



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

ALCINÉIA SOARES DOS SANTOS

**O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: ESPAÇOS DE
EXPERIÊNCIA SOCIAL, TEMPORAL, SIMBÓLICA E DE RESISTÊNCIA
ARTÍSTICA**

Salvador
2022

ALCINÉIA SOARES DOS SANTOS

**O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: ESPAÇOS DE
EXPERIÊNCIA SOCIAL, TEMPORAL, SIMBÓLICA E DE RESISTÊNCIA
ARTÍSTICA**

Dissertação apresentada à Linha de Pesquisa 4 - Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas, do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANCA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), visando obtenção do Título de Mestra.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Maria de Lurdes Barros da Paixão

Salvador
2022

Santos, Alcinéia Soares dos

O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística/Alcinéia Soares dos Santos. - 2022.

167 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Lurdes Barros da Paixão.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2022.

1. Artes e sociedade. 2. Cultura popular - Aspectos sociais. 3. Danças folclóricas - Aspectos sociais.
4. Mulheres na cultura popular. 5. Sexismo. 6. Folguedos folclóricos. 7. Maracatu. 8. Capoeira. I.
Paixão, Maria de Lurdes Barros da. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.31

CDU - 793.31

Alcinéia Soares dos Santos

**O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: ESPAÇOS DE
EXPERIÊNCIA SOCIAL, TEMPORAL, SIMBÓLICA E DE RESISTÊNCIA
ARTÍSTICA**

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

Salvador, 14 de Dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Maria de Lurdes da Paixão - Orientadora
Doutora em Artes – Universidade Estadual de Campinas.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Amélia Vitória de Souza Conrado - Membro Interno
Doutora em Educação – Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Inaycira Falcão dos Santos - Membro Externa
Doutora em Educação – Universidade de São Paulo
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Às

Minhas ancestrais; minhas mais velhas; mestras da cultura popular e acadêmicas; pensadoras e ativistas do feminismo; inspiradoras do meu modo de ser e agir no mundo, colaboradoras do meu constructo cultural, político e racial.

AGRADECIMENTOS

À Deus pelo sopro da vida, pela benção concedida em reencarnar num lar harmonioso; pelas riquezas espirituais recebidas; pelas divinas providências materiais; pela sabedoria e discernimento nos momentos de escolhas e decisões!

À espiritualidade Maior por fortalecer minha fé e conduzir meu proceder!

Às minhas bisavós, em especial Vó Rosalina (*in memorian*) e meus bisavôs, pelos ensinamentos herdados! Às minhas avós Efigênia (materna) e Laurentina (paterna) e meus avôs, pelos valores absorvidos!

À minha mãe Railda Santos Soares e meu pai Florisvaldo Bispo dos Santos pelo amor incondicional, pelo cuidado diuturno e por todos esforços e tempo dedicado para que eu alcançasse as melhores oportunidades; pelas instruções morais; pelos conhecimentos espirituais transmitidos; por me ajudarem a tornar-me uma mulher realizada!

Às minhas irmãs Adriana, Aline e Alexandra; aos meus irmãos André e Adilson pelo companheirismo, apoio moral e por serem fiéis escudeiros em todas as fases da minha vida, me ajudando a me manter firme nos meus propósitos!

Às minhas tias e tios, primos e primas pelos votos conferidos diante das minhas conquistas! Em especial a tia Tônia, tia Lia, Tia Nega (minha madrinha), tia Sálvia, presenças constantes nos momentos de confraternização e a tio Aurelino por todo apoio ofertado para que hoje eu possa alçar voos mais altos na carreira acadêmica!

À mestra Joana e à Mestra Janja, pela gentileza em aceitar o convite para serem interlocutoras e proporcionarem reflexões tão inspiradoras para a efetivação dessa pesquisa!

Às pensadoras e ativistas feministas negras por dedicarem suas vidas à luta pela garantia dos nossos direitos e pela equidade de gênero.

À Dulce Aquino que esteve à frente da diretoria da Escola de Dança quando iniciei minha caminhada acadêmica na Dança no curso noturno de Licenciatura e à sua sucessora Carmem Partenostro pelo brilhante e honrado trabalho desenvolvido na Escola de Dança.

À Professora Doutora Maria de Lurdes Barros da Paixão por todo carinho, dedicação, paciência, tolerância e incentivo nas revisões e orientações em todas as etapas desse processo acadêmico. Agradeço a compreensão e gestos afetuosos,

fundamentais para que a conclusão dessa pesquisa, executada de modo remoto em respeito ao isolamento social devido à crise pandêmica, ocorresse de forma tranquila.

Agradeço também aos demais docentes que de alguma forma colaboraram para a chegada nesta etapa da vida acadêmica e aos mediadores desse processo; em especial à Profa. Dra. Amélia Conrado, Profa. Ma. Marilza, profa. Dra. Beth Rangel, Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso, Prof. Dra. Lenira Peral Rengel, Prof. Dra. Lúcia Alfredi de Mattos, Profa. Doutora Rita Aquino, Prof. Dra. Rosângela Araújo (Mestra Janja), Prof. Me. Denny Neves, Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz, Prof. Dr. Joubert de Albuquerque Arraes, Prof. Dr. Lau Santos, Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha. Faróis nesse oceano de sabedoria, sem os quais não teria chegado até aqui segura da minha capacidade de ir além!

À banca examinadora, composta pela Profa. Dra. Amélia Conrado e Profa. Livre Docente Inaycira Falcão dos Santos, Profa. Dra. Clécia Maria Aquino de Queiroz, Prof. Dr. Joubert de Albuquerque Arraes, por ter aceitado o convite para a leitura, revisão e avaliação deste trabalho. Minha gratidão pela assistência, envolvimento e por cada gesto de reconhecimento!

Aos colegas e amigos, companheiros de jornada da vida e do percurso acadêmico, pelas trocas de experiências inundadas de conhecimentos e afetos! Em especial à turma “potente” de Mestrado 2020, pelo acolhimento, pela convivência amistosa, pelas resenhas fora do horário de aula no nosso corredor virtual, que tanto contribuíram para deixar menos tenso o momento nebuloso que passamos; pelos momentos de trocas durante as aulas, repletas de instigantes provocações e valiosas indicações que tanto enriqueceram nossas escritas!

Às Mestras e Mestres da cultura popular, guardiães dos saberes e fazeres tradicionais populares; exemplos de coletivismo e espírito comunitário!

Ao grupo Gira - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios, Afro-Brasileiros e Populares, pelos debates frutíferos, ricas análises de conjuntura, prazerosas trocas de saberes nos ciclos de estudos e discussões regadas de muita leveza e humor!

Aos funcionárias/os da Escola de Dança, sempre atenciosos e solícitos; pela excelência nos serviços prestados as/os discentes!

Enfim, a todas, todos e todes que aqui estiveram, que aqui estão e àqueles que aqui estarão, meus sinceros agradecimentos!

“O falar não se restringe ao ato de emitir palavras,
mas a poder existir.”

Djamila Ribeiro (2019, p. 64)

RESUMO

O presente estudo se propõe a abordar o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras das Danças Populares Afrodiáspóricas, enfatizando seu lugar de fala, entendido aqui como a tomada de consciência do papel dos sujeitos nas lutas, se protagonista ou coadjuvante no âmbito do debate social. Trata-se de uma pesquisa destinada a discutir as relações de gênero no contexto da cultura popular a partir do questionamento do número reduzido de mestras nos folguedos e demais manifestações culturais populares no âmbito da Dança e das provocações feministas propostas pelas mestras interlocutoras, Janja, precursora do feminismo angoleiro e Mestreira Joana precursora do Movimento feministas do Baque Virado. O referencial teórico-metodológico da pesquisa tem como bases os estudos etnográficos e a netnografia, visando abarcar o caráter exploratório da pesquisa. Os estudos propostos se assentam nas epistemologias da Cultura Popular, compreendida como um espaço de produção de saberes e fazeres das classes populares no Brasil, composta majoritariamente por uma população negra. As relações de gênero apresentadas nesta pesquisa são conduzidas a partir da perspectiva do feminismo negro, reconhecendo as interconexões entre raça, classe, gênero, assim, o presente estudo abarca os estudos interseccionais. Espera-se com essa pesquisa fomentar o debate a favor da participação de mulheres na candidatura ao posto de mestra, e enfatizar sua contribuição no ativismo cultural, visando diminuir os efeitos da falta ou não gerenciamento das políticas públicas no setor cultural e demais áreas sociais. Ressaltar o papel das mestras nesse embate é de extrema relevância, em virtude do legado que será transmitido às gerações futuras.

PALAVRAS CHAVES: Danças Populares. Lugar de Fala das Mestras. Sexismo na Capoeira. Mulheres Angoleiras.

ABSTRACT

The present study investigates the protagonism of women who occupy the role of masters of Afrodiasporic Popular Dances, emphasizing their place of speech, understood here as the awareness of the role of women in their struggles and agendas within the social debate. This research aims at discussing gender relations in the context of popular culture, starting from the questioning of the reduced number of masters in folguedos and other popular cultural manifestations in the field of dance and the feminist provocations proposed by the interlocutor masters, Janja, precursor of Angoleiro feminism, and Mestre Joana, precursor of feminism in Maracatu do Baque Virado. The theoretical and methodological referential of the research is based on ethnographic studies and netnography, aiming to cover the exploratory nature of the research. The proposed studies are based on the epistemologies of Popular Culture, understood as a space of production of knowledge and actions of the popular classes in Brazil, composed mostly by a black population. The gender relations presented in this research are conducted from the perspective of Black feminism, recognizing the interconnections between race, class, gender, thus, the present study embraces intersectional studies. It is hoped with this research to foster the debate in favor of women's participation in the candidacy for the post of master, and to emphasize their contribution in cultural activism, aiming to diminish the effects of the lack or non-management of public policies in the cultural sector and other social areas. Highlighting the role of women as masters in this struggle is extremely relevant, due to the legacy that will be passed on to future generations.

KEYWORDS: Popular Dances. Mistresses Speech Place. Sexism in Capoeira. Angoleiras Women.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Minha (bisa)vó Rosalina e minha mãe Railda.....	13
Figura 2	Mestra Janja e Mestra Joana.....	22
Figura 3	Mestra Jararaca.....	33
Figura 4	Grupo Mazuka Quixaba e Ala de Agbês do Maracatu Encanto do Pina.....	45
Figura 5	Yalorixá Maria de Sônia e Mãe Mria Quixaba.....	67
Figura 6	Sede da Nação do Maracatu Encanto do Pina.....	69
Figura 7	Sede do GCAP e Sede do Grupo Nzinga.....	70
Figura 8	Fotos da decoração da Sede do Grupo Nzinga.....	82
Figura 9	Bairro do Pina (Recife/PE).....	84
Figura 10	Capoeira, Caribé.....	90
Figura 11	Grafitagem de Yemanjá jogando capoeira.....	103
Figura 12	Postagens contra a intolerância religiosa.....	104
Figura 13	Eventos realizados de modo virtual em 2021 (Grupo Nzinga).....	107
Figura 14	Participação de Mestra Joana em eventos virtuais.....	108
Figura 15	Mesa realizada no IV Encontro Nacional do FBV.....	117
Figura 16	Participantes no IV Encontro Nacional do FBV.....	117
Figura 17	Evento contra a violência de gênero e divulgação da LMP.....	119
Figura 18	I Encontro de Capoeiristas LGBTQ+ (Grupo Nzinga).....	121
Figura 19	Apoio às causas LGBTQIAPN+ (Baque Mulher).....	122
Figura 20	Manifestação de repúdio ao racismo.....	125
Figura 21	Baque Mirim Encantinho.....	126

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Comparativo de quantidade entre mestres e mestras da cultura popular contemplados no prêmio “Tesouros Vivos da Cultura” do Ceará.....	28
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 DA “LICENÇA” ÀS MESTRAS	26
2.1 AS MESTRAS PEDEM PASSAGEM.....	26
2.2 DENÚNCIA DAS MESTRAS: DRIBLANDO O MACHISMO.....	34
2.3 O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: PROVOCAÇÕES SOBRE FEMINISMOS.....	47
3 OS MOVIMENTOS DAS MESTRAS: PROPOSIÇÕES PARA UM FEMINISMO NEGRO DECOLONIAL	56
3.1 FEMINISMO NO BRASIL E NO MUNDO: FEMINISMO HEGEMÔNICO X FEMINISMO NEGRO.....	56
3.2 FEMINISMOS CONTEMPORÂNEOS E INTERSECCIONALIDADE: A VEZ E A VOZ DAS MESTRAS.....	62
3.3 FEMINISTAS DE BAQUE VIRADO: “CONTRA A VIOLÊNCIA, O MACHISMO, O OPRESSOR”.....	64
3.4 FEMINISMO ANGOLEIRO: “CAPOEIRA PARA HOMEM, MENINO E MULHER”.....	81
4 DANÇAS POPULARES E ATITUDE POLÍTICA: BRINCANTES E CAPOEIRAS NA MILITÂNCIA	97
4.1 NO BATUQUE, NO CANTO, NA DANÇA: FOMENTANDO CULTURA, AS MESTRAS EMPODERAM SUA COMUNIDADE.....	97
4.2 A FORÇA FEMININA NA CULTURA POPULAR: O PROTAGONISMO DAS MESTRAS ENQUANTO AGENTES DO ATIVISMO CULTURAL.....	111
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: HORA DO AAAAXÉÉÉÉÉ DAS BATUQUEIRAS E DO ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM DAS ANGOLEIRAS	133
REFERÊNCIAS	140
APÊNDICE 1 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	148
APÊNDICE 2 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM PERGUNTAS ABERTAS (ROSÂNGELA COSTA ARAÚJO)	152
APÊNDICE 3 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM PERGUNTAS ABERTAS (JOANA CAVALCANTE)	158

1 INTRODUÇÃO

Desde os primeiros contatos com a Cultura Popular, ainda na infância, que suas manifestações causam afeição e contentamento. A princípio, de maneira descomprometida, apenas consequência de uma ligação natural à vida da criança, representadas pelos jogos e brincadeiras populares que ocupavam o tempo livre. Dentre as preferidas, as brincadeiras de rodas¹ tinham um lugar especial, eram horas a cantar cantigas acompanhadas de movimentos e gestos indicados nas suas letras aprendidas com minha mãe, D. Railda, que se debruçava a ensinar a seus filhos o vasto repertório que herdou de sua vó, D. Rosalina (in memória) a quem se referia como mãe, já que foi ela quem a criou e, portanto, guiou sua educação familiar.

Figura 1 - Minha (bisa)vó Rosalina e minha mãe Railda



Fonte: Arquivo pessoal

¹ “[...]. Essas brincadeiras são feitas, formando grupos de crianças, geralmente de mãos dadas, que cantam as letras da canção que tem suas próprias características, geralmente ligadas à cultura daquele local. Antigamente, eram muito comuns no cotidiano infantil da criança brasileira. Hoje, no entanto, é uma manifestação que está sendo esquecida, pois as crianças estão mais interessadas em outros tipos de música e brincadeiras. As cantigas de rodas, tanto brasileiras quanto estrangeiras, são basicamente folclóricas. Possuem letras, melodias e ritmos simples e lúdicos, envolvendo brincadeiras, danças e trava-línguas. As músicas utilizam, normalmente, um compasso binário. Alguns acreditam que são originárias de modificações feitas em músicas de autores populares ou criadas anonimamente pelo povo. Por serem repassadas, de geração em geração, através do que se chama transmissão oral, é comum existirem diferenças regionais nas letras de algumas delas.” (GASPAR, 2010, p. 2)

Mas, esta não foi a única herança deixada por Vó Rosalina². Nascida em Maragogipe, cidade do interior da Bahia localizada no recôncavo baiano, região de rica e valorizada cultura popular, mãe de quatro filhas e dois filhos, já viúva migrou para a capital, onde ganhou a vida como funcionária de uma fábrica de fumo. Sua história de muita luta enquanto mãe solo, portanto, chefe de família, sempre inspirou força às suas descendentes, inclusive suas netas e bisnetas. Essa configuração familiar de base matriarcal, onde o papel de liderança é exercido pela mulher, ensejou nas mulheres da família o ímpeto por resistir às mazelas sociais impostas pelo patriarcado. Não obstante desde muito nova, as questões de gênero sempre despertaram interesse no que diz respeito à relação homem-mulher.

Tais conhecimentos transmitidos oralmente e/ou através do exemplo de suas experiências de vida, que inevitavelmente impregnaram o modo de ser e agir de suas herdeiras, foi ganhando maior significado ao passo que ia se construindo a identidade enquanto menina negra da periferia. As Danças Populares assim, fazem parte desse constructo identitário racial, cultural e político, portanto, seu significado na história de vida desta pesquisadora ultrapassa a simples finalidade de entretenimento ou um simples hobby. Trata-se de saberes ancestrais que determinam a práxis dos povos que foram submetidos às condições determinadas pelo padrão de poder mundial, traz na sua essência luta e resistência. Exercem assim, um papel preponderante na divulgação dos saberes e fazeres da cultura negra e indígena e auxiliam na aproximação dos seus descendentes com sua ancestralidade.

A essência da ancestralidade volta-se para a união do velho com o novo, da influência do passado no presente, do visível com o simbólico. Trata-se da relação dos antepassados, com os que se encontram presentes e àqueles que ainda chegarão, muito além das de parentesco, pois diz respeito à história e tradição de uma cultura. (SOUZA, 2017, p. 14)

A compreensão quanto a tais manifestações culturais contribuiu tanto para a leitura de si quanto para a leitura do mundo ao redor. Aos poucos ampliou-se a percepção da importância da valorização bem como da perpetuação dos saberes e fazeres populares que até então mereciam uma tímida relevância por influência de uma educação formal fortemente implicada com os conhecimentos eurocentrados.

² Trata-se da minha bisavó, que por ser a responsável pela criação da minha mãe, se referia a ela como vó.

Uma dinâmica decorrente da legitimação dos saberes da cultura ocidental, em detrimento do conhecimento dos povos subalternizados.

A partir deste movimento criou-se hierarquias, lugares e papéis sociais associados às categorizações raciais, outorgando legitimidade às relações de dominação e consequentes ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade que submetem os povos racializados, quer dizer, não brancos. O silenciamento e a invisibilidade destes saberes leva ao distanciamento da própria ancestralidade desses grupos sociais, que acabam sendo induzidos a negarem suas próprias raízes. Falta a compreensão de que as danças do seu contexto comunitário, em sua maioria são originárias dessas mesmas matrizes.

Tal atitude repulsiva deriva do epistemicídio, termo cunhado pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos (1997), que corresponde ao apagamento de formas de conhecimento e culturas que estão fora do circuito de produção de conhecimento aceito como válido (SOUZA, 2018). De acordo com Lima (2021) os estudos a respeito do epistemicídio começaram a ser mais divulgado no Brasil com a tese de doutorado da filósofa Sueli Carneiro, intitulada “A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser”, (2005).

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Por isso, o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Os saberes ancestrais disseminados através das manifestações dançantes da cultura popular que abrangem canto, dança, batuque e religião agregam valores fundamentais na formação atitudinal numa perspectiva decolonial³. Esses grupos

³ “O pensamento decolonial – pelo qual faço a opção – vem buscando romper com as colonialidades vividas pelos povos não europeus. Esta abordagem epistêmica vem sendo desenvolvida principalmente por estudiosos latino-americanos da decolonialidade, especialmente o Grupo Modernidade/Colonialidade, dentre os quais destacamos Aníbal Quijano (2014), Catherine Walsh (2017), Edgard Lander (2005), Enrique Dussel (2016), Maria Lugones (2014), Nelson Maldonado-Torres (2007), Ramon Grosfoguel (2011), Santiago Castro Gomez (2005), Walter Mignolo (2010), bem como pelos brasileiros Claudia Miranda (2017), Luis Fernandes Oliveira (2012), Maria Antonieta Martinez Antonacci (2015), Nilma Lino Gomez (2018) e outros. No conjunto de autores da decolonialidade percebe-se uma abertura de possibilidades outras para a produção de conhecimentos, especialmente os histórico-educacionais; para formas múltiplas de ser; para a

culturais se configuram como espaços oportunos de acesso aos modos de ser, saber e poder daqueles que antecederam na luta, munindo as novas gerações de exemplos de práticas de resistência contra a condição determinada pela colonialidade que segundo Oliveira (2012) opera impondo a inferioridade de grupos humanos não europeus determinando a divisão racial do trabalho, do salário, da produção cultural e dos conhecimentos.

Ressalta-se também o trabalho voltado para a preservação da memória dessas manifestações culturais. Essa preocupação em deixar aos mais jovens o legado da comunidade pode ser interpretada não apenas como um ato de resistência, mas uma atitude decolonial voltada para o resgate e manutenção dos saberes e fazeres das comunidades tradicionais em contraposição à ideia de obsolescência sugerida pela colonialidade. Nas manifestações artístico-culturais de matrizes africanas, também conhecidas como afrodiáspóricas⁴ essa preocupação é de extrema importância para auxiliar na construção da identidade negra desde a infância como forma de amenizar os danos provocados pelo racismo estrutural⁵ que acomete a população negra de maneira contundente no Brasil.

A estreita relação dessas manifestações culturais com a religiosidade constitui mais um elemento significativo no processo de transmissão desses saberes, tendo em vista que, as religiões de matrizes africanas são guardiãs de uma rica história de cultura e sobrevivência.

Todas as formas de arte (canto, dança, música) na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, ou seja, um processo iniciático que ocorre desde a infância, imitando-se os mais velhos. A aprendizagem está fundamentalmente ligada ao aspecto religioso, o religare, em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração a geração. (SANTOS, 2013, p. 81)

valorização de saberes e fazeres diversos e valorização das experiências vividas.” Disponível em: <<https://bit.ly/36JhjPI>> Acesso em: 5 de Dez 2020.

⁴ Adjetivo derivado do termo “diáspora” que diz respeito à dispersão, quer dizer, ao deslocamento, forçado ou não, de um povo pelo mundo. Neste caso, se refere a diáspora dos povos africanos, e, portanto, às suas manifestações artísticas culturais. Disponível em: <<https://bitly.com/rSaTdT>>. Acesso em: 26 de Junho de 2022.

⁵ O racismo estrutural consiste na organização de uma sociedade que privilegia um grupo de certa etnia ou cor em detrimento de outro, percebido como subalterno. A partir de um conjunto de práticas excludentes frequentes e por um longo período de tempo, criam-se discriminações de complexa resolução e nem sempre de percepção explícita. Trata-se de um processo histórico no qual as classes subordinadas são submetidas à opressão e à exploração das classes dominantes. O racismo estrutural está enraizado na estrutura social e orienta as relações institucionais, econômicas, culturais e políticas (REDAÇÃO JOTA, 2022). Disponível em: <<https://bitly.com/hXdplV>>. Acesso em 01 de Julho de 2022.

Desta maneira, as danças populares afrodiáspóricas configuram um caminho salutar na construção identitária, tendo em vista, o papel que exercem na divulgação dos saberes e fazeres da cultura negra e auxiliam na aproximação dos seus praticantes com sua ancestralidade. Importantes entidades culturais, como as nações de maracatu, grupos de capoeira angola e tantos outros, vêm historicamente trabalhando neste sentido, auxiliando na construção da identidade negra nos diversos lugares do país seguindo a proposta de Oliveira (2007), de falar do Brasil desde os negros.

Essa marca na cultura popular, neste caso, a brasileira, é também muito expressiva - dos sambas aos maracatus, dos frevos às congadas, dos batuques aos carimbós, conhece-se sobre o Brasil e sobre sua cultura popular através das danças. Elas narram uma parte expressiva dessa história que continua sendo (re)produzida ao longo dos anos com outras e novas formas de dançar, com outros e novos sentidos e significados que são (re)produzidos pelos diferentes grupos e sujeitos. (BRASILEIRO, 2010, p. 3)

Destaca-se no trabalho dessas entidades, o ativismo político, dimensão mais abrangente da identidade negra conforme Munanga (2019). Nesse contexto, grupos de folgedos⁶ e demais manifestações dançantes vem corroborar na luta antirracista propondo ações que levem seus integrantes a tomarem consciência do seu *locus* social e dos marcadores a ele inerente, ou seja, a interseccionalidade⁷ entre raça, classe, além de gênero e sexualidade. Na condição de brincante⁸ de um grupo

⁶ Atividade ritual que se expressa como manifestação coletiva composta de elementos dramático, musical e coreográfico. Em geral, organiza-se ao longo de reuniões periódicas para os ensaios dos integrantes, que são mais ou menos constantes. A divisão de trabalho e a hierarquia interna dos grupos exigem certa permanência, contribuindo para a manutenção de um padrão básico. O folgado integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. O componente dramático, nem sempre explicitamente encenado, é sempre identificável nos trajes especiais, na organização de danças, cantorias, embaixadas, cortejos e na existência de personagens. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas, ou em terreiros e estádios, especialmente nos dias de festas do calendário litúrgico ou profano. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 06 de Dezembro 2020.

⁷ O conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw, e inaugurado por ela em artigo publicado em 1989, Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas. Em 1991, a autora reaplicou o conceito no texto Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor, ao discutir e descrever sobre a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural. A autora em questão propõe seu uso como uma metodologia a ser utilizada para enfrentar as causas e efeitos da violência contra a mulher nas comunidades negras. Ressaltamos que é um conceito que nasce nas ciências jurídicas, área de formação de Crenshaw. (ASSIS, 2019, p. 19)

⁸ Esta forma de se referir às danças populares, como um brinquedo, deu origem à expressão Brincantes (NÓBREGA, 2007), um termo difundido em diversas regiões do país que vem sendo reconhecido como uma convenção entre praticantes e pesquisadores dessas danças contemporaneamente. Na prática dessas expressões culturais todos os envolvidos são considerados como dançadores, cantadores, tocadores e se denominam brincantes. Nesse contexto, a “Dança é Brinquedo!” (NEVES, 2016, p. 27).

percussivo de maracatu feminino⁹, foi possível constatar os efeitos dessas práticas, nesse caso direcionado ao empoderamento e emancipação social de mulheres negras. Essa experiência despertou um maior ativismo na luta a favor da ampliação dos espaços de atuação das mulheres na sociedade historicamente marcada pelo patriarcado.

O legado deixado por vó Rosalina e a participação nesse grupo serviram de adubo para a tomada de consciência sobre o ser mulher negra e periférica. Entender o próprio lugar de fala despontou inquietações que repercutiram de maneira significativa nas escolhas e decisões, lutar pelas causas feministas se tornou ação primordial, passando a permear todos os caminhos trilhados e não foi diferente na esfera profissional. Não por acaso, enquanto graduanda no Curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal Da Bahia (UFBA), numa atividade avaliativa final do componente curricular Laboratório de Criação Coreográfica II ofertado no sexto semestre, onde se propõe um processo criativo em Dança, a motivação surgiu das Danças Populares. Decidida a compor um espetáculo solo, logo veio o insight de tematizar o empoderamento feminino.

Inspirada nas yabás (orixás femininos), busquei representar o poder das mulheres, explorando através dos movimentos característicos de cada yabá, as possibilidades de compreensão do ser feminino. A ideia central era associar cada yabá a uma mestra de danças populares. Na pesquisa para instigar o processo criativo tomei conhecimento da existência da primeira e única mestra de Maracatu Nação, até aquele momento. E só então percebi a desproporção descomunal de mestras em relação ao quantitativo de mestres da cultura popular. Esse fato me chamou atenção diante de tantos grupos dessas manifestações populares espalhados pelo Brasil.

Essa realidade causou espanto tendo em vista a constatação do número de nomes de mestres que foi possível acessar durante esses anos de contato com essa cultura em relação aos de mestras, que geralmente aparecem ligadas aos grupos de Cirandas¹⁰ ou Samba de Roda¹¹. E ainda que seja crescente o número delas nos

⁹ Refere-se ao grupo percussivo Maracatu Ventos de Ouro sediado em Salvador/BA.

¹⁰ Dança de conjunto com formação em círculo que ocorre em Pernambuco e na Paraíba [...] Os participantes são denominados cirandeiros, havendo também figuras de mestre (responsável por tirar as canções), contramestre e músicos, que ficam no centro da roda. A zabumba, o mineiro ou ganzá, maracá, caracaxá (espécie de chocalho), a caixa ou tarol formam o instrumental mais comum de uma ciranda, podendo também ser utilizados a cuíca, o pandeiro, a sanfona ou algum instrumento de sopro. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 30 de Novembro de 2020.

grupos de Coco¹², a presença masculina ainda se impõe. O que foi determinante para concluir que a cultura popular se configura como mais um espaço de atuação das mulheres na sociedade historicamente marcada pelo patriarcado. Logo surgiu a curiosidade em compreender melhor como se estabelecem as relações de gênero no domínio das manifestações dançantes da cultura popular.

A candidatura a uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) na seleção de 2020 mostrou-se como oportunidade para investir nessa pesquisa. Ao apresentar o pré-projeto intitulado “DANÇAS POPULARES: O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS E SEUS DESDOBRAMENTOS”, essa vontade pôde ser materializada.

Porém como se trata de um universo vasto para caber numa pesquisa de mestrado, em decorrência do tempo estimado para ser realizada, ou seja, o prazo de dois anos, foi necessário fazer um recorte. Neste caso, o ideal seria reduzir a pelo menos duas vertentes. Como o interesse pela temática surgiu a partir de uma Nação de Maracatu de Baque Virado¹³, ficou decidido ser esta uma das manifestações a ser investigada. E na condição de pesquisadora baiana e pela similaridade cultural, a Capoeira Angola¹⁴ apareceu como mais uma alternativa, pois trata-se de uma prática que historicamente vem silenciando e invisibilizando a contribuição feminina na construção e disseminação dos seus saberes e fazeres.

Na busca por mais informações a respeito, foi possível tomar conhecimento que a presença feminina nesta manifestação cultural remonta ao século XIX e atualmente, as mulheres têm cada vez mais alcançado o posto de mestra e se

¹¹ Samba com formação em círculo. Foi descrita por Hildegardes Vianna com os participantes batendo palmas e cantando. Os dançarinos se deslocam para o meio da roda dançando como se estivesse afagando o chão, gingando o corpo, agitando os braços e com umbigada para troca de solista. Alguns pesquisadores observam que o samba-de-roda guarda semelhanças com o coco. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 30 de Novembro de 2020.

¹² Dança de conjunto e de umbigada conhecida em todo o Norte e Nordeste do Brasil, em cuja coreografia básica os participantes formam filas ou rodas e executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos, e batem palmas, marcando o ritmo. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 30 de Novembro de 2020.

¹³ O brinqueado, ou folgado, é praticado por grupos chamados *nações*, e tem como período principal de sua festa o carnaval. Ainda que todas as nações de maracatu tenham ritmo, dança e certas estruturas e referências comuns, cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança, presença de concepções espirituais e religiosas. (TSEZANAS, 2010. p.7)

¹⁴ A Capoeira Angola tem como características: rituais e ‘fundamentos’; filosofia; resistência e tradição; fundamentos históricos; ‘postura de jogo’; comportamento mais rígido; valoriza a musicalidade; tem ritmo compassado; é cultura; arte e luta; menos competitiva; é tradicional (herança africana); terapia; estilo de jogo (lento e no chão) e forma de aprendizagem; resgate da existência; e pedagogia. (ARAÚJO, 2004, p. 119).

articulado em prol das causas feministas. Dessa forma, o presente estudo se propõe a abordar o protagonismo dessas mulheres que ocupam o papel de mestras, enfatizando seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa destinada a discutir as relações de gênero nesse contexto, a partir do questionamento do número reduzido de mestras nos folguedos e demais manifestações culturais que envolvem a Dança, evidenciando como elas têm se utilizado desse espaço para fomentar a luta contra o sexismo¹⁵, machismo¹⁶, misoginia¹⁷ e racismo¹⁸, e se articulado para emancipar as mulheres de sua comunidade.

Apesar de uma expressiva presença feminina, é notória a enorme quantidade de grupos tradicionais de danças populares comandado por um mestre. O número de mestras assim, se torna inexpressivo quando considerado o conjunto dessas agremiações. A fim de compreender essa disparidade, propõe-se analisar quais espaços estão reservados às mulheres, não apenas no âmbito social mais abrangente, mas mais especificamente, neste ramo da cultura popular. No entendimento de que assim como nas demais instituições sociais, o patriarcado, sistema social de dominação masculina sobre as mulheres, que se estrutura de modo a determinar uma distribuição desigual do exercício do poder, tem restringido o lugar de fala dessas mulheres a posições subalternas.

Do mesmo modo, como nas diversas esferas sociais, as mulheres nessa conjuntura também tem se rebelado e se posicionado contra as opressões sociais que impõem relações de poder em que a mulher é pensada não a partir de si, mas

¹⁵ Pode ser definido como um conjunto de atitudes discriminatórias e de objetificação sexual que buscam estabelecer o papel social que cada gênero deve exercer, para isso são utilizados estereótipos de como falar, agir, pensar e até mesmo o que vestir. Disponível em: <<https://bityli.com/GWNaNf>>. Acesso em: 30 de Junho de 2022.

¹⁶ É um preconceito, expresso por opiniões e atitudes, que se opõe à igualdade de direitos entre gêneros, favorecendo o gênero masculino em detrimento ao feminino. Ou seja, é uma opressão, nas suas mais diversas formas, das mulheres feita pelos homens. Na prática, uma pessoa machista é aquela que acredita que homens e mulheres têm papéis distintos na sociedade, que a mulher não pode ou não deve se portar e ter os mesmos direitos de um homem ou que julga a mulher como inferior ao homem em aspectos físicos, intelectuais e sociais. (Idem)

¹⁷ É um sentimento de aversão patológico pelo feminino, que se traduz em uma prática comportamental machista, cujas opiniões e atitudes visam o estabelecimento e a manutenção das desigualdades e da hierarquia entre os gêneros, corroborando a crença de superioridade do poder e da figura masculina pregada pelo machismo. Disponível em: <<https://bityli.com/flpYCj>>. Acesso em: 30 de Junho de 2022.

¹⁸ Racismo é a crença ou convicção sobre a superioridade de uma raça ou determinadas raças, sobre as demais, com base em diferentes motivações, em especial, as características físicas e outros traços do comportamento humano. Dentro o sistema racista o valor do ser humano é determinado pela sua pertinência a uma nação racial coletiva. Disponível em: <<https://bityli.com/PQSMjX>>. Acesso em: 30 de Junho de 2022.

em comparação com o homem, em oposição a ele. Em paralelo ao trabalho artístico, mestras realizam atividades voltadas para a conscientização política, criando coletivos de mulheres que muito tem contribuído para divulgar as teorias feministas nas comunidades, através de provocações baseadas nas realidades locais, configurando-se em relevantes subsídios para a análise das questões de gênero numa perspectiva negra e decolonial.

Neste caso, busca-se situar a mestra como líder comunitária capaz de encorajar a luta a favor do empoderamento feminino na condição social. Sua ação junto ao grupo, em prol da libertação das mulheres desse sistema de opressão, é capaz de promover conquistas e garantia de direitos sociais. Trata-se, portanto, de destacar sua postura ativista, ao expandir a compreensão da arte, aqui representada, pelas Danças Populares, que não deve ser vista apenas como estética, mas como propulsora de transformações sociais. Ou seja, as mestras além de cumprirem com o papel de guardiães dos saberes e fazeres tradicionais da manifestação cultural que lideram se vinculam a uma agenda político-social direcionada a atender a comunidade como um todo, bem como, às reivindicações de grupos específicos como o das mulheres.

Diante desses pressupostos, cabe aqui levantar a seguinte questão central: Se as mulheres que geralmente quando não excedem o quantitativo de homens no grupo, representam presença maciça, apresentam desempenhos que vão até além daqueles demonstrados por homens que historicamente ocuparam o papel de mestres, o que justifica o número reduzido delas a exercer essa função na cultura popular?

Para ilustrar será trazido à tona o trabalho de duas mestras de manifestações dançantes específicas da cultura popular: Maracatu de Baque Virado e Capoeira Angola. A escolha dessas práticas foram impulsionadas pelas relações de identificação que ambas estabelecem, ao abranger canto, dança e batuque e uma determinada religião (Candomblé)¹⁹, além de estarem inseridas em comunidades periféricas e aglutinaram uma quantidade expressiva de participantes mulheres. Assim sendo, serão aqui apresentadas as ações empreendidas por Rosângela da Costa Araújo, Mestre Janja, precursora do Feminismo Angoleiro e pela Mestre Joana Dar'c Cavalcante à frente do Movimento Feministas de Baque Virado (FBV).

¹⁹ Culto afro-brasileiro conhecido popularmente no Brasil como Candomblé (nota da autora).

Mulheres que para além de serem memórias vivas responsáveis por garantir a ancestralidade e identidade do seu povo ao transmitir saberes e fazeres aos mais jovens, usam seu espaço de poder para empoderar outras mulheres.

Figura 2 - Mestra Janja Araújo e Mestra Joana Cavalcante



Fontes: Imagem produzida pela autora (2022) / <https://www.facebook.com/people/Nação-do-Maracatu-Encanto-do-Pina/100064362535099/>

O percurso metodológico será conduzido a partir de pesquisa participante de matriz etnográfica com auxílio da netnografia como recurso alternativo em virtude da exigência do isolamento social, tendo em vista, o percurso da pesquisa atravessar um período pandêmico. “O método etnográfico consiste em um mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana desses Outros que queremos apreender e compreender [...]” (URIARTE, 2012, p. 174).

Nesse método a teoria é inseparável da prática, trata-se, nesse caso, de uma teoria interpretativa que perpassa todo o trabalho desde antes a ida a campo para coleta de informações acerca do conhecimento produzido e do grupo a ser pesquisado; o campo guiando o nosso olhar e escuta e o momento da escrita onde os fatos serão traduzidos e organizados e posteriormente compartilhados com a comunidade investigada e com a comunidade acadêmica.

O processo da netnografia consiste na adaptação das novas técnicas de pesquisa etnográfica visando o estudo das culturas e comunidades através da comunicação mediada por computador. Resulta em um relato a partir de textos escritos, imagens, sons e vídeos da cibercultura *online*, que informa através dos métodos da antropologia cultural (KOZINETS, 2014).

Através dessa metodologia utilizou-se a entrevista via plataforma on line; a análise documental a partir de editais culturais; assim como, levantamento de dados em periódicos, jornais digitais e blogs; dossiês, portfólio, livros, revistas e produções científicas²⁰ veiculados por meio eletrônico; a análise de postagens e capturas de imagens dos sites e redes sociais das instituições pesquisadas como técnicas de coleta de informações. Associadas às técnicas tradicionais tais como levantamento bibliográfico a partir de livros impressos que se relacionam com essa problemática socialcultural, entrevista in loco com o auxílio de registros fotográficos e gravações de áudios, endossaram a formulação desse estudo investigativo.

De acordo com tais procedimentos, a pesquisa trilha um caminho investigativo que perpassa a princípio pelo mergulho na teoria, informações e interpretações acerca das relações de gênero dentro do contexto das manifestações dançantes da Cultura Popular. Aspectos que serão expostos no primeiro capítulo intitulado **DA “LICENÇA” ÀS MESTRAS** onde se descreve um panorama geral de como esse fenômeno se apresenta no interior dessas instituições, bem como, as práticas pensadas em contraposição as diferenças e preconceitos manifestados pelo sexismo, evidenciando as ações ativistas das mestras para driblar o machismo e através de seu lugar de fala criar espaços para a militância feminista.

Busca-se, portanto, apontar primeiramente a compreensão sobre cultura popular apoiado no conceito de Paulino (2015) e Santos (2006), assim como, o entendimento a respeito de Danças Populares, através da contribuição de Conrado (2004). A partir daí discute-se as atribuições de mestres/as como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional, advogadas por Cascudo (1972) e reiterada por Souza (2017), para posicionar o papel da mulher no interior dos grupos culturais, levantando questionamentos a favor do seu reconhecimento.

Nessa linha de raciocínio há o tensionamento do conceito de masculinidade para confrontar com as funções exercidas por mulheres e homens nas manifestações dançantes da cultura popular, pondo em questionamento a ideia massificada de poder associada à figura masculina. As contribuições de Adichie (2017), Couto (2011), Barreto (2004), Safiotti (2004), Aronovich (2019), Brasileiro (2019), Tenório (2020) e demais autoras(es) corroboram nas reflexões ora apresentadas sobre as relações de gênero que se configuram no Maracatu de

²⁰ artigos científicos, monografias, dissertações, teses.

Baque Virado e na Capoeira Angola, e na inquirição sobre quais estratégias de enfrentamento ao machismo são aplicadas pelas mestras Joana e Janja.

Denominado de **MESTRAS NO MOVIMENTO: O FEMINISMO ANGOLEIRO E AS FEMINISTAS DE BAQUE VIRADO**, o segundo capítulo visa destacar como o feminismo contemporâneo se apresenta, evidenciando suas variadas vertentes para situar as provocações trazidas pelas mestras dentro desse debate. Para tanto, traça-se uma linha do tempo desse fenômeno no Brasil e no Mundo, elucidando os contrapontos entre o feminismo hegemônico implantado na Europa e Estados Unidos e os feminismos contra hegemônicos, mais notadamente o feminismo negro. Considerações orientadas à luz de Angela Davis (2016; 2017), Carneiro (2003), Duarte (2003), Ribeiro (2019), Luiza Bairros (1995), Santos (2020) dentre outras. A partir de tais pressupostos, descreve-se em detalhes o trabalho desenvolvido por cada uma das mestras pesquisadas.

Guiado pelas reflexões de Santos (2017), Araújo (2020), Diniz (2019), Anselmo (2020), Ribeiro (2018), Soares (2002), Barbosa (2005), Abib (2005), Foltran (2017), Oliveira (2007) etc., expressa as ações pontuais de Mestra Joana e Mestra Janja no papel de pensadoras e ativistas. Areladas aos seus saberes e fazeres enquanto guardiãs da cultura popular, as mestras assumem a função de agentes feministas em prol de uma agenda vinculada à perspectiva negra e decolonial. Pauta-se na origem, finalidades e atividades realizadas pelos Movimentos Feministas de Baque Virado (FBV) criado por mestra Joana e pelo Instituto Nzinga ancorado no Feminismo Angoleiro capitaneado por Mestra Janja. Neste cenário são esboçadas as experiências concebidas a partir do lugar de fala das mestras.

Por fim, no terceiro capítulo nomeado **DANÇAS POPULARES E ATITUDE POLÍTICA: BRINCANTES E CAPOEIRAS NA MILITÂNCIA**, a luz das reflexões de Abib (2005) e Santos (2006) são explicitados os caminhos traçados pelas mestras Joana e Janja na articulação política ao assimilarem a cultura popular como terreno de luta. Amparado nas argumentações de Moncks (2011) assinala o ativismo cultural das mestras, notabilizando quais áreas sociais os trabalhos desenvolvidos nos grupos liderados por elas conseguem alcançar de maneira a impactar positivamente a comunidade, visando dirimir a ausência ou falta de gerência de políticas públicas.

Neste sentido, a partir da contribuição de Nogueira (2020); discute-se a importância do ativismo no setor cultural na luta por melhores condições de trabalho,

expressado na promulgação de aparatos legais e iniciativas governamentais que viabilize a preservação e manutenção dos patrimônios imateriais representados pelas manifestações culturais, bem como, a obtenção de recursos materiais e financeiros para garantir a sustentação das sedes e permanência das/dos agentes em suas atividades culturais. Apresenta, portanto, como através da militância Mestra Joana e Mestra Janja conduzem as/os integrantes dos grupos culturais por elas liderados e demais cidadãos ao empoderamento social.

E termina por descrever o engajamento das mestras com campanhas sociais de micro e macro alcance, por meio das quais direcionam suas ações e atuações para oferecer apoio à comunidade na obtenção de direitos voltados para a educação, saúde, trabalho, lazer, assistência social, meio ambiente, moradia e transporte e liberdade religiosa. Nesse rastro indica como as mestras incorporam suas atividades à agenda política nacional. Evidenciando o olhar atento das duas mestras às demandas sociais das minorias ao se comprometerem com a proteção às mulheres, às pessoas LGBTQIAPN+ e com a promoção da igualdade racial. Ou seja, narra o modo pelo qual Mestra Janja e Mestra Joana se utilizam dos meios culturais que dispõem em busca de mudanças sociais.

2 DA “LICENÇA” ÀS MESTRAS

2.1 AS MESTRAS PEDEM PASSAGEM

As Danças Populares, patrimônio imaterial artístico-cultural, representa um importante espaço de preservação, recriação e divulgação dos saberes tradicionais historicamente construídos pelas diferentes etnias que contribuíram para a formação da cultura brasileira. “Elas também são expressão de um jeito de ser, agir e ver o mundo simbolizado através da linguagem corporal” (CONRADO, 2004, p. 37). A autora ainda acrescenta que o termo “popular” é atribuído a uma dança para diferenciá-la das clássicas, modernas e contemporâneas.

Entendemos ser uma arte, uma dança, cujo conteúdo, tema e sujeitos expressam suas identidades e leituras de mundo, de forma diferente. Para respeitar uma identificação existente no senso comum, chamaremos aqui de “Dança Popular”, reconhecendo que é uma expressão da contemporaneidade, que se atualiza dia-a-dia conforme seus próprios padrões e autores. (CONRADO, 2004, p. 38)

Objeto de estudo de uma variedade de especialistas (folcloristas, historiográficos, antropólogos, acadêmicos entre outros), as Danças Populares, suscitam curiosidade sobre seus diversos aspectos, sobretudo, a respeito da sua lógica interna, por se tratar de componente da cultura popular. “Outrossim, entendemos a cultura popular como aquela vivida e criada pelas classes populares tanto na atualidade como no passado” (PAULINO, 2015, p. 261).

Diferentemente da ideia propagada de que a Dança Popular é ultrapassada, parada no tempo, essa manifestação cultural é uma expressão da contemporaneidade que se atualiza cotidianamente conforme seus padrões e autores como evidencia Conrado (2004). A partir desses pressupostos depreende-se a possibilidade de ajustes, aquisições, concessões conforme a necessidade se apresente em acordo com as transformações sociais do tempo vigente. Nesse dinamismo alterações antes impensadas são consideradas, criando-se novas configurações que corroboram na manutenção e transmissão das tradições em diálogo com as gerações contemporâneas.

As Danças Populares Brasileiras são expressões de movimentos, passos, gestos, ritmos, coreografias, sentimentos, formas, simbologias e traços específicos do jeito de ser de um grupo social, presente em grandes e pequenos povoados ou metrópoles, que, dependendo do contexto em que estão inseridas, atuam em um ritmo

de manutenção/perda/recriação, “continuidade” e “descontinuidade”, o que desmistifica a tese de que, a tradição é algo “velho”, estático, “desatualizado” – estigmas geralmente atribuídos à cultura popular em todas as suas expressões. (CONRADO, 2004, p. 40)

Fundamenta-se nesse sentido as inovações ensejadas em algumas dessas manifestações dançantes, onde papéis tradicionalmente ocupados por homens, têm sido estendidos às mulheres. A exemplo do Cavalo Marinho feminino, tradição historicamente composta apenas por homens; mulheres atuando como catirinas²¹ nos grupos de Boi Bumbá ou como batuqueiras nos maracatus. Alterações que foram sendo agregadas reconfigurando a lógica interna dessas tradições em consonância com os desejos, anseios e interesses dos seus autores em negociação com as mudanças que atravessam a malha social.

Neste mesmo caminho seguem as lideranças que na maioria dos casos, factualmente estavam delegadas aos homens, mas em um movimento ainda tímido aos poucos esse quadro tem se modificado. É comum lavadeiras e marisqueiras se organizarem em grupos de Samba de Roda e Cirandas, o que pode explicar a maior concentração de mulheres à frente nessas vertentes. Ainda que seja crescente o número delas nos grupos de Coco, a presença masculina ainda se impõe quando levado em consideração a totalidade dos grupos tradicionais de Danças Populares.

Essa realidade fica bem evidente quando analisamos os editais direcionados ao reconhecimento de mestres e mestras das Culturas Populares. Numa premiação para reconhecimento de novos mestres e mestras da Cultura Popular, realizado pela prefeitura do Estado do Ceará em 2018, intitulado “Tesouros Vivos da Cultura”, com o intuito de ampliar o número de mestres da cultura, dos 11 contemplados, apenas 3 são mulheres²². Em outro caso mais recente, o 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular de Belo Horizonte, que já apresenta problema no seu título por se referir apenas a parcela masculina, dos treze premiados na categoria Rituais/Festejos/Celebrações, onde estão incluídos os grupos tradicionais de Danças Populares, somente quatro mulheres aparecem na lista²³.

²¹ Ver em Bumba meu boi: participação feminina muito além de Catirina. Interesse de jovens pelo folguedo reflete na conquista de espaço pelas mulheres. Disponível em: <<https://bit.ly/3h5tz2q>>. Acesso em: 29 de Setembro de 2020.

²² Conheça os novos mestres e mestras da cultura. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yxccqgu8>> Acesso em: 02 de Novembro de 2019.

²³ Prêmio Mestres da Cultura Popular – 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2JxtZ3k>> Acesso em: 05 de Dez. 2020.

Esses editais são previstos no Plano Nacional de Cultura (PNC)²⁴ que através de Projetos de Lei (PL) concedem auxílio financeiro a mestres e mestras da Cultura Popular, a exemplo do PL 1176/2011 que implantou o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares, criando um benefício financeiro de, pelo menos, dois salários-mínimos á pessoas que reconhecidamente representam a cultura popular tradicional brasileira.

A PL 1176/2011 estabelece critérios para certificação vitalícia e concessão de bolsas temporárias destinadas aos Mestres da cultura popular que comprovarem existência de relevância e capacidade de transmissão do seu saber e saber fazer. Segundo o projeto, estas bolsas serão equivalentes às bolsas de pesquisa pagas por agências financiadoras no âmbito acadêmico e são temporárias porque a ideia não é se configurar como uma aposentadoria ou benefício continuado. (SOUZA, 2017, p. 18)

Necessário se faz destacar que esses prêmios abrangem diferenciadas categorias da cultura popular, e mesmo quando restrito a apurar os prêmios destinados às Danças Populares, as mestras aparecem em minoria. Há casos de apenas um representante desta vertente ser contemplado, e ser esse um mestre. Numa ligeira busca pelos editais, o Ceará, que é um dos Estados brasileiros que mais investe nesse tipo de política pública, apresentou a seguinte configuração, considerando o período de 2004 a 2019 do Prêmio “Tesouros Vivos da Cultura” supracitado²⁵:

Tabela 1 - Comparativo de quantidade entre mestres e mestras da cultura popular contemplados no prêmio “Tesouros Vivos da Cultura” do Ceará

Ano	Número de Contemplados	Número de Mestres	Número de Mestras	Nº de mestras de Danças Populares	Linguagem de Danças Populares
2004	12	9	3	1	Reisado
2005	12	7	5	1	Caninha verde
2006	12	10	2	1	Pastoril, Dança do coco e Mineiro-pau
2007	12	7	5	0	Nenhuma
2008	2	2	0	0	Nenhuma
2009	9	6	3	1	Dança de São Gonçalo
2011/2012	2	1	1	0	Nenhuma
2013	2	1	1	0	Nenhuma
2015	9	5	4	1	Tradições Juninas
2017/2018	16	13	3	1	Maracatu
2019	11	8	3	2	Dança do coco e Mineiro Pau

Fonte: quadro elaborado pela autora a partir de <https://bitly.com/6gzO7>

²⁴ “É um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais.” Disponível em <<https://http://pnc.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 08 de Maio de 2021.

²⁵ Ver em ANEXO VII - Listagem dos Tesouros Vivos da Cultura Disponível em: <<https://bit.ly/3nYJz7H>>. Acesso em 05 de Janeiro de 2021.

Realidade semelhante se concretiza na premiação Mestres e Mestras lei Aldir Blanc – Funcart (natal) – 2020 onde dos sete contemplados, apenas três são mulheres; no Prêmio mestres e mestras da cultura alagoana 2020 – lei Aldir Blanc, em que foram escolhidas nove mestras em um total de vinte e dois escolhidos. Assim ocorre na maioria dos editais de reconhecimento de mestres e mestras com raras exceções como é o caso do Prêmio "Mestre Armojo do Folclore Capixaba" realizado pela Secretaria de Estado da Cultura (Secult) que concedeu o título de "Mestre da Cultura Popular do Estado do Espírito Santo" a dez pessoas que atuam na defesa e manutenção da cultura popular no Espírito Santo em que a disputa ficou meio a meio, isto é, cinco mestras e cinco mestres receberam o título de Mestre da Cultura Popular do Estado do Espírito Santo naquele ano.

O “Culturas Populares 2019 - Edição Teixeira” proposto pelo Ministério da Cidadania, de alcance nacional, cujo panorama apresenta resultados diferentes em algumas regiões, ainda assim demonstra que a hegemonia masculina persiste. Na região Norte são catorze contemplados e somente duas mestras; na região Sudeste numa lista de quinze agraciados, aparecem quatro mulheres; na região sul, em um total de oito, apenas uma laureada; no Centro-Oeste os únicos dois prêmios reverenciou dois mestres; a região Nordeste foi a única que contrariou essa constatação, resultando em quatro prêmios endereçados às mestras em um quadro de cinco apontados como favoritos ao prêmio.

Esse panorama revela a hegemonia masculina na liderança das Danças Populares. Com o propósito de entender os ditames que corroboram para a essa determinação algumas questões serão analisadas a fim de elucidar supostas justificativas para essa disparidade entre mestras e mestres tão corriqueira nos grupos tradicionais de Danças Populares. A começar por verificar os requisitos básicos exigidos para reconhecimento do pretendente a este posto. Para tanto, o caminho traçado será recorrer aos estudiosos da cultura popular, pois acredita-se que eles têm muito a contribuir para o entendimento do contexto dessas manifestações apresentando a sua dinâmica de maneira minuciosa.

Câmara Cascudo, um dos nomes que fizeram importantes registros sobre as danças e manifestações populares brasileiras, referência até os dias atuais para esses estudos, traz o seguinte conceito de mestre: “Mestres populares são aqueles que detêm o saber fazer, a memória social da comunidade e das suas tradições.

São pessoas dotadas de saber notório, reconhecidas entre seus pares e por especialistas.” (CASCUDO, 1972, p. 11). Souza (2017) também colabora nesse sentido, afirmando que:

No Brasil, os patrimônios vivos da cultura popular são nomeados como mestres. Os mestres da cultura popular são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional de transmissão oral e que, através da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo os saberes de geração em geração, garantindo a ancestralidade²⁶ e a identidade do seu povo²⁷. (SOUZA, 2017, p.13)

Em nenhuma das duas conceituações apresentadas percebe-se atributos que possam se relacionar estritamente à figura masculina. Tanto homens como mulheres constituíram gerações enquanto integrantes desses grupos, há de se considerar independentemente do gênero, suas competências para exercer essa função. Eis aqui um forte argumento para se contrapor aos grupos que historicamente vêm sendo liderados por homens.

Não se quer aqui negar os feitos dos mestres que vem ao longo de gerações trabalhando em prol da manutenção de seu grupo, que marginalizado pela sociedade, são relegados a segundo plano por se tratar de cultura popular, ou seja, cultura do povo, das classes economicamente desprivilegiadas, que historicamente tem seus saberes rejeitados e associados à ideia de inferioridade.

Na cultura ocidental, o saber científico se sobressai, deslegitimando o conhecimento dos mestres da cultura popular. Ser mestre da cultura popular não representa um título, mas uma representação social de minorias. Ele reproduz os valores, ideias e práticas culturais a partir da perspectiva das classes subalternas. Reconhecido por sua comunidade como tal através de suas ações em defesa da legitimação de uma tradição, da realidade subalterna e sobretudo do caminho que apresenta para que cada um, ao reconhecer-se como parte desta história, encontre formas de resistência e mudança de uma realidade de exclusão, ausente de direitos e dignidade. (SOUZA, 2017, p. 37)

²⁶ A essência da ancestralidade volta-se para a união do velho com o novo, da influência do passado no presente, do visível com o simbólico. Trata-se da relação dos antepassados, com os que se encontram presentes e àqueles que ainda chegarão, muito além das de parentesco, pois diz respeito à história e tradição de uma cultura. (SOUZA, 2017, p. 14)

²⁷ Conceito apresentado no Projeto de Lei nº 1.176, de 2011 que institui a Política Nacional de Proteção e Fomento aos Saberes e Fazeres das Culturas Tradicionais de Transmissão Oral do Brasil (Idem).

Outra questão relevante a ser colocada se remete as atuações nesses grupos que ultrapassam os limites impostos no tratamento às questões de gênero socialmente postas que demarcam os comportamentos femininos e masculinos, separando o que pode e não pode para homens e mulheres. Nos folguedos, sobretudo, homens executam o papel de mulheres, como foi exemplificado acima no caso da catirina, um dos personagens do Boi e que também aparece no Cavalo marinho, manifestação correlata. Essa personagem também aparece no maracatu, mas é encenada por mulheres, diferentemente da baiana rica ou *orixás femininos* que podem ser encarnadas por homens.

No Maracatu-Nação, o feminino é encarnado, também, através das corporeidades de homens travestidos de mulher, prática igualmente presente em outras manifestações culturais, como aruendas, cambindas, maracatus de lança, possivelmente com significados distintos entre si e que devem ser investigados (LIMA, 2005 apud SOUZA, 2015, p. 149).

Dado que as tradições são transmitidas de geração para geração, muitos destes homens herdaram tal função dos seus antecessores dentro de uma mesma família e sem questionar se apropriam desses saberes e fazeres, legitimando os seus interesses. Mesmo os mais jovens, ainda que haja relatos da dificuldade de se engajarem nesse contexto, despojam-se dos preconceitos advindos do público externo e assumem a responsabilidade de levar adiante o legado cultural cultivado pelos mais velhos da comunidade.

Esses homens seguem atuando em suas comunidades, e suas ações não se restringem às demandas de seus grupos, exercem importante papel social como líderes comunitários ajudando a reduzir as consequências das desigualdades econômicas. O período atual de pandemia evidenciou isso. Mestres que em meio a dificuldades financeiras pessoais, se mostraram sensibilizados com a situação calamitosa da sua comunidade e juntaram esforços em prol da redução dos danos.

Esse reconhecimento, porém, não invalida a reivindicação que aqui se faz de ampliar o número de mestras, visto que elas da mesma forma assumem essa missão de expandir o alcance dessas ações ao reconfigurar os grupos tradicionais de Danças Populares em espaços potentes de participação feminina na luta contra as opressões de gênero. Se as mulheres apresentam os mesmos desempenhos à frente dos grupos, não se justifica o número reduzido delas, pois de fato quando não são maioria absoluta no total de integrantes, ainda assim representam presença

expressiva nos Grupos. Constatação observada que merece investigação com o objetivo de compreender os motivos que podem determinar essa disparidade histórica.

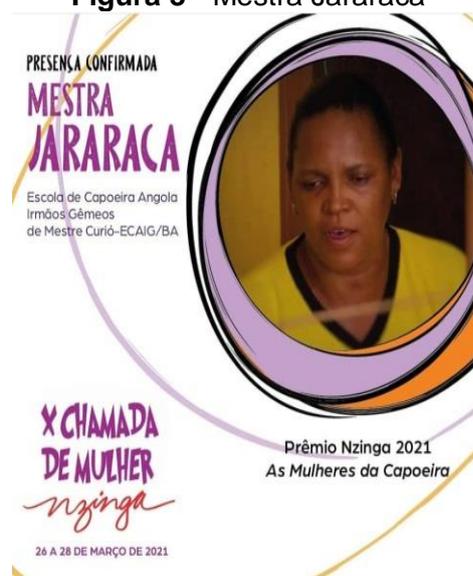
Nos folguedos é comum a participação feminina enquanto corpo brincante²⁸ ou nos bastidores, como costureiras na confecção das indumentárias e artesãs na construção de objetos cênicos, acessórios e ornamentações. Atividades essas de grande valor, dada a sua importância não apenas sob a ótica estética das imagens levada ao público nos cortejos e apresentações, como para sua legitimação frente às contrapartidas do poder público, visto que muitos desses grupos que recebem incentivos fiscais de instâncias públicas precisam apresentar resultados satisfatórios para mantê-los. Porém determinar que elas exerçam apenas essas ações é menosprezar suas competências.

No caso da Capoeira, Conrado (2006) ressalta que as mulheres se profissionalizaram a tempo suficiente para existirem mestras, contramestras, treinelas²⁹ formando outras pessoas, fundando suas escolas. Apesar de já existirem mais mulheres nessa função desde o período da pesquisa realizada por Conrado (2006), que cita Valdelice Santos de Jesus, Mestre Jararaca, como sendo provavelmente a primeira e única mestra de Capoeira Angola no Brasil, o número delas ainda é muito reduzido se comparado ao quantitativo de mestres nessa manifestação cultural.

²⁸ “O corpo brincante responde a diversos estímulos do jogo e do ritual. É um corpo que se move na espontaneidade da brincadeira, embalado pelos sons de tambores e canções que pontuam as pulsações dos movimentos, com uma percussão que dita o ritmo do pé no chão. Refiro-me a um corpo marcado por sua própria história, sua vida cotidiana, que traz na sua gestualidade sinais do seu trabalho e suas espiritualidades. (MANHÃES, 2010, p. 1)

²⁹ “Concordância nominal de gênero do termo treinel; quando se é aluna/o, mas já treina outras pessoas.” (Lopes, 2018, p. 1)

Figura 3 - Mestre Jararaca



Fonte: @nzinga.salvador

A hipótese mais contundente, inclusive sustentada por muitas mestras que precisaram esperar anos para ocupar esse lugar, reside no machismo, comportamento masculino resultante do patriarcado, sistema de dominação masculina que invade todos os espaços sociais. Apesar da observação feita anteriormente sobre a masculinidade dos mestres extrapolar em alguns aspectos o padrão hegemônico, deve-se considerar que esses homens sofreram influência de valores de longa duração que definem o que é masculino e o que é feminino possuindo características universalizantes e históricas em que o modelo de homem empreendedor, guerreiro, provedor, entre outros se sobressai (Couto, 2011).

A pensadora e feminista negra Adichie afirma que “os estereótipos de gênero são tão profundamente inculcados em nós, que é comum os seguirmos mesmo quando vão contra nossos verdadeiros desejos, nossas necessidades e nossa felicidade” (ADICHIE, 2017, p. 28). Numa análise de como a identidade masculina vem a longo tempo sendo construída, explica a naturalização do ser homem associada ao poder. Mesmo que alguns homens recebam uma educação que se proponha a contrariar o padrão hegemônico de masculinidade, essa associação é pouco questionada. Como diz Couto (2011, p. 116) “as identidades são desenhadas seguindo valores tradicionalmente imputados a homens e mulheres dentro de uma hierarquia na qual à mulher quase sempre é colocado o lugar de segundo sujeito nas relações”.

Não se pretende aqui aprofundar no debate sobre o processo de construção da identidade de gênero, nem do ponto de vista das masculinidades nem das feminilidades, pautas que têm ganhado cada vez mais importância no século XXI. Mas, entender como as normas sociais impostas por uma sociedade patriarcal delimitam as subjetividades de homens e mulheres estabelecendo padrões de comportamentos a partir da determinação de papéis sociais. Nesse caso às mulheres estão reservados sempre papéis subalternos. Há constatação de que é neste sistema que os grupos tradicionais de Danças Populares se constituem, então este será o caminho para analisar a disparidade do número de mestras e mestres encontradas/os nesses Grupos. Nessa perspectiva, essa discussão será conduzida no próximo tópico.

2.2 DENÚNCIA DAS MESTRAS: DRIBLANDO O MACHISMO

A expressiva participação feminina nos grupos tradicionais de Danças Populares não reflete a realidade do número de mestras que se apresenta reduzido em relação a dos mestres. Apesar do número cada vez mais crescente de mulheres nas lideranças em algumas manifestações como o Coco e que sua representatividade no Samba de Roda seja historicamente significativa, essa ocupação ainda é inexpressiva quando considerado o conjunto dessas agremiações.

De acordo com Tenório (2019), o Maracatu conheceu sua primeira mestra há apenas 14 anos, Mestra Joana, a primeira mulher a comandar uma nação de baque virado, manifestação afrodiáspórica do Estado de Pernambuco. Semelhante situação ocorreu com a Capoeira Angola onde, Mestra Jararaca é apontada como a primeira mestra de Capoeira, assumindo o título no ano de 2001. Seu apelido era um alerta sobre quais cuidados seu opositor devia tomar na roda, tal qual “perigo” representa está diante de uma cobra jararaca. O título dado a essa mestra é um reconhecimento tardio, se levar em consideração a história da Capoeira Angola na Bahia.

Assim como nas demais instituições sociais onde as relações de poder têm sido explicadas a partir do patriarcado, há fortes indícios de que esse fenômeno seja a razão que faz prevalecer a figura dos mestres em detrimento das mestras nos grupos tradicionais de Danças Populares. Esse sistema social de dominação

masculina, sobre as mulheres, se estrutura de modo a determinar uma distribuição desigual do exercício do poder.

[...] É caracterizado por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura. (BARRETO, 2004, p. 64)

Emerge discutir como as relações de gênero se configuram nesse contexto a fim de compreender essa disparidade, a partir do levantamento de quais espaços estão reservados às mulheres, não apenas no âmbito social mais abrangente, mas mais especificamente, na cultura popular. Em qualquer lugar que se apresente urge denunciá-lo posto que (não há lugar privilegiado da resistência [...] todo e qualquer lugar pode ser um lugar onde irrompe uma resistência, uma reviravolta, uma torção, uma inflexão)³⁰. Seja na família, no mercado de trabalho ou nos demais espaços públicos em que a mulher frequente, como nos grupos culturais, denunciar a dominação masculina e analisar as relações homem-mulher resultantes deve ser a atitude ética.

Entendendo que “falar em cultura popular é dá ênfase ao modo de ser e sentir que seja típico de uma população, suas características e seu patrimônio. A mensagem política pode ser a da transformação dessas relações sociais (SANTOS, 2006, p. 52).

Assim é possível vislumbrar um quantitativo de mestras de forma a corresponder ao número de mulheres integrantes dessas entidades culturais. Para ampliar o campo de atuação das mulheres, seja na ocupação de posições econômicas, políticas, religiosas ou culturais, tradicionalmente reservadas aos homens, mais que refutar o patriarcado, necessita oportunizá-las. Saffioti (2004) nos lembra que essa hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina, refere-se a milênios da história mais próxima. Independentemente do nível de profundidade que esse sistema atinja as instituições, sua natureza continua a mesma. “O importante a reter é que a base material do patriarcado não foi destruída, não obstante os avanços femininos, quer na área profissional, quer na representação no parlamento brasileiro e demais postos eletivos políticos.” (SAFIOTTI, 2004, p. 106)

³⁰ Tese sustentada por Peter Pål Pelbart no minicurso Política e Subjetividade do Projeto Caro Leitor promovido pelo Sesc de Minas Gerais no Palladium em Julho de 2006. Publicado no YouTube em 11 de Jan 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/pR77ButL1RQ>>. Acesso em: 28 de Setembro de 2020.

“As mulheres são ‘amputadas’, sobretudo, no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatas, apaziguadores” (SAFFIOTTI, 2004, p.35). Esse tipo hierárquico de relação, conhecida como sexismo, atravessa a sociedade como um todo, alcançando as culturas populares, atingindo as mulheres de forma bem semelhante. Sua participação expressiva ainda se resume a brincantes dos folguedos, a exemplo dos Maracatus (rainhas, damas do paço, baianas, catirinas, entre outros personagens), ou como alunas no caso da Capoeira, duas linguagens das Danças Populares onde a atuação feminina é bem significativa.

Práticas que estabelecem relações de identificação por abranger uma determinada religião (Candomblé), e pelo fato de estarem inseridas em comunidades periféricas, nestas a população é composta majoritariamente por pessoas negras. Assim, essas duas práticas que têm o canto, a dança e o batuque como expressão cultural, representarão as agremiações que em conformidade com o dinamismo da cultura popular se atualizam e se contrapõem ao padrão de poder hegemônico ao incluírem mulheres nos espaços de decisão.

Grande parcela das mulheres dessas manifestações culturais permanecem por anos ocupando lugares submissos, em alguns casos, sem nunca cogitar a possibilidade de serem promovidas ao cargo de maior prestígio, o de mestras. Algumas delas chegam até a integrar o corpo administrativo, como coordenadoras ou até mesmo como presidentas, mas em número também reduzido. Ainda que elas tenham conseguido algumas conquistas como a de compor a ala de percussão nos Maracatus, e serem promovidas a treinelas e contramestras na Capoeira, lugares outrora dominados pelo público masculino, há muitas barreiras que dificultam sua chegada ao posto de mestras.

Uma delas diz respeito à rejeição dos homens que se recusam a ser liderados por mulheres. Outra questão se relaciona ao fato de se outorgar às mulheres sempre atividades referentes aos cuidados do lar. Duas facetas que revelam o machismo estrutural³¹ que historicamente assola a sociedade brasileira, fruto do

³¹ “Compreendemos por machismo estrutural a conjuntura patriarcal sistêmica que constitui nossa sociedade. A expressão cunhada aqui tem paralelo com a noção de “racismo estrutural”, uma vez que, tanto quanto o racismo, o machismo e as desigualdades de classe se encontram no cerne de nossa sociedade, sedimentada no que Saffiotti, Davis, Hooks e outras pesquisadoras têm estudado historicamente, pelo nó de intersecção gênero-raça-classe” (PAULA; SANT’ANA, 2022, p. 7556). Disponível em: <<https://bityli.com/mlSTOZGgv>>. Acesso em: 05 de Novembro de 2022.

padrão de poder vigente que tem como sustentáculo o sistema capitalista, patriarcal que imputa aos homens o uso da razão, portanto, de comandar, e às mulheres a execução de tarefas, ou seja, à obediência.

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. Foi, por exemplo, por meio do patriarcado que se estabeleceu que o trabalho doméstico deve ser exercido por mulheres e que não deve ser remunerado, sequer reconhecido como trabalho. Trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta. (ARONOVICH, 2019 apud LERNER, 2019, p. 21)

Brasileiro (2019) registra como a Capoeira, ligada a imagem de agressividade e valentia, sempre foi considerada um espaço masculino, e que a princípio relegou às mulheres a posição de observadoras. “No máximo atuavam como companheiras dos capoeiristas homens” (BRASILEIRO, 2019, p. 02).

Aquelas que insistiam em praticar a capoeira precisavam se esconder atrás de pseudônimos que dificultavam sua identificação. Daí surgiram 'personagens' célebres como Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Para Bonde e Maria 12 Homens, que teriam feito história. Essas mulheres capoeiristas, e algumas outras da época, eram muitas vezes consideradas masculinizadas, violentas e até perigosas. (BRASILEIRO, 2019, p. 2)

Segundo a autora, este cenário começou a melhorar depois que o Mestre Bimba³², uma dos mais importantes e reconhecidos na Bahia, criador da Capoeira Regional³³, permitiu a participação feminina na roda. Contemporâneo dele, o Mestre Pastinha, expoente da Capoeira Angola, também se mostrava simpático com a

³² “A capoeira sofre uma transformação importante a partir da década de 30 do século XX. Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, sentindo a necessidade de dar à capoeira, um caráter mais aceito socialmente, estabelece algumas modificações substanciais naquela prática que até então, era tida como “coisa de marginais e desocupados”, constando inclusive do Código Penal Brasileiro, de 1890, caracterizada como crime. Bimba busca apoio entre camadas das classes média e média-alta de Salvador, constituída por universitários e filhos de personalidades importantes, institui a academia – e não mais a rua – como espaço de aprendizagem dessa luta, incorpora elementos de lutas marciais como o karatê e o jiu-jitsu, e cria um método batizado por “Luta Regional Baiana”, que acabou ficando conhecido posteriormente como “Capoeira Regional”. A capoeira deixa de ser crime em 1934, no decreto do então presidente Getúlio Vargas, fato que se deve também, entre outros fatores, à influência do processo desencadeado por mestre Bimba” (ABIB, 2004, p. 43-44).

³³ Capoeira cujo estilo foi adaptado pelos brasileiros, sendo um dos mais praticados atualmente. Chama-se regional por ter surgido na região da Bahia. Seus movimentos são muito agressivos, joga-se muito rapidamente e com golpes bastante violentos. Na capoeira de estilo regional, a roupa é toda branca, e em sua roda todos têm que cantar a letra da música junto com o conjunto e bater palmas para marcar o ritmo, que é muito acelerado. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 30 de Novembro de 2020.

presença de mulheres no jogo. Muito respeitado no meio dizia que a capoeira era “para homem, menino e mulher, só não aprende quem não quer”.

Assim, as mulheres começaram a ter maior liberdade para jogar e, também, tornarem-se mestras, agregando à manifestação particularidades que só poderiam ser inseridas por elas. Tornando a prática muito mais democrática, uma vez que na roda todos jogam de maneira igualitária, a presença da mulher na capoeira acaba funcionando como instrumento de promoção da tolerância, respeito e equidade. (BRASILEIRO, 2019, p. 2)

Mas, essa conquista das mulheres capoeiristas tornarem-se mestras, não se deu de maneira tão simples e elas aparecem, sobretudo, na Capoeira Angola. Enfrentando preconceito vindo até mesmo de familiares, que associa a Capoeira sempre às realizações masculinas, fruto do pensamento machista/patriarcal. Em virtude dos estereótipos criados a partir desses preceitos, muitas mulheres foram ao longo da história da Capoeira proibidas de jogar. Foi o caso de Mestre Jararaca que segundo o *Blog Revelando Mulheres* (2015) iniciou na roda aos 11 anos com o Mestre Pequeno³⁴ e teve que parar por impedimento de seu pai que dizia ser prática de menino. Retornando anos depois, em 1989 depois que seu progenitor faleceu, não demorou muito a tornar-se Mestre de Capoeira Angola, trabalhando ao lado de grandes Mestres, a título de exemplo vale citá-los: Curió³⁵ que foi aluno de Mestre Pastinha e Moraes³⁶ um dos lendários multiplicadores dessa linhagem.

Hoje soma-se a ela poucas mulheres angoleiras que assumiram esse posto no Brasil. Em sua tese de doutorado, intitulada “Trajetórias formativas e registros

³⁴ João Pereira dos Santos foi um mestre de capoeira brasileiro. Nasceu em Araci, no dia 27 de dezembro de 1917 e faleceu em Salvador, no dia 9 de dezembro de 2011. Inscreveu-se no Centro Esportivo de Capoeira Angola, que era uma congregação de capoeiristas coordenada pelo Mestre Pastinha. Desde então, João Pereira passou a acompanhar o mestre Pastinha que logo ofereceu-lhe o cargo de treinel, isso foi por volta de 1945. Algum tempo depois João Pereira tornou-se então João Pequeno. Em 2008 recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia. (Mapeamento Cultural UFBA, 2019). Disponível em: <<https://bityli.com/WVeNtQtBW>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

³⁵ Jaime Martins dos Santos, discípulo de Pastinha nascido em 1939, continua ensinando e difundindo a capoeira angola (Mestres, 2015). Disponível em: <<https://bit.ly/3u79iz0>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

³⁶ Pedro Moraes Trindade, conhecido como Mestre Moraes, famoso difusor da capoeira de Angola, nasceu na Ilha da Maré, em 9 de fevereiro de 1959. Moraes começou a praticar a capoeira quando tinha oito anos, ocasião em que frequentou a academia de Mestre Pastinha. Em 1970, Mestre Moraes mudou-se para o Rio de Janeiro de onde voltou após a morte de Pastinha, treze anos depois. De regresso a Salvador, fundou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), com o objetivo de transmitir e preservar os ensinamentos que recebeu de seus mestres. Além de presidente do GCAP, é professor de Inglês, Mestre em História Social pela Universidade Federal da Bahia, doutor em Cultura e Sociedade pela mesma universidade e compositor de música de capoeira. Seu disco “Roda de Capoeira” foi indicado ao Grammy, em 1984. (Raridades da Capoeira). Disponível em: <<https://bityli.com/HBsKKzjsb>>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

biográficos de mestras de Capoeira” (2021), a pesquisadora Ábia Lima de França (UNEB)³⁷ apresenta um catálogo composto de 257 biografias de mestras de capoeira pertencentes a distintos territórios, dentro e fora do Brasil, porém os estudos não obedece a um critério de separação de estilo e linhagem de capoeira. Como menciona a autora:

No catálogo exposto [...], é possível ver o panorama geral com os nomes das mestras de capoeira. A separação não obedeceu a critérios de estilo e linhagem de capoeira, apesar de ser importante compreender que cada vertente tem seu *habitus* capoeirístico, havendo diferenças nos processos formativos, nos fundamentos e nos rituais ensinados, assim como no tempo necessário à titulação das mestras. (FRANÇA, 2021, p. 143)

Na busca por fazer um recorte de Mestras da tradição Angola a fim de atender a especificidade dessa pesquisa, realizou-se um levantamento por meio eletrônico, a partir de periódicos eletrônicos, jornais digitais e blogs foi possível tomar conhecimento de alguns nomes espalhados pelo território brasileiro. Conforme os resultados apareceram: Paulinha³⁸ (Salvador), Brisa³⁹ (Salvador), Jô⁴⁰ (Juazeiro), Mara⁴¹ da Bahia; Gegê⁴² e Tisza⁴³ do Rio de Janeiro; Elma⁴⁴, do Maranhão; Bel⁴⁵,

³⁷ Universidade Estadual da Bahia.

³⁸ Paula Cristina da Silva Barreto "Paulinha", começou a praticar capoeira no início dos anos 80 no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho do GCAP em Salvador/Bahia. É professora adjunta do departamento de Sociologia na UFBA e mestra no grupo Nzinga. Disponível em: <<https://bit.ly/3OGg8U2>>. Acesso em: 31 de Março de 2022.

³⁹ Mestra de capoeira (2009) pela Associação Cultural GUETO (Salvador.BA), membro do conselho de mestres da World Capoeira Federation (WCF) e da União das Federações de Capoeira do Brasil - UFCB, docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), doutoranda em Nutrição (UFBA), mestra em Gestão Social (UFBA), nutricionista. Disponível em: <<https://bit.ly/3P3mixZ>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

⁴⁰ Aos 7 anos de idade começa a integrar o Grupo Capoeira Brasil. Em 1994, foi para o Rio de Janeiro treinar com Mestre Boneco, expoente no estilo Regional. Desde então, sua vida mudou radicalmente. Do interior da Bahia, viveu nos Estados Unidos, França, Austrália, China e Espanha – para citar apenas alguns países por onde passou. Disponível em: <<https://win.gs/39W3i5n>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

⁴¹ Nascida na Bahia, começou a jogar capoeira, aos 12 anos com meu irmão, Mestre Chuveiro. Inspirada no irmão, Mara se tornou referência para novas capoeiristas em São Paulo e no Brasil afora. (Idem)

⁴² Maria Eugenia Poggi “Gegê”, começou a Capoeira Angola sob a orientação do mestre Cobra Mansa, em 1995, quando se mudou para Washington DC EUA. Disponível em: <<https://bit.ly/3nqPIPS>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

⁴³ Um dos principais nomes da Capoeira Angola, a carioca Tisza Coelho Nos anos 90, mudou-se para a Europa e virou uma das primeiras mulheres a realizar apresentações no exterior. França, Amsterdã, Alemanha, Finlândia, Itália, Bélgica e Eslováquia foram alguns dos países do velho continente para onde levou a arte afro-brasileira e a capoeira. Entre 1992 e 1993, começou a lecionar capoeira no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e se tornou professora titular de Capoeira Angola no Departamento de Dança da Universidade de Denison, Ohio. Disponível em: <<https://win.gs/39W3i5n>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

⁴⁴ Elma Silva Weba natural de Queimada na baixada maranhense, começou a jogar Capoeira Angola em 1986, em São Luís (Ma), na Escola de Capoeira Angola Laborarte, com Mestre Patinho, herdeiro

Mônica⁴⁶ e Mestra Di⁴⁷ de Pernambuco; e Alcione⁴⁸ de Minas Gerais; além da mestra Janja (Salvador), que é uma das interlocutoras do presente trabalho. Este quantitativo minoritário de mulheres na Capoeira revela a condição social das mulheres às quais se outorga atividades relacionadas aos cuidados do lar, forçando sua exclusão de práticas realizadas nos espaços públicos.

Na relação familiar, exige-se logo da menina aprender a cuidar da casa, dos irmãos menores, ter comportamento moderado, disciplinado em muitos casos, recatado, também, na cobrança do bom desempenho nos estudos, o que para os meninos, por vezes, não se dá no mesmo nível de exigência; os resultados insatisfatório destes são justificados por serem “dispersos”, “relaxados”, “desconcentrados”, o que é evidente dado o desequilíbrio na divisão de competências, atitudes, tarefas e trabalho em relação à diferença de sexo. (CONRADO, 2006, p. 204)

Apesar do número ainda reduzido, mostra o quanto a Capoeira tem acompanhado as mudanças no mundo, em que a mulher com toda resistência e preconceito que sofrem tem se mobilizado para ocupar cada vez mais espaços sociais, entre eles, na cultura. Reafirmando o caráter dinâmico das culturas populares, conforme a capacidade que seus atores têm de se adaptarem ao novo, como pontua Paulino (2015). Mas, as capoeiristas, entre mestras e praticantes, ainda têm que lidar com outras problemáticas sexistas.

da linhagem de Mestre Abêrre e Canjiquinha. Deu início em 1993 ao ensino da Capoeira Angola em São Luís (MA) e desde então passa a dedicar a vida a esse ofício. Atravessando o país, muda-se para Porto Alegre (RS), onde em 1996 funda o grupo "Solta a mandinga" que passa a se chamar grupo "nZambi" em 1999. Em janeiro de 2003 aporta na capital federal, onde dá continuidade ao seu trabalho fundando o núcleo do nZambi-DF. Disponível em: <<https://bit.ly/3QQx1gl>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022

⁴⁵ Izabel Cristina de Araújo, a Mestra Bel, começou a praticar a capoeira em 1989. Estudou a manifestação no seu mestrado em Antropologia e no doutorado em História, realizado pela Universidade Federal de Pernambuco. Em 2009 fundou um grupo de apoio às mulheres, o É Cor de Rosa Choque, no Centro de Capoeira São Salomão, localizado atualmente no bairro da Várzea, Zona Oeste do Recife. Composto por capoeiristas de distintas classes sociais, idades, etnias e religiões, que se juntam para praticar e trocar experiências. Disponível em: <<https://bit.ly/3NpljH1>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

⁴⁶ Começou na Capoeira por volta dos anos 1980, quando acompanhou seu irmão num jogo com o mestre Branco de Aruanda. Depois de se afastar e se aproximar algumas vezes na Capoeira Angola, retorna apenas no final de 2010, com o Movimento Rosa Choque, responsável pela sua volta definitiva à capoeira. Disponível em: <<https://bit.ly/3HTNwol>>. Acesso em: 27 Junho de 2022.

⁴⁷ iniciou na prática da capoeira em 1983 na histórica cidade de Olinda/PE sob a instrução de mestre Sapo no então grupo Gunga, o acompanhando na formação do grupo angola mãe no Brasil e na Alemanha, a partir do qual ministra oficinas de capoeira em diversos países europeus. Disponível em: <<https://bit.ly/3nke5t9>>. Acesso em: 27 Junho de 2022.

⁴⁸ Primeira mulher a se tornar contramestra e também a primeira a receber o título de mestra em Minas Gerais. Conheceu a prática por incentivo do irmão mais velho, ainda na adolescência, e desde então se encantou e não parou de praticar. Inaugurou um espaço no bairro Floresta, na região central de Belo Horizonte, para viver de cultura popular. Disponível em: <<https://bit.ly/3QS2AXG>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

Por exemplo, em jogo na roda de capoeira, quando reagem com descaso como se ela representasse fragilidade, ou violentos quando são surpreendidos com a mulher demonstrando melhor habilidade e competência no jogo. (CONRADO, 2006, p. 205)

Lopes (2018) apresenta os critérios para se tornar mestre/a na Capoeira Angola, conta que antes é preciso passar pela fase de treinel/a e depois para contramestre/a. Estes foram os rumos traçados por Val, como chamavam Mestra Jararaca antes de ser consagrada, e receber seu título. Em entrevista concedida a Conrado (2006, p. 211) para a tese de doutorado, ela ressalta:

[...] Não ganhei o título por acaso, agradeço a Deus, a João Pequeno que me colocou na vida da capoeira, é como meu primeiro pai na capoeira e o Mestre Curió que depois de João Pequeno, é responsável pelo que sou hoje, pelo conhecimento que recebi dele. É muito difícil um mestre formar uma mulher mestra, tem muitos que precisam acordar, pois, existem mulheres boas jogando capoeira angola, falando de capoeira angola e acho que eles têm medo de formá-las, eles tem que parar de enxergar só o homem como força maior dentro da capoeira, as mulheres quando querem, elas se dedicam até mais que os homens, dão continuidade ao trabalho deles, por isso, poucos homens dão continuidade ao trabalho deles, por isso, precisam deixar essas mulheres firmes para prosseguirem [...]

Ao longo dos anos a Capoeira Angola tem assumido novas nuances e transformações radicais com a ocupação das mulheres nos espaços de poder. A história de Mestra Janja, que em 1995 ajudou a criar o grupo Nzinga⁴⁹ em São Paulo, tem fortalecido a presença feminina nas rodas. Rosângela da Costa Araújo, Mestra Janja, que também é professora universitária⁵⁰, e na época mestranda em Educação pela USP, se uniu à Mestra Paulinha e ao Mestre Poloca⁵¹ para desenvolver este trabalho. De acordo com Pinheiro (2019), o grupo se faz presente em outras cidades brasileiras como na comunidade Alto da Sereia em Salvador (BA), Brasília, Rio de Janeiro, bem como em outros países como México, Moçambique, Japão e Alemanha. “Este grupo se tornou uma referência para pensar

⁴⁹ Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e tradições Educativa Banto no Brasil (INCAB) tem a finalidade de pesquisar e difundir a Capoeira Angola e demais tradições educativas da matriz banto africana a ela vinculada (artigos e monografias sobre Capoeira Angola e suas interfaces educacionais e sociológicas); promoção social; educação e antirracismo.

⁵⁰ Professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia /UFBA. Graduada em História pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, possui Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo/USP e Pós-Doutorado em Ciências Sociais pela PUC/SP [...] Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) e do Doutorado em Difusão do Conhecimento/DMMDC-UFBA. Disponível em: <<https://bityli.com/yivHZegc>>. Acesso em: 31 de Outubro de 2022.

⁵¹ Paulo Barreto é geógrafo e arte-educador. É mestre no grupo N'zinga.

a construção das mulheres como sujeitos políticos, conscientes de sua condição e nas estratégias de combates contra as formas de opressão de raça, sexo e classe (PINHEIRO, 2019, p. 83-84).”

Semelhante situação ocorre com os grupos de Maracatu, no total de 29 nações registradas na AMANPE⁵² possui atualmente apenas duas mulheres no papel de mestra⁵³. “A figura do mestre é uma das mais importantes porque comanda o batuque, rege os sons que norteiam o cortejo.” (LINS, 2018, p.3). A primeira a exercer essa função, Mestre Joana da Nação Encanto do Pina (1980)⁵⁴, sediado na comunidade do Bode, favela do Bairro Pina em Recife (PE), recebeu o título apenas em 2008. Ela relata que foi rejeitada por muitos batuqueiros que se recusaram a regência de uma mulher, assim, muitos deles se desligaram do grupo. Mestre Joana atribui essa atitude ao machismo. Em entrevista a Carvalho (2020), do Jornal digital JC⁵⁵, ela contou que, apesar de naquela ocasião está já há doze anos ocupando a liderança, os desafios eram grandes dentro e fora do maracatu.

Estar nesse posto à frente de uma nação não é fácil. Encontro muito machismo vindo de mestres e até de mulheres. Quando assumi o Encanto do Pina, há dez anos, por exemplo, houve muitos batuqueiros que saíram, pois não aceitaram serem regidos por uma mulher, conta Mestre Joana. (TENÓRIO, 2020, p. 6).

Antes de ocupar esse lugar de destaque, Mestre Joana, reivindicou junto a outras mulheres a presença feminina no manuseio dos instrumentos (alfaias, caixas, gonguês, agbê, mineiro e atabaque)⁵⁶. O batuque do Maracatu, historicamente foi atribuição estritamente masculina e continua sendo, ainda hoje, em algumas nações. Segundo Oliveira (2011), a inserção de mulheres neste setor do Maracatu Nação

⁵² Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco.

⁵³ Além de Mestre Joana, Karen Adrielly Aguiar de Souza assumiu titulação de mestra do Maracatu Leão Dourado depois da morte de seu pai, Mestre Afonso, que substituíra seu avô.

⁵⁴ O Encanto do Pina foi fundado por uma mulher em 1980. A ialorixá Mãe Maria Sônia recebeu a benção de Iemanjá e Oxum, orixás femininos patronos do grupo. Ela só não sabia que sua neta reconfiguraria o papel da mulher nas nações de maracatu. (LINS, 2018, p. 4)

⁵⁵ Jornal do Commercio, Recife (PE).

⁵⁶ **Alfaias** – Também chamadas de bombos ou zabumbas. São tambores graves, de grandes dimensões, originalmente feitos do tronco da Macaíba (árvore que se parece com a Palmeira); **Caixa de guerra** – Tambor agudo que possui na pele de resposta uma esteira ou bordão produzindo um som rufado e característico; **Gonguê** – Instrumento formado por uma campânula de ferro e um cabo que serve de apoio. Tem o formato aproximado de um sino de ponta a cabeça ou um agogô de uma só boca; **Agbê** – Também conhecido como xequerê, este instrumento é composto por uma teia de miçangas que envolve uma cabaça; **Mineiro** – Também chamado de ganzá. Chocalho cilíndrico responsável pelos registros mais agudos do conjunto. **Atabaque** – instrumento primo do ilú, típico de terreiro, tocado com as mãos. Seu fraseado são toques referentes a determinados orixás, a quem o maracatu presta sua homenagem. Disponível em: <<https://bit.ly/3xWgdfH>>. Acesso em 27 de Junho de 2022.

começa com o surgimento dos grupos percussivos oriundos da classe média, onde era comum a participação feminina tocando a alfaia⁵⁷. “Motivadas por esse novo contexto, as pessoas das camadas populares reconfiguraram os espaços de homens e mulheres dentro dos maracatus tradicionais, sobretudo no batuque.” (OLIVEIRA, 2011, p. 28).

Oliveira (2011), narra que essas mudanças contribuíram para que aos poucos as mulheres pudessem redefinir os espaços antes destinados aos homens. Atualmente as mulheres seguem tocando além da alfaia, a caixa, o agbê e o mineiro. Sendo o agbê, o que mais se adequa às mulheres, justificado pelo fato de ser leve e delicado, além de valorizar a beleza estética feminina. Convém destacar, que na linha de frente do batuque há uma grande ala formada por mulheres tocando este instrumento acompanhado de passos coreografados. “O agbê é instrumento muito significativo, representou uma porta de entrada simbólica e concreta para que as mulheres chegassem ao batuque no maracatu, espaço anteriormente hegemonicamente masculino.” (SANTOS, 2017, p. 4).

Santos (2017) conta que essa participação das mulheres no batuque se deu através da introdução do agbê no ano de 2000 pelo mestre Chacon da Nação de Maracatu Porto Rico (1916)⁵⁸, considerada irmã da Nação Encanto do Pina. Para ele fazia todo sentido o instrumento ser tocado apenas por mulheres, tornando-se esteticamente mais harmonioso e atrativo para o baque. A autora aponta que o mestre levou em consideração o aspecto mitológico atribuído à cabaça, elemento sagrado pertencente à mitologia da Nanã, orixá mais velha do panteão do candomblé, que representa a personificação do útero feminino. Paradoxalmente, observa-se que os aspectos mitológicos femininos observados e associados às

⁵⁷ Oportuno ressaltar que muito antes das brincantes do maracatu conquistarem espaço no batuque, já existia a Banda Didá de percussão exclusivamente feminina criada na cidade do Salvador (Bahia) pelo mesmo fundador do Grupo Olodum, Mestre Neguinho do Samba, em 13 de Dezembro de 1993. Primeira banda feminina a tocar tambor e se afirmar culturalmente, a Banda Didá ajudou as mulheres do Brasil a ganhar espaço nesse universo historicamente dominado pelos homens. Desde então, além de manter ações sociais voltadas para a formação em arte-educação de mulheres e crianças, a Didá segue compondo, e tocando samba-reggae nas apresentações de rua como no carnaval, realizando shows próprios ou como convidada de outras/os/es artistas no Brasil e no exterior.

⁵⁸ “Essa nação foi fundada em 7 de setembro de 1916. Seu símbolo é a caravela Santa Maria, que representa a chegada de escravos africanos no Brasil. O seu *orixá* patrono é Ogum Megê, e suas cores verde e vermelho, porque Eudes Chagas – criador, rei e Babalorixá da nação, era de Ogum Megê, nação Nagô. Atualmente a nação é coordenada pelo Mestre Chacon Viana, filho da rainha e Yalorixá, Elda Viana, tornou-se regente da nação em 1998 e é ogã – um dos responsáveis pelos toques nos rituais do terreiro” (FIALHO, 2017, p. 1319).

mulheres, não são ainda suficientes nos dias atuais para evitar atos de preconceito e resistência à presença feminina no batuque.

Segundo os preceitos religiosos do Xangô, entre outros aspectos, no terreiro somente os homens, na condição de ogans⁵⁹, é quem pode tocar os atabaques nos rituais e cerimônias da casa. Tal imposição se estende para a organização do batuque no maracatu. (OLIVEIRA, 2011, p. 28)

Contudo, nessa mesma perspectiva, é possível estabelecer alguns contrapontos quanto a essas decisões enviesadas pelos preceitos religiosos do candomblé. Santos (2017) demonstra que as mulheres negras na religião são consideradas a base de sustentação, elas foram impedidas por estes mesmos fundamentos das quais são guardiãs, de terem autonomia e ocuparem todas as funções e posições no maracatu, incluindo o de tocar. Neste mesmo sentido, cabe indagar por que sendo as/os mestras/mestres escolhidas/os através de jogo de búzios, por muitos anos o resultado de sua leitura revelou uma representatividade masculina para exercer esse papel de liderança? Como diz Mestra Joana: “nas histórias das nações sempre teve e sempre tem uma mulher na liderança e no sustento daquela organização, as rainhas, geralmente são Yalorixás.” (SANTOS, 2017, p. 3)

Existe uma complexidade arraigada de fundamento e simbologias muito particulares acerca da feitura do maracatu nação, pois este é tradicionalmente ligado às práticas religiosas de matriz africana, neste caso a Jurema e o Candomblé ou Xangô, como é denominado em Recife, portanto, religiões cujos adeptos ocupam posições sociais semelhantes aos cargos que vivenciam nos maracatus. (SANTOS, 2017, p. 3)

A própria Mestra Joana é a herdeira direta da casa religiosa a que sua nação pertence, assim como do baque Encanto do Pina. Yakekere⁶⁰ do Ylê Axé Oxum Deym, desde muito nova a Mestra esteve à frente de atividades de grande relevância. Segundo Diniz (2019) ela que é filha de Oxum, fundou e coordenou em 2001 o grupo Oxum Opará com meninas de 7 a 18 anos, visando suprir a carência de opções culturais e de lazer das crianças e adolescentes do bairro do Pina.

⁵⁹ Ogan é a pessoa responsável num terreiro de Candomblé por tocar instrumentos de percussão, que podem ser atabaque ou agogô. Ele não entra em transe e auxilia o babalorixá ou a mãe de santo da casa. O *alagbê* começa o toque e é através do seu desempenho que o orixá executa sua dança, de caça, de guerra. Disponível em: <<https://bitly.com/djnvRyP>>. Acesso em 01 de Julho de 2021.

⁶⁰ A Yakekere é a segunda pessoa de uma casa de candomblé. É pessoa de confiança da Yalorixá, é como se fosse a vice, a pessoa que substitui a líder espiritual em alguma eventualidade. (BECKER, 2018, p. 1). Disponível em: <<https://bit.ly/3NsxanH>>. Acesso em: 27 de Junho de 2022.

Figura 4 – Grupo Mazuca Quixaba e Ala de Agbês da Nação Maracatu Encanto do Pina



Fonte: <https://www.facebook.com/people/nação-do-Maracatu-Encanto-do-Pina/100064362535099/>

Em 2004, funda o grupo de coco de terreiro Mazuca da Quixaba, soma-se a essas atribuições sua atuação enquanto coordenadora e coreógrafa da ala dos agbês da Nação do Maracatu Porto Rico. Além disso, cumpre o papel de líder comunitária: “Com tantas funções acumuladas, a mestra acaba exercendo a função de assistente social, de mãe, de educadora, de anciã, de cuidadora e gestora daquela comunidade.” (SANTOS, 2017, p. 6). Ou seja, com tamanho traquejo para cargos de comando, somente uma postura machista justifica tanta rejeição diante de sua regência.

[...] há reprodução do machismo dentro destes espaços através de relações abusivas e de competição, já que o batuque ainda é visto, considerado e multiplicado masculino, através de relações de abuso de poder e autoritarismo, já que o maior número de regência é de homens. (SANTOS, 2017, p. 5)

Esse panorama evidencia como o machismo se configura nesses espaços, que negam às mulheres, à revelia das habilidades que possam deter, o exercício da liderança. Acredita-se que as questões levantadas são determinantes e corroborou para que a Mestra Joana somente alcançasse o lugar de mestra apenas no ano de 2008. Neste mesmo ano ela também fundou o Baque Mulher, grupo percussivo onde se propôs a fortalecer a inclusão das mulheres no batuque, tendo em vista, que depois de muito inconformismo, as mulheres conquistaram um espaço, que ao longo da história foi reservado e circunscrito a participação masculina. Semelhante ao ocorrido com a participação das mulheres na Capoeira, as mulheres no batuque também se disfarçavam de homens como revela os registros de Santos (2017) que traz o relato de Mestra Joana evidenciado na citação abaixo.

Já a bateria, o batuque ou baque, o tocar é simbolizado como masculino, que até os anos 1990 era composto somente por

homens, como diz Mestra Joana, “para sair no baque a mulher tinha que se disfarçar de homem, vestir calça, prender o cabelo no chapéu, esconder o peito, a gente não podia ser mulher (SANTOS, 2017, p. 3)

Apesar desses percalços, Mestra Joana segue na regência do Encanto do Pina, onde também passa a exercer a função de diretora, a partir do ano de 2013. Driblando assim, a reprodução de estruturas machistas, que impõe a condução dos instrumentos ao comando e liderança dos homens. Talvez isto ocorra, pelo fato de nos terreiros os atabaques serem tocados pelos ogans, portanto, não cabendo a mulher a regência. Ao longo desses anos, Mestra Joana, além de estender os trabalhos do Baque Mulher, que hoje conta com vários grupos espalhados por todo o Brasil e mais filiais no exterior, ousou colocar uma mulher tocando o atabaque. Em sua defesa, Mestra Joana pontuou: “Para os ogans foi a maior ofensa à mulher tocando timbau. Mas antes a alfaia também era proibida para mulheres e agora elas já tocam. Não há mais por que impor esses limites”. (CARVALHO, 2020, p. 4)

Os depoimentos da Mestra Joana e da Mestra Jararaca além de comprovar as argumentações aqui propostas, sustentam a necessidade das mulheres se movimentarem em busca da autoafirmação nos espaços por elas frequentados. Deste modo, há urgência e relevância na militância dessas mulheres que seguem realizando trabalhos nessa perspectiva, ou seja, criando estratégias para se manterem empoderadas de maneira mais tranquila, bem como impulsionar outras mulheres a se rebelarem contra as desigualdades de gênero. Acredita-se que o caminho para o empoderamento feminino das mulheres em diferentes contextos socioculturais é transformar os espaços de silenciamento em lugar de fala. Fazendo uso do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade, para se organizar em prol da emancipação social e assim se transformarem em protagonistas de suas histórias.

Patrícia Hill Collins fala da importância das mulheres negras fazerem uso criativo do lugar de marginalidade que ocupa na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas. (RIBEIRO, 2019, p. 44).

As mestras expressam o trabalho artístico e cultural desenvolvido ao longo do ano, se dividindo entre trabalhos domésticos e trabalhos remunerados onde também experienciam as consequências do sexismo. A participação nesses grupos que podem representar para elas um subterfúgio para as mazelas sociais que as

atingem, assim como nas demais esferas sociais, têm reduzido seu lugar de fala a determinadas atividades. Percebe-se, desse modo, que as relações de gênero nos grupos tradicionais de Danças Populares têm reproduzido as opressões vivenciadas pelas mulheres nos diferentes setores sociais. Pauta para o próximo tópico que versará sobre o cruzamento entre questões de gênero e lugar de fala.

2.3 O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: PROVOCAÇÕES SOBRE FEMINISMOS

As mulheres ao longo da história têm criado estratégias para driblar a primazia masculina e romper com suas consequências nefastas. E não se quer aqui se referir ao feminismo hegemônico, movimento filosófico, social e político que surgiu na metade do século XIX, inspirado nos ideais iluministas da Revolução Russa e da Revolução Americana, como expressão da luta pela igualdade de gêneros e participação das mulheres nos espaços de decisão. Muito antes desses eventos, as mulheres já se organizavam com o objetivo de diminuir a opressão de gênero, e através de subterfúgios ocuparem espaços que lhes eram proibidos.

Vários exemplos revelam que as mulheres sempre estiveram à frente dos movimentos sociais, de luta e resistência contra o modelo de sociedade machista e patriarcal. Assim, diferentemente das mulheres brancas que foram submetidas a domesticidade burguesa, as mulheres ex-escravizadas estavam nas ruas como doceiras, quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras, prostitutas, escravas de ganho, ou forras e libertas, o que possibilitou a elas aprenderem um código vinculado às ruas, e a criar várias estratégias de sobrevivência, criando canais de comunicação sociopolítico, ou seja, se organizando em movimentos sociais.

Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher. (DAVIS, 2016, p. 41)

Esse movimento tem sido considerado por algumas pesquisadoras como Thaís Alves Marinho e Rosinalva Correa da Silva Simoni (PUC – Goiás)⁶¹, como uma categoria conceitual de feminismo, no entendimento de que o embrião das

⁶¹ Coordenadora e pesquisadora, respectivamente, autoras do Projeto de Pesquisa intitulado Entre ocultações e esquecimentos historiográficos: mulheres negras em Goiás (GO) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. (PUC – Goiás, 2021/1 até 2023/2).

demandas feministas já haviam sido plantadas desde os “feminismos de terreiros” no Brasil. Para Ferreira (2016) trata-se de um feminismo negro situado: localizado e enunciado filosoficamente desde os terreiros, inspirado no conceito de ‘colonialidade do poder’, tal como proposto por Quijano⁶². Essa proposição parte do questionamento do autor supracitado à leitura do candomblé, enquanto um ‘matriarcado’ que segundo ele seria uma ideia imposta pela agenda feminista eurocêntrica que numa relação regulatória entre a academia e o ‘mundo das práticas’ acaba por abolir uma alternativa negra candomblecista.

O meu argumento central prende-se à percepção de que as teorias feministas [euroamericanas] que lançaram os primeiros olhares ao candomblé-matriarcado [fixando-lhe uma conceituação hoje predominante no ethos acadêmico dos estudos afro-brasileiros] advêm de uma situação epistemológica da mulher radicalmente diferente da posição da mulher negra à sombra do passado escravocrata-colonial. Ao desconsiderarem o contexto da alteridade epistemológica dos terreiros – nomeadamente, o da mulher negra desde o candomblé –, os discursos referentes à emancipação feminina originários do eixo euro-americano correspondem à replicação da ‘colonialidade do poder’ quijaniano (2000). Esta correspondência fica ainda mais evidente ao considerarmos a inclinação brasileira ao modelo civilizatório Europeu, ao início do séc. XX, junto à produção sociológica de estudos que, naquela época, relativizavam o peso da escravatura nas proposições da identidade nacional. (FERREIRA, 2016, p. 165)

Nessa perspectiva, deu-se a participação das mulheres na capoeira. Filho; Muricy (2016) e ARAÚJO (2016) trazem em suas pesquisas, registros de mulheres na capoeiragem, cujas participavam de disputas com homens: Maria 12 Homens, Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Para o Bonde, Júlia Fogareira, Maria Homem, Maria Pé no Mato, Maria Pernambucana, Odília, Pau de Barraca, Ana Angélica ou Angélica endiabrada, Cattu, Almerinda, Adelaide Presepeira, Chica, Palmerona, menininha.

Essas mulheres eram consideradas “de “vida livre”, “da pá virada”, “arrelentas”, “vadias”, “voluptuosas”, “amigas da boa vida”, “endiabradas”, “cabelinhos nas ventas”, “valentonas”, “desordeiras”, “arruaceiras”, “atrevidas”, “raparigas”, “perigosas”, “capangas” (SANTOS; ARAÚJO, 2017). A história conta que elas viviam no meio da malandragem das rodas de Capoeira, nas brigas de ruas

⁶² O sociólogo peruano Aníbal Quijano, membro-fundador do grupo Modernidade/Colonialidade — M/C, foi um dos principais pesquisadores do pensamento decolonial. Ao longo de seus 90 anos de idade tornou-se referência da ciências sociais latino-americanas pela conceituação de colonialidade do poder. [...] deixando um legado que se expande para academia e para a política da América Latina. Disponível em <<https://bit.ly/2UdN1AJ>>. Acesso em: 29 de Junho de 2021.

com golpes de navalhas, facas e cacetes. Com o intuito de repreendê-las para que não influenciasses mulheres da alta classe, a imprensa denunciava o comportamento moral delas. São poucos os estudos a respeito dessas mulheres, o que impede que se possa traçar um perfil e/ou avaliar com precisão a atuação delas no âmbito da Capoeira. Além disso, há uma questão problemática: a atribuição delas a prováveis trejeitos masculinos.

Elas participavam ativamente da vida urbana em cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Belém do Pará, sendo consideradas pela sociedade burguesa como 'vagabundas'; foram mulheres pobres, despossuídas, que em sua vida privada eram mães, esposas, donas de casa, trabalhadoras e tiveram um papel fundamental na conquista do espaço público. São mulheres negras libertas, fortes, corajosas, que travaram a luta nas ruas, incomodando a (des)ordem pública, no enfrentamento político pela garantia de viver e desfrutar socialmente do labor do seu suor, à custa da repressão policial; vítimas da segregação social, opressão e machismo, faziam o uso de seus corpos para reivindicar e legitimar seu espaço social (FILHO e MURICY, 2016, p. 45)

O legado que essas primeiras capoeiristas deixaram serviu de inspiração para que outras mulheres não apenas reivindiquem espaço na Capoeira, mas utilizem esse espaço para lutar por mais abertura à participação feminina nos mais diversos setores sociais. A exemplo da Mestre Janja, que ao lado da Mestre Paulinha e Mestre Paloca fundou o grupo Grupo Nzinga, no qual elabora o feminismo angoleiro, com a intenção de repensar a presença das mulheres na Capoeira Angola, a partir de mudanças na concepção da "tradição" ensejada tanto na prática quanto na reconstrução do discurso. A escolha do nome Nzinga diz respeito a uma afirmação identitária, no sentido de chamar atenção para o lugar da mulher na capoeira e se relaciona com uma reconstrução de narrativa que direciona o olhar para a condição das mulheres na capoeira.

Portanto, com a escolha do nome Nzinga para seu grupo, os fundadores do Instituto e da Orquestra homenagearam as suas raízes africanas, estabeleceram uma associação entre a resistência angolana e a sobrevivência cultural da capoeira, direcionaram atenção para os feitos guerreiros femininos, enfatizaram a capacidade de liderança de mulher e destacaram o lugar importante que ela atualmente ocupa na capoeira. (BARBOSA, 2005, p. 12)

Essa iniciativa tem influenciado vários grupos e coletivos de capoeiristas, não se restringido às mulheres, que através de organizações coletivas (oficinas, encontros, vivências, festivais) articulam e instauram as estratégias de enfrentamento visando identificar como o machismo se apresenta e principalmente

está se reproduzindo na Capoeira, e assim denunciar o sexismo, de maneira a provocar impacto na estrutura patriarcal dessa manifestação cultural. A pesquisadora aponta como principal destaque do Nzinga o modo pelo qual a tradição é trabalhada no grupo. O interesse do grupo está centrado na valorização e preservação dos valores que regem a Capoeira Angola. Na *pequena roda*⁶³ as demandas das pautas do feminismo negro e suas representatividades são destacadas.

A participação das mulheres está associada à construção de outras narrativas com novos sujeitos políticos, reconstruindo as categorias 'mulher' e 'homem', 'feminilidade' e 'masculinidade', não como unidades homogêneas e isoladas. Mestra Janja afirma que o feminismo angoleiro é uma possibilidade de reestruturação, identificação e re-identificação social. Refletir sobre a contribuição dessa prática política é justamente pensar em um feminismo que agregue, como a formação de coletivos entre pessoas, sem binarismos e sexismos, que não isole as mulheres. É uma proposta de feminismo feito junto, com homens e outros sujeitos que não se reconhecem e nem se identificam nos papéis padronizados socialmente e estabelecidos para os comportamentos de ser masculino e ser feminino. (PINHEIRO, 2019, p. 94)

No Maracatu, a Mestra Joana criou o movimento Feministas de Baque Virado, (FBV), este é consequência das demandas de mulheres integrantes do Baque Mulher. Cujo objetivo é denunciar e combater os abusos e violências que acometem as mulheres dentro do maracatu e fora dele, na comunidade. Assim, através das loas⁶⁴, das danças e dos encontros, Mestra Joana promove ações em resposta às posições impostas às mulheres.

[...] uma ferramenta internacional de combate à violência contra a Mulher, contra o preconceito e todos os tipos de opressão, proporcionando o protagonismo da mulher negra e periférica [...] instrumento de intervenção social, movendo toda uma comunidade e transformando vidas através do Maracatu. (DINIZ, 2019, p. 67)

Tais categorias de feminismo negro servirão de base de análise para as relações de gênero neste estudo. Importante se faz aqui destacar uma demanda implícita ao feminismo negro: o emprego do conceito de Interseccionalidade que foi

⁶³ Forma como angoleiros e angoleiras se referem aos espaços dos aprendizados e práticas da Capoeira, sendo a grande roda a sociedade mais ampla. (ARAÚJO, 2016)

⁶⁴ A loa é um gênero poético, muitas vezes, improvisado, advindo de uma cultura, manifestação folclórica, o maracatu de baque solto. Esse gênero da tradição oral é organizado por quatro elementos: versos, oração, rima e métrica (AMORIM, 2012). É produzido por mestres(as), produtores(as) culturais, poetas/tiradores de loas que, de improviso, constroem as loas a partir de suas vivências, experiências, considerando fatos da atualidade. Os versos têm parentesco com os repentes de viola e com a poesia de cordel, na rima e na métrica, diferenciando-se destes apenas quanto ao ritmo. (FRANÇA; COSTA-MACIEL, 2021, p. 215)

cunhado por Kerbelè Crenshaw (2002). Este compreende as particularidades que afetam as mulheres diferentemente, reconhecendo as interconexões entre raça, classe, gênero e sexualidade. Compreensão que se contrapõe a ideia da mulher como sujeito único, idealizada pelo feminismo hegemônico, cuja premissa é que as mulheres negras por sua condição social, têm vivências, experiências e demandas distintas em virtude do racismo que lhes é imputado.

Os feminismos negros, enquanto movimentos sociais, começam por questionar justamente a categoria mulher como uma unicidade. E fazem isso, principalmente, destacando a categoria raça para demonstrar as diferenças em ser lida como mulher negra em uma sociedade que, para além de ser sexista, é também racista. (ASSIS, 2019, p. 13)

A partir dessa perspectiva feminista, negra e decolonial, buscar-se-á abrir espaço para que as vozes de mestras sejam ouvidas e levadas a sério, ou seja, exerçam seu lugar de fala, aqui entendido como a tomada de consciência do papel dos sujeitos nas lutas, como protagonista ou coadjuvante no âmbito do debate social, destacando as condições sociais em que foi produzido o discurso e como ele está inserido em uma hierarquia de privilégios. As mulheres negras historicamente ocuparam o último degrau na escala de privilégios, ficando atrás do homem negro, da mulher branca e do homem branco respectivamente. “Pensar o lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida⁶⁵ como violenta” (RIBEIRO, 2019, p.89).

Portanto, garantir espaço para que grupos que nunca antes tiveram oportunidade de falar sejam ouvidos é um dos maiores achados da perspectiva do lugar de fala. A ampliação desses lugares para falar e ser ouvido significa, entre outras coisas, a transformação do curso da história já que uma narrativa contada pelos ‘vencedores’ não representa a mesma história vivida por aqueles que foram ‘vencidos’. (ASSIS, 2019, p. 43)

Nas figuras de mestras do Maracatu e da Capoeira Angola que têm suas práticas orientadas pelos fundamentos do candomblé onde é comum a atuação de mulheres nos espaços de poder, problematiza-se o lugar de fala das mestras das Danças Populares como espaços de experiência social, temporal, simbólica e de

⁶⁵ Jacques Derrida (1930-2004) foi o criador da teoria da desconstrução, divulgada inicialmente nos anos 60, uma metodologia que propõe uma análise particular dos textos. O pensador também é tido como um dos grandes intelectuais do pós-estruturalismo. Disponível em: <<https://bitly.com/ixSmXF>>. Acesso em: 27 de Junho de 2021.

resistência artística. Ao delinear o caminho por elas traçados para conquistar e se manter nesse espaço outrora restrito aos homens, abre-se brecha para ampliar o debate não apenas em relação a inclusão de mulheres nos espaços de poder, mas, sobretudo de mulheres atravessadas pelos marcadores sociais (gênero, raça, classe e sexualidade).

Faz-se necessário esclarecer que embora esse estudo apresente como exemplo prático o trabalho de mestras negras e por consequência se opte por analisar as questões de gênero a partir do feminismo negro, não se pretende eximir da discussão a contribuição das mestras que não se autodeclaram negras, uma vez que elas semelhantemente são atingidas pelos marcadores sociais gênero e classe, aventados pelo conceito de interseccionalidade, já que integram as classes sociais economicamente desfavorecidas.

Trata-se aqui de situar as práticas feministas de mestras dessas duas manifestações da cultura popular, direcionadas pelas reflexões acerca do papel da mulher negra nas questões de gênero arquitetadas por aquelas que reivindicam tal espaço ao tecer críticas aos feminismos hegemônicos, em geral liderados por mulheres brancas de classe média e que consequentemente atendiam no passado e ainda hoje atendem aos anseios de seus lugares sociais. Neste sentido, entender como essas mulheres têm se apropriado do legado das feministas negras estrangeiras e brasileiras vale citá-las: Soujorne Truth, Audre Lorde e Angela Davis, Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Neuza Santos Souza, Sueli Carneiro, Luiza Bairos e tantas outras que fizeram história na luta contra o sexismo, machismo, misoginia e racismo.

O movimento feminista, sobretudo aquele que foi construído a partir do rompimento com a ideia universal da categoria mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade – negras, indígenas, latino-americanas e mulheres de cor ou não brancas, entre outras – é que acaba por reestruturar as bases iniciais para o entendimento e aplicabilidade, bem como para a detecção das fissuras e distorções que necessitavam de atenção. Essa concepção é fundamental para pensar as desigualdades por uma perspectiva de gênero, partindo dos lugares sociais das mulheres. (BERTH, 2019, p. 35)

Usar do lugar de mestra da cultura popular para reivindicar a presença feminina nos espaços de poder, também pode influenciar o protagonismo feminino nos demais setores sociais. Enquanto coadjuvantes como corpo brincante, costureiras na confecção das indumentárias e artesãs na construção de objetos

cênicos, acessórios e ornamentações no Maracatu; e alunas, trenelas e contramestras na Capoeira Angola, as demais integrantes desses grupos podem vislumbrar exercer a função de mestra da cultura popular.

Para tanto, emerge criar procedimentos capazes de viabilizar a manutenção desse legado com vistas a alcançar as futuras gerações, de forma a garantir que esse papel de liderança se perpetue entre as mulheres. Pensando nesses aspectos, em entrevista realizada como coleta de dados, foi lançada a seguinte pergunta às mestras interlocutoras desta pesquisa: Quais as estratégias empregadas pelas senhoras para manter esse legado na liderança, a fim de que essa ocupação se perpetue de forma a alcançar as novas gerações?

Segundo Mestre Janja, o que diferencia está nessa função é o acúmulo de responsabilidade, e ressalta que qualquer um pode ocupar esse espaço, atribuindo o tempo dentro da tradição determinante para seu reconhecimento:

Em lugar nenhum eu bato dizendo eu sou mestra de capoeira etc, eu sou...é porque me reconheceram, né... assim me reconheceram. Às vezes até me incomoda. É... os desafios, é...se me reconheceram mestra de capoeira é porque reconheceram em mim a capoeira. Né... e os aspectos da capoeira necessário pra que isso acontecesse. Os meus desafios, é...primeiro é o de me manter capoeirista. "Né...porque a gente vai descobrir que, é... o que faz, o que muda, né... ao gente deixar de se pensar capoeirista pra se pensar mestra, é somente a responsabilidade a mais, é quem cuida das contas, é quem assume né, o que não dá certo, quem...né...é...catalisa ações para manter o grupo harmonizado, então, é isso, né! Fora isso, tudo o que eu faço dentro de uma roda de capoeira qualquer um dos meus alunos faz, alguns fazem até melhor que eu...né... agora que eu sou uma mulher mais velha inclusive, né... então, é somente o tempo de dentro, que meu tempo é maior né, do que o deles, é... tem mais elementos da capoeira que eu tive mais tempo de aprender do que quem tem menos tempo...são coisas que do legado das culturas tradicionais e populares, né! É assim todas elas. Então, é... o estar nesse lugar de reconhecimento de mestra de capoeira é acima de qualquer coisa exige de mim conduta. Conduta de mestra, postura...e obviamente é... a forma como essa conduta e como essa postura, ela, ela, identifica essa construção desse lugar é que vai alterar para uns, se através do autoritarismo ou até mesmo da violência do abuso de autoridade, do abuso de poder, né, e outras não. É partir de um projeto mais horizontal é que a consciência de uma responsabilidade coletiva, ela é mais, é, mais ampla, e portanto, não precisa do uso do autoritarismo, né, aliás não precisa, não, não cabe. Não cabe autoritarismo dentro dessa proposta. Então, fica como desafio de sustentar o merecimento, né! (Risos) É mais difícil, né! (Risos) É como qualquer outro casamento né...se encantou ali tem um processo de encantamento, depois que casa que você vai conhecer de fato a pessoa. Então, é um pouco isso aí (Risos). (Mestra Janja, 2022, entrevista concedida a autora)

Nessa mesma perspectiva, Mestre Joana aponta o empoderamento como caminho mais exitoso para incentivar as brincantes a se tornarem futuras mestras, ressaltando o protagonismo da própria história como principal meta no trabalho social por ela desenvolvido nos grupos que lidera:

A estratégia é de empoderamento, a estratégia é de formação cotidiana, no dia a dia, né! É uma luta que eu sempre falo que é, que é uma luta árdua, mas é uma luta contínua, também é uma luta prazerosa. É... tornar essas mulheres protagonistas de suas próprias histórias, né! Que é isso que a gente busca aqui dentro do Encanto do Pina e dentro do Baque Mulher. Né! Torna essas mulheres protagonistas de suas próprias histórias, né! Formar essas mulheres enquanto batuqueiras, enquanto lideranças, enquanto mulheres multiplicadoras. Então, é um trabalho que a gente faz desde lá do Encantinho que é um trabalho social só pra crianças a logicamente ao movimento do Baque Mulher. Então, a estratégia é essa, empoderar essas mulheres. E a gente faz isso através do maracatu, né, que é o canto, a dança, através das nossas rodas de conversas, né, que é o momento de diálogo que a gente se fortalece no coletivo, que a gente se entende, né! Que a gente só consegue é, atingir o nosso, nossos objetivos e crescer, e ter força se a gente tiver junta...então é através disso, é através de...dessas atividades que a gente faz no cotidiano incansavelmente de fortalecimento, de empoderamento a mulher que eu busco que essa que essas gerações, ela ultrapasse, né, e vá passando de uma pra outra. E é isso, nesse foco, nesse objetivo e nessa missão. (Mestra Janja, 2022, entrevista concedida a autora)

Assim, essas mestras percebem a necessidade de ampliar o seu campo de atuação nas diferentes esferas da sociedade, sejam elas de ordem política, econômica, religiosa ou cultural. Daí resultam dimensões fundamentais e qualitativamente positivas para as mestras da cultura popular, isto é a dimensão da consciência política e a dimensão da função social dos seus trabalhos, ambas dimensões resultam no empoderamento feminino dessas mulheres, e por sua vez pode impulsionar que outras gerações de mulheres do porvir sigam os mesmos passos na conquista de seu lugar e protagonismo nos grupos e ou manifestações artísticas da cultura popular.

É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstróem e desconstróem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser. (BERTH, 2019, p. 37)

As mestras em seu exercício artístico-profissional cumprem também a função de líderes comunitárias, estendendo suas ações para além das demandas específicas de seus grupos, trabalhando em prol da diminuição das desigualdades sociais em face dos desmandos do poder público. Necessário se faz destacar o ativismo dessas mulheres, que comumente acumulam além da função de líderes comunitárias, o papel de chefes de família, mães, mães solas, dirigentes de creches e escolas comunitárias. Convém registrar, que muitas dessas mulheres também colaboram com as suas comunidades apoiando-as no âmbito da saúde aplicando conhecimentos ancestrais e tradicionais herdados da cultura popular auxiliando os membros das suas comunidades no tratamento alternativo de suas enfermidades.

Assim exercem as funções de benzedeiras e curandeiras, bem como ocupam o lugar de líderes religiosas e dirigentes de projetos sociais. Através de sua arte, elas promovem ações a favor das conquistas e garantias de direitos sociais da população nos arredores da sede de seus grupos culturais. Acredita-se que essas mulheres com seus olhares atentos, cuidadosos e críticos, corroboram na libertação das mulheres do sistema social de opressão.

As mulheres que conseguem o êxito de se tornarem mestras da cultura popular têm o dever de, a partir de suas práticas refazerem narrativas, a fim de ressignificar a tradição, questionando suas limitações, para que seu legado não seja apagado como o das primeiras capoeiristas que tiveram suas vozes invisibilizadas. De acordo com Barbosa (2005), esse apagamento dificultou uma descrição mais precisa do desempenho feminino dentro dessa manifestação, antes das décadas de 70. Evoca-se, portanto, um repensar de atitude que viabilize a implicação do corpo brincante e do corpo-capoeira⁶⁶ com o corpo político. No que tange o corpo brincante, Moreira (2015) afirma:

[...] ser brincante implica também uma ação política e, entre outras características, brincar é um ato constante de resistência e de luta. Isso porque as manifestações oriundas do universo popular orbitam em uma lógica não apenas diferente, mas divergente da lógica do sistema hegemônico, desde as suas raízes históricas. (MOREIRA,

⁶⁶ Conceito construído por Castro Júnior (2010): “corpos colonizados historicamente, mas em permanentes atualizações das resistências que se refletem na relação colonizador-colonizado”. Em consonância com a concepção da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1987). Na interpretação de Pasqua; Toledo (2021) seria “algo muito específico da capoeira, ou seja, não é o corpo na capoeira ou fazendo capoeira, é um determinado corpo, específico, que se expressa (e por isso o caráter artístico) e que se constitui somente durante o fazer capoeira.”

3 OS MOVIMENTOS DAS MESTRAS: PROPOSIÇÕES PARA UM FEMINISMO NEGRO DECOLONIAL

3.1 FEMINISMO NO BRASIL E NO MUNDO: FEMINISMO HEGEMÔNICO X FEMINISMO NEGRO

Desde há muito tempo as mulheres vêm lutando para serem sujeitos políticos. Com diferentes trajetórias e estratégias, mulheres de diferentes etnias têm se organizado em grupos de reflexão/conscientização para traçar um caminho rumo ao poder econômico e político. A origem desses movimentos, cunhado de feminismo, é demarcado historicamente pela expressão da luta pela igualdade de gêneros e participação das mulheres nos espaços de decisão, ocorridos em meados do século XIX, inspirado nos ideais iluministas da Revolução Russa e da Revolução Americana. Porém emerge destacar que eram movimentos associativos que refletiam as preocupações de mulheres brancas das classes privilegiadas da Europa e Estados Unidos. Trata-se, portanto, como nos dizeres de Angela Davis (2017) de um movimento “racialmente homogêneo” pelos direitos das mulheres.

Entre esses direitos estava a conquista do mercado de trabalho remunerado, uma vez que, essas mulheres estavam submetidas ao cuidado do lar. Direito esse, indiferente às mulheres negras, tendo em vista que essas na condição de forras ou libertas, escravizadas e ex-escravizadas, estavam nas ruas sobrevivendo como doceiras, quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras, prostitutas, entre outras funções e denominações. Assim, elas aprenderam e ainda hoje possuem um código vinculado às ruas, e a construir várias estratégias de sobrevivência, criam canais de comunicação sociopolítico, ou seja, se organizam em movimentos sociais, de luta e resistência contra o modelo de sociedade machista e patriarcal. Acredita-se que essas mulheres põe em xeque a real origem do movimento feminista. Neste viés, compreende-se que historicamente submetidas à invisibilidade, as mulheres negras não tiveram seus saberes e fazeres registrados.

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras,

prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2003, p. 50)

A história do movimento feminista é contada, portanto, do ponto de vista de mulheres brancas europeias, e mais notadamente da burguesia e classes média emergentes estadunidenses. Essas mulheres insatisfeitas com a condição de inferioridade no interior do casamento, denunciavam sua sujeição a desigualdades nas instituições de ensino e na carreira e o direito à educação, portanto, esta foi uma das primeiras bandeiras levantadas por esse movimento.

No Brasil, o direito básico de aprender a ler e a escrever é considerado a gênese do feminismo. Em seu texto “Direito das mulheres e injustiça dos homens” (1830), assinalado como fundante do feminismo brasileiro, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), pioneira na militância feminista versa sobre a capacidade intelectual da mulher para exercer cargos de comando, sua competência para estudar e o discernimento para opinar sobre momentos importantes do país (DUARTE, 2003).

O movimento feminista brasileiro segue ao longo do século XIX clamando pelo ensino superior, trabalho remunerado e direito à propriedade, ao divórcio e ao voto. No início do século XX, o movimento feminista se reinventa assumindo um viés multifacetado, abrangendo múltiplas e diversas pautas. Duarte (2003) corrobora nessa reflexão e aponta algumas delas: ampliação e melhoria nas condições do mercado de trabalho; a instrução como fator indispensável para a transformação das mulheres; maior visibilidade e conscientização política; debate acerca da sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto; planejamento familiar, controle da natalidade, estes últimos como integrantes das políticas públicas. No campo político, as mulheres começaram a ocupar espaço nos partidos e a disputar as eleições, nas diversas instâncias do poder. No final dos anos 70 e no decorrer dos 80 aparecem os núcleos de estudos da mulher.

Ao final dos anos 70 e ao longo dos anos 80, um movimento muito bem articulado entre feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos da mulher, tal como ocorria na Europa e nos EUA, e sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, da articulação de grupos de trabalho e da organização de congressos,

colóquios e seminários para provocar a saudável troca entre pesquisadoras. (DUARTE, 2003, p. 167)

CARNEIRO (2003) ressalta que um dos orgulhos do movimento feminista brasileiro é o fato de, desde o seu início, estar identificado com as lutas populares. No entanto, a mesma estudiosa do feminismo negro no Brasil, destaca que por influência europeia, as questões feministas foram tratadas de forma universalizante, excluindo, portanto, as demandas de mulheres subalternizadas, estas continuaram invisibilizadas.

Porém, em conformidade com outros movimentos sociais progressistas da sociedade brasileira, o feminismo esteve, também, por longo tempo, prisioneiro da visão eurocêntrica e universalizante das mulheres. A consequência disso foi a incapacidade de reconhecer as diferenças e desigualdades presentes no universo feminino, a despeito da identidade biológica. Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade. (CARNEIRO, 2003, p. 118)

Ainda no século XIX, a intelectual negra, Isabela Baumfree, que decidiu adotar o nome de Sojourner Truth, abolicionista afro-americana, escritora e ativista dos direitos da mulher, reivindicava o direito das mulheres negras serem sujeitos políticos. De acordo com Ribeiro (2019), Truth apresentou seu discurso mais conhecido “E eu não sou uma mulher?” em 1951, quando participava da Convenção dos Direitos da Mulher, na cidade de Akron, em Ohio, nos Estados Unidos. Oradora habilidosa, ela enfrentou as provocações de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio. Segundo Ribeiro (2019), esse discurso evidenciava a universalização da categoria mulher, o que ela aponta como um grande dilema que o feminismo hegemônico enfrentaria.

Esse discurso de Truth, ainda no século XIX, já evidenciava um grande dilema que o feminismo hegemônico viria a enfrentar: a universalização da categoria mulher. Esse discurso de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminismo abdicar a estrutura universal ao se falar de mulheres e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero, foi atribuído mais fortemente à terceira onda do feminismo, sendo Judith Butler um dos grandes nomes. (RIBEIRO, 2019, p. 20)

Única mulher negra presente no recinto, Truth usou sua experiência enquanto ex-escravizada, como metáfora para lançar por terra o argumento masculino a

respeito do “sexo frágil” e ainda deu recado às mulheres brancas que se opunha a presença das negras no evento.

O discurso “Não sou eu uma mulher?”, de Sojourner Truth, teve implicações ainda mais profundas, já que, ao que parece, também era uma resposta às atitudes racistas das mesmas mulheres brancas que posteriormente louvaram sua irmã negra. Não foram poucas as mulheres reunidas em Akron que inicialmente se opuseram às mulheres negras terem voz na convenção, e os opositores dos direitos das mulheres tentaram tirar vantagem desse racismo. (DAVIS, 2016, p.70)

Ribeiro (2019), denuncia que essa discussão já vem sendo feita desde a primeira onda a exemplo de Truth, bem como na segunda onda, nas obras de feministas negras como bell hooks, Audre Lorde, dentre outras. Entretanto, a falta de visibilidade das histórias de resistências e produções de mulheres negras, desde antes do período escravocrata, bem como da produção e atuação de feministas negras, não são caracterizadas por esse tipo de reivindicação pela perspectiva hegemônica. A autora pontua que além da voz de Sojourner trazer inquietações e necessidade de existir, evidencia que as vozes esquecidas pelo feminismo hegemônico já falavam há muito tempo. E propõe a seguinte pergunta: por que demoraram tanto a serem ouvidas?

A voz da ativista não traz somente uma dissonância em relação à história dominante do feminismo, mas também a urgência por existir e a importância de evidenciar que mulheres negras historicamente estavam produzindo insurgências contra o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas. Nesse sentido, pensar a partir de novas premissas é necessário para se desestabilizar verdades. (RIBEIRO, 2019, p. 23)

No contexto brasileiro, Lélia Gonzalez, pensadora e feminista negra, critica a insistência das intelectuais e ativistas em reproduzirem um feminismo europeu. Em seus estudos ela refletiu o silenciamento de mulheres negras e indígenas no feminismo hegemônico. A estudiosa defendia a busca de novas formas de ser mulher, ao reconhecer o feminismo como teoria e prática no combate às desigualdades, no enfrentamento ao capitalismo patriarcal. No entanto, Gonzalez acreditava que as análises baseadas somente no capitalismo patriarcal eram insuficientes para responder às condições de mulheres negras e indígenas da América Latina, uma vez que faltava incluir a opressão de caráter racial, discriminação tão grave quanto as outras citadas.

Gonzalez evidenciou as diferentes trajetórias e estratégias de resistências dessas mulheres e defendeu um feminismo afrolatinoamericano colocando em evidência o legado de luta, a partilha de caminhos de enfrentamento ao racismo e sexismo já percorridos. Assim, mais do que compartilhar experiências baseadas na escravidão, racismo e colonialismo, essas mulheres partilham processos de resistências. (RIBEIRO, 2019, p. 25)

“Nós mulheres negras, fomos definidas e classificadas por um sistema de dominação que segue a nos infantilizar” (SANTOS, 2020, p. 3). Essa lógica segue o preceito advogado por Gayatri Spivak, de sujeito/a/e subalterno/a/e discutido no seu livro intitulado “Pode o subalterno falar?” (2010), no qual ela define como aquele cuja voz não pode ser ouvida. Ao insistir em falar de mulheres como universais, sem marcar as diferenças existentes entre elas, destaca-se o olhar para apenas parte desse “ser mulher”

Mulheres negras, por exemplo, possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores – materialidade! – e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2019, p. 42-43)

A questão que se apresenta nos direciona a pensar o movimento feminista a partir da perspectiva interseccional. Luiza Bairros (1995), em “Novos Feminismos Revisitados”, traz para esse debate o “Feminist standpoint”⁶⁷ (ponto de vista feminista), onde raça, gênero e classe social se interceptará gerando experiências distintas para cada grupo. O que significa dizer que não há opressão que se sobreponha a outra, mas o ponto de vista difere de acordo com a experiência. “É preciso pensar ações políticas e teorias que deem conta de pensar que não pode haver prioridades, já que essas dimensões não podem ser pensadas de forma separada” (RIBEIRO, 2019, p. 71).

Raça, gênero, classe social, orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade única pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas. (BAIROS, 1995, p. 461)

⁶⁷ Collins (1990)

Daí a importância de levar em consideração o lugar social, pois, como Diamila Ribeiro alerta: “[...] o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2019, p. 69). Baseada na teoria do ponto de vista e lugar de fala, a autora contesta uma visão universal de mulher e negritude, e outras identidades. Mulheres negras oriundas de classes sociais diferentes, podem apresentar consciências discursivas sobre ser mulher numa sociedade desigual, racista e sexista, dessemelhantes. Haja vista, o lugar social implica o lugar de fala.

A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2019, p. 59)

A partir dos pressupostos expostos, conduzidos à luz das teorias das pensadoras e ativistas feministas norte-americanas e brasileiras, percebe-se a importância de pensar um feminismo que contemple as demandas das mulheres não brancas (negras, indígenas, chicanas etc.) e demais facetas e categorias (trans, lésbicas, bissexuais, pobres, pessoas com deficiência etc.) que se interseccionam, tendo em vista, o lugar social de quem o propõe. O feminismo negro pretende compreender o *locus* da mulher negra.

A noção de consolidar somente o gênero como principal categoria de opressão, que paira o pensamento feminista branco, se acentua como invisibilizadora de mulheres em *locus* marcados pela raça, classe, sexualidade que também são vetores de opressão. (SANTOS, 2020, p. 7)

Portanto, deve-se falar de *feminismos*, em contraposição ao feminismo hegemônico, dito universal, onde suas conquistas eram destinadas às mulheres brancas. Santos (2020) elucida a respeito do mito de um feminismo único, historicamente reconhecido, que se vincula primordialmente ao Norte.

[...] Norte é utilizado aqui enquanto caráter de epistemes dominantes, a partir da concepção de Boaventura de Souza Santos (2019) que é entendido como o único conhecimento válido e relevante, enquanto ciência apoiada na observação sistemática e na experimentação, se distingue de outros saberes e apoiadas sob sujeitos epistêmicos. (SANTOS, 2020, p. 6)

3.2 FEMINISMOS CONTEMPORÂNEOS E INTERSECCIONALIDADE: A VEZ E A VOZ DAS MESTRAS

Para atender às especificidades dos grupos distintos de mulheres, na contemporaneidade vem surgindo uma diversidade de teorias feministas que se propõe a extrapolar a ideia de se concentrar exclusivamente no gênero o pensar “ser mulher”. Trata-se, sobretudo, de expressões do feminino construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais. Entendido como movimento político, cultural e social, o “feminismo” empregado no singular, outrora foi dividido em fases denominadas de primeira onda⁶⁸, segunda onda⁶⁹ e terceira onda⁷⁰. Atualmente têm se organizado em variadas vertentes em atendimento a uma multiplicidade de correntes filosóficas que acolhem as particularidades dos grupos de mulheres.

[...] Portanto, as feministas são um grupo eclético que inclui uma grande variedade de abordagens, perspectivas e panoramas que variam de acordo com qual corrente filosófica adotada. No entanto, compartilham o compromisso de dar voz às experiências das mulheres e acabar com a subordinação feminina [...] (GANDHI, 2018, p. 26)

Sem pretensão de se aprofundar na discussão de cada uma dessas vertentes⁷¹, esse estudo se limitará a apresentar as principais delas a título de informação: Feminismo Liberal, Feminismo Marxista/Socialista/Classista, Feminismo Interseccional, Feminismo Radical ou RadFem, Feminismo Negro, Ecofeminismo, Feminismo Lésbico ou Lesbofeminismo, Feminismo Anarquista, Anarcofeminismo ou Feminismo Libertário. Diversos grupos e coletivos de mulheres têm se apropriado destes saberes e se articulado junto à sua comunidade, criando outras perspectivas feministas. Tendo em vista que, apesar das conquistas adquiridas ao longo da história da luta pelos direitos das mulheres, permitindo a ocupação cada vez maior dos espaços de poder nas mais diversas áreas de atuação, o machismo estrutural

⁶⁸ Final do século XIX ao início do XX - suas reivindicações que eram baseadas na igualdade e tinham como enfoque o direito ao voto. (SANTANA et al., 2021, p. 2-3)

⁶⁹ Meados da década de 50 até a de 90 - luta por direitos reprodutivos e a discussão sobre a autonomia com relação a sua, vida e sexualidade. (Idem)

⁷⁰ Ilustrado pelo feminismo interseccional, pois, as mulheres identificaram que o movimento era perpassado por questões específicas. (Ibdem)

⁷¹ Para mais informações, consultar os sítios: <https://bityli.com/sWBate> e <https://bityli.com/GmwzXS>.

se impõe, impelindo-as ao enfrentamento cotidiano pela sua afirmação e manutenção.

O machismo estrutural que é a forma como posicionamos os ideais de ser mulher e ser homem dentro de uma sociedade, definindo e dividindo papéis em razão do gênero e dando um tratamento desigual para as pessoas. É uma supressão social da ideia de igualdade entre homens e mulheres que acontece por tanto tempo que se passa de geração em geração e as mulheres têm seus espaços nas posições sociais inferiorizados em razão destas distinções, tendo que lutar por um espaço que naturalmente e legislativamente é seu de direito. (OLIVEIRA et al., 2020, p. 96)

Seja na política, na economia, na justiça, na religião, nas artes ou na cultura, os desafios na busca pela emancipação permanecem. Assim sendo, mulheres da cultura popular como do Maracatu e a Capoeira Angola, aqui representados, vêm contribuindo para o debate feminista. Com variadas ações no campo político, através de grupos de estudos, tem movimentado o campo teórico-metodológico de onde surgiram o FBV e o Feminismo Angoleiro. Os fóruns, seminários, oficinas, encontros, vivências, festivais, em nível regional e nacional são espaços de consolidação de ações voltadas para o empoderamento feminino e para a emancipação social da comunidade. No protagonismo, as mestras ao exercerem o papel de pensadoras e ativistas com seus saberes e fazeres, trazem suas provocações e sedimentam a importância de se empregar o conceito de interseccionalidade nas discussões de gênero.

Analisando-se as proposições do FBV criado por Mestre Joana e do Feminismo Angoleiro cofundado por Mestre Janja, pode-se concluir que se inserem na ideologia do Feminismo Negro, em consonância com a origem afrodiáspórica das manifestações dançantes da cultura popular que essas mulheres lideram. As agendas das Nações de Maracatu e a Capoeira Angola atendem não apenas à luta contra o sexismo, mas, se estendem ao antirracismo e à redução da desigualdade econômica.

Pensar a contribuição do feminismo negro na luta antirracista é trazer à tona as implicações do racismo e do sexismo que condenaram as mulheres negras a uma situação perversa e cruel de exclusão e marginalização sociais. Tal situação, por seu turno, engendrou formas de resistência e superação tão ou mais contundentes. (CARNEIRO, 2003, p. 129)

As mestras, conforme seus *locus* social, desenvolvem seus trabalhos junto às suas comunidades para além da atribuição de disseminadoras e mantenedoras dos saberes ancestrais. Acredita-se que o ativismo das mestras tem contribuído para fomentar e fortalecer o debate feminista no interior dos seus grupos culturais e projetos sociais.

3.3 FEMINISTAS DO BAQUE VIRADO: “CONTRA A VIOLÊNCIA, O MACHISMO, O OPRESSOR”

*Sou mulher negra empoderada
Trago o axé da nação nagô
Feministas do baque virado
Mulheres guerreiras
Tocando tambor (bis)
Não há violência
ou machismo qualquer
Que cale meu tambor
Eu sou baque mulher (bis)
Tocando tambor
Trazendo axé
do baque virado
Guerreira mulher (bis)*

(Loa “Negra empoderada” - Mestra Joana)

A história da presença da mulher nas nações de Maracatu carece de dados devido às finalidades dos primeiros estudos a respeito dessa manifestação cultural, que de maneira pormenorizada voltava-se para descrições da caracterização dos grupos. Demanda daí a dificuldade de saber em que medida elas foram tematizadas nas discussões pelos folcloristas da época. O Dossiê do Maracatu Nação relata que nomes como Pereira da Costa e Mário Sette, e dos pesquisadores como Guerra Peixe e Katarina Real não apontam pistas de descrições centradas no papel das mulheres que faziam parte dos grupos no passado.

Ao contrário do que se possa imaginar nessas obras, as mulheres dificilmente aparecem, o que dificulta saber em que medida elas foram tema de discussão por parte dos folcloristas nessa época. Nessas obras, as descrições, por vezes pormenorizadas, estiveram muito mais voltadas para a caracterização dos grupos, suas origens, personagens, tipos de vestimentas, loas/toadas, entre outros aspectos. Esses temas tinham como propósito discorrer sobre a conformação dos grupos, como uma maneira de assegurar uma possibilidade de conhecimento sobre eles. (DOSSIÊ DO MARACATU NAÇÃO, 2014, p. 133)

Segundo este mesmo documento, somente a partir de 2000, que publicações com o intuito de discutir a trajetória do ponto de vista historiográfico de alguns(mas)

maracatuzeiros(as) já falecidos(as), aparece como referência, convém citar o nome de Maroca Gorda. De acordo com Ivaldo Lima, autor da pesquisa, ela era juremeira, parteira e articuladora do extinto maracatu Dois de Ouro.

Entretanto, segundo Ivaldo Lima, poucas são as informações que constam sobre essa mulher nos documentos existentes. O autor relata que não se tem notícia de como foi sua vida, nem como morreu, a única referência encontrada foi uma carta enviada ao serviço de higiene mental do estado de Pernambuco, no intuito de informar sobre as práticas de um catimbó liderado por ela em sua residência. Isso indica que sua trajetória, como uma mulher possivelmente atuante na comunidade da Mangabeira, Zona Norte da cidade do Recife, não chegou a ser notada pelos estudiosos da época, assim como tantas outras que muito provavelmente tenham existido. (DOSSIÊ DO MARACATU NAÇÃO, 2014, p. 134)

O Dossiê do Maracatu Nação traz um questionamento pertinente sobre o porquê dessas mulheres serem invisibilizadas, resguardados o pensamento social da época e o viés analítico dos estudiosos, uma vez que elas pareciam exercer atribuições importantes dentro e fora das nações. Inclusive, ressalta que algumas delas cumpriram papéis significativos, como personagens de destaque, figuras religiosas ou até mesmo como lideranças comunitárias, a exemplo da Rainha de Maracatu, Maria de Sônia, Madalena e a já citada Maroca Gorda. Deste modo, é subentendido que certamente muitas outras maracatuzeiras existentes na época, deixaram de ter suas histórias contadas. A invisibilidade imputada às mulheres nessas obras é fruto de algo de ordem maior, já pontuado nestes escritos, ou seja, a visão machista e preconceituosa acerca do papel da mulher e suas contribuições nas manifestações da cultura popular e no ambiente social e cultural em que atuam.

A principal razão para essa ausência decorria da teoria social, onde as mulheres tinham suas posições sociais derivadas das posições dos homens (pai, marido ou filho). Decorre daí que as suas posições não teriam importância e não mereciam uma investigação empírica relevante. Por isso, elas permaneceram invisíveis por muito tempo no curso da história. Hoje, as lutas por espaço na sociedade são uma bandeira levantada pelas mulheres em todos os campos de atuação. (DOSSIÊ DO MARACATU NAÇÃO, 2014, p. 135)

“Com as mudanças nas estruturas sociais, valores foram redefinidos determinando alterações nas relações nas variadas esferas da vida pública” (Dossiê do Maracatu Nação, p. 135). Por conseguinte, diversos trabalhos têm abordado os papéis das mulheres no Maracatu, onde as personagens rainha e a dama do paço, responsáveis por zelarem os fundamentos religiosos que sustentam a Nação, se destacam. As princesas, condessas e outros títulos de nobreza completam a

composição da corte. Nas demais alas que formam o cortejo do maracatu aparecem baianas ricas, mulheres escravas e catirinas.

Por questões religiosas, apenas recentemente as mulheres passaram a integrar o batuque. Ala até então composta apenas por homens, por serem estes considerados, como conta Santos (2017), mediadores apropriados para o sagrado, tal como no terreiro, não cabendo, nesse caso, a mulher reger o batuque, já que ela não toca os atabaques no terreiro. Essa história muda o fluxo com a chegada de Mestra Joana Cavalcante em 2008, que seguindo a tradição foi determinada pelos orixás da casa de candomblé Ylê Axé Oxum Deym que abriga a Nação de Maracatu Encanto do Pina de Recife, uma das mais importantes nações de Maracatu de Baque Virado do Estado de Pernambuco na atualidade. Ela passa a reger o batuque, desafiando a hierarquia de poder, propiciando uma fissura nas relações de gênero dentro das práticas de maracatu.

Curiosamente, essa Nação de Maracatu foi criada por uma mulher. Como diz uma das loas do Baque: “Maria de Sônia foi quem fundou o Encanto do Pina de Nação Nagô”. Em 05 de Março de 1980, a Yalorixá do Ylê Axé Oxum Deym, Maria de Sônia deu origem a mais uma Nação de Maracatu na comunidade do Bode, favela do Bairro Pina em Recife (Araújo, 2020). Filha de Yemanjá, parteira tradicional, Maria José da Silva, era a filha de santo mais velha do babalorixá Eudes Chagas de Ogum Tayò e da Yalorixá Dona Santa. Após seu falecimento, mais uma mulher toma a frente das obrigações da casa de terreiro e da Nação Encanto do Pina, Dona Maria da Quixaba, sacerdotisa carinhosamente conhecida como Vó Quixaba.

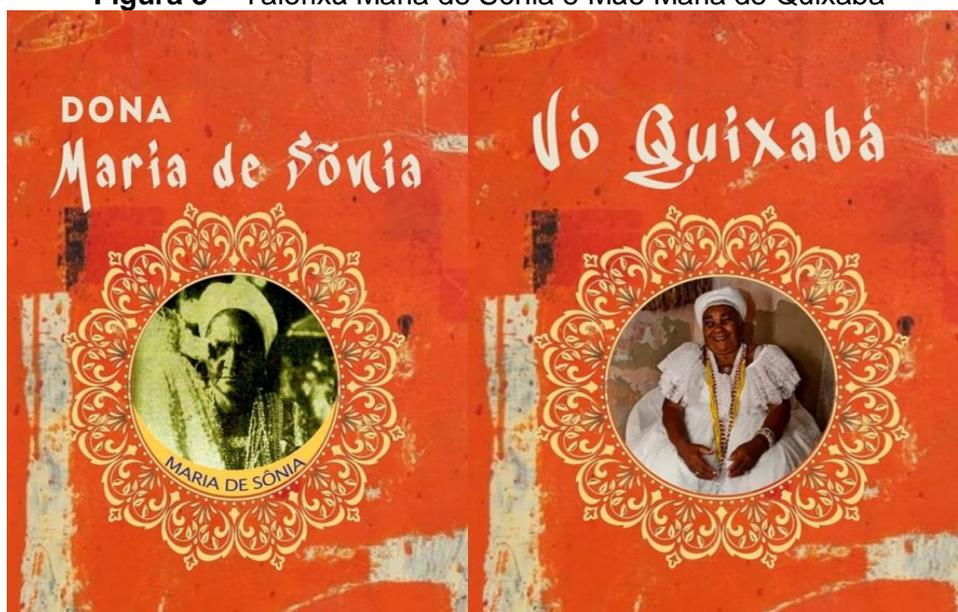
A partir dos relatos de memórias das/dos integrantes da Nação Encanto do Pina, após o falecimento de Dona Maria de Sônia, mais uma mulher esteve à frente da manutenção do Axé da Nação. Seguindo o exemplo e herança da sua Mãe de criação e de Santo, Dona Maria da Quixaba, iniciada no Candomblé e na Jurema Sagrada pela Yalorixá Maria de Sônia e Seu Eudes, morava em outra comunidade da periferia do Recife/PE, quando após o falecimento de Dona Maria de Sônia, retorna à comunidade do Pina para dar continuidade a missão da *Ylê Axé Oxum Deym* e da Nação Encanto do Pina. (ARAÚJO, 2020, p. 60)

Segundo Araújo (2020), as trajetórias de Mãe Maria de Quixaba da Oxum, e das demais denominadas “Mães do Pina”⁷², representam a luta em prol da

⁷² São elas: Mãe Helena de Xangô Tündé - a Yalorixá que iniciou Mãe Joana da Oxum, Mestra Joana, no Candomblé; Mãe Enésia da Oxum; Mãe Laura de Xangô; Mãe Penha. (ARAÚJO, 2020).

manutenção da tradição - crenças, histórias e corpos vivos - do Maracatu e do Candomblé. De acordo com o Portifólio Encanto do Pina (2017) as mães do Pina mostram a importância das mulheres na preservação dos saberes ancestrais. Saberes esses respeitados pelos integrantes do Baque que em sua maioria são moradores da comunidade do Bode, e os demais oriundos da Ilha de Deus, centro de Recife, além de admiradores do Brasil e exterior.

Figura 5 – Yalorixá Maria de Sônia e Mãe Maria de Quixaba



Fonte: <https://www.facebook.com/MaracatuBaqueMulher/>

Mais tarde, a neta de Dona Maria de Sônia, A Yakekerê Mãe Joana da Oxum reconfigura o papel da mulher nas nações de maracatu. Ela se tornou a primeira regente de um batuque, então denominada Mestre Joana Cavalcante da Nação do Maracatu Encanto do Pina. Assim que Mestre Joana assumiu o posto, sofreu rejeição pelos batuqueiros que se recusaram a regência de uma mulher, muitos insatisfeitos se desligaram do grupo. Mestre Joana atribui o comportamento descrito ao machismo dentro dessas agremiações. Porém essa rejeição não a intimidou, permitindo que em 2009, um ano depois de assumir a missão, que ela levasse o Encanto do Pina a mudar de categoria, isto é, subir para o grupo especial.

Em resposta a essa atitude machista, Mestre Joana idealizou e fundou o Baque Mulher, um maracatu realizado e executado por mulheres. Dentre as atividades do grupo, ela discute o machismo dentro do maracatu e da comunidade, motivada pela própria experiência e pelos relatos de abusos e de violência doméstica que ouvia no diálogo com as brincantes. Em entrevista ao jornal digital JC

ela afirma: "Trata-se de um movimento de empoderamento feminino que alimenta a luta das mulheres da comunidade do Bode e transborda as fronteiras nacionais através dos seus ensinamentos" (TENÓRIO, 2019, p. 2).

Além das questões femininas, Mestra Joana chama a atenção para a importância da luta contra as barreiras impostas por questões raciais e de classe: "Dentro das comunidades periféricas, as mulheres, principalmente as negras, são as que mais sofrem. Então buscamos trazê-las para as rodas de diálogo e empoderá-las com ações" (TENÓRIO, 2019, p. 3). O trabalho que essa mulher realiza, portanto, extrapola o objetivo comum às manifestações da cultura popular voltado para a preservação de suas raízes e homenagem aos seus ancestrais, se configurando em um projeto social com a finalidade de transformar vidas.

Para ela o cotidiano difícil da comunidade exige seu envolvimento em movimentos para reunir as meninas da comunidade, buscando para fazer coisas que eram impedidas de fazer, como por exemplo, tocar tambor. Assim suas atividades reúnem cidadania, cultura e solidariedade nessa comunidade que vive da pesca e habita casas pequenas, muitas de palafitas e amparando famílias numerosas e onde ela, junto com as nações do Pina ajudam como podem: cestas básicas, gás de cozinha, medicamentos, pagamento de contas de água, luz. (DINIZ, 2019, p. 57)

Diniz (2019) conta que o Baque Mulher nasceu da busca de mulheres participantes de duas Nações do Pina: a Nação do Maracatu Encanto do Pina e a Nação do Maracatu Porto Rico, por um espaço onde elas pudessem tocar, beber e conversar juntas. Nesses encontros várias demandas de ordem feminina, como violências psicológicas, sexuais, físicas, morais e patrimoniais, foram aparecendo, o que fez com que Mestra Joana e demais integrantes enxergassem a urgência de agir de maneira a combatê-las. Sabedoras de seus direitos e das leis, à luz do movimento feminista se organizaram para engendrar meios de se prevenirem das opressões, em prol da luta contra o machismo.

De acordo com Bernardes (2020) o emblemático bairro do Pina, onde se localiza a comunidade periférica da Ilha do Bode, está situado no litoral sul do centro da cidade do Recife. Compreende um território de 629 hectare², onde (sobre)vivem formas de moradia mais precárias do tecido urbano, as palafitas, e os mais modernos prédios empresariais e de moradas das elites recifenses. Abriga diversas formas de religiosidade, a exemplo de igrejas protestantes, templos evangélicos e de terreiros de xangô. É o caso do Barração do Ylê Axé Oxum Deym.

Figura 6 - Bairro do Pina - Recife (PE)



Fonte: <https://www.facebook.com/bairrodopina>

É neste cenário que Mestra Joana assume junto a Nação de Maracatu Encanto do Pina o importante trabalho sociocultural desenvolvido com o objetivo de contribuir com a formação de novas pessoas que possam se integrar ao Maracatu; instigar, na população participante, a criatividade, fortalecendo a vivência e a cultura afro-brasileira; incentivar a arte, a vida e a não violência; integrar pessoas de diversas faixas etárias; incentivar o desenvolvimento para a cidadania por meio do aprimoramento das danças e dos baques; orientar sobre o cuidado com as apresentações e outras questões que envolvem viver e conviver em uma Nação. Sendo assim, desenvolvem oficinas de percussão, dança, capoeira, reaproveitamento de garrafas plásticas, atividades pedagógicas e construção de instrumentos musicais. (ANSELMO, 2020).

Figura 7 - Sede da Nação do Maracatu Encanto do Pina



Fonte: <https://www.facebook.com/people/nação-do-Maracatu-Encanto-do-Pina/100064362535099/>

Reconhecendo o sofrimento de mulheres negras, frente ao FBV Mestra Joana promove rodas de diálogos e ações que viabilizem seu empoderamento, também voltado para a valorização da autoimagem. O que, segundo ela, já vem causando mudanças nas meninas e mulheres que perderam a vergonha em usar os cabelos soltos e de sua cor de pele: “As meninas da comunidade foram se aceitando, tendo orgulho de sua cor, de seus cabelos crespos, e seus *black powers*” (DINIZ, 2019, p. 67). Além desse, outros projetos têm ajudado no empoderamento dos moradores da comunidade do Bode, como a confecção de roupas reutilizando os figurinos dos desfiles carnavalescos.

O “Baque Mulher” não age somente dentro do ritmo; envolve uma **integração do público feminino** com o Encanto e o terreiro Ylê Axé Oxum Deym. Dessa forma, além dos ensaios, existem rodas de diálogos e grupos de trabalho para a confecção das roupas usadas nos desfiles carnavalescos (que são feitas a partir de materiais recicláveis), além de outras atividades. (TENÓRIO, 2019, p. 5)

Criada na filosofia do candomblé, Mestra Joana revela nas loas essa vinculação, e usa esse recurso como estratégia na luta contra as opressões de gênero, raça e classe. Assim, chama atenção para a importância do combate ao machismo, discorrendo sobre os atos de violências dele decorrentes, enaltecendo a Lei Maria da penha, além dos discursos de empoderamento feminino e negro.

Assim Nasceu esse movimento de empoderamento feminino, “as Feministas do Baque Virado”, como a Mestra intitula. Nasceu o Maracatu Baque Mulher, onde, através das loas, das danças e dos encontros, o Maracatu se tornou uma ferramenta de resposta às

posições impostas às mulheres dentro do Maracatu: “mulher toca tambor sim! Aceita que dói menos”. (DINIZ, 2019, p. 67)

Diniz (2019) ainda elucida que o Baque Mulher foi se ramificando e atualmente conta com mais de 30 filiais⁷³ em diversos lugares dentro e fora do país. Suas ações são orientadas por um regimento interno que garante a coerência, a integridade e objetividade da interação entre a Mestra, as coordenadoras dos grupos filiados, integrantes e com os homens.

As cores escolhidas para as indumentárias do Baque Mulher são rosa e laranja. De acordo com a autora as cores utilizadas fazem alusão às Guerreiras Orixás a saber: o rosa de Yansã (Oyá) e o laranja de Obá, duas forças e divindades que representam o poder Feminino dentro do Movimento. O grupo aceita batuqueiras de outras nações e esclarece que não se trata de um movimento anti-homem, mas de um trabalho social direcionado a todos e todas sem distinção.

Portanto a união da sociedade como um todo na defesa dos direitos das mulheres, no combate ao machismo, a homofobia, ao preconceito religioso, ao racismo e outras formas de violência, os homens são bem-vindos e tendo funções importantes como apoiadores em todos os aspectos... O Baque Mulher visa o desenvolvimento, a manutenção e a disseminação da cultura do Maracatu entre Mulheres e promove o encontro de mulheres por meio do Maracatu, visando muito além do fator percussivo, a troca de experiências relacionadas ao universo feminino. (DINIZ, 2019, p. 68)

Uma das ações significativas voltada para o empoderamento feminino empregada pelo grupo diz respeito à obrigatoriedade do uso da saia. Juntamente com os acessórios, maquiagem, enfeites para os cabelos, o uso da saia enfatiza o aspecto da feminilidade, outrora negado, quando as mulheres, obrigatoriamente, se travestiram de homens para fazerem parte do batuque. Condição que, segundo relato concedido por Mestra Joana a Diniz (2019), era imposição dos homens dos Maracatus das Nações: “Usamos esse figurino que é o único momento que temos o dever, o compromisso de usar com sabedoria e respeito, porque é símbolo de luta e

⁷³ “O Maracatu Baque Mulher foi tomando imensas proporções, apoiado por mulheres de diversas classes sociais e de diversos lugares do mundo, firmando filias em diversos lugares do país e fora do país, algumas filias do Maracatu Baque Mulher: Arco Verde (PE), João Pessoa (PB), Pirenópolis (GO), Formosa (GO) Chapada dos Veadeiros (GO), Brasília (DF), Manaus (AM), Cuiabá (MT), Rio de Janeiro (RJ), Sana (RJ), Santos (SP), São Paulo (SP), Sorocaba (SP), Campinas (SP), Americana (SP), Bauru (SP), Ubatuba (SP), Ribeirão Preto (SP), São João do Rio Preto (SP), Piracicaba (SP), Maringá (PR), Curitiba (PR), Matinhos (PR), Londrina (PR), Foz do Iguaçu (PR), Joinville (SC), Florianópolis (SC), Balneário Camboriú (SC), Blumenau (SC), Belo Horizonte (MG), Ipatinga (MG), Lisboa (PT), Bruxelas (BE)”. (DINIZ, 2019, p. 68). Obs: apesar da autora não mencionar, também existe uma filial do BM em Salvador (BA), criado em Outubro de 2008. (nota da autora)

resistência dentro do movimento de empoderamento feminino construído pelo FBV” (DINIZ, 2019, p. 72).

Segundo Saffioti (2004), independentemente do nível de profundidade que o sistema patriarcal atinge as instituições, sua natureza continua a mesma. Portanto, é fundamental que as mulheres ao ocuparem esses espaços de poder trabalhem para diminuir seus impactos, pois a submissão das mulheres é o que assegura o reconhecimento do direito patriarcal dos homens na sociedade civil. As mulheres ao abandonarem o lugar de subjugadas, subordinadas e escolherem o lugar que desejam ocupar, ficar e permanecer, devem compreender a necessidade de conscientização política.

É neste sentido que o Baque Mulher realiza anualmente o Encontro Nacional onde reúne batuqueiras de vários cantos do país durante três ou quatro dias. Nesses encontros são realizadas várias atividades, a saber: oficinas de toque e rodas de conversa com convidadas e homenageadas, palestras, ensaios e apresentações. Além dessas atividades, também é apresentado o contexto histórico, social e religioso do maracatu, sua origem, isto é, a raiz do maracatu propriamente dita, incluindo os passos da dança, cantos e toques, personagens, manuseio e manutenção do instrumento e a simbologia do figurino.

Os Encontros Nacional do Baque Mulher, proporcionam momentos de grandes ensinamentos por intermédio da Mestre Joana Cavalcante, das matriarcas e batuqueiras do Pina, além de possibilitar a união de mulheres que residem em todo o território nacional e compõe o Movimento. Através dele, temos a oportunidade refletir sobre nós mesmas, tanto individualmente quanto no coletivo, comemorar conquistas, reafirmar lutas, e acima de tudo, exercitar nossa empatia e sororidade com as nossas companheiras. Aprendemos com as mais velhas e com as mais novas, desenvolvendo e firmando cada vez mais nosso fundamento dentro do maracatu de baque virado, sempre com respeito e reverência ao mesmo. (BAQUE MULHER, 2014)

Como as demais nações, o Baque Mulher todo ano participa da tradição do carnaval recifense, integrando o desfile Oficial na sexta-feira. Na quinta-feira de Carnaval a participação do Baque Mulher tem um direcionamento mais político, isto

é, integra o “Bloco Nem com Uma Flor⁷⁴”, que tem esse nome devido a uma loa de autoria de Mestra Joana. Nesta oportunidade o FBV alerta sobre a importância do empoderamento feminino.

Nesse dia, as ruas do Recife são preenchidas de poder feminino é a história de toda resistência daquele ano. Os desfiles homenageiam mulheres que são referência dentro e fora da comunidade. É a mulher negra periférica na rua. Se fazendo ouvir. Para dar continuidade a esse trabalho o Maracatu Baque Mulher conta com contribuições voluntárias de batuqueiras espalhadas pelo Brasil que ajudam a manter a estrutura dos ensaios e figurinos. Para o desfile oficial se somam os tambores de mulheres de Recife e de todo Brasil, do Amazonas à Rio Grande do Sul, e do exterior também, estão conosco tocando no desfile oficial. (BAQUE MULHER, 2014)

A atuação de Mestra Joana também se estende às crianças e adolescentes da Favela do Pina, na comunidade do Bode. Segundo Anselmo (2020), com o objetivo de garantir um futuro melhor e livrar esse público do mundo do crime, da prostituição, do abandono, do racismo e do machismo, ela cria o Baque Mirim Encantinho. Conforme consta no Portfólio Nação do Maracatu Encanto do Pina (2017) são realizadas várias atividades educativas direcionadas a arte, a sustentabilidade, a leitura e a brincadeiras com a coordenação de Mariana Bianchi:

O Encantinho é o baque mirim da Nação do Maracatu Encanto do Pina, nele as crianças aprendem a tocar o baque da Nação e participam de atividades educativas envolvendo arte, reaproveitamento, leitura e brincadeiras. Atualmente as atividades pedagógicas do Encantinho têm sido coordenadas pela pedagoga social e batuqueira da Nação Mariana Bianchi. No último ano as crianças ganharam um espaço de leitura, confeccionaram camisetas e ensaiaram para a apresentação da Noite dos Tambores Silenciosos que acontece durante o carnaval no centro histórico da cidade do Recife. (PORTIFÓLIO ENCANTO DO PINA, 2017, p. 5)

A preocupação de Mestra Joana com esse público remota a sua juventude, período em que já percebia a escassez de atividades culturais e de lazer no Bairro do Pina. Esta constatação a levou a criar em 1999, o grupo Oxum Opará voltado para a participação de meninas de 07 a 18 anos de idade. Através desses grupos, Mestra Joana com o apoio de demais educadores/as, trabalha desde a mais tenra idade as questões de gênero e o empoderamento feminino. Observa-se que as ações da Mestra Joana são voltadas para a construção da cidadania, estimulando a

⁷⁴ “Ê ê ô, baque rosa está na rua pedindo a paz e muito amor. E em mulher não se bate nem com uma flor, já dizia o Capiba não importa a sua cor. Baque Mulher na levada do tambor, luta contra a violência, o preconceito e o opressor.” (SANTOS, 2017, p. 4).

autonomia, o posicionamento das mulheres, e o respeito por parte dos homens, como ressaltava Anselmo (2020). Outrossim, possibilitam a formação de multiplicadoras/es. Algumas delas/deles são convidadas/os a ministrar oficinas até mesmo em outras regiões do país.

O acolhimento oferecido às crianças que participam do Encantinho também possibilita, além de apoio à vida em sociedade, um potencial multiplicador de novos integrantes da Nação e futuros oficinairos do batuque. Este ciclo de multiplicação do Maracatu é possibilitado a partir do aprendizado que os/as adolescentes e jovens recebem, tornando-se responsáveis por realizar oficinas de baque às crianças. (ANSELMO, 2020, p. 67)

Em 2006, a mestra Joana cria o Mazuca Quixaba, grupo que realiza apresentações de músicas e pisada de coco de terreiro em cidades do estado de Pernambuco, com base nos saberes advindos da história oral de velhos/as mestres/as, como os que herdou de sua avó, Maria de Sônia. Evidenciando o entrelaçamento de sua religiosidade com as demais atribuições que possui na Comunidade do Bode. Comportamento comum nas manifestações afrodiáspóricas onde o individual e o coletivo se sobrepõem: “[...] Com efeito, na tradição de origem africana, a separação entre indivíduo e coletivo é muito tênue. Assim como o sagrado não se divorcia do profano, a subjetividade não se separa do coletivo” [...]. (OLIVEIRA, 2007, p. 179).

É assim, que em meio aos problemas pessoais comuns de qualquer ser humano, Mestra Joana acumula o lugar de liderança em todas as instâncias da comunidade, sejam elas no âmbito religioso, cultural e comunitário. Essa postura revolucionária confirma a urgência no seu reconhecimento enquanto agente feminista em defesa de uma agenda atrelada a uma perspectiva negra e decolonial, posto que Mestra Joana Cavalcante, líder do movimento Feministas Baque Virado assegura a sua comunidade o suporte necessário para a sustentação de vidas atravessadas pelas opressões de gênero, raça e classe, seja do ponto de vista material, enquanto líder comunitária, seja do ponto de vista espiritual, na condição de líder religiosa.

Neste último caso, Mestra Joana garante a divulgação dos saberes ancestrais historicamente subalternizados em decorrência do padrão de poder vigente que supervaloriza os saberes eurocentrados. Deste modo, Mestra Joana faz jus às mulheres antecessoras, isto é, as matriarcas, que por séculos resistiram e lutaram

com dignidade em sua comunidade. Santos (2017) resume bem essa mulher multifacetária:

Mestra Joana ocupa o lugar de liderança em todas as instâncias na comunidade, ela é a Mestra dos maracatus Encanto do Pina e Baque Mulher, coordenadora dos agbês do maracatu Porto Rico, a Yakekerê, segunda mãe e herdeira direta do Ylê Axé Oxum Deym, movimentos culturais e religiosos que mobilizam a comunidade. Com tantas funções acumuladas, a mestra acaba exercendo a função de assistente social, de mãe, de educadora, de anciã, de cuidadora e gestora daquela comunidade. Essas funções caminham junto com o maracatu, e os problemas da vida surgem no fazer, no cotidiano. A questão de classe, no bairro do Pina com alto índice de pobreza acentua problemas como, a fome, o abandono social, a gravidez precoce, a violência, o tráfico, os problemas de baixo-autoestima, a intolerância religiosa, o racismo, o machismo, a falta de recursos, o desemprego. Maracatu vem antes da fome, mas como alimentar uma comunidade inteira? Se mestra Joana não auxilia nestes aspectos a comunidade corre o risco de colapsar, aumentando, por exemplo, os casos de tráfico e prostituição. Ela se torna uma grande mãe, se não a maior referência e espelho para os seus filhos e aprendizes, e para aquelas mulheres. Entendemos e reconhecemos na militância dessa mulher negra uma postura revolucionária. Ter uma mulher jovem, negra e pobre a frente de movimentos tão importantes, fortalecendo a identidade delas, resolvendo problemas e levando aquela comunidade mundo afora é a possibilidade de um novo existir. (SANTOS, 2017, p. 5-6)

A consciência do grau de exclusão determina a origem de coletivos de mulheres negras contra o racismo e o sexismo, fundamentados na capacitação dessas mulheres, bem como ao incentivo à participação política, à problemática específica das mulheres negras na sociedade brasileira, à elaboração de ações palpáveis visando superar a inferioridade social gerada pela exclusão racial e de gênero, e ao impacto do conjunto do movimento de mulheres para as desigualdades produzidas pelo racismo e a discriminação racial.

Segundo Banbirra e Lisboa (2019), o entrelaçamento das opressões de raça, gênero e classe se voltam para àquelas pessoas que estão mais expostas à vulnerabilidade social, nesse caso, mulheres negras e pobres. A perspectiva negra e decolonial oferece fundamentos mais profícuos nas análises das desigualdades sociais ao considerar o ponto de vista racial e generificado, a partir e por aqueles/as sujeitos/as invisibilizados/as e silenciados/as. “Nesse sentido, as produções, *práxis* e apontamentos dos feminismos negros têm refletido o engajamento daqueles/as que lutam por uma sociedade onde a diferença não gere a discriminação e apagamento.” (BANBIRRA; LISBOA, 2011, p.282)

O Baque Mulher tornou-se espaço de resistência. “Se constitui então, um espaço de sobrevivência para essas mulheres, pois existe ali uma relação intrínseca entre elas, que compartilham de uma realidade precária numa condição de opressão e dominação” (SANTOS, 2017, p. 6). A autora ainda destaca um diferencial no Baque mulher dentro da história do feminismo, que geralmente narra o ponto de vista de pensadoras e ativistas acadêmicas:

O Baque Mulher, numa reflexão inicial da autora sobre sua potencialidade e numa ótica específica e particular, nasce como um movimento contrário ao que está posto dentro da história do feminismo. É a mulher negra periférica e marginalizada que primeiro se organiza, reflete e questiona sobre sua condição social e trava uma luta contra-hegemônica. É uma proposta educativa através da cultura e da arte para que essas mulheres negras da favela, subjugadas socialmente e que trazem em sua formação marcas profundas de dor causadas por um processo histórico cruel em solo brasileiro possam ser cuidadas, respeitadas e transformadas. Possam se fortalecer enquanto sujeito, reconhecer o caminho da sua história, potencializar a sua consciência política e falar sobre si, sobre as marcas do racismo, sobre as marcas do machismo, suas inquietudes e agir em prol dos seus caminhos, numa luta dura e acirrada com o que está posto socialmente, mas com o foco certo de fortalecer os movimentos em prol dos direitos humanos. (SANTOS, 2017, p. 8)

Personificação do regime interno do Baque Mulher, Mestra Joana revela seu protagonismo. DINIZ (2019) pontua sua atuação enquanto liderança religiosa, nas funções tradicionais como na dança e na costura, na percussão, além de outras áreas. Seus feitos têm recebido reconhecimentos e homenagens através de registros audiovisuais, literários e premiações. Em 2019, foi homenageada pela ONU Mulher⁷⁵ pelo seu pioneirismo e comprometimento ao combate à violência contra as mulheres⁷⁶. Recentemente teve sua história contada no livro “Sementes de Joana”⁷⁷,

⁷⁵ A ONU Mulheres foi criada, em 2010, para unir, fortalecer e ampliar os esforços mundiais em defesa dos direitos humanos das mulheres. Disponível em: <<https://www.onumulheres.org.br/onu-mulheres/sobre-a-onu-mulheres/>>. Acesso em: 21 de Março de 2022.

⁷⁶ ONU Mulheres Brasil. Acesso em: 21 de Março de 2022.

⁷⁷ De Mariana Queiroz, com ilustrações de André Shibuya. Uma publicação do Coletivo Cuíca (Belisa Monteiro, Mariana Queiroz e André Shibuya) em parceria com a Mocho Edições. Nesta obra, contamos a história da *primeira mulher consagrada Mestra em uma Nação de Maracatu de Baque Virado: Mestra Joana Cavalcante*. Ela está há mais de uma década à frente do Maracatu Encanto do Pina, no bairro do Pina, em Recife, Pernambuco. Esta obra foi contemplada pelo Edital de produção e publicação de obras de ficção infanto-juvenil do ProAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo), da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, com apoio da Mocho Edições. (Baque Mulher, 2014)

lançado em outubro de 2021, uma obra infanto-juvenil a fim de apresentar a história da Mestra Joana para esse público.

Mestra Joana é reconhecida pelo Estado de Pernambuco, como uma das mulheres que mudaram a história, sendo uma das homenageadas no livro “Mulheres Que Mudaram a História de Pernambuco”, publicado em 2015. Entre outros reconhecimentos e homenagens, destaco também a Medalha Mietta Santiago recebida em sessão solene na Câmara dos Deputados em Brasília/DF em alusão ao Dia Internacional da Mulher em 2018, em reconhecimento pelos trabalhos em promoção ao direito e empoderamento das mulheres e combate à violência contra mulher no Maracatu Baque Mulher, grupo fundado em 2008. (DINIZ, 2019, p. 112)

E apesar do que aponta Araújo (2020) sobre Mestra Joana ser pouco citada em trabalhos acadêmicos, percebe-se na atualidade que os feitos da Mestra estão sendo citados de forma significativa em diferentes níveis de produção de conhecimento. A trajetória e reconhecimento da Mestra Joana se vincula a outras mulheres e acadêmicas que receberam o título de mestras. A atuação de Mestra Joana tem repercutido e inspirado outras mulheres, ultrapassando as fronteiras de Pernambuco. Sejam mulheres que estão ao seu redor e são atingidas diretamente pelas ações do seu ativismo, sejam as que se identificam com a sua história de militância, e decidem reproduzir de forma prática o seu legado e ensinamentos.

Deste modo convém assinalar que as mulheres inspiradas nas realizações da Mestra Joana, expandem o Baque Mulher para mais regiões do país, seja em formas de registros escritos em teses e dissertações entre outros meios escolhidos por elas. Em qualquer das proposições escolhidas por essas mulheres é possível observar que elas conquistam a emancipação desejada. As autoras desses trabalhos acadêmicos certamente devem a Mestra Joana, gratidão pelo reconhecimento dos trabalhos apresentados e títulos recebidos, ao passo que a Mestra Joana, Yakekerê Mãe Joana de Oxum, obtém em contrapartida sua história eternizada através desses estudos e produções de conhecimento.

Registros acadêmicos e ações como essas põem em evidência a práxis de mulheres negras tão essenciais na luta contra o epistemicídio ao trazer para o centro do debate os saberes e fazeres da mulher negra. Premissa importante do feminismo negro como alude, Djamilia Ribeiro (2019). Ela argumenta sobre falar a partir de mulheres negras, o que seria dar visibilidade às suas demandas que são específicas, tendo em vista, estarem dispostas a uma maior vulnerabilidade social, pelo acúmulo de opressão, machismo, racismo e lutas de classe. Ao passo que

mulheres brancas não sofrem racismo ainda que possam ser discriminadas pela classe, e homens negros apesar de serem vítimas de racismo são do gênero masculino. Nesse sentido, a autora supracitada reflete o pensamento da filósofa francesa Grada Kilomba, ao considerar a mulher negra o outro do outro e, por consequência, negada como categoria de análise do feminismo tradicional.

Para Kilomba, é necessário enfrentar essa falta, esse vácuo, que não enxerga a mulher negra numa categoria de análise. Kilomba sofisticou a análise sobre a categoria do Outro quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supracitada branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Nessa análise, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de Outro do Outro. (RIBEIRO, 2019, p. 38)

Ao se posicionarem como feministas, as mestras da cultura popular trazem para o debate novas categorias de análise. Mestre Joana, além de mulher negra, é moradora da periferia. O imbricamento entre os três marcadores sociais, gênero, raça e classe, são indispensáveis para demarcar suas provocações no construto do feminismo negro em respeito a necessidade do reconhecimento acerca da diversidade e desigualdades existentes, mesmo entre mulheres negras. A práxis de Mestre Joana lança luz nos saberes e fazeres das mulheres das artes populares, desnudando suas particularidades na prática social. A partir de si e das integrantes do Baque Mulher, dá visibilidade e voz às mulheres historicamente subalternizadas.

A diversificação das concepções e práticas políticas que a ótica das mulheres dos grupos subalternizados introduzem no feminismo é resultado de um processo dialético que, se, de um lado, promove a afirmação das mulheres em geral como novos sujeitos políticos, de outro exige o reconhecimento da diversidade e desigualdades existentes entre essas mesmas mulheres. (CARNEIRO, 2003, p. 119)

O trabalho de Mestre Joana no Baque Mulher agrupa uma diversidade de público feminino, incluindo algumas acadêmicas anteriormente citadas neste trabalho. É o caso da pesquisadora Anselmo (2020) que também é batuqueira, em seus estudos ressalta a decisão de Mestre Joana transformar o Baque Mulher em um coletivo feminista. A autora relata iniciativas de membras do Baque Mulher em vários cantos do país, ao promoverem ações em suas próprias comunidades,

escolas, cidades, sempre apoiadas nos fundamentos do movimento FBV e sob supervisão da mestra, no intuito de alinhar posicionamentos e fomentar projetos voltados para o empoderamento feminino.

O empoderamento implica uma ação coletiva desenvolvida pelos indivíduos quando participam de espaços privilegiados de decisões, de consciência social dos direitos. Essa consciência ultrapassa a tomada de iniciativa individual de conhecimento e superação da realidade na qual se encontra. É uma nova concepção de poder que produz resultados democráticos e coletivos. (RIBEIRO, 2018, p. 136)

Esse encontro entre mulheres múltiplas de diferentes classes sociais, gerações, etnias, culturas, sexualidade e graus de escolaridade fortalece a troca de saberes e fazeres. Na entrevista ao JC, Mestre Joana comenta sobre o machismo ser naturalizado para quem nasce na favela, na periferia. Segundo ela: “[...] essa discussão, esse diálogo, não chegava na favela, principalmente antigamente. A gente cresce com a visão de que mulher é para obedecer ao homem. E eu cresci dessa forma.” (TENÓRIO, 2020, p. 3). Na entrevista concedida, Mestre Joana, declara seu posicionamento feminista:

“Porque, eu penso de uma forma é... que a nossa luta é contra todas as formas de opressão. Mas, direcionada para as mulheres né! Eu venho também dessa educação do patriarcado, de que as nossas mais velhas, ela né, elas têm que nos ensinar. Matriarcado na verdade, né! Eu...na minha educação de Axé, nossos mais velhos, eles são a nossa base, né! Toda reverência, todo respeito. E na questão do feminismo, eu aprendo muito na questão da militância, né! Porque é como eu falei: dentro da nossa comunidade, dentro do mundo que eu fui criada, essa questão nunca foi falada, ela nunca foi dialogada. E quando ela chega pra nós, ela chega nessa questão do feminismo. E aí a gente vai debulhar ela pra entender que tem várias outras, né, outras esferas através dessa palavra feminismo. Então, para não confundir tudo, eu faço de tudo um pouquinho e o que for melhor pra nós mulheres, pra nosso povo, pra nossa...principalmente pra nós mulheres pretas...mas, entendendo que é uma das nossas lutas principal, né, falo assim mais minha particular dentro desse movimento de Baque Mulher, entendendo que nós enquanto mulheres, todas sentimos a mesma dor, mas, cada uma tem a sua dor diferente, principalmente as mulheres pretas, né, que sabemos que estamos lá inferiorizadas pelas mulheres brancas. Mas, a minha luta dentro desse contexto é que a gente tem que se unir pra que gente tenha força, tanto a mulher preta como a mulher branca. A mulher preta tentar entender o lugar dela, o papel dela, nesse, nesse movimento e nessa luta. Eu busco isso, sabe! Porque eu entendo, porque eu sou criada dentro do candomblé, né, né! É, mesmo antes de ser falado em cor, em questão de raça...eu sou criada desde pequena em um contexto em que a pele da minha cor...é...não me diferenciava das minhas amigas, minhas irmãs de terreiro, né! Porque ambas sofremos a mesma luta. Quando a gente tá dentro da

comunidade, dentro desse, desse, desse núcleo de família de candomblé somos uma só. E que isso ultrapasse a comunidade, que isso saia desse contexto dessa mesma forma. As mulheres entendendo uma a dor da outra, uma o sofrimento da outra e uma podendo ajudar a outra. Independente de cor, classe social, sabe! Essa é minha luta. Então por isso que eu te falo que eu não sei como definir se eu dou mulherista, feminista, não sei. Que a minha luta eu tento fazer com que seja no todo. Eu tento que a mulher branca entenda o que é o papel dela e que a gente una força...e que a gente se ajude, nesse sentido assim, sabe!” (Mestra Joana, 2022, entrevista concedida à autora)

A inserção de mulheres acadêmicas no grupo foi fundamental para disseminar os pensamentos feministas no grupo. Ao levarem para as atividades do Baque Mulher suas experiências enquanto integrantes de núcleos de pesquisas e grupos de estudos voltados para as discussões de gênero, sediados nas Universidades, essas mulheres ajudam na formação política das mulheres da comunidade, dando voz e visibilidade a sua existência. Esse movimento intercultural aponta para um ativismo engajado com um significado do empoderamento feminino de viés coletivo tal qual proposto pelo feminismo negro, como assinala Djamila Ribeiro (2018). “[...] Trata-se de empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres como sujeitos ativos da mudança.” (RIBEIRO, 2018, p. 135).

A pensadora feminista indica que essa perspectiva considera o comprometimento com a luta pela equidade, não sendo, portanto, uma causa isolada, mas direcionada para propiciar o fortalecimento de outras/os/es com o intuito de alcançar uma sociedade mais justa para as mulheres, onde a hierarquia de gênero não se aplique. “É perceber que uma conquista individual não se pode estar descolada da análise política” (RIBEIRO, 2018, p. 136).

O empoderamento não pode ser autocentrado, parte de uma visão liberal, ou somente transferência de poder. Vai além. Significa ter consciência dos problemas que nos afligem e criar mecanismos para combatê-los. Quando uma mulher se empodera, tem condições de empoderar outras. (RIBEIRO, 2018, p. 136)

E acrescenta:

Cada mulher poder criar em seu espaço de atuação formas de empoderar outras. [...] Criar um grupo na comunidade ou associação do bairro para discutir estratégias de apoio a outras mulheres ou o enfrentamento da violência que possam vir a sofrer. (RIBEIRO, 2018, p. 136)

3.4 FEMINISMO ANGOLEIRO: CAPOEIRA PARA HOMEM, MENINO E MULHER

“Dona Maria, o que vende aí?
É coco e pipoca que é do Brasil.
Coro: Dona Maria, o que vende aí?”
(autoria desconhecida)

A história da mulher na Capoeira Angola ainda é um campo de estudo que suscita maior aprofundamento quanto a precisão do período de sua inserção, bem como, a sua influência no desenvolvimento desta prática cultural. Os poucos registros históricos mostram a presença feminina desde o século XIX, mas há indícios de que elas estiveram presentes muito antes. Porém, conforme Barbosa (2005), é difícil forjar um histórico exato sobre a participação ativa da mulher na Capoeira, por se tratar de uma prática cultural oriunda da tradição oral e de domínio exclusivamente masculino. Suas análises apontam nomes de algumas mulheres que estiveram envolvidas na capoeiragem antes da investida sistemática do público feminino nas rodas de capoeira.

A título de exemplo vale referenciar os estudos de Soares (2002), que indicam Isabel e Ana como alguns dos “casos isolados e de pouco vulto” e as investigações de Oliveira e Leal (2009) sobre Salomé considerada uma personagem da memória da capoeira baiana. De acordo com ABIB (2005), BARBOSA (2005); ARAÚJO (2016) e PIRES (et al 2020) outros nomes de mulheres na Capoeira são mencionados com mais frequência nos estudos e pesquisas da história da capoeira no século XX, como os já citados anteriormente neste trabalho.

Segundo Barbosa (2005), apesar de figuras lendárias essas mulheres não tiveram o mesmo prestígio e admiração que os homens que se destacaram na capoeira no mesmo período. Os poucos comentários encontrados sobre as atividades delas descreviam apenas seus comportamentos considerados inapropriados por serem masculinizados. “Em caso de extrema valentia, por exemplo, quando uma mulher chegava a enfrentar uma ou mais pessoas na luta corporal, o adjetivo ‘endiabrada’ era o que comumente lhe atribuíam” (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 124). Eram assim identificadas pelo termo pejorativo mulheres da “pá virada”, consideradas vadias, desordeiras, brigonas e valentonas. Ressalta-se também a escassa documentação escrita que impossibilita traçar um perfil e/ou avaliação precisa sobre o desempenho feminino na capoeira antes dos anos 1970 (BARBOSA, 2005).

Seria arriscado e impróprio tanto simplificar a contribuição feminina, reduzindo-a a umas poucas capoeiristas, como assegurar que um significativo de mulheres tenha participado ativamente das rodas ou do jogo antes dos anos 70, pois não há suficiente documentação escrita para que se estabeleça qualquer um dos dois argumentos. (BARBOSA, 2005, p. 10)

Outro dado trazido por Barbosa (2005) para comprovar a participação das mulheres na capoeira são as cantigas de capoeira de domínio público, tanto nas tradicionais como nas mais atuais. O corrido⁷⁸ apresentado na epígrafe deste tópico denota a presença feminina nas proximidades das rodas. Outra constatação da presença das mulheres na Roda, aparece na seguinte canção: “cai cai Catarina/caia no mar/venha ver Idalina”; “ê vai você vai você/dona Maria como vai você”; “dona Maria o que vende aí/é coco e pipoca que é do Brasil”.

De acordo com Foltran (2017), obras iconográficas também trazem representatividade da mulher na capoeira, porém, as mulheres aparecem ou na condição de observadoras ou em segundo plano como nos quadros de Carybé, o que confirma essa invisibilização da presença e da história feminina na Capoeira.

Figura 8 - Capoeira, de Carybé



Fonte: Pinacoteca ©Carybé

⁷⁸É utilizado tanto na Angola como na Regional. Na roda de Angola, após a ladainha, o corrido dita o ritmo do jogo e dá continuidade à roda. Já na Regional, como o próprio nome indica, cria um **ritmo mais acelerado**, estimulando um **jogo mais rápido**, dando assim aos praticantes da Regional uma preferência por este tipo de cântico. No corrido o cantador ou puxador, canta uma estrofe, e o coro responde sempre o mesmo refrão. Este refrão não tem obrigatoriamente ligação com as palavras do cantador, ou seja, não se repete a estrofe na maioria das vezes. O corrido deve ser mantido pelo puxador durante um bom tempo, como forma de criar uma vibração e uma sensação de êxtase na roda, fazendo com que todos os participantes sintam a energia da roda, e os jogadores, ultrapassem as suas limitações. Disponível em: <<https://bit.ly/3DESa7g>>. Acesso em 04 de Abril de 2022.

Para Barbosa (2005) em meados dos anos 30, quando a capoeira começou a sair das ruas e se estabelecer nas academias, a presença da mulher é notada como apoio logístico ou serviçal sendo comum encontrar mulheres cuidando de serviços burocráticos ao exerce o papel de secretária e/ou coordenadora dos grupos que eram filiadas, vista com raras exceções, exclusivamente como peças de apoio. A partir dos anos 70 a atuação das mulheres na capoeira se torna mais ativa, assim como sua representação numérica mais expressiva ao longo dos anos 80. Contudo, quanto mais alto se sobe na hierarquia, menor a sua participação, bem como, as narrativas sobre o protagonismo das mulheres nesta prática cultural afrodiaspórica, ainda é discreto.

[...] Aliás, elas, dentre os menos graduados (aqueles que assumem certas funções nas academias), normalmente, estão presentes nas atividades relacionadas ao cuidado, limpeza, organização, decoração, agenda, secretariado, dentre outras que são comuns à conhecida e mais ampla divisão sexual do trabalho. Também não é acompanhado por um aumento na produção de narrativas que envolvam o protagonismo de mulheres. (FOLTRAN, 2017, p. 85)

Ao se comparar o comportamento destemido das mulheres em relação ao dos homens, desumaniza-se o ser mulher, criando uma interdependência do seu modo de existir. “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1980b, p. 10). A partir de tais análises Djamila Ribeiro (2019), afirma que de forma simplificada, a mulher estaria sendo pensada como um objeto destinado a uma função: “Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa se sentar, uma caneta, para que possamos escrever. Seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, por isso seria destituir-lhes de humanidade”. (RIBEIRO, 2019, p. 37)

A história da capoeira tem sido contada por esse olhar masculino, onde o homem se apresenta em um lugar de protagonista e à mulher cabe o lugar de passividade e permissividade. Apesar das análises apresentarem que as mulheres estavam presentes na capoeira desde o século XIX, os mestres irrompem como peças-chaves, na elaboração dessa historiografia. Mestre Gato e Mestre Pastinha são citados como pioneiros no incentivo à participação feminina na Capoeira Angola, ao abrirem as portas de suas academias para esse público. Ou seja, a presença da mulher na Capoeira só foi possível porque um homem atuou para tanto. Foltran

(2017) faz análise de uma fotografia⁷⁹ de 1963 em que aparece o Mestre Pastinha, ao observar duas mulheres em jogo. Necessário se faz destacar que essas mulheres não tiveram sequer seus nomes lembrados por um capoeirista mais velho que narra o episódio.

Ao narrar um episódio que teria marcado a entrada de mulheres na capoeira angola, aquele capoeirista mais velho, apoiado nos significados hegemônicos, mobilizou todos os sentidos que estão ligados ao homem e à mulher, já que sexo é uma construção social que não se resume a uma diferença focada nos órgãos genitais. Junto vieram os valores: homem ativo e protagonista. Mulher passiva e permitida. A situação retratada (duas mulheres jogando capoeira) só ocorreu porque um homem atuou para tanto. Isso é perceptível nos termos usados em sua fala e no modo como articula os elementos de sua narrativa: “o Mestre Pastinha abriu as portas da capoeira às mulheres”; ao descrever a imagem foca na ação do Mestre e não na das alunas; quando cita episódio de discriminação é Pastinha quem o sofre; contra isso, o Mestre “persiste” e “inaugura uma nova época na capoeira angola”. Como já foi mencionado anteriormente, elas sequer têm um nome. (FOLTRAN, 2017, p. 93)

Figura 9 - Foto referida por Foltran entre outras na Sede do Grupo Nzinga



Fonte: Imagem produzida pela autora (2022)

Foltran (2017) problematizou o discurso trazido pelo mais velho levantando algumas questões a despeito da categoria de gênero. Ela sinaliza a falta de atenção às mulheres nessa narrativa, que tiveram seus nomes, idade, razão de estar ali, articulação política, formulação de estratégias e, ações, ocultadas. “São apenas

⁷⁹Arquivo Emília Biancardi (1963), etnomusicóloga baiana, criadora do grupo de estudos e experimentação musical voltado à cultura popular baiana, o Viva Bahia.

objetos passivos da ação libertadora de um grande homem. Esse sim, agente produtor de uma história” (FOLTRAN, 2017, p. 90). Trata-se do pensar e produzir conhecimento a partir de categorias modernas, como o binarismo de gênero que obedece a uma lógica de caráter universalista, portanto, do ponto de vista ocidental.

Necessário se faz questionar de que mulher se fala nesse contexto, em se tratando de um uma tradição cultural afrodiáspórica como a Capoeira Angola. Uma vez que as mulheres negras sempre estiveram nas ruas, expostas as adversidades que esse espaço apresenta, subvertendo a ideia de fragilidade atribuída às mulheres. Para mulheres negras o privado e o público historicamente se imbricaram. “As estratégias de abordagem teórico-metodológicas para tratar da história das mulheres são muito diversas e dependem em grande medida do entendimento que se faz da categoria de gênero, tanto quanto da de mulheres” (FOLTRAN, 2017, p. 87).

Aqui há duas situações que merecem destaque: o reconhecimento da contribuição de mulheres na construção de teorias, tradições e saberes e nesse caso particular, das mulheres negras na historiografia ou narrativas tradicionais vinculadas à Capoeira Angola. Duplamente estigmatizadas pela sua condição de mulher e pela questão racial, essas mulheres sofrem o apagamento de suas histórias e silenciamento de seus saberes e fazeres. Um processo decorrente da legitimação do saber científico na cultura ocidental em detrimento dos saberes dos povos subalternizados e que, no Brasil, atinge as mulheres negras mais intensamente, por estarem elas em posição hierárquica inferior. Trata-se da colonialidade do saber, uma das operações exercidas pelos colonizadores para configurar um novo universo de relações intersubjetivas de dominação.

[...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. [...] (QUIJANO, 2005, p. 121).

Tradição ancestral em estreita relação com os preceitos do candomblé, a Capoeira Angola constitui-se como uma fonte de conhecimento contundente para o despertar da consciência negra. “Congrega em sua história um repertório de movimentos corporais quanto um manancial de sabedoria ancestral. Ela é uma utopia realizada na ancestralidade, isto é, uma promessa de futuro que se cumpre no passado” (OLIVEIRA, 2007, p. 194).

O fato é que a capoeira - assim como o candomblé - foi sempre um elemento de matriz africana que resistiu aos regimes dominantes que lhe impingiram diversas estratégias de coerção, seja através da proibição jurídica, seja pela folclorização a que foi submetida. A luta se faz pelo contexto de opressão em que se vive. Este foi (é) precisamente o caso da capoeira angola. Uma luta em termos de ginga, entretanto, onde o avanço e o recuo fazem parte da mesma cosmovisão, onde a integração e a revolta são facetas do mesmo movimento de negaceio. Não fora nunca uma luta linear, mas uma luta de astúcia e remandiola, uma luta de complexidade singular que articula magia, experiência, religião, corpo, mito, política, trabalho, a fim de possibilitar a sobrevivência e o bem-estar do grupo. (OLIVEIRA, 2007, p. 190)

A história da capoeira por si só já é uma lição de vida pelo enunciado da resistência de um povo. Valores como respeito, tolerância e alteridade são estimulados nos seus adeptos, confirmando a cultura de paz estabelecida na roda e que pode se refletir em outros campos da existência humana e da vida. O aprendizado da ginga e dos golpes ultrapassa assim os limites da roda traduzindo-se em comportamentos positivos. Não à toa, a capoeira é uma das práticas corporais mais adotadas como ferramenta socioeducativa.

[...] A ginga é, sobretudo, um princípio. Ela é a síntese da visão de mundo africana presente na movimentação do corpo. A “ginga encerra não apenas uma identidade cultural do negro com o passado, mas igualmente uma identidade corporal consigo mesmo, uma revelação de suas inscrições genéticas, que se constitui numa porta aberta para a percepção de sabedoria pregressa” (Barbosa, 1994, p. 32). Ela é a expressão da forma cultural negro-africana no movimento do corpo. Assim a ginga é o princípio do movimento corporal e social. Um princípio ético de conduta no mundo. Um mundo de movimentos que concatenam a ética e a estética. Ela revela, ocultando, o modo pelo qual o negro lida com a sociedade abrangente. Esse eterno movimento de entrega e esquiva, de revolução e assimilação, de confiança e deboche que marcam as relações do negro na sociedade brasileira desde o Brasil Colônia até o período republicano evidenciam como a ginga joga um papel estrutural na sobrevivência deste grupo étnico. (OLIVEIRA, 2007, p. 188)

Mesmo com esse caráter educativo, assim como o Maracatu, a Capoeira foi por muito tempo um espaço excludente. Apesar da letra da música do Mestre angoleiro Pastinha dizer que a “Capoeira é para homem, menino e mulher”, a princípio, nas academias, as mulheres figuram apenas como companheiras dos capoeiristas homens, até serem liberadas para jogar e mais tarde conquistarem o posto de mestras. As mulheres na capoeira, semelhante ao que acontece em

diferentes esferas sociais enfrentam muitos desafios para se manterem nesse universo outrora predominantemente masculino. Dentre eles o preconceito quanto às diferenças corporais e estilo de jogo. Mas, as mulheres seguem firmes na ginga, incorporando os saberes e fazeres dessa tradição ancestral e registrando nela sua marca.

A capoeira, então, não é mera metáfora das representações sociais em que estão inseridos os negros. A capoeira angola, por manter os fundamentos da ginga, é um regime semiótico que fornece os elementos suficientes para ler o mundo. Ler o mundo é um modo de criá-lo. É uma leitura que não fica refém dos olhos; uma leitura de corpo inteiro, integrada, dinâmica, fluente. Com efeito, a roda da capoeira é uma usina que fabrica mundos. A cada roda, a cada jogo, gesta-se uma nova singularidade e a cada singularidade gerada desborda-se outras possibilidades do vir-a-ser. (OLIVEIRA, 2007, p. 191)

De acordo com Oliveira (2019), ao longo dos anos o número de mulheres na Capoeira foi se ampliando e atualmente, segundo estimativas, se iguala ao dos homens, contudo, ainda com muita dificuldade, as mulheres na capoeira alcançam os espaços de poder, que continuam majoritariamente ocupados por homens. Em entrevista cedida ao jornal digital RDA⁸⁰, a angoleira Adriana Albert Dias⁸¹, afirma: “Para elas, a conquista desses espaços é bem mais difícil e demorada. E muitas vezes, quando superam todos os obstáculos e chegam lá, muitas ainda são submetidas às ordens dos mestres que as formaram” (OLIVEIRA, 2019, p. 5)

Para driblar a desigualdade e violência de gênero, a partir dos anos 80, as angoleiras passaram a se organizar em coletivos e grupos destinados a promover encontros, estudos e atividades com foco nas questões de gênero. Inspiradas nas pensadoras e militantes feministas negras, as angoleiras discutem o empoderamento feminino em sua dimensão social. “Assim é que as mulheres angoleiras reconheceram-se lutadoras dentro e fora das rodas da capoeira pelo respeito aos direitos das mulheres; pela equidade nas relações de gênero, combatentes pelo fim da violência e pela diversidade” (SANTOS, 2015, p. 3). Mestra Janja, Mestra Paulinha, Mestra Gegê e Mestra Di protagonizaram o início da

⁸⁰ Rede Brasil Atual

⁸¹ “Historiadora e pesquisadora da capoeira, Pimentinha, como é conhecida, tornou-se capoeirista em 1994. Autora do livro Mandinga, Manha e Malícia: uma história sobre os capoeiras na Capital da Bahia, atualmente cursa doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Os temas de sua tese são capoeira e masculinidades.” Disponível em: <<https://bit.ly/3NKITAZ>>. Acesso em 04 de Abril de 2022.

trajetória bem-sucedida da mulher na capoeira. Vale destacar o pioneirismo da Mestre Janja.

Com o propósito de transformar a própria realidade social, as mulheres apoiaram-se na Capoeira Angola, para questionar a si e àqueles do seu entorno sobre o lugar social das mulheres negras, historicamente desprovido de oportunidades. Cria-se desse modo uma identidade de mulher angoleira a fim de demarcar um espaço na capoeiragem de afirmação do ser mulher negra capoeirista jogadora da Angola. Essa identidade de mulher angoleira é traduzida por Santos (2015) como um feminismo negro em Salvador, denominado então pela própria autora, de feminismo angoleiro, tendo em vista, suas especificidades.

Pensar nessa nova categoria de feminismo, a partir da prática da capoeira angola, é refletir sobre as vivências das mulheres dentro e fora dos espaços de capoeira. Mestre Janja, mulher negra, feminista e de uma ampla experiência na capoeira angola, é uma das referências nas discussões sobre o feminismo angoleiro. Mestre Janja e outras capoeiristas começam a construir estratégias de diálogo e reflexão sobre suas práticas, com contribuições do feminismo negro. Assim como o movimento feminista negro tinha a intenção de tirar a mulher negra do lugar de subalternidade, o feminismo angoleiro também busca contribuir para que as capoeiras também sejam retiradas desse lugar inferior. (CAMÕES, 2019, p. 69)

Camões (2019) relata as experiências de algumas dessas mestras angoleiras. Numa época em que havia poucas mulheres nesse universo, elas resistiram a representação estereotipada do feminino; ao silenciamento; ao racismo; a repressão; a violência física, psicológica, moral e sexual; ao machismo; a misoginia; a falta de empatia; a discriminação; enfim, a dominação masculina. De acordo com a pesquisadora: “A maior participação de homens nos treinos de capoeira provavelmente contribuiu com a invisibilidade ou afastamento das mulheres” (CAMÕES, 2019, p. 66). A fuga da representação social do feminino como “sexo frágil”, reforçava a discriminação sofrida pelas angoleiras, o que contribuía para a repressão.

A atitude de intimidação e repressão realizada por alguns capoeiristas acabou fortalecendo a representação machista de espaços de treino e roda, como “lugar da masculinidade” e de opressão ao feminino. Essas experiências vivenciadas entre homens e mulheres, nos espaços de capoeira, foram se fortalecendo ao longo do tempo e do espaço pelo pensamento patriarcal. Além disso, a situação citada pode estar ligada a representação construída, ao longo da história, sobre a “fragilidade feminina. (CAMÕES, 2019, p. 67-68)

“[...] Esse contingente de mulheres ligadas ao contexto da capoeira, com diferentes realidades e experiências, torna-se primordial para as discussões sobre o feminismo angoleiro.” (CAMÕES, 2019, p. 70) Assim, o contingenciamento das mulheres na capoeira culmina na construção de encontros, seminários, conferências, oficinas e coletivos feministas que contam com a participação de homens, e discutem a integração e o fortalecimento das mulheres na capoeira. Nessa perspectiva, foi criado o Grupo Nzinga de Capoeira Angola⁸² capitaneado por Mestre Janja com apoio de Mestre Paulinha, tornando-se referência na luta contra a discriminação de gênero.

O Grupo Nzinga esteve à frente das discussões sobre a capoeira e na luta contra a discriminação de gênero. Nesse sentido, o grupo Nzinga teve grande importância para o processo de permanência da mulher na capoeira. Organizando encontros e oficinas que contribuíram para que mulheres discutissem suas experiências, dentro e fora das rodas. Hoje, existem vários coletivos que discutem a participação das mulheres e que estão contribuindo para que sejam visibilizadas e respeitadas no jogo. (CAMÕES, 2019, p. 71)

Mulher negra, Mestre Janja, precursora do feminismo angoleiro, iniciou na Capoeira Angola no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GPAC)⁸³, liderado pelo Mestre Pastinha. Atrelando sua vida acadêmica ao Instituto Nzinga, a mestra Janja tem contribuído ao longo desses anos na investigação da presença feminina da roda de capoeira. Em seu artigo intitulado “*Elas gingam*” (2016), ela defende: “A necessidade de ampliarmos os estudos sobre a diversificada presença feminina no contexto da cultura afro-brasileira é fundamental ao fortalecimento dos feminismos contemporâneos” (ARAÚJO, 2016, p. 88).

⁸² De acordo com as informações do site do grupo Nzinga, no ano de 2001 nasce o Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil (INCAB) que é a representação jurídica do grupo Nzinga [...] O INCAB tem trabalhado para fortalecer a capoeira angola e seus/suas participantes. (CAMÕES, 2019, p. 71)

⁸³ Criado em 1980, localizado no Forte de Santo Antônio Além do Carmo – Forte da Capoeira, Centro Histórico de Salvador/BA.

Figura 10 - Sede do GCAP e Sede do Grupo Nzinga



Fontes: Imagem produzida pela autora (2022) /
<https://www.facebook.com/grupodecapoeirapelourinhodabahia/>

Dedicada aos estudos feministas nas duas áreas de atuação, Mestre Janja, que como já exposto nesta pesquisa, é Professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) na UFBA, ao ser indagada sobre como as mestras contribuem para que os estudos feministas alcancem as mulheres de suas comunidades/coletivos argumenta o seguinte:

“Os estudos feministas, a gente não quer que chegue nas nossas comunidades não porque eles foram produzidos por brancas dentro de uma construção de compreensão de mulher que não nos contemplou historicamente. Então, esses estudos nós não queremos não. Na realidade o que nós estamos fazendo é tencionando e produzindo novas reflexões sobre a história das mulheres através e inclusive, das comunidades culturais. As comunidades culturais são espaços da memória importantíssima de serem preservados e grande parte dos sujeitos envolvidos na proteção dessa memória são exatamente as mulheres, né! Então, são elas é..., importantíssimas nesse contexto, né! Porque elas inclusive produzem rupturas sobre elementos que são marcadamente colonialistas, como a violência a prática da violência, é... como as práticas meramente competitivas, então, é... quando nossos trabalhos chegam nas mulheres, nas comunidades, o que a gente tem buscado fazer é primeiro com que as mulheres entendam que a gente reconhece que elas são pessoas seres de luta, né! E que é necessário que elas imprimam uma luta igualmente importante que é o de dedicar um tempo pra si. E a capoeira tem sido uma escolha importante na vida das mulheres, primeiro porque a sua prática possibilita descobertas importantíssimas, né! Assim, de habilidades que até então havia sido negadas às mulheres, pensarem de ser impossível de existirem ou mesmo de assumirem que elas existiam, e, portanto, as mulheres

descobrem isso, né! E o fazem em meio uma coisa que para as mulheres é muito caro que é ambiência comunitária, né! As mulheres é... elas, elas acionam práticas comunitárias muito mais eficazes, né! Nesse sentido, a prática da capoeira, ela acaba se tornando uma prática extremamente, é... atraente para as mulheres. Existem países hoje em que o número de praticantes mulheres é muito maior do que praticantes homens, né! Alguns países europeus, então não são só mulheres negras, as mulheres brasileiras, mas as mulheres de um modo geral. E dizendo isso, dizer que a gente tem que pensar a capoeira hoje nessa dimensão transnacional, né... não é meramente internacional, mas é transnacional, porque são grupos de capoeira que têm muitas vezes sua sede no Brasil, mas tem trabalho em vários países do mundo fazendo com que essas pessoas circulem né...é... e estabeleçam trocas é... culturais importantíssimas. Então nesse sentido as mulheres acabam assumindo um papel importantíssimo também né... ao pensar a capoeira como um instrumento, é, de enfrentamento aos conflitos, né...de enfrentamento aos conflitos, primando obviamente pela harmonia comunitária". (Mestra Janja, 2022, entrevista concedida à autora)

Nas participações em entrevistas, revistas e em rodas virtuais, mestra Janja chama atenção para a necessidade da extensão de conhecimentos históricos, filosóficos e estéticos dessa arte-luta e aponta para a abertura de um espaço que caracterize uma espécie de "supra comunidade". Nessa, a presença feminina na Capoeira Angola deve estar voltada para a reunião de vários grupos e organizações, que através de eventos específicos, fóruns permanentes de debates e discussões, realizados, sobretudo, de forma virtual, o tratamento do "ser mulher" ultrapasse a "coisa da violência", abrangendo a troca de experiências pessoais, como por exemplo, a maternidade. Ou seja, trata-se de levar para o debate na "pequena roda" as demandas da "grande roda".

Também queremos promover as mudanças necessárias aos compartilhamentos destes espaços, e de maneira que isto seja tomado como um grande ganho tanto para a pequena roda quanto para a grande roda cõnscias/os de que, como já afirmamos, nenhum grupo ou organização de capoeira pode prescindir da presença (saberes) e ações (fazer) destas, e em todos as áreas dos saberes capoeira. revelar os universos e atuações de nomes como Palmeirona, Júlia Fogareiro, Catu, maria Pernambucana, maria Cachoeira, maria Pé no mato, maria homem, odília, maria 12 homens, Júlia endiabrada, Júlia Satanás, entre outras, é tão somente o começo de uma reparação em que se faça fundante a reafirmação do valor histórico destas na estruturação e ocupação recente dos espaços concretos e simbólicos pelas mulheres, com especial atenção à trajetória das mulheres negras. (ARAÚJO, 2016, p. 90)

Mestra Janja ressalta também, que os eventos da Capoeira como os encontros temáticos, conferências nacionais e internacionais, conferências de mulheres, atividades de passeios e recreação, viagens etc. são cruciais para o fortalecimento desta comunidade. Assim como, nas leituras realizadas habitualmente são abordados temas como cultura, autonomia, preservação, descaracterização, violência, espiritualidade, mulher, infância, juventude, racismo e discriminação racial; afro-brasilidades e comunidade. Seja no Brasil ou no exterior o entendimento e discussões acerca da ancestralidade é destaque nesses eventos.

Aqui, o mais importante é podermos dizer que também se busca resguardar alguns princípios dos sistemas educativos das tradições afro-brasileiras que, entre outras afinidades apresentam como características o fato de ser um sistema endógeno, global, ministrada por todos, em todos os lugares e o tempo todo, e estar integrado à produção (pedagogia da aprendizagem, da participação, da experiência) que integra o espírito comunitário, sendo mesmo uma educação para todos, uma educação permanente. (ARAÚJO, 2016, p. 92)

Contudo, Mestra Janja, declara que apesar das mulheres exercerem papel na liderança nas estruturas organizacionais desse grupo, um número reduzido delas é promovido a mestras e contramestras. Segundo ela, as dificuldades são provocadas pela falta de equidade nas exigências de promoção e também pelo fato da responsabilidade pelo cuidado aos filhos naquele espaço recair sobre a mulher, mesmo quando o pai faz parte do mesmo grupo. Como ressalta a Contramestra Tatiana em entrevista cedida à capoeirista, feminista Christine Zonzon publicado no site do Marias Filipas - Grupo de Estudos e Intervenção Feminista na Capoeira:

[...] a história das mulheres que criam os seus filhos sem a ajuda dos pais; a história das capoeiristas que por vezes têm que abrir mão de treinar, jogar na roda ou participar de um evento porque o cuidado à “cria” é da sua responsabilidade exclusiva. As mulheres que são provedoras da família, provedoras do sustento e do afeto, sozinhas! (ZONZON, 2018, p. 2)

As questões observadas e apontadas não ficaram apenas na denúncia, mas, sobretudo, se refletiram nas ações voltadas para a promoção da emancipação dessas mulheres. A contratação de profissionais para cuidar e desenvolver atividades educativas com as crianças, bem como a realização de eventos nacionais e internacionais abordando temas sobre a gravidez, a paternidade responsável, o corpo feminino, o papel do grupo na educação das crianças, a tensão pré-menstrual (TPM), a violência doméstica, a autonomia, entre outros temas de interesse do

grupo são exemplos de ações desenvolvidas no âmbito da Capoeira Angola (ARAÚJO, 2016).

Para além das denúncias, passaram a investir na formação e empoderamento destas, ao mesmo tempo em que passaram a cobrar dos mestres mudanças nestes comportamentos, sendo a comunicação através da internet um canal privilegiado de organização e de denúncias. (ARAÚJO, 2016, p. 92)

Estas ações têm repercutido até na criação de ladainhas⁸⁴ que outrora retratavam a mulher como ser inferior, atualmente as novas composições se abrem para falar da história das mulheres e expor as opressões a que são submetidas na *Grande Roda*. Nessa perspectiva, a Contramestra Tatiana criou uma ladainha intitulada “Você diz que é provedor” em resposta a uma postura machista e conservadora de um Mestre da Bahia que numa palestra defendeu o papel do homem enquanto provedor da família. Ou seja, aquele que tem a missão de cuidar da mulher e dos filhos e, portanto, é *chefe de família*. Segundo ela, essa ideia que reserva para o homem uma posição dominante, não condiz em nada com a realidade que as mulheres vivem dentro e fora da capoeira.

Minha mãe lá vem o homem
Minha filha deixa vir
Ai que não devo nada ao homem
Mas esse homem deve a mim
Ele diz que é provedor
Mas veja que provocação
Quando muito, pouco ajuda
Não tem participação
Mas homem é independente
Homem tem autonomia
Sua escolha é privilégio
Resultado é covardia
Só não me diga que é provedor
Que é chefe de família
Se não tá com a mamãe nem com a vó
Onde é que tá tua cria
Camarada.
Contramestra Tatiana (Rio de Janeiro⁸⁵)

⁸⁴ Toda roda de capoeira se inicia com uma canção. Na capoeira angola, o ritual é aberto com um cântico em forma de lamento, chamado ladainha. Um grito gutural, iê, é emitido pelo cantador, antes de se iniciar o canto, instaurando silêncio na roda. A ladainha é entoada, normalmente, pelo capoeirista/mestre que toca o berimbau principal, de som grave, chamado berra-boi ou gunga. Quando se inicia a ladainha, os capoeiristas que vão jogar permanecem “agachados” ao pé do berimbau, a espera do momento para jogar, envoltos em um silêncio religioso que apenas se rompe com o canto sofrido, louvando a memória dos mestres antigos, saudando Deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias, ou ainda os casos de perseguição aos capoeiristas. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/789/>>. Acesso em 02 de Julho de 2022.

⁸⁵ Marias Filipas (Grupo de Estudos e Intervenção Feminista na Capoeira. Disponível em: <<https://bityli.com/VDKzMt>>. Acesso em 02 de Julho de 2022.

Apesar da participação masculina nesses encontros, os conflitos persistem. A dominação masculina expressada na relação do mestre com as alunas ou destas com os demais integrantes homens, são pontuados pela mestra como sendo motivo de impedimento⁸⁶ da participação feminina no jogo de capoeira. Ao passo que a posição de liderança exercida por algumas delas, ainda que em número reduzido, é percebida como algo de grande relevância pelas capoeiristas, tendo em vista o rompimento de uma condição historicamente concebida em que o papel da mulher é relegado a posição de coadjuvante.

A presença da mulher vai além do aspecto físico relacionado aos fundamentos da Capoeira Angola circunscritos a *pequena roda*, mas compreende outras dimensões interligadas às buscas na *grande roda* como satisfações pessoais com as histórias de vida, espiritualidade, tradição e liderança feminina. As facilidades e dificuldades na permanência se vinculam às duas dimensões, e como assegura Mestre Janja: “Aqui, o que pode ser compreendido como facilidade individual passa a ser considerada um aspecto de dificuldade quando incorporada ao coletivo, à ética, aos valores” (ARAÚJO, 2016, p. 92).

“Ou seja, na busca pela emancipação, a mulher faz ecoar a sua voz em um espaço legitimado pelo seu opressor” (DANTAS, 2017, p. 3). A autora advoga que a diversidade do público da Capoeira Angola, quer seja de nacionalidade, raças e gêneros provocam novas tensões incessantes para esse ambiente, devido às distintas percepções dos membros, sobretudo entre os homens, a despeito do

⁸⁶ Sobre essa situação Dantas (2017) traz uma importante contribuição ao enumerar exemplos que motivam esse impedimento: “Seguem alguns exemplos que impedem a permanência ou afastam as mulheres da capoeira: 1. As duplas jornadas de trabalho. Além do trabalho externo, as mulheres, muitas vezes, desempenham sozinhas as funções domésticas, afetando a assiduidade destas nos espaços da capoeira; 2. A disseminação simbólica da ideia de um corpo forte e musculoso. A estrutura física das mulheres geralmente é associada a “fragilidade”, atingindo a autoestima; 3. A ausência de apoio para cuidar dos filhos. A responsabilidade de cuidar das crianças geralimpede as mulheres de frequentar a capoeira; 4. Assédio sexual. Muitas alunas se afastam porque sofrem assédio dos homens mais antigos do grupo (inclusive professores e Mestres), que se utilizam de suas posições hierárquicas como ferramenta de sedução; 5. Assédio Moral. Frequentemente, mulheres são expostas por professores que não reconhecem o aprendizado das alunas e as constroem publicamente, com comentários que as diminuem; 6. Na cisão dos relacionamentos entre alunas e professores, mestres ou mesmo alunos mais antigos, a mulher questiona sua relação de pertencimento com o grupo de maneira comparativa com a do seu ex-parceiro, mais antigo e hierarquicamente superior. Ela acaba saindo do grupo em busca de outros espaços para curar as mágoas; 7. Violência física nas rodas de capoeira. Mulheres são agredidas em rodas de capoeiras com a “desculpa” do acidente do jogo; 8. Falta de perspectiva em relação a própria formação, como vislumbrar a possibilidade de ocupar determinados espaços de aprendizado, exercendo a mesma função dos homens, em posições hierarquicamente superiores - como tocar o gunga (principal berimbau da roda), o atabaque, puxar um canto etc.” (p. 9).

sexismo. Ainda que os homens reconheçam seus privilégios, continuam a reproduzir comportamentos sexistas. O legado misógino do patriarcado são, assim, incorporados por essa prática caracterizada como heteronormativa.

Na prática, as relações de gênero no interior da capoeira ainda se dão de forma hierárquica. Mesmo nos grupos onde existem grande número de mulheres e o debate já acontece de maneira consolidada, as microviolências aparecem nas relações mais sutis. Comumente, os homens utilizam movimentos e gestos como forma de dominação e sedução. O discurso de igualdade aparece entre ações contraditórias no cotidiano dos grupos, minando a autonomia das mulheres. (DANTAS, 2017, p. 9)

Mas, as feministas angoleiras vêm reconfigurando sua presença na roda, reafirmando lugares de fala, sedimentando espaços de poder. “A autonomia, confiança e o empoderamento das mulheres são os principais avanços do movimento no enfrentamento das rasteiras cotidianas” (DANTAS, 2017, p.10). Com uma agenda rica de eventos destinados a troca de conhecimento, as angoleiras atuam de maneira a garantir o caráter formativo da Capoeira Angola, cujo preceito fundamental é a diversidade e a cidadania.

Enquanto prática que traz no seu bojo a filosofia africana, a capoeira tem como horizonte a ideia de comunidade coletiva. Esse projeto coletivo na visão de Dantas (2017) alicerça o feminismo angoleiro, configurando uma rede de solidariedade entre mulheres. Tais características delineiam um feminismo negro e decolonial, uma vez que, tratam o “ser mulher” de forma interseccional, inserindo no debate não apenas as questões de gênero, mas as questões de raça, classe e sexualidade.

Pensar a contribuição do feminismo negro na luta antirracista é trazer à tona as implicações do racismo e do sexismo que condenaram as mulheres negras a uma situação perversa e cruel de exclusão e marginalização sociais. Tal situação, por seu turno, engendrou formas de resistência e superação tão ou mais contundentes. (CARNEIRO, 2003, p. 129)

Por se tratar de prática cultural afrodiaspórica, a Capoeira Angola traz importantes conexões para o debate pós-colonial, ao demandar nas suas práticas questões sociais significativas para ressaltar o protagonismo negro, tais como a afirmação identitária, a luta antirracista e o debate voltado para as questões enfrentadas pela mulher negra. Neste cenário reivindica-se o devido reconhecimento

da produção de conhecimento dessas mulheres inclusas em um lugar social de vulnerabilidade imposta pelo padrão de poder mundial.

O feminismo angoleiro se apresenta neste contexto como nos dizeres de Dantas (2017), um forte potencial transformador fazendo valer o caráter revolucionário que já estava presente na origem da Capoeira. Ao trazer para a *roda* o legado das primeiras capoeiristas, a Capoeira Angola se configura como espaço oportuno de acesso aos modos de ser, saber e poder daquelas que antecederam na luta contra a condição determinada pela diáspora negra, munindo as novas gerações de exemplos de práticas de resistência, sendo a mais importante o respeito à ancestralidade. “[...] A população negra na condição determinada pela diáspora africana, atuou e atua assentada nos fundamentos ancestrais e nos rastros históricos de uma luta de resistência contra o racismo e as estruturas dominantes de poder [...]”. (SANTOS, 2019-2020, p. 102).

4 DANÇAS POPULARES E ATITUDE POLÍTICA: BRINCANTES E CAPOEIRAS NA MILITÂNCIA

4.1 NO BATUQUE, NO CANTO, NA DANÇA: FOMENTANDO CULTURA, AS MESTRAS EMPODERAM SUA COMUNIDADE

As experiências da Mestre Janja no Grupo Nzinga e da Mestre Joana no Maracatu Encanto do Pina e no Movimento Baque Mulher assente a cultura popular enquanto terreno de luta (ABIB, 2015). Essa luta não se limita a reivindicação do reconhecimento social sobre a produção cultural, mas vai à busca de um projeto social mais amplo, perseguindo como uma das principais metas, a redefinição de espaços de poderes. “Cultura popular é, antes de mais nada, consciência revolucionária, um tipo de ação sobre a realidade social” (SANTOS, 2006, p. 55).

Pensar a cultura popular a partir dessa perspectiva alimenta e aprofunda o debate, conferindo qualidade às intervenções das/os agentes culturais, importantes para pressionar o poder público a criar iniciativas de incentivo para esse campo de atuação. Neste sentido, representantes das mais diversas manifestações populares do Brasil tem se articulado com o objetivo de reivindicar seus direitos e o reconhecimento de seus saberes e práticas, gerando um movimento social e político, a fim de fomentar a formulação de leis e viabilizar a implantação de políticas públicas específicas para o setor cultural.

Neste sentido, ao longo dos últimos anos, sobretudo, no período dos governos progressistas, foram realizados diversos encontros e fóruns de culturas populares, sendo um dos mais expressivos, as edições da Conferência Nacional de Cultura. Outra iniciativa significativa foi a criação da Rede das Culturas Populares e Tradicionais constituindo uma estrutura bem definida com o objetivo de estreitar o diálogo com setores governamentais. Inúmeras são as conquistas derivadas dessas ações como vários editais públicos e prêmios de reconhecimento dos saberes tradicionais das/os mestras/es populares a partir da tramitação de leis no Congresso Nacional, como a Lei dos Mestres⁸⁷ e a Lei Griô Nacional⁸⁸ (ABIB, 2015).

⁸⁷ PL nº 1176/2011 de autoria do Deputado Edson Santos (PT-RJ), conhecida como Lei dos Mestres, prevê formas de valorização dos mestres das culturas tradicionais, reconhecidos por suas comunidades, através de auxílio financeiro no valor de dois (2) salários mínimos. (ABIB, 2015, p. 119)

⁸⁸ PL nº 1786/2011 de autoria da Deputada Jandira Feghali (PCdoB-RJ), conhecida como Lei Griô, prevê a proteção dos saberes tradicionais, por meio da garantia da transmissão desses saberes e

A Rede das Culturas Populares e Tradicionais – outro exemplo dessa organização – se constitui numa importante iniciativa que cria um espaço de proposição, debate e tomada de posição em relação às questões pertinentes a essa área, possuindo uma estrutura muito bem definida por meio de eleição de uma coordenação nacional e coordenações regionais, fóruns de debate virtual, encontros presenciais que, entre outras ações, têm estabelecido um diálogo crítico com setores governamentais responsáveis pela gestão da cultura, além do diálogo com parlamentares, influenciando diretamente a elaboração de projetos a serem apresentados nas instâncias de formulação de políticas públicas no campo da cultura popular, nos níveis federal, estadual e municipal. (ABIB, 2015, p. 114)

Outro avanço expressivo nesse campo destacado pelo autor supramencionado, diz respeito às políticas públicas implementadas pelo governo do Presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva no ano de 2002. Período em que sob a atuação de Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira no Ministério da Justiça, vários editais garantiram o financiamento público para ações no campo da cultura popular. Assim, criou-se o Programa Cultura Viva, os Pontos de Cultura, o Programa Capoeira Viva, o Prêmio Culturas Populares, o Prêmio Culturas Indígenas, o Prêmio Viva Meu Mestre dentre outros, contemplando diversas expressões.

Mais um passo considerável neste sentido corresponde aos reconhecimentos conferidos a algumas manifestações populares como Patrimônios Imateriais da Cultura⁸⁹ Brasileira pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A exemplo dos objetos de estudos desta pesquisa, Capoeira e Maracatu Nação, que receberam o título em 2014. Ação empreendida a partir da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2003, em respaldo a

fazeres da tradição oral nas escolas. (Idem)

⁸⁹ Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (~CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL~ IPHAN, 2003, p. 4)

salvaguarda⁹⁰ dos direitos individuais e coletivos das/os envolvidas/os na produção cultural, fundamental para a afirmação identitária.

No caso específico da Capoeira e do Maracatu a salvaguarda dos direitos coletivos se estende de forma simbólica ao direito à liberdade religiosa, uma vez que, como já apontado nessa dissertação, as duas manifestações culturais são tradicionalmente ligadas às práticas religiosas de matrizes africanas. Na Capoeira essa relação religiosa se expressa por meio do sincretismo entre o Catolicismo e o Candomblé e, no caso do Maracatu através dos xangôs⁹¹, jurema sagrada⁹² e umbanda⁹³. Sendo esta religiosidade uma das vias pelas quais historicamente são alvos de preconceitos, discriminações configurando o racismo religioso.

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica. (NOGUEIRA, 2020, p. 19)

O racismo religioso constitui-se assim, mais um campo de resistência e enfrentamento para essas práticas culturais afrodiáspóricas. Evidenciado aqui por se entender que os elementos culturais que compõem tais manifestações afro-brasileiras, sobretudo, o batuque, o canto e a dança, estão imbrincados de maneira indissociável ao sagrado.

O candomblé, um dos pontos em comum entre o Maracatu e a Capoeira Angola faz parte dos fundamentos dessas práticas, e, portanto, de sua formação identitária, sem o qual comprometeria qualquer tentativa de defini-las. Inclusive, muitas Nações de Maracatu, tem suas sedes dentro do terreiro que possui ligação. “O maracatu nação enquanto encruzilhada é o cruzo do caminho cultural com o caminho religioso, os quais se ligam e se unem para a formação dos conceitos e

⁹⁰ Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003, p. 5)

⁹¹ “Denominação da religião dos orixás em Pernambuco”. (DOSSIÊ DO MARACATU NAÇÃO, p. 114)

⁹² “Denominação da religião de características afro e ameríndias que cultua mestres, mestras, caboclos, caboclas, exus, pombagiras, dentre outras entidades.” (Idem)

⁹³ Religião brasileira que incorpora valores das culturas africana e indígena (ALVES, 1993 apud COLUMÁ; CHAVES, 2013).

fundamentos seguidos pelo maracatu” (MOREIRA, 2021, p. 52). Em virtude dessa relação, alguns mestres e mestras, como Mestre Joana, traduzem o Maracatu como “*um candomblé na rua*”. Como indica Araújo (2020):

Para Mestre Joana, “o maracatu é a própria religiosidade! O Maracatu, ele nasce através do Candomblé, ele nasce através dos terreiros”, como pontuou durante nosso bate-papo. Vem daí o motivo das sedes dos grupos de maracatu não existirem nas proximidades ou dentro dos próprios terreiros Nagô de Recife/PE, o que faz da manifestação um lugar marcado pelo axé e resistências, fato constatado pela história brasileira de repressão às religiões de afro-brasileira e afro-indígenas. “Perseguições antigas e novas” que permanecem até hoje no estado, ou melhor, seria dizer no país. (ARAÚJO, 2020, p. 53)

Diante de tais análises é possível concluir, que ao se lutar por políticas públicas de salvaguarda às tradições, expressões artísticas, rituais e atos festivos dessas práticas afrodiaspóricas, de certa forma, defende-se o direito pela liberdade de manifestar a religião em público que é uma das premissas estabelecida no artigo 18º da Declaração Universal dos Direitos Humanos⁹⁴. As políticas públicas voltadas para o setor cultural na dimensão popular, neste ponto, repercutem no combate ao racismo religioso. Há, portanto, um entrecruzamento entre a cultura e a religião. “Adentrando o mundo das religiões de matriz africana, em especial o Candomblé ou Xangô como é chamado em Recife, é preciso lembrar que ‘religião é cultura’. A religião estática perecerá [...]” (MOREIRA, 2021, p. 55)

“Os rituais e outras formas de performance que envolvem o Candomblé são refletidos nas danças e nas toadas dos maracatus, a partir desses cruzos culturais e religiosos as religiosidades de matrizes africanas são situadas aqui na encruzilhada” (MOREIRA, 2021, p. 55). O Maracatu Baque Mulher além de usar as letras de suas Loas para afirmar a presença feminina no batuque, também se apropriam desse recurso para reafirmar sua identidade religiosa e projetar suas lutas no combate ao racismo religioso.

⁹⁴ Adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948, como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, com o objetivo de que cada indivíduo e cada órgão da sociedade tendo sempre em mente esta Declaração, esforce-se, por meio do ensino e da educação, por promover o respeito a esses direitos e liberdades, e, pela adoção de medidas progressivas de caráter nacional e internacional, por assegurar o seu reconhecimento e a sua observância universais e efetivos, tanto entre os povos dos próprios Países-Membros quanto entre os povos dos territórios sob sua jurisdição. Disponíveis em: <<https://bityli.com/EYsOs>>. Acesso em: 28 de Outubro de 2022.

As Mulheres da Minha Nação de Tenily Sales: [...] “as mulheres da minha nação, são guerreiras, batuqueiras, baianas e yalorixás, conhecem a fundo o segredo do mundo com brilho de Oxum e a coragem de Oyá, a dama do paço carrega a calunga, mãe lemanjá vem nos abençoar” [...]. (DINIZ, 2019, p. 73)

Essa relação cultural e religiosa se estendem aos instrumentos que compõem a orquestra percussiva e acompanham o cortejo da corte do Maracatu Nação. O gonguê está diretamente relacionado ao orixá do ferro, Ogum. “Esse instrumento é feito de metal em formato de sino e é responsável, bem como, o orixá a ele relacionado, por ‘abrir os caminhos” (CARVALHO, 2018, p. 43). O timbau, introduzidos mais tarde em algumas nações de Maracatu, como o Encanto do Pina, faz referência aos atabaques dos cultos que acontecem dentro das casas de Axé do Candomblé. Instrumentos que contaram com a ação e atuação de Mestra Joana ao criar o Baque Mulher, para que pudessem ser tocados por mulheres. Antes, como já mencionado, elas só eram autorizadas a tocar o agbê, destinado religiosamente ao Orixá mulher Oxum (CARVALHO, 2018).

Quanto à dança presente no Maracatu, conforme define Oliveira (2011, p. 83): “Nesta manifestação, para alguns, ela se apresenta de maneira muito semelhante à dança que é executada dentro dos terreiros nos momentos festivos de celebração aos Orixás.” Os rodopios dos quadris ao embalar as saias, remetem à simbologia do feminino. Além de marcar a presença feminina no cortejo, reverencia o sagrado. Em entrevista⁹⁵ cedida à autora citada, Mestra Joana explica:

“A gente procura seguir, em toda coreografia, o ritmo dos Orixás. Na dança da Oxum, na dança de lansã, em cada loa que é feita sempre trabalhando com os Orixás, dançar igual entendeu? Dentro do maracatu a base é a mesma coisa.” (OLIVEIRA, 2011, p. 84)

Já na Capoeira Angola essa relação com o sagrado mantem em sua composição aspectos característicos do sincretismo religioso brasileiro⁹⁶, composto por valores indígenas, africanos e portugueses (COLUMÁ; CHAVES, 2013). De acordo com os autores, esse sincretismo se apresenta nos nomes de alguns golpes, como benção e cruz emprestados do catolicismo, outros como xangô e encruzilhada, foram extraídos da umbanda. Assim como, alguns toques do berimbau possuem o nome de santos católicos (São Bento grande, São Bento pequeno e

⁹⁵ Entrevista em junho/2010.

⁹⁶ Importante ressaltar que esse processo no Brasil nem sempre ocorreu de forma harmoniosa e não conflitiva, principalmente quando decorrente da colonização e da escravização. Mais informação em: Ramos, Arthur. A Aculturação Negra no Brasil, São Paulo, Nacional, 1942.

Santa Maria). Instrumento que juntamente com o atabaque, além de marcar o ritmo do jogo, possuem estreita relação com aspectos religiosos afro-brasileiros.

Outra confirmação desse sincretismo trazida por Columá e Chaves (2013) diz respeito aos nomes que levam alguns grupos de Capoeira de santos católicos ou orixás da umbanda e candomblé, como Irmãos Unidos de São Jorge, Capoeira de Obaluaê, São Bento Pequeno, Inaiê de laoca, dentre outros. Ao citar Brito (2004), os autores destacam as cantigas como ponte dessa ligação religiosa, ao mencionarem santos católicos e orixás de cultura nagô nas suas letras. Traz ainda a contribuição de Coelho (2000), cujo afirma que a maioria dos pontos, cantos em louvor aos orixás cantados nos terreiros, pode ser cantada também em rodas de capoeira.

“A música e o canto são elementos simbólicos, narrando causos e lendas de deuses, orixás e encantados, que junto ao catolicismo dominante compõem o sincretismo fundador de uma religiosidade peculiar às manifestações culturais oriundas dos africanos e seus descendentes no Brasil.” (COLUMÁ; CHAVES, 2013, p. 176)

Nas músicas gravadas pelo Grupo Nzinga esse sincretismo fica bem evidente a exemplo das ladainhas que respondem pelos nomes de Santo Antônio Protetor e Corpo Fechado⁹⁷. Sua sede em Salvador demonstra forte vínculo com as religiões afro-brasileiras, na decoração estão dispostos vários elementos sagrados como uma grafiteagem⁹⁸ de Yemanjá realizando um movimento da Capoeira numa de suas paredes, vasos de Espada-de-São-Jorge⁹⁹ e um altar com entidades sagradas.

⁹⁷ Disponíveis em plataformas digitais como YuoTube e Spotfy.

⁹⁸ Arte de fazer grafite, pintura em muros. Disponível em: <<https://bityli.com/YcrnGtEE>>. Acesso em: 11 de Novembro de 2022.

⁹⁹ Planta africana ligada a ideia mística de oferecer proteção e prosperidade.

Figura 11 – Grafiteagem de Yemanjá jogando Capoeira



Fonte: Imagem produzida pela autora (2022)

Em sua tese de doutorado, defendida em 2004, Mestra Janja ancorada nos estudos religiosos afro-brasileiros de Santos (1995) ao discutir a origem da Capoeira, encontra elementos dos candomblés de origem banto, como o culto ao caboclo presente nas casas da ‘nação angola’. Do mesmo modo aponta cânticos de caboclos presentes nos candomblés denotando uma interpenetração de influências de origem banto. A partir das análises de Decânio (1996) sobre ritmos, melodia, instrumentos, cânticos, distribuição e difusão social e geográfica, raça, economia, arremata a fonte mística da Capoeira no Candomblé, evidenciando a relação entre o ritmo básico do orixá Logunedé, e as batidas do pandeiro. O autor também descreve as semelhanças entre o gingado da capoeira e dos movimentos nas danças rituais do candomblé, sobretudo as danças do orixá Exu¹⁰⁰.

Podemos assim inferir que a religiosidade está intimamente ligada à prática da capoeira e aos capoeiristas, sendo expressa nas letras das cantigas e na simbologia existente em seus ritos. Assim, a religião através de seus traços simbólicos perpassa o universo dos capoeiristas e através de seus códigos reforça e até mesmo passa a constituir uma linguagem simbólica, porém eficaz no ponto de vista ideológico, fortalecendo no grupo os laços de pertencimento e o imaginário social. Sob esse prisma podemos entender a roda de capoeira como espaço catalisador de energia, lócus de surgimento de experiências rituais que nos remetem a um tempo mítico, perpassado pelo sincretismo natural ao processo de aculturação entre senhores e escravos. Brancos e negros que hoje coabitam o palco estrelado pelo mestre, guardião de mandingas e segredos que

¹⁰⁰ Orixá mensageiro que representa os caminhos e as encruzilhadas.

só a seus discípulos serão repassados. (COLUMÁ; CHAVES, 2013, p. 179)

Percebe-se a partir destas colocações que a militância política desenvolvida no âmbito das Danças Populares afrodiáspóricas, representada pelos trabalhos de Mestra Joana e Mestra Janja se intersecciona com outras dimensões na luta pelo reconhecimento e fortalecimento cultural. Estão em jogo nesse contexto a afirmação da cultura e identidade negra e a liberdade religiosa. Posto que o Maracatu, a Capoeira Angola e o Candomblé que os une, historicamente sofreram com a perseguição e negação dos seus saberes e fazeres, outrora identificados como práticas marginais. Lutar pela preservação e manutenção dessas manifestações culturais é também lutar contra o racismo institucional e contra a intolerância religiosa. E essa luta deve ser travada no campo dos direitos socialmente constituídos, pela aplicação de leis e efetivação de políticas públicas.

Figura 12 – Postagens contra a intolerância religiosa



Fontes: <https://www.facebook.com/people/nação-do-Maracatu-Encanto-do-Pina/100064362535099/> e https://www.facebook.com/janja.araujo?locale=pt_BR

Faz-se oportuno sinalizar que o Brasil é um país laico¹⁰¹ e a liberdade religiosa é garantida pela Constituição de 1988¹⁰², expressa no seu artigo 5º, no

¹⁰¹ “Um Estado é considerado laico quando promove oficialmente a separação entre Estado e religião. A partir da ideia de laicidade, o Estado não permitiria a interferência de correntes religiosas em assuntos estatais, nem privilegiaria uma ou algumas religiões sobre as demais. O Estado laico trata todos os seus cidadãos igualmente, independentemente de sua escolha religiosa, e não deve dar preferência a indivíduos de certa religião.” Disponível em: <<https://bitly.com/DVBOglaj>>. Acesso em: 18 de Outubro de 2022.

caput e no inciso VI. “Esse estabelece o direito de acreditar no que lhe convier e a possibilidade de cada indivíduo professar a sua fé, cuja será protegida dentro dos parâmetros legais, por meio do resguardo aos templos e cultos que dela advirem” (NOGUEIRA, 2020, p. 15). Direito reafirmado no artigo 23º descrito no Capítulo III “Do Direito à Liberdade de Consciência e de Crença e ao Livre Exercício dos Cultos Religiosos”, do Estatuto da Igualdade Racial, dispositivo legal instituído em 2010 a partir da promulgação da lei 12.288, de autoria do então senador Paulo Pain: “Art. 23. É inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL, 2010, p. 18).

A consolidação das políticas públicas no âmbito da cultura popular evidencia o amadurecimento político de suas/seus agentes, revelando seu lugar de protagonismo, ao se colocarem enquanto sujeitas/os de sua própria história. Em contraposição a ideia de obsolescência historicamente imputada a esse campo de saberes e práticas. Esses sujeitos e grupos populares vêm resistindo e cotidianamente tem reinventado o seu “fazer cultural” para dá conta das demandas contemporâneas. Em consonância com a tese defendida por Abib (2019) segundo a qual a noção de cultura popular se atualiza na contemporaneidade.

A capacidade de organização dessas comunidades tem aumentado significativamente, com suas lideranças cada vez mais politizadas, participando ativamente tanto de debates e discussões com a sociedade e o poder público como também com a ocupação de cargos em conselhos municipais, estaduais e federais de cultura. A pressão exercida por esses grupos e associações de cunho popular foi um dos aspectos que contribuiu, por exemplo, com o lançamento, por parte de órgãos públicos nas três esferas, de um grande número de editais de financiamento voltados para o fomento de iniciativas ligadas às culturas populares nos últimos anos. (ABIB, 2019, p. 6)

No entanto, é preciso sinalizar que apesar dessas conquistas, essenciais para a preservação e manutenção das práticas culturais, a partir da salvaguarda dos elementos imateriais, símbolos e signos da cultura popular, as instituições carecem de maior apoio material. Faltam recursos suficientes para suprir materialmente os espaços, como a aquisição ou reforma de sedes próprias, local onde se confeccionam instrumentos e fantasias, realizam ensaios e acondicionam o acervo

¹⁰² Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 2016). Disponível em: <<https://bityli.com/AGHDR>>. Acesso em: 28 de Outubro de 2022.

do grupo, exercem as atividades inerentes às campanhas sociais, assim como abrigam pontos de cultura, realizam oficinas e outras atividades culturais.

Com o retrocesso sofrido pelo setor cultural desde a destituição do governo democraticamente eleito de Dilma Roussef, causando a desestruturação de praticamente todos os programas e projetos até então desenvolvidos pelo Ministério da Cultura do governo deposto (ABIB, 2019), as dificuldades vem se intensificando. Atingindo principalmente grupos e agremiações que não são autossustentáveis, impondo forte dependência de ajuda de pessoas de dentro e fora de suas comunidades. Vários são os esforços empreendidos para contornar essa situação, como campanhas de financiamento coletivo através de plataformas digitais e pedidos de doação de materiais de construção para reforma ou construção de sedes. Caminho seguido pelo Encanto do Pina para conquistar a tão sonhada conclusão da reforma de ampliação de sua sede.

Esforços esses que tiveram que ser multiplicados durante a pandemia de Covid-19. Momento em que o setor cultural mostrou a necessidade de organização em prol de ações coletivas visando manter as atividades em pleno isolamento social. O que resultou na promulgação da Lei Aldir Blanc que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19.

Por meio da sanção presidencial, promulgou-se a Lei 14.017/2020 – denominada Lei Aldir Blanc – no dia 29 de junho de 2020. Na mesma data, foi editada a Medida Provisória (MP) 986/2020, convertida, em 13 de agosto de 2020, na Lei 14.036/2020, que agrega novos dispositivos à Lei 14.017/2020. A MP 990/2020, por sua vez, editada em 9 de julho de 2020, garantiu os recursos previstos na Lei 14.017/2020. (SANTOS, 2021, p. 71)

Mediante essa lei foi possível prover vários recursos importantes para manter as atividades no setor da cultura popular, principalmente daqueles que tem seu maior aporte financeiro em momentos festivos, como o Carnaval. Assim, garantiram-se subsídios mensais para manutenção de espaços culturais (inciso II do art. 2º), além da participação em editais e chamadas públicas visando à aquisição de prêmios e de bens e serviços; incentivo para a manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de manifestações culturais; e realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais (inciso III do art. 2º).

Através das redes sociais e demais plataformas digitais as mestras Janja e Joana mantiveram as atividades dos seus grupos em funcionamento durante os períodos mais críticos da pandemia. Nos seus canais de YouTube¹⁰³ e perfil do Instagram¹⁰⁴ há vários registros de participações em conversas, mesas de debates, seminários, assim como suas próprias *lives* de eventos internos como encontros, premiação, lançamento de livros entre outros. Assim foi possível que Mestre Janja a frente do Instituto Nzinga e Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil (INCAB) realizasse O Prêmio Nzinga 2021: Mulheres da Capoeira; a X Chamada da Mulher; o lançamento do livro “Mulheres que Gingam: reflexões sobre as relações de gênero na capoeira”¹⁰⁵; o evento Aquilombamento das Nossas, em celebração ao Dia Internacional da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha e Dia de Tereza de Benguela. Além de promover campanhas solidárias para arrecadação de alimentos e materiais de limpeza.

Figura 13 - eventos realizados de modo virtual em 2021 (Grupo Nzinga)



Fonte: @nzinga.salvador

¹⁰³ Grupo Nzinga e Mestre Joana Cavalcante, respectivamente.

¹⁰⁴ @nzinga.salvador e @mestrajoanacavalcante.

¹⁰⁵ ARAUJO, R. C.; SILVA, R. L. (Org.); FERREIRA, E. C. (Org.). Mulheres que gingam: reflexões sobre as relações de gênero na capoeira. 1. ed. Curitiba-PR: Appris, 2022. v. 1. 293p.

Dividida entre as atividades da Nação do Maracatu Encanto do Pina e do Movimento Baque Mulher, Mestra Joana esteve bem ativa durante os períodos pandêmicos críticos. Dentre os inúmeros registros que aparecem nas suas redes sociais, pode-se ressaltar a divulgação de campanhas de arrecadação de valores, distribuição de alimentos, produtos de higiene e água potável para famílias da comunidade do Bode e outras comunidades; campanhas de combate à violência contra as mulheres¹⁰⁶; lives visando promover o trabalho do FBV como a série Mestra Joana Convida onde ela entrevistou integrantes do BM de vários cantos do país; Live-Show Encantada Nação Encanto do Pina para arrecadar fundos para finalizar as obras de reforma da sede; live de apresentação do Mazuca da Quixabá para angariar fundos para a reforma do terreiro Ylê Axé Oxum Deyn; dentre outras.

Figura 14 - Eventos realizados no modo virtual em 2021 (FBV)



Fonte: @mestrajoanacavalcante

Ou seja, mesmo diante das dificuldades impostas pelo isolamento social o ativismo político das mestras permaneceu intenso, apenas readaptou-se aos modos operandi disponíveis. Numa atitude política e militante Mestra Joana e Mestra Janja demonstram o quanto são incansáveis na busca pelos direitos de sua comunidade

¹⁰⁶ Enfatizando a ampliação da vulnerabilidade à violência doméstica em virtude da obrigatoriedade do isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19.

cultural. Assim fazem do Maracatu e da Capoeira Angola, espaço de resistência artística, expressando a força feminina na cultura popular. Ao se entenderem enquanto *sujeitas*¹⁰⁷ políticas compreendem que seu fazer artístico não está isolado do resto da realidade social. Compreendem a cultura popular como um “movimento social e não como peça de folclore brasileiro”¹⁰⁸.

“Nesse espaço da dança, da música, né, da cultura, é... empoderar as demais mulheres e através desse espaço é, trazer também a transformação social aqui pra dentro da nossa comunidade né! Porque... sem a comunidade, sem a continuidade, não tem né! A gente tem que plantar pra colher, então, trazer pra dentro da comunidade, né, que o maracatu, que a nossa dança, que a nossa cultura ela é resistência, ela é nossa herança, né, que é ela é uma ferramenta de luta, é totalmente fundamental, então é isso, é nesse sentido, sabe! É... é ter essa indignação também de que o que nós fazemos de bom pro povo preto, é...se nós que fazemos é errado, é do demônio, e se não for nós que fazemos ele é de Deus, ele é sagrado pra eles, né! É essa apropriação cultural também, né! Então, esse espaço né, é... pra mim é um espaço de luta, é um espaço de resistir e espaço para empoderar os nossos e as nossas, nosso povo preto, nosso povo que realmente faz a cultura né! É um espaço de...através de...a partir do momento que a gente empodera, que a gente conscientiza nosso povo, a gente também está resgatando o que é nosso por direito, né! E essa a luta, pra mim é esse sentimento que eu tenho dentro da dança da cultura popular, dentro da percussão da cultura popular, né, porque através do maracatu que a gente desenvolve aqui pra mim é esse sentimento, pra mim é resistência” (MESTRA JOANA, 2022, entrevista concedida à autora).

Lutar pelo reconhecimento dos saberes e fazeres do Maracatu e da Capoeira Angola não significa apenas garantir a salvaguarda da sua produção cultural, importante diante do epistemicídio já discutido anteriormente. Mas, importa primar por assegurar mais um espaço de poder das camadas populares, onde suas demandas sociais sejam legitimadas. Para além de desenvolver suas habilidades no batuque, no canto e na dança, a comunidade encontra nesses grupos, voz, visibilidade e escuta diante de suas necessidades mais urgentes.

Mestra Janja e Mestra Joana não degeneram os seus, a frente de grupos de manifestações dançantes afrodiáspóricas, agem conforme suas raízes, numa perspectiva de pensar africanamente. “Pensar em africanidades é pensar em coletivo, em pessoas, em diversidade, em cooperação e comunidade” (BRANDÃO, 2006, p. 46). As mestras dispõem sua arte como arma de resistência em

¹⁰⁷ Grifo da autora.

¹⁰⁸ Trecho da fala de Mestra Janja em entrevista cedida para coleta de dados.

favorecimento da comunidade. Reafirmam, portanto, o princípio da cultura negra: a coletividade.

“É... Falar do lugar da dança capoeira como resistência é exatamente identificar a dança como...é... como princípio de transformação da luta, entendeu? Porque... é... você não tem, por exemplo, você pensar a história das lutas você não vai ter uma luta onde tem uma, uma bateria tocando oito instrumentos, com uma literatura cantada, é... que narra episódios daquele momento, da ancestralidade daquele momento etc. etc.. E reconhecer que o corpo é o território sagrado dessas grafias, é... é sem sombra de dúvida, é... colocar a dança exatamente no lugar que ela nunca deveria ter saído, né! Que é do reconhecimento de que ela é um instrumento de escrita, né, de si. Ela é uma forma que a gente tem de, de, de narrar nossa trajetória, de narrar nossa história de...né! E no caso da capoeira angola, como ela é contra hegemônica, né, já que existe um modelo de capoeira moderno e que tende mais pra uma pegada esportiva, no caso da capoeira angola isso é ainda mais sério porque a... a capoeira, ela é... ela pode né... ela pode se valer de elementos de suas africanidades que no contexto esportivo não tem lugar para isso. então essa, esse elemento dança, ele entra em outras coisas, indica que ela não se faz sozinha né, ela traz pra ela elementos do jogo, dos terreiros de candomblé, principalmente das festas de caboclo, tanto na musicalidade como na gestualidade que ela traz pra esse universo...elementos que fazem com que o aspecto da marcialidade da luta, ele seja simbólico e ele seja evidenciado na complexidade discursiva, porque que eu digo discursiva, porque o jogo de capoeira é uma conversa, é uma conversa que duas pessoas fazem através do corpo, como é o tango, como é o, né!” (MESTRA JANJA, 2022, entrevista concedida à autora)

“[...] o comunitarismo valoriza a vivência coletiva, visando ao bem-estar de todos e de cada um [...]” (ROCHA, 2011, p.34). Enquanto fomentam cultura, as mestras empoderam suas comunidades. Esse ativismo político exercido no setor cultural de alcance macrossocial recebe o nome de ativismo cultural. Tema que será abordado com mais profundidade no próximo tópico.

4.2 A FORÇA FEMININA NA CULTURA POPULAR: O PROTAGONISMO DAS MESTRAS ENQUANTO AGENTES DO ATIVISMO CULTURAL

O engajamento político da Mestra Joana e Mestra Janja expressado em suas ações e atuações nas manifestações dançantes afrodiáspóricas que lideram configura ativismo cultural. Tendo em vista que se utilizam dos meios culturais que dispõem em busca de mudanças sociais. Ou seja, no campo artístico das Danças Populares, neste caso Maracatu e Capoeira Angola se mobilizam para diminuir os efeitos da falta ou não gerenciamento das políticas públicas.

Com seu protagonismo cultural e ativismo político essas mestras enaltecem, exercitam e difundem os valores dessas culturas ancestrais, enfatizando a importância das manifestações artístico-culturais afrodiáspóricas. Nos cortejos do Maracatu e nas rodas de Capoeira Angola as Mestras Joana e Janja respectivamente, criam espaço para a resistência artística negra elaborada a partir da afirmação da identidade negra.

Neste movimento reforçam a afirmação identitária por meio da dimensão estética, o que repercute na elevação da autoestima de brincantes e angoleiras/oas autodeclarados/as negros/as, notificada pelo seu comportamento cotidiano. E o maior reflexo desse processo expressa-se na manipulação da aparência, representada pelos estilos de vestir e nos penteados dos cabelos, bem como, no amplo consumo de produtos e serviços culturais identificados como afro, sobretudo, na área do entretenimento tais como na música, no cinema, no teatro, na literatura e nas mídias, entre outros.

A partir de uma plataforma política implicada na luta por direitos em diferentes níveis, as mestras tecem uma relação entre cultura e política amparada na defesa da diversidade, da diferença, da identidade e na ampliação da justiça social. Tais inserções garantem a participação das minorias sociais numa economia política mais ampla e solidificam o papel da cultura enquanto estratégia de conscientização e mobilização. Contribuem, nessas circunstâncias, para a afirmação da cultura como mais um campo de resistência contra as opressões e de luta antirracista, antisexistista, antielitista, anti-LGBTfobia e anticapitalista. “Com a globalização da economia, a cultura se transformou no mais importante espaço de

resistência e luta social. O conflito social central da sociedade moderna ocorre na área da cultura” (GOHN, 2001, p.9 apud ABIB, 2006, p.59).

Mestra Joana e Mestra Janja se apropriam da dimensão política da cultura, reconfigurando o Maracatu Encanto do Pina, o Baque Mulher e o Instituto Nzinga em espaços de sociabilidade negra que viabiliza a participação política, social e econômica das populações culturalmente marginalizadas. Nessa militância elas transpõem o muro do microcosmo que seria atender tão somente as demandas internas do grupo cultural e/ou coletivo que estão à frente, e estendem sua agência ao macrocosmo, ou seja, a comunidade do entorno. A presença das/dos integrantes é percebida não apenas na condição de brincantes e capoeiristas, mas de cidadã/ãos. Portanto, o seu lugar de fala é reconhecido e validado, sempre na intenção de emancipá-las/os socialmente.

Preocupadas com o todo, as ações e atuações das Mestras citadas abrangem várias frentes de trabalho. Neste sentido, tanto as políticas públicas voltadas para a cultura são reivindicadas, como aquelas que dizem respeito aos campos da educação, saúde, trabalho, lazer, assistência social, meio ambiente, moradia e transporte. Postura que dialoga com uma perspectiva de coletividade e solidariedade, comum aos agentes do ativismo cultural.

Moncks (2011) destaca essas características dos agentes do ativismo cultural ao se referir ao hábito de atuarem em comunhão com outras entidades que exercem o ativismo cultural. As mestras Joana e Janja, se apoiam nos trabalhos de outros movimentos sociais que se dedicam à luta contra a desigualdade social, sobretudo, ao antissexismo, antiLGBTfobia e ao antirracismo. Nestas circunstâncias, percebe-se um embrincamento com o Feminismo Negro, como discutido no capítulo anterior, com o Movimento LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais) e com o Movimento Negro. O que demonstra que as interlocutoras desta pesquisa, não estão preocupadas com sua autoafirmação, mas, com o bem estar da multiplicidade de cidadãs/ãos.

O ativista cultural é o agente político que faz as coisas acontecerem no campo da Cultura e seus vetores [...]. É aquele que está sempre preocupado com o todo, com macrocosmo situacional, e não com as micro-situações, se bem que muitas vezes, por falta de outros agentes no desdobramento do processo cultural, tenha de agir até no detalhamento executivo dos projetos. A ótica do ativista cultural não é a de seu sucesso pessoal como artista e criador na área de Artes.

Impõe-se o coletivismo, o solidarismo, ou seja, tudo aquilo que venha a funcionar, nos estamentos sociais, como fomentador do processo de caldeamento cultural. Este agente normalmente atua em várias frentes de trabalho, tentando articular e/ou estabelecer elos de ligação entre tais compartimentos estanques, aproximando lideranças culturais e evitando que as localidades, cidades e/ou grupos se tornem guetos de servidão ou expressões maniqueístas de ação e conduta. Requer-se, desde logo, que este agente tenha um perfil ativo como pessoa: solidarista, agregador. (MONCKS, 2011, p. 1).

Mestra Joana e Mestra Janja, estendem seus saberes e fazeres para além do campo cultural e artístico, incorporando-se à agenda política nacional. Pelas tomadas de decisões revelam afinidade com uma perspectiva progressista político-social e econômica, ou seja, as mestras defendem os direitos civis, através dos quais espera-se alcançar a transformação social. Dessa forma se comprometem ativamente, com as políticas públicas de proteção às mulheres, às pessoas LGBTQIAPN+ e de promoção da igualdade racial.

De acordo com os dados divulgados no site do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos humanos, gerido pela ministra Cristiane Britto: “No primeiro semestre de 2022, a central de atendimento registrou 31.398 denúncias e 169.676 violações envolvendo a violência doméstica contra as mulheres” (BRASIL, 2022, p. 2). Através do seu órgão de denúncia, a Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos (ONDH), a entidade disponibiliza informações sobre as cinco formas em que essas violações podem acontecer - seja a violência física, sexual, psicológica, moral ou patrimonial.

A titular do MMFDH sinaliza que os dados acima apresentados, referentes à violência doméstica ou familiar contra mulheres brasileiras até a primeira semana de julho de 2022, são maiores do que as denúncias recebidas, já que uma única denúncia pode conter mais de uma violação de direitos humanos. Reflexo do medo e dificuldade da mulher sair dos ciclos de violência. Segundo ela, cerca de 70% das mulheres vítimas de feminicídio no Brasil nunca passaram pela rede de proteção. Como forma de diminuir a violência contra as mulheres, o Ministério da Mulher, lançou a iniciativa “Mês de conscientização” contra todos os tipos de violência doméstica sofridas por mulheres, intitulado de “Agosto Lilás”¹⁰⁹, a fim de reforçar a

¹⁰⁹ “De alcance nacional, a campanha será veiculada nos meios digitais e na TV aberta. Em Tocantins, Piauí, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Acre, estados com maiores taxas de feminicídios, segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, as ações também serão divulgadas em rádios, ônibus e *outdoor* social. Em três grandes metrópoles – São Paulo, Rio de

importância da disseminação dos canais de denúncia para todos os atos de violência contra a mulher.

Sendo assim, a partir do dia sete de agosto deste ano, ações de conscientização visando o fim da violência contra a mulher começarão a ser promovidas anualmente neste mês, como a divulgação do canal de denúncias Ligue 180¹¹⁰ (Central de Atendimento à Mulher): “Além de receber denúncias de violência, como a familiar ou política, o serviço compartilha informações sobre a rede de atendimento e acolhimento à mulher em situação de violência e orienta sobre direitos e legislação vigente” (BRASIL, 2022, p. 5). A escolha da data não se deu por acaso, mas, em celebração aos 16 anos completos de sanção da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340), criada no ano 2006, no governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Ampliar a divulgação desse aparato legal, destinado à criação de mecanismos de enfrentamento e prevenção da violência doméstica e familiar, é mais um dos objetivos desta campanha.

A Lei nº 11.340/2006 esboça como seus objetivos a repressão da violência doméstica e familiar, mediante a adoção de uma política criminal que agrava a consequência jurídico-penal em desfavor do agressor, a prevenção, a assistência à mulher vítima de violência, sendo esses dois objetivos articulados entre os entes federativos, bem como com ações governamentais, seja pela capacitação de polícias especializadas e capacitação de seus agentes, seja por campanhas educativas, além de visar à proteção da mulher, que se dá por ação policial voltada à sua proteção e dos filhos sob sua dependência, bem como à aplicação das medidas protetivas de urgência previstas na referida lei. (SOUZA, 2019, p. 21-22)

A Lei Maria da penha (LMP) previu mudanças estruturais na forma como o Estado lida com a violência doméstica. Sua nomenclatura homenageia a Biofarmacêutica cearense Maria da Penha Maia Fernandes que ficou paraplégica após levar um tiro de espingarda do marido enquanto dormia, em 29 de maio de 1983. Esse caso repercutiu negativamente na imprensa internacional pela morosidade da resposta judicial e consequente impunidade do seu agressor. Essa lentidão judicial custou ao Brasil a condenação pela comissão interamericana de

Janeiro e Brasília – os conteúdos abrangerão ainda relógios digitais sincronizados com o *mobile*, *outdoor* social, elevadores de edifícios residenciais e mídias externas voltadas a passageiros de metrô e trens, além de mobiliários urbanos.” (BRASIL, 2022, p. 2)

¹¹⁰ O Ligue 180 pode ser acionado por meio de ligação, site da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos (ONDH), aplicativo Direitos Humanos Brasil, Telegram (digitar na busca “Direitoshumanosbrasil”) e WhatsApp (61-99656-5008). O atendimento está disponível 24h por dia, incluindo sábados, domingos e feriados. (BRASIL, 2022, p. 5)

Direitos Humanos da organização dos Estados Americanos (CIDH)¹¹¹, em 2001, devido à negligência com que tratava a violência contra a mulher. Fruto da apelação de Maria da Penha à Organização dos Estados Americanos (OEA) que resultou na prisão do seu agressor, que em 2002 pegou pena de 10 anos.

Na oportunidade da condenação, a OEA recomendou que medidas de enfrentamento à violência fossem tomadas pelo Estado brasileiro para inibir as agressões domésticas contra as mulheres, orientando o País a implantar as seguintes medidas: a) capacitação e sensibilização de policiais e servidores da Justiça; b) simplificação dos procedimentos judiciais penais para promover celeridade; c) estabelecimento de formas alternativas às judiciais, rapidez e efetividade na solução de conflitos intrafamiliares; d) multiplicação de delegacias de mulheres; e) inclusão da temática nos planos pedagógicos (OEA, Relatório 54, 2001 apud Martins et al, 2015, p. 4-5).

No entanto, a despeito do que se poderia esperar após esforços aplicados por influência das políticas internacionais, somado as ações dos movimentos feministas brasileiros, o agressor de Maria da Penha cumpriu pena por apenas dois anos (Instituto de Pesquisa Econômica aplicada - IPEA, 2015). Infelizmente, este não é um caso isolado quanto à pormenorização do tratamento dado ao processamento de crimes contra mulheres. Isso aponta para uma certa ineficácia da lei, quanto à falta de fiscalização do cumprimento das medidas protetivas¹¹² e à falta de estruturas adequadas para que a lei seja exercida. A escassez de aparato aos policiais e o número baixo de agentes, servidores, juízes e promotores qualificados para atender satisfatoriamente as demandas de processos e procedimentos cabíveis, é um dos maiores desafios a ser enfrentado no cumprimento dessa normativa.

A inexistência de uma infraestrutura, bem como de uma rede multidisciplinar com profissionais capacitados nas mais diversas áreas para atender a esse tipo específico de ocorrências, fazem com que as medidas previstas na Lei Maria da Penha não consigam ser eficazes diante da complexidade presente nos casos de violência (SOUZA, 2019, p. 40).

¹¹¹ A Comissão Interamericana de Direitos Humanos é um órgão autônomo da Organização dos Estados Americanos que tem como função principal promover a observância e a defesa dos direitos humanos e servir como órgão consultivo da Organização em tal matéria. (REGULAMENTO DA COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS, 2009). Disponível em: <<https://bityli.com/fkVfZfgz>> . Acesso em: 25 de Outubro de 2022.

¹¹² “É um ato judicial para afastar um agressor, ou potencial agressor, de sua vítima. Ademais, a tutela enquadra aproximações físicas ou virtuais, bem como quaisquer atos que privem aquela pessoa dos direitos que estão sendo protegidos. Disponível em: <<https://bityli.com/FMgUSWmS>>. Acesso em 25 de Outubro de 2022.

As mulheres negras são as mais afetadas pela violência no âmbito familiar e nas relações de afeto, por serem historicamente mais expostas à vulnerabilidade social em virtude do racismo estrutural a que são submetidas. Devido à cor da pele, sofrem diversos tipos de violência doméstica como física, psicológica, abuso sexual e danos morais, intensificadas pelos estereótipos associados às características físicas e à hipersexualização dos seus corpos. Os baixos índices de escolaridade, trabalho e remuneração, ampliam a possibilidade de serem vítimas da violência patrimonial¹¹³ (LIMA, 2019).

Os dados agem demonstrando que a legislação não atinge de forma efetiva e essencial as mulheres negras, há uma falha legislativa que continua camuflada pelo Estado que age como sujeito omissor nessa problemática, não dando reais meios de efetivação para a proteção dessa classe, fazendo então com que o dispositivo legal seja limitado, vez que não se discute as questões de raça e classe que estão intimamente atreladas ao gênero. (LIMA, 2019, p. 13).

“[...] as políticas públicas e a preocupação dos governos partem de uma visão generalista e universal de mulheres, não se impondo as condições de raça, classe, idade e etc” (LIMA, 2019, p. 22). A autora ainda reitera discorrendo sobre a costumeira negação do racismo e credibilidade no mito da democracia racial¹¹⁴, que mantém a mulher negra na margem dos dispositivos resolutivos, o que contribui para o efetivo acréscimo dessa parcela da população no número de casos de violência doméstica e feminicídio.

Entender a violência doméstica do ponto de vista da mulher negra vai além da discussão de gênero, perpassa pela questão de raça que por muitos anos foi ignorada pelos movimentos e lutas feministas. Historicamente ser mulher no Brasil é enfrentar diariamente obstáculos que o sistema patriarcal criou, ser mulher e negra é enfrentar algo mais, é confrontar um sistema que lhe coloca dentro das mais baixas classes de privilégio, uma vez que estas se

¹¹³ Inciso IV, artigo 7º do Capítulo II da LMP: “Entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades” (BRASIL, 2006, p. 2). Disponível em: <<https://bityli.com/FOBoLu>>. Acesso em: 25 de Outubro de 2022.

¹¹⁴ “Do ponto de vista do discurso da ideologia racial no pós-abolição (a saber, o da democracia racial), as oportunidades eram dadas igualmente para negros e brancos. Mas como os negros não as aproveitavam, concluíam-se que eram incompetentes, incapazes e/ou inferiores. Portanto, uma das dimensões psicológicas do mito da democracia racial foi ter reforçado o “complexo de superioridade” no branco e, em contrapartida, desenvolvido no negro o “complexo de inferioridade”, isto é, fez o negro sentir-se responsável pelos seus próprios infortúnios. Assim, a classe dominante transferiu ao negro a culpa por todas as mazelas que o afetavam. A hierarquia racial, não de direito, mas de fato, era apontada como consequência natural das deficiências do negro, de sua incapacidade de adaptar-se ao estilo de vida do mundo urbano e fabril” (DOMINGUES, 2005, p. 126). Disponível em: <<https://bityli.com/VbNennMj>>. Acesso em: 28 de Outubro de 2022.

encaixam no oposto do que a sociedade brasileira é, branca e sistematicamente masculina. (LIMA, 2019, p. 22).

Conforme afirma Lima (2019), mesmo com tais políticas públicas voltadas para a proteção das mulheres vítimas de violência, esse cenário sofreu pouca mudança efetiva ao longo dos anos. Na atual conjuntura sociopolítica, apoiada em ideais conservadores, esse crime vem crescendo em proporções gigantescas. “[...] o culto à volta do papel feminino para somente ser esposa e mãe tornou-se comum, buscando tratá-la novamente como propriedade do homem e tentando diminuir seu papel dentro dos espaços de poder e discussões sociais” (LIMA, 2019, p. 23). Devido às circunstâncias expostas acima, este retrocesso repercute com mais intensidade na vida das mulheres negras, principais vítimas de violência nos lares quando comparado às mulheres brancas. O que justifica a significativa diferença dos números de feminicídios entre os dois grupos¹¹⁵.

Como evidenciado a legislação é falha diante das mulheres negras, sendo elas uma comprovação da ineficácia da Lei Maria da Penha, já que esta quando posta em prática não atinge esse grupo devido especialmente ao racismo e ao esquecimento estatal que é inerente a os âmbitos sociais ao qual a mulher negra se insere no Brasil. (LIMA, 2019, p. 47)

Com objetivo de transformar essa realidade, as mestras Joana e Janja, investem em várias atividades de acolhimento e conscientização nos seus grupos culturais. A exemplo do Encontro Nacional do Maracatu Baque Mulher onde são criados espaços de debates, em que a violência contra a mulher aparece como um dos temas mais importantes.

¹¹⁵ Em 2019, 66% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras. Em termos relativos, enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras foi de 2,5, a mesma taxa para as mulheres negras foi de 4,1. Isso quer dizer que o risco relativo de uma mulher negra ser vítima de homicídio é 1,7 vezes maior do que o de uma mulher não negra, ou seja, para cada mulher não negra morta, morrem 1,7 mulheres negras. (Atlas da Violência 2021, p. 38). Disponível em: <<https://bityli.com/qpoTpDBK>>. Acesso em: 25 de Outubro de 2022.

Figura 15 – Mesa realizada no IV Encontro Nacional do FBV



Fonte: <https://www.facebook.com/MaracatuBaqueMulher/>

Figura 16 – Participantes no IV Encontro Nacional do FBV



Fonte: <https://www.facebook.com/MaracatuBaqueMulher/>

Uma das ferramentas utilizadas pelo Baque Mulher nesse intento são as loas. Através de suas letras busca-se levar a conhecimento das integrantes e mulheres de fora, as lutas por elas enfrentadas na sociedade brasileira, bem como, as políticas públicas desenvolvidas em prol do combate a violência contra a mulher e a favor da equidade de gênero. Foi neste sentido que Mestre Joana criou a loa Maria da Penha

é forte!: “Maria da Penha é forte, é forte para valer! Com sua força e coragem fez a lei acontecer! A lei Maria da Penha, agora eu já sei: 11.340 do ano 2006.”

Práticas semelhantes acontecem na Capoeira Angola. Em 2009 ocorreu o evento “Menina quem foi sua mestra?” com a participação da Mestre Janja. Na oportunidade houve a realização de movimentos, cantos e toques, palestras, rodas de conversa e de capoeira destinadas a mulheres e homens capoeiristas e mulheres não capoeiristas. Com o objetivo de discutir temas referentes às violências contra as mulheres, colaborar na defesa e divulgação da LMP, além de chamar atenção para a necessidade da atuação política das mulheres, pensando inclusive os espaços de poder e decisões. No entendimento da capoeira como um espaço político com grande potencial de transformações.

Menina quem foi sua mestra: O evento tem como finalidade reunir mulheres (e homens!) capoeiristas e mulheres não capoeiristas para debater não apenas as questões relacionadas as violências contra as mulheres (física, moral, psicológica, patrimonial etc.) mas também colaborar na defesa e divulgação da Lei Maria da Penha. Buscamos atuar na construção de redes de prevenção e enfrentamento a este fenômeno inaceitável, inserindo aqui também a luta contra a exploração sexual de meninas e mulheres e contra o turismo sexual que alimenta o tráfico de mulheres. Neste caso, especialmente, a capoeira pode dar uma importante colaboração, e em nível mundial, não apenas problematizando a apreensão, as percepções sobre o corpo em diferentes contextos culturais e políticos, mas também cumprindo importantes papéis sociais na promoção de sociedades mais justas, com liberdade e equidade. (MILANI, 2009, p. 1).

Figura 17 - Evento contra a violência de gênero e divulgação da LPM



Fonte: Portal da Capoeira

Além de Mestra Janja, o evento “Menina quem foi sua mestra?” contou com a participação de Mestra Paulinha, Mestra Cristina, Mestra Elma, Mestra Brisa, do Mestre Poloca, do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, do Mandinga de Mulher – Coletivo de Capoeiristas e da Fundação Pierre Verger (Ponto de Cultural/Minc) e outras representatividades da Capoeira Angola. Seu planejamento foi direcionado pelas ações presentes no Plano Nacional de Política para as Mulheres (PNPM)¹¹⁶. Criando-se assim, condições para as mulheres capoeiristas e não capoeiristas identificarem os variados dispositivos que atuam contra ela. Essas proposições inserem a capoeira em um contexto social mais amplo e ajudam a entender como este contexto social mais amplo atua de maneira a reproduzir suas forças ideológicas dentro da capoeira (MILANI, 2009).

Aqui, a Pequena Roda e a Grande Roda se fundem permanentemente, impondo a permanência numa cadeia de transmissão de conhecimento que se fez sobrevivente exatamente por estar atrelada à defesa da vida e da liberdade humana. (MILANI, 2009, p. 2)

Contudo, como exposto no capítulo anterior, o combate à violência contra as mulheres não pode se restringir a questão do gênero, sob o risco de se excluir outros marcadores sociais que recai sobre esse grupo social. Atentas a essas premissas, as mestras incluem em suas agendas políticas, o combate à violência contra as pessoas LGBTQIAPN+, e na condição de mulheres negras, a luta antirracista. Preocupação legítima considerando a quantidade de pessoas negras e LGBT que integram os grupos culturais aqui representados. Em entrevista cedida como coleta de dados para esta pesquisa, perguntada sobre sua trajetória até ser reconhecida como mestra, Mestra Janja confirma seu compromisso com essa parcela da população:

“[...] Eu acesso três mestres discípulos do mestre Pastinha, fico com eles quase vinte anos e depois saio e começo o Instituto Nzinga, né! Que foi esse que eu fundei em 1995 quando eu fui morar em São Paulo pra fazer pós-graduação e que hoje tem aí trabalhos sendo realizados em algumas cidades brasileiras ou em vários países e todos, né, focados nessa proposta de pensar a capoeira como

¹¹⁶ 1. formação para o enfrentamento à todas as formas de violência contra as mulheres, incluindo àquelas que dificultam seu aprendizado e promoção nos espaços da capoeiragem (eixo 4 do PNPL).
2. Formação para a participação das mulheres nos espaços de poder e decisão (eixo 5 do PNPM).
3. Formação para o enfrentamento ao racismo, sexismo e lesbofobia (eixo 9 do PNPM) (MILANI, 2009, p. 2).

instrumento de luta contra o racismo, contra o sexismo em todas as suas expressões, né! Seja daquilo que diz respeito às mulheres, seja daquilo que diz respeito a discriminação da população LGBTQIA+.” (MESTRA JANJA, 2022, entrevista concedida a autora)

A partir da compreensão da capoeira como uma luta por liberdade e emancipação, o Grupo Nzinga realizou junto ao IX Chamada de Mulher (2019), o I Encontro LGBTQ+ em Buenos Aires (Argentina). O evento reuniu capoeiristas de vários países visando refletir sobre os desafios colocados pelos contextos políticos atuais, sobretudo, para as mulheres e pessoas LGBTQ+.

Figura 18 - I Encontro de Capoeiristas LGBTQ+ - Buenos Aires (Argentina)



Fonte: https://www.facebook.com/janja.araujo?locale=pt_BR

No Maracatu Nação, por exemplo, dentre os homens que se travestem para compor personagens femininas, muitos são homossexuais. Seja pensando nesses ou demais integrantes espalhados pelas alas, seja pensando naqueles que são de fora, Mestra Joana revela seu interesse pelas causas desse grupo social. Fruto de um amadurecimento ao longo de muitos anos, irrompe no fim de março de 2021, uma “setorial” auto-organizada entre batuqueiras, desfilantes e brincantes LGBTI.

O Encanto do Pina é uma casa acolhedora! É uma Nação de todas as cores! No fim de março deste ano a Nação do Maracatu Encanto do Pina, agremiação carnavalesca vinculada ao terreiro de nagô Ylê Axé Oxum Deym, fez irromper um arco-íris no meio das palafitas da Comunidade do Bode, no bairro do Pina em Recife-PE. Nasceu fruto de um sonho amadurecido ao longo de muitos anos, a Família LGBTI Encantada, uma “setorial” auto-organizada entre batuqueiras, desfilantes e brincantes LGBTI da nossa Nação de Maracatu; A Nação do Maracatu Encanto do Pina é uma acolhedora. E assim é para todas, todos e todes que chegam ao nosso terreiro, na mais acurada vivência afro-diaspórica de nosso tempo: coletividade para a resistência. Aquilombamento para vencermos juntas sem deixar ninguém pra trás. Nossa família é plural, diversa e abraça cada pessoa em sua singularidade, assim como é o Nagô, nosso Candomblé. Mas temos um desafio imenso, à

medida que esta é uma experiência muito nova para todas nós. Temos vivido opressões em todas as dimensões de nossas vidas, neste país desgovernado por um fascista. Ainda é difícil ver mulheres à frente dos batuques, assim como é difícil ter circulação livre das identidades sexuais e de gênero que escapam à norma e ao padrão cis-heteronormativo. É muito difícil, ainda hoje, que se orgulhem verdadeiramente de nós, batuqueiras e desfilantes LGBTI, ainda que muitas de nós tenhamos destaques como batuqueiras, puxadoras de alas, baianas ricas e chefes de alas de Corte. Na resistência à força do patriarcado, a Nação do Maracatu Encanto do Pina dá uma enorme contribuição: temos a primeira mulher mestra de Maracatu (do mundo!), nossa Yakekerê Joana de Oxum. Além disso, temos como co-irmãs as mulheres batuqueiras do Maracatu Baque Mulher, grupo auto-organizado de mulheres batuqueiras. A iniciativa, que também é de nossa Mestra Joana, ganhou o Brasil e o mundo levando a mensagem do feminismo antirracista: mulheres podem ser o que quiserem e não há nada que nos possa parar! Não estamos sozinhas na resistência à violência machista! É com essa inspiração que construímos a Família LGBTI Encantada! (Mestra Joana, @mestrajoanacavalcante, 2022)

Figura 19 - Manifestação de apoio às causas LGBTQIAPN+



A população LGBTQIAPN+ sofre violência psicológica, social, institucional e física, incluindo o assassinato, motivadas por hábitos culturais, religiosos, políticos ou preconceituosos contra a diversidade sexual e identidade de gênero. As políticas públicas voltadas à promoção de cidadania e direitos humanos dessa população se iniciaram tardiamente se comparado a outros movimentos sociais como o Movimento Feminista e o Movimento Negro. Tais políticas públicas se restringiam a esfera de prevenção da epidemia de HIV/AIDS e de apoio a suas vítimas, implementadas desde meados da década de 1980 (MELO et al, 2012, p. 295). Conforme descreve o autor, apenas em 2001 com a criação do Conselho Nacional de Combate à Discriminação (CNCDD), vinculado ao Ministério da Justiça, as ações dos grupos de

ativismo LGBTQIAPN+ no Brasil passaram a lutar pelas políticas públicas voltadas à promoção de sua cidadania e direitos humanos.

[...] teve como um de seus resultados mais significativos a inclusão, em 2002, entre as 518 ações previstas na segunda versão do “Programa Nacional de Direitos Humanos 6” (PNDH-2), de cinco que tratam “orientação sexual” como uma dimensão da “garantia do direito à liberdade, opinião e expressão” e de dez relativas à “garantia do direito à igualdade” de “Gays, Lésbicas, Travestis, Transexuais e Bissexuais (GLTTB)”. [...] Ao longo dos anos 2000, é possível identificar, ainda, quatro marcos principais no âmbito das ações do Poder Executivo voltadas para a população LGBT: criação do “Brasil Sem Homofobia (BSH) – Programa de Combate à Violência e à Discriminação contra GLBT e de Promoção da Cidadania Homossexual”, em 2004; realização, em 2008, da I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, com o tema “Direitos humanos e políticas públicas: o caminho para garantir a cidadania de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (GLBT)”; lançamento do “Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais” (PNDCDH-LGBT), em 2009; e publicação do decreto que cria o “Programa Nacional de Direitos Humanos 3” (PNDH-3), em 2009. A partir de uma apresentação sumária das características principais de cada uma dessas iniciativas, pode-se refletir de maneira mais ampla acerca do processo de formulação e implementação de políticas públicas para população LGBT no Brasil. (MELO *et al*, 2012, 295-296)

Outro ponto de grande importância que deve ser atrelado a essa frente antissexista, diz respeito à luta antirracista. As mestras interlocutoras desta pesquisa através de seu ativismo cultural se mobilizam para cobrar do poder público, instrumentos efetivos para combater o racismo¹¹⁷, a discriminação¹¹⁸, o preconceito¹¹⁹ e a desigualdade racial em todas as esferas sociais e não apenas dentro do seu nicho cultural. Tais propostas de intervenção que devem ser executadas pelo Estado são expressas pelas políticas de promoção da igualdade racial, que segundo Santos (2010) compreendem pelo menos três tipos: ações repressivas; ações valorizativas ou persuasivas; e ações afirmativas.

Nessas circunstâncias, como delineado por Jaccoud; Beghin (2002), a busca da promoção da igualdade racial abrange desde o combate ao ato discriminatório,

¹¹⁷ Considera-se racismo uma ideologia que apregoa a existência de hierarquia entre grupos raciais. (Jaccoud; Beghin, 2002, p. 39).

¹¹⁸ Discriminação racial é definida como toda e qualquer distinção, exclusão ou preferência racial que tenha por efeito anular a igualdade de oportunidade e tratamento entre os indivíduos ou grupos. (Idem)

¹¹⁹ Preconceito racial será entendido como toda predisposição negativa em face de um indivíduo, grupo ou instituição assentada em generalizações estigmatizantes sobre a raça a que é identificado. (Ibdem)

ou seja, a discriminação direta¹²⁰, se utilizando da legislação criminal (políticas repressivas); o combate aos estereótipos negativos, historicamente construídos e consolidados na forma de preconceitos e racismo (políticas valorizativas); e ao combate a discriminação indireta¹²¹, (políticas de ação afirmativa).

No tocante ao combate à discriminação, ao lado da ação repressiva do Estado reproduzem-se propostas de implementação de ações de cunho compensatório. O combate ao ato racista – a discriminação direta – deve ser realizado por medidas penais dirigidas contra indivíduos que executam atos de discriminação racial. O combate à discriminação indireta, ao contrário, deve objetivar a promoção de comportamentos considerados positivos, que atuam sobre a sociedade alterando a posição subalterna em que determinado grupo se encontra. [...] As políticas compensatórias dirigidas aos setores negros da população têm sido conhecidas sob o termo de ações afirmativas e visam mais combater os resultados das práticas discriminatórias do que os atos concretos de discriminação. (JACCOUD; BEGHIN, 2002, 42-43).

No entanto, como salienta Santos (2010), para se garantir a eficácia do combate ao racismo, é indispensável que haja políticas universais associadas e complementares às políticas específicas, numa relação mútua de apoio. Espera-se nesse caso, não apenas proteção contra a discriminação racial dos grupos discriminados, mas a reeducação daqueles que historicamente discriminam. Ou seja, a probabilidade para que haja promoção da igualdade racial está atrelada a implantação de políticas universalistas de qualidade que abranjam outras áreas sociais, especialmente educação, saúde, previdência e assistência sociais, emprego/trabalho, habitação, entre outras.

Dessa forma, vê-se que, para fazer frente às desigualdades raciais, devem ser implementadas políticas públicas de diferentes escopos que visem ao enfrentamento de diferentes fenômenos. Em termos gerais, as políticas de cunho universal continuam a deter forte poder no que se refere à diminuição das desigualdades raciais no Brasil. A pobreza no Brasil tem cor. Assim, tanto as políticas de combate à fome e à miséria como as políticas públicas de qualidade nos campos da educação, da saúde, do emprego, da habitação, da previdência social e da assistência social beneficiarão, necessariamente, a população negra. (JACCOUD; BEGHIN, 2002, p. 43).

Dentre as políticas universalistas citadas, merece destaque nesta pesquisa, as relacionadas à área da Educação. A exemplo da implantação da Lei nº 10.639/03,

¹²⁰ “[...] Aquela derivada de atos concretos de discriminação, em que o discriminado é excluído expressamente em razão de sua cor.” (Jaccoud; Beghin, 2002, p. 39).

¹²¹ Processo de alijamento de grupos raciais dos espaços valorizados da vida social. (Idem)

alterada pela Lei nº 11.645/08, que visa à valorização de todos os grupos socio raciais e étnicos brasileiros, especialmente negros e indígenas. De cunho valorizativo, essa política pública age contra preconceitos, estereótipos, e estigmas de caráter racista. São de alcance permanente e não focalizado, tem como objetivo atingir além da população racialmente discriminada auxiliando no reconhecimento próprio na história e na nação, distingue na mesma medida, toda a população, oportunizando-a identificar-se enquanto multirracial.

A pauta racial é uma das principais bandeiras tanto nos espaços de atuação dos grupos de Maracatu Encanto do Pina e Baque Mulher como no INCAB. Os trabalhos são direcionados a valorização da estética negra e da cultura negra. Como já mencionado, Mestre Joana estimula a aceitação dos cabelos naturais das meninas e mulheres brincantes. Do mesmo modo há a exaltação à ancestralidade, à história de luta do povo negro, traduzida no estímulo ao respeito pelos mais velhos considerados guardiões de memórias sociais e herdeiros de antigas tradições (BERNADES, 2020).

Figura 20 - Manifestações de repúdio ao racismo



Fontes: https://www.facebook.com/janja.araujo?locale=pt_BR / @mestrajoanacavalcante

Esse trabalho é intensificado junto às crianças no projeto pedagógico desenvolvido pelo Encantinho, um baque mirim que atende ao público infanto-juvenil até os 18 anos. Como pré-condição para participar do projeto, exige-se a matrícula

na escola formal. Configurando como espaço de aprendizagem e formação cidadã, capazes de promover a transformação social. Com esse trabalho, Mestra Joana contribui para a efetivação das políticas de promoção racial, a partir de ações valorizativas e de ação afirmativa, além de incentivar a execução de políticas universalizantes, neste caso, voltada para a Educação.

Figura 21 – Baque Mirim Encantinho



Fonte: <https://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/>

Ainda neste mesmo campo de atuação, Mestra Joana costuma ser convidada para dar palestras em escolas, universidade e demais instituições educativas. Nesses espaços além de falar sobre o que é o Maracatu e contar a história dos grupos que lidera atualmente, a Mestra apresenta a trajetória de resistência dessa organização social. Atitude que corrobora com a consolidação da lei 10. 639/03 destinada a romper com o silenciamento da cultura afro-brasileira no currículo escolar. Oportunidades, nas quais a mestra também discute a respeito de problemáticas sociais como o racismo, o machismo, a especulação imobiliária e a segregação socioespacial na cidade de Recife, sede do Maracatu encanto do Pina e da matriz do Baque Mulher. A exemplo da palestra realizada na Escola da Cidade¹²²

¹²² Faculdade de Arquitetura e Urbanismo sediada no município de São Paulo.

em 2017, como atividade da disciplina Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea, então coordenada pelo professor José Guilherme Pereira¹²³.

Na capoeira, também há forte indícios dessa preocupação com as políticas públicas seja de caráter universalista seja voltada para as questões específicas relacionadas ao combate do racismo estrutural e institucional. Abib (2004) falou do esforço no período vigente de sua pesquisa, de enaltecer as características educativas da Capoeira. Situação que se perdura até os dias atuais. O autor destaca a capacidade dessa e outras manifestações afro-brasileiras trabalharem os valores morais, e possibilitarem a inserção social de jovens excluídos e marginalizados.

Em grande parte dos projetos de educação não formal desenvolvidos pelos mais diversos tipos de instituições em nosso país, voltados para as populações de baixa renda, a capoeira aparece como uma das atividades que encontra maior receptividade por parte desse público de crianças e jovens marginalizados. Os resultados obtidos por essas atividades educacionais envolvendo a capoeira, bem como outras manifestações da cultura popular, nas quais o samba também aparece com muita frequência, são considerados excelentes na opinião da maioria de pedagogos e arte-educadores envolvidos nesses processos, pois permitem que sejam trabalhados valores como a autoestima, o respeito pelo outro, a solidariedade e a autossuperação entre outros benefícios. Essa é sem dúvida, uma possibilidade muito importante de utilização da capoeira e do samba enquanto processos educativos voltados às camadas menos favorecidas da sociedade. (ABIB, 2004, p. 151).

Mestra Janja cumpre com esse papel nas duas vertentes onde atua nos seus mais de 20 anos dedicados a Capoeira: na acadêmica e na prática do cotidiano. Assim, atinge tanto o público de nível superior, como o público em geral que frequenta as várias atividades realizadas pelo Grupo Nzinga, seja ele de dentro¹²⁴ ou fora da Capoeira. Desde os anos 90 a instituição vem se comprometendo com inúmeros eventos nas áreas da cultura e da educação. Essa jornada foi se ampliando com o surgimento dos núcleos do grupo em Salvador, conduzido por Mestre Poloca, e em Brasília, entre 2001 e 2002. Mesmo período de nascimento do INCAB – Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas

¹²³ Escola da Cidade. "Maracatu, cultura e espaço: Mestra Joana fala sobre a cultura negra nas dinâmicas urbanas de Recife" 20 Set 2020. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://bityli.com/oZSiGJqf>>. Acesso em: 13 de Outubro de 2022.

¹²⁴ "Os angoleiros e angoleiras do Nzinga são, na sua maioria, pessoas da comunidade, jovens estudantes, universitários, músicos, artistas, professores, trabalhadores..., reunidos numa diversidade de três gerações, no mínimo. Acima de tudo, o Grupo Nzinga é constituído de pessoas que se conhecem, se gostam, gostam do que fazem e, principalmente, gostam e acreditam em fazer juntos." (Grupo Nzinga de Capoeira Angola, 2009).

Banto no Brasil¹²⁵. A criação do site www.nzinga.org.br, foi mais uma conquista nesse sentido. Nele se encontra toda a trajetória do grupo, contendo, portanto um rico acervo sobre a Capoeira Angola e seus fundamentos.

Nos anos noventa, o Grupo Nzinga acumulou uma série de feitos nas áreas da cultura e da educação, destacam-se as Maratonas Culturais Afro-Brasileiras, que foram discussões, oficinas, celebração e Capoeira Angola, com público diversificado, incluindo movimento Hip-Hop, ONGs e educadores. Os integrantes do grupo foram incentivados a elaborar Pesquisas Acadêmicas: produção de papers, monografias, dissertações e teses como forma de intensificar e informar o diálogo entre a cultura tradicional e a academia. Desenvolveram-se atividades em conjunto com entidades das mulheres negras, centros culturais, escolas e outras entidades congêneres. (Grupo Nzinga de Capoeira Angola, 2009)

Essas iniciativas capitaneadas pelas mestras, Joana e Janja, foram fundamentais para diminuir os efeitos das dificuldades que abateram as comunidades carentes durante a fase crítica da pandemia do Covid-19. Em entrevista cedida ao Jornal A Tarde do Estado da Bahia, em 15 de Novembro de 2020, Mestre Janja explica que o grupo Nzinga com sede em 10 países e em diversos Estados brasileiros, não depende de políticas públicas, mas segue um sistema de autogestão, onde cada integrante contribui como pode, quando pode. Mesmo nessas condições, o instituto continuou com seu trabalho voltado para as campanhas sociais no enfrentamento da pandemia.

No início da pandemia, durante um período de cinco meses, o núcleo de Salvador envolveu-se em mais uma, com arrecadações feitas no interior do próprio grupo, e assumiu a subsistência de 20 famílias na comunidade do Alto da Sereia. (ANDRADE, 2020, p. 5)

A realidade apresentada não se aplica às Nações de Maracatu, tais entidades não são “autosustentáveis”, dependendo diretamente do poder público. No entanto, essa condição não lhes conferiu melhor situação para manter as campanhas de

¹²⁵ “Este instituto é a representação jurídica do grupo, além de uma ampliação efetiva no leque de atuação do Nzinga. Desde sua fundação o grupo tinha sido abrigado por entidades parceiras, como o Instituto de Psicologia da USP e o Centro Cultural Elenko, mas em abril de 2003, inaugurou-se a sede do INCAB no Jardim Colombo, Zona Oeste de São Paulo. Nessa comunidade, que é um dos bairros com pior Índice de Desenvolvimento Humano da capital, uma favela menos vistosa que a vizinha Paraisópolis, o Grupo Nzinga traduziu sua vocação ativista organizando ações de complementação pedagógica para crianças da comunidade e oferecendo gratuitamente aulas de Capoeira Angola e Culturas Populares para as crianças e adolescentes do bairro dentro do Projeto Ginga Muleke. No Projeto Kakurukaju, grupos da terceira idade participavam de atividades de conscientização corporal, Capoeira Angola e debates sobre negritude.” (Idem)

solidariedade, que já faz parte das atividades do grupo, e que teve sua demanda ampliada devido ao isolamento social exigido pelo protocolo de saúde contra a pandemia do Covid-19. Mesmo com essa dificuldade, conforme relata Souza (2021), com o apoio de alguns grupos percussivos de Maracatu de Baque Virado de outros Estados do país deram continuidade às mobilizações para arrecadar alimentos e produtos de higiene durante os anos de 2020 e 2021: “Inúmeras campanhas de arrecadação de cestas básicas e itens de higiene foram organizadas pelas nações, bem como articuladas por grupos e direcionadas às mesmas nesse período pandêmico” (p. 10).

Conforme Souza (2021) aponta, essa ajuda partiu, sobretudo, de integrantes dos grupos percussivos de baque virado, tendo em vista seu privilégio socioeconômico se comparado aos das Nações de Maracatu¹²⁶; e contemplou grupos e mestras/es das Nações de Maracatu de Olinda e Recife¹²⁷. Se estendendo mais tarde aos grupos culturais vinculados a outras manifestações culturais, como Afoxés, Coco e Ciranda. “[...] Importante dizer que a arrecadação recebida, por vezes, não se destinou às nações como coletivo, mas a alguns/algumas de seus/suas integrantes (rainha, mestres, mestras, baianas etc..) [...]”. (SOUZA, 2021, p. 14)

Panorama que se repetiu em vários cantos do Brasil, atingindo os múltiplos setores da cultura, um dos mais prejudicados pela obrigatoriedade de isolamento social. Repercutindo de forma contundente as agremiações de manifestações de cultura popular, uma vez que essas se localizam em bairros periféricos, e, portanto, constituídas por pessoas negras e de baixa renda. Sem pretender aqui ampliar a discussão, é preciso sinalizar que tais restrições foram impostas pela demora do governo federal em criar e gerir mecanismos emergenciais de incentivo ao setor cultural.

¹²⁶ As principais diferenças entre os grupos percussivos e as chamadas nações de maracatu são: o “compartilhamento de práticas” (LIMA, 2014, p.305) em um mesmo território do cotidiano (FERREIRA, 2016), sobretudo a partir da vinculação religiosa a territórios sagrados de matriz africana e afro-indígena (terreiros de Xangô [candomblé], Jurema e/ou Umbanda em Pernambuco), sua composição racial e econômica (a maior parte dos grupos percussivos é composta por pessoas de classe média e racialmente lidas como brancas, ao contrário das nações, coletividades constituídas, principalmente, por pessoas negras e classe baixa, residindo em bairros periféricos e áreas favelizadas). (SOUZA, 2021, p. 9).

¹²⁷ Encanto do Pina, Estrela Brilhante de Recife e Encanto da Alegria.

Percebe-se os inúmeros desafios que as mestras Joana e Janja enfrentam no dia a dia para efetivar seus propósitos enquanto agentes culturais. Mas, sempre proativas, se mantiveram firmes na militância, renovando as formas de resistência. Seguem, assim, os passos de suas ancestrais, criando estratégias para manter sua cultura viva, ao passo que valorizam e fortalecem sua comunidade. Como nos dizeres de Oliveira (2009) a ancestralidade, principal elemento da cosmovisão africana no Brasil, torna-se símbolo de resistência para os afrodescendentes.

Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros (OLIVEIRA, 2009, p. 3).

Inspirada em mulheres como Salomé, Adelaide Presepeira, Anna Angélica - Angélica Endiabrada, Chicão, Maria Isabel, Zeferina de Tal, Rosa de Oliveira, Almerinda, Menininha, Chica, Antônia de Tal, Cattú, Francisca Albino dos Santos, Maria Moura, Maria Gomes, Odelina de Tal, Esther, Carmem ligadas à prática da Capoeira em Salvador. Maria Meia-noite, Joana Maluca, Maria das Dores, Maria Galinha, Maria Izilda, Liduína Alves Mascarenhas e Jerônima, no Norte do Brasil (SANTOS; ARAÚJO, 2017), Mestre Janja adere à luta pelos direitos das mulheres no campo da cultura popular. Assim como essas antigas capoeiristas, Mestre Janja age de forma a enfrentar os problemas do cotidiano. Perguntada sobre quais os desafios impostos às mulheres ao lutar pelos seus direitos no campo da cultura popular, responde:

“Primeiro dizer que mulher não é uma unidade. Então, assim, quando a gente pensar as mulheres a gente tem sempre que pensar que tem mulheres e mulheres. Mulheres para as quais o desafio será quase nenhum, né...é... e outras mulheres que os desafios serão infinitos. Desde aqueles de acessar até o direito de pegar um ônibus às vezes, se deslocar e ir até aquele lugar e alguns momentos de pagar a mensalidade pra poder treinar é... então os desafios são muitos, mas sem sombra de dúvidas, o desafio maior é exatamente, porque é uma prática que exige dedicação e fazer isso significa incorporar mais uma, mas um, um turno de atividades aos seus muitos turnos de trabalho quase que obrigatórios, né! Então é... os desafios são esses. Uma vez na capoeira, um dos grandes desafios que as mulheres de um modo geral enfrentam é provar a competência, né...porque existe uma má fé com relação a própria expectativa de que ela se desenvolva, né... então, a maioria dos homens, a maioria dos mestres recebem as mulheres pra treinar e acham que elas podem ficar ali fazendo aquilo que que tão fazendo, é o máximo que

elas conseguem, tá tudo bem se elas fizerem só um pouquinho, então, assim, existe um desalento, um...uma estrutura montada pra desanimar. Então, ou é muita exploração, né...no sentido de colocá-las pra arrumar grupos, escrever projetos, né...concorrer a editais etc. né... então quem mantem a casa arrumada ou também essa de você ter uma...elas vivenciam essa baixa expectativa com relação ao seu próprio desenvolvimento. E isso obviamente vai impactar no pequeno número de pessoas que chegam a mestra de capoeira, de mulheres que chegam a mestra de capoeira, é... ainda que muitas vezes elas vendo passar diante delas pessoas que entraram naquele grupo muito depois dela, que tiveram menos dedicação que ela, mas que sabem às vezes dá um saltinho a mais, né... então vencer essas estruturas meritocráticas que a capoeira também incorpora muitas vezes é um desafio muito grande pra's mulheres". (MESTRA JANJA, 2022, entrevista concedida a autora)

Nesta mesma trajetória, Mestre Joana percorre os rastros deixados pelas mais velhas, sua vó Maria de Sônia, sua Mãe de santo Maria de Quixaba da Oxum e as "Mães do Pina: Mãe Helena de Xangô Tündé, Mãe Enésia da Oxum, Mãe Laura de Xangô e Mãe Penha. A luz das realizações dessas mulheres, a mestra continua desenvolvendo o trabalho de preservação dos saberes ancestrais e manutenção da tradição do Maracatu Nação. Segundo ela, os seguintes desafios são enfrentados pelas mulheres na luta pelos seus direitos para se manterem ativas na seara da cultura popular:

"São 'n'(s) desafios, 'n'(s), né! A própria...essa própria educação patriarcal que nos impede muitas coisas né! A gente tem que... pra gente dá continuidade pra essa luta, pra gente é... poder tá envolvida, poder ser ativa dentro da cultura, eu acho que não só enquanto da cultura mais em vários aspectos nós enquanto mulheres, a gente tem que abrir mão de muita coisa, né, porque a gente é o tempo todo muito cobrada, né! O tempo todo a gente tem que dá conta e prestar conta, então, nem sempre sobra espaço pra gente fazer é... o que nos dá prazer de verdade. Pra gente militar, né! Então, é geralmente isso. É... o desafio é enfrentar o dia-a-dia dessa sociedade machista, racista, né, é...ter o tempo todo que tá afirmando que somos mulheres e temos o direito de tá e fazer o que a gente quiser, né...é ter que o tempo todo ter que lutar pra que a gente tenha o direito de estar na cultura, de lutar pela cultura, a gente tem que lutar pra que as políticas públicas elas realmente sejam ativadas pra que a gente tenha uma creche pra deixar nossos filhos...para gente que a gente tenha uma escola pra deixar nossos filhos...é o tempo todo uma luta constante assim, são vários desafios, né: os desafios sociais, é o desafio de política pública, é o desafio de falta de atenção nas comunidades, o abandono total, é um desafio constante, assim... em geral, né! É isso, e que em ser mulher nossa luta, nosso desafio ele triplica, né, triplica; porque a gente já nasce mulher, já nasce lutando, né! E aí a gente...mulher preta, periférica são mais duas lutas, né, e você vai pra religiosidade, é mulher candomblecista, é mais outra luta. Aí mulher mãe é mais uma luta e

as várias lutas que a gente vai acumulando enquanto ser mulher”.
(MESTRA JOANA, 2022, entrevista concedida a autora)

Ancoradas no passado, agem no presente prospectando o futuro conforme propõe o símbolo Adinkra¹²⁸ denominado Sankofa, representado por um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro. Transformam seu espaço de poder em instrumento de expressão feminina e de luta. Com suas ações e atuações consolidam a Cultura Popular como mais uma possibilidade de empoderamento da mulher negra, incentivando seu protagonismo e colocando-a a frente das questões prementes de combate ao racismo, ao sexismo, LGBTfobia entre outras agendas sociais.

Nessa missão as mestras servem de inspiração para as futuras gerações, próximas responsáveis por manter esse legado. Ao transfigurarem seu lugar de fala em experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística, mostram sua força político-cultural e espiritual contra as assimetrias sociais determinadas pela lógica colonial. Ou seja, utilizam o lugar social como mecanismo para o empoderamento coletivo.

É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser. (BERTH, 2019, p. 37)

¹²⁸ Conjunto de símbolos de tradição africana que representam ideias expressas em provérbios. Disponível em: <<https://bityli.com/tTLqioAC>>. Acesso em: 27 de Out 2022.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: HORA DO AAAAXÉÉÉÉÉ DAS BATUQUEIRAS E DO ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM DAS ANGOLEIRAS

A dinâmica das Danças Populares acompanha as demandas sociais vigentes e não é diferente quando se trata das questões de gênero, tendo em vista que o patriarcado atinge todas as esferas sociais, inclusive os setores da cultura popular. Apesar da participação maciça de mulheres nas manifestações dançantes desse campo de saberes e fazeres, ainda é inexpressiva sua ocupação nos espaços de poder. O que pode ser explicado pela quantidade de mestres contemplados em editais de reconhecimento e valorização dessa categoria, em detrimento de mestras. Mesmo possuindo os mesmos atributos, às mulheres tem sido historicamente relegado papéis subalternos, resumindo-se a brincantes, costureiras, artesãs, entre outros. Sem pretender desqualificar essas funções, conduziu-se uma busca por entendimento do como o sexismo se reproduz na cultura popular e quais estratégias são aplicadas para modificar essa realidade.

Para efeito ilustrativo foram apresentados os trabalhos desenvolvidos pelas Mestras Joana Cavalcante do Maracatu de baque virado e Mestre Janja da Capoeira Angola. A escolha dessas duas manifestações da cultura popular se deu pelas relações de identificação que ambas estabelecem, ao abranger o canto, a dança, o batuque e o Candomblé e por ser expressiva a participação feminina. Porém em sua maioria, as mulheres ainda ocupam papéis coadjuvantes de rainhas, damas do paço, baianas, catirinas, entre outros personagens no Maracatu e exercem a função de alunas e treinelas na Capoeira. Ainda que recentemente tenham conquistado a muito custo o direito de atuarem como batuqueiras no Maracatu e contramestras na Capoeira, o alcance à posição de mestra é algo ainda muito restrito.

Segundo as mestras interlocutoras dessa pesquisa, a causa dessa configuração reside no machismo. Daí a importância de se reverenciar e valorizar as mestras, visando demarcar a importância do trabalho que elas desenvolvem na comunidade, assim como, destacar a capacidade e competência dessas mulheres. Para tanto analisou-se o lugar de fala das mestras, ou seja, a tomada de consciência do papel delas enquanto protagonistas no âmbito do debate social.

Assim, foi possível verificar que as mestras têm utilizado do espaço de poder para discutir demandas da ordem feminina visando unir forças contra o sistema

patriarcal e as desigualdades, injustiças e iniquidades dele resultante. A partir do lugar social das mulheres que constituem o Maracatu de Baque Virado e a Capoeira Angola, em sua maioria absoluta composto e integrado pelas classes populares, majoritariamente formadas pela população negra, ficou viável delinear os desafios impostos as Mestra Janja e Mestra Joana para se apropriar desse posto.

O lugar social de pessoas negras restringe oportunidades. Circunstância que delibera a necessidade de se organizar ações afirmativas visando dirimir as assimetrias sociais, no sentido mais sintético ou em uma amplitude macrossocial. Trata-se, portanto, de demarcar essas agremiações como espaços potentes para a fomentação da luta contra a dominação masculina. Enfrentando desde rejeição ao acúmulo de funções comuns ao cotidiano feminino, Mestra Joana e Mestra Janja mostraram como sujeitas de sua própria história, usando de sua militância para reivindicar mudanças sociais que atendam não apenas as mulheres, mas a toda a comunidade.

Com suas ações e atuações as mestras reconfiguraram a lógica interna dessas tradições, de modo a equiparar a inserção de mulheres nas diversas funções. Assim como aos homens é permitido encarnar papéis femininos como a baiana rica ou *orixás femininos* do Maracatu, à mulher deve ser permitido a ocupação de posições hierárquicas superiores, não apenas para integrar o corpo administrativo, como coordenadoras ou presidentas, mais também como mestras. Numa espécie de reparação pelo reconhecimento tardio de Mestra Jararaca e tantas outras que passaram incólumes na história contada sempre do ponto de vista masculino, fruto do epistemicídio forjado pelo colonialismo. Em retratação às mulheres capoeiristas e maracatuzeiras que aqui estiveram (ancestrais); às que aqui estão e às que estão por vir.

Ao conquistarem essa oportunidade, mais que refutar o patriarcado, Mestra Joana e Mestra Janja, contribuem para ampliar o campo de atuação das mulheres nas posições culturais. Para além de se autoafirmarem, lutam por mais abertura à participação feminina nos mais diversos setores sociais: econômico, político, religioso, artístico dentre outros, tradicionalmente reservados aos homens. Nessas inserções transformam os espaços de silenciamento em lugar de fala. Usando o lugar social de marginalizadas, incrementam o debate feminista trazendo relevantes

provocações numa perspectiva negro decolonial. Visto que buscam romper com a colonialidade do poder e do saber.

Ainda que não se considerem feministas, como fizeram questão de salientar na entrevista para coletas de dados, percebem a importância dos pensamentos feministas no combate à estrutura patriarcal, todavia notabilizam o emprego da interseccionalidade no tratamento dado as questões de gênero. O que condiz com os princípios teórico-metodológicos propostos pelo feminismo negro, construído a partir do rompimento com a ideia universal da categoria mulher. Conscientes do seu lugar de fala, na condição de mulheres empoderadas, constroem estratégias para emancipar outras mulheres. Com seus trabalhos contribuem para que os estudos feministas sejam divulgados de forma crítica e reflexiva em suas comunidades/coletivos.

Sensíveis às adversidades que afetam as integrantes dos grupos que lideram, propõem alternativas de movimentos que tem como pano de fundo o empoderamento social, político e cultural de mulheres que tem sua vida atravessada pelos marcadores sociais, gênero, raça, classe e sexualidade nas análises das relações homem-mulher.

Mestra Janja cria em 1995 o grupo Nzinga em São Paulo, visando fortalecer a presença feminina nas rodas. Além da valorização e preservação dos valores que regem a Capoeira Angola, através de organizações coletivas (oficinas, encontros temáticos, vivências, festivais, seminários, conferências de mulheres, atividades de passeios e recreação, viagens etc.) difundem a homens capoeiristas e mulheres “de dentro” e “de fora” da Capoeira Angola, um feminismo sem binarismos e sexismos. Discussões acerca da ancestralidade, cultura, autonomia, preservação, descaracterização, violência, espiritualidade, mulher, infância, juventude, racismo e discriminação racial; afro-brasilidades e comunidade compõem a agenda desses eventos. Voltado à reestruturação, identificação e re-identificação social, cria-se uma identidade de mulher angoleira: O Feminismo Angoleiro.

No encalço de denunciar e combater os abusos e violências que acometem as mulheres dentro do maracatu e fora dele, na comunidade, Mestra Joana funda em 2008, o Baque Mulher - Movimento Feministas de Baque Virado, um maracatu realizado e executado por mulheres. Espaço de encontro de mulheres no qual promove rodas de diálogos para atender várias demandas de ordem feminina, desde

a valorização da autoimagem a casos de violências psicológicas, sexuais, físicas, morais e patrimoniais. Além de ações focalizando a obtenção ou aumento de renda como a confecção de roupas reutilizando os figurinos dos desfiles carnavalescos.

É importante ressaltar o poder de alcance dessas duas instituições culturais, que ao longo dos anos foram se ramificando para diversos lugares dentro e fora do país. O Grupo Nzinga se faz presente em outras cidades brasileiras como Salvador, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, bem como em outros países como México, Moçambique, Japão e Alemanha. Já o Baque Mulher atualmente conta com 39 filiais espalhadas pelo Brasil, como nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Bahia, Goiás, Amazonas, Mato grosso, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais e em países como Portugal e Bélgica.

Outro ponto relevante diz respeito ao caráter polivalente das duas mestras, que se dividem entre várias tarefas. Em meio aos problemas pessoais comuns a qualquer ser humano e mais os específicos que vitimizam as mulheres em consequência do sexismo, acumulam o lugar de liderança no âmbito religioso, cultural e comunitário. Além das atividades referentes aos cuidados do lar historicamente outorgadas à condição do ser mulher, gerem projetos de caráter social. Fazem jus às suas antecessoras, mulheres negras que sempre estiveram lutando e resistindo nos espaços públicos, desde então se contrapondo às imposições do patriarcado.

Antes de fundar o Baque Mulher, Mestra Joana já era diretora e regente do batuque da Nação de Maracatu Encanto do Pina; coordenadora e coreógrafa da ala dos agbês da Nação do Maracatu Porto Rico. A Yakekerê, segunda mãe e herdeira direta do Ylê Axé Oxum Deym ainda fundou e coordenou o grupo infanto-juvenil Oxum Opará e o grupo de Coco de terreiro Mazuca da Quixaba. A referida mestra também é líder comunitária exercendo as mais diversas funções como uma espécie de assistente social, de mãe, de educadora, de anciã, de cuidadora e gestora da comunidade do Bode, localizada no Bairro do Pina, região periférica de Recife (PE).

A demora pelo seu reconhecimento diante de tamanho traquejo para cargos de comando põe em suspeição os resultados anteriores dos jogos de búzios que sempre indicaram um homem para assumir a liderança: seriam eles interpretações fidedignas das mensagens enviadas pelos orixás ou sofreram manipulação por força de interesses vinculados a uma visão machista!

Além de cofundadora e coordenadora do INCAB, Mestre Janja é formada em História (UFBA) e possui mestrado e doutorado em Educação (USP) e pós-doutorado em Ciências Sociais (PUC/SP). É docente do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo (FFCH/UFBA) e do Doutorado em Difusão do Conhecimento (DMMDC/UFBA), dentre outras atribuições no campo científico. Entre a produção de pesquisa acadêmica e produção do ativismo dentro da capoeira se dedica aos estudos sobre questões de gênero, cultura negra, identidade negra, racismo, raça, antirracismo. Vincula-se, portanto, a produção do conhecimento visando tanto à formação das mulheres capoeiristas sobre as relações de gênero no interior da capoeira como nos circuitos acadêmicos. Autora de várias obras literárias como livros, prefácios e artigos que envolvem tais temáticas.

Dessarte as mestras Joana e Janja se projetam no cenário do debate feminista ao lado de feministas negras estrangeiras e brasileiras, construindo suas histórias na luta contra as opressões de gênero, raça e classe. As posturas dessas mulheres diante das problemáticas sociais contemporâneas revelam a consciência cidadã, esta requer um posicionamento político que corresponda às suas demandas sociais. Assim, é mister não ficar de fora do debate, pois a consequência pode ser a validação do lugar de silêncio do subalterno.

Contudo, as agendas dos grupos culturais liderados pelas mestras interlocutoras dessa pesquisa atendem não apenas à luta contra o sexismo. Estendem-se ao antirracismo, a anti-LGBTfobia, e à redução da desigualdade econômica. Sendo assim, enquanto memória viva e afetiva dos movimentos culturais e religiosos representados pelo Maracatu de Baque Virado e pela Capoeira Angola, Mestre Joana e Mestre Janja alinham a transmissão de seus saberes e fazeres ao ativismo político. Exercem, em vista disso, o ativismo cultural cujo presume lutar por justiça social. Consubstanciam, dessa forma, o pensamento ajuizado por Abib (2015) de cultura popular como terreno de luta.

Neste terreno as mestras se comprometem com a agenda política nacional assumindo uma postura progressista político-social e econômica, ao defender os direitos civis necessários para a conquista da tão esperada transformação social. Somando forças com outros movimentos sociais, como o Movimento feminista, o movimento LGBTQIAPN+ e o Movimento Negro, atuam para pressionar o poder público na aplicação de leis e implantação de políticas públicas em benefício das

minorias. Afora o aprendizado artístico através do desenvolvimento de habilidades no batuque, no canto e na dança, as/os integrantes do Maracatu Encanto do Pina, Baque Mulher e do INCAB recebem apoio à vida em sociedade.

Ressalta-se o ativismo das mestras ao expandir a compreensão da arte, aqui representada pelas Danças Populares, como propulsora de transformações sociais e estéticas. Nesse contexto as Mestras Joana e Janja corroboram para legitimar a projeção dessa vertente da dança no cenário contemporâneo, como uma dança politicamente engajada, calcada numa perspectiva decolonial e interseccional. Deste modo, há urgência e relevância na militância dessas mulheres que seguem realizando trabalhos nessa perspectiva, ou seja, criando estratégias para se manterem empoderadas, bem como, impulsionar outras mulheres a se rebelarem contra as desigualdades de gênero. Há assim uma reconfiguração no *locus* social das mestras como espaços de militância artística.

Passar por esses dois anos de crise pandêmica debruçando-se sobre o lugar de fala das mestras nas Danças Populares agregou indubitavelmente na construção identitária cultural, política e racial desta pesquisadora. Aguçou ainda mais o espírito ativista ensejado pelos ensinamentos recebidos desde mais tenra idade como relatado na introdução desse trabalho. Mesmo contando com uma série de adversidades, dentre elas o isolamento social que interferiu significativamente na pesquisa de campo, investigar as realizações das mestras por meio de leituras e visualizações de suas redes sociais foi um alento em meio às atrocidades veiculadas diuturnamente nos meios de comunicação em virtude do descaso do presidente em exercício ao lidar com os quadros de contaminação por Covid-19.

Além de ampliar o desejo pelo aprofundamento dos estudos feministas, trouxe novas aspirações para futuros estudos no escopo das Danças Populares, o que despertou maior vontade em dar prosseguimento nessa escalada acadêmica. Assim foram surgindo vários *insights*, dentre eles o de investigar histórias de mestras que diferentemente das Mestras Joana e Janja, estão à frente de grupos culturais sem pouca ou nenhuma projeção regional ou nacional. Percebe-se dessa forma a multiplicidade de questões que esse campo de estudo tem a oferecer para quem se habilita às pesquisas sobre os saberes e fazeres das mestras da Cultura Popular.

A partir desse ponto de vista surgiu a indicação para a formulação de um conceito de Danças Populares numa perspectiva interseccional. Sendo assim,

mesmo com a pesquisa ainda em curso, a sugestão foi acatada e transformada em um projeto de doutorado submetido no mesmo programa que acolheu o projeto de mestrado que deu origem a essa dissertação. Sob condição determinada pelo edital que admitia a inscrição de mestrandas/os em processo de conclusão, eis que surge mais uma mulher empoderada do ponto de vista acadêmico: com as bênçãos de Mestra Janja e Mestra Joana, segue mais uma doutoranda à vista.

Espera-se que essa pesquisa estimule mais pessoas sejam elas do meio acadêmico ou não, a contarem as trajetórias de mestras da cultura popular, especialmente daquelas a frente de manifestações dançantes afrodiaspóricas. Registrar suas experiências é uma atitude decolonial: ataca o epistemicídio pondo em evidência saberes e fazeres populares, ratifica o reconhecimento de mulheres nos espaços de poder e recupera a dignidade humana de descendentes de povos historicamente submetidos à subalternidade. Ressaltar o papel das mestras nesse embate é de extrema relevância, em virtude do legado que será transmitido às gerações futuras. Seus feitos são inspiradores e fortalecem o papel social das mulheres, sobretudo, de mulheres negras das classes populares.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004. Disponível em: <<https://bityli.com/ZCXrlgco>>. Acesso em 08 out. 2022.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular, educação e lazer: uma abordagem sobre a capoeira e o samba. **Práxis Educativa**. Ponta Grossa, PR, v. 1, n. 1, p. 58-66, jan.-jun 2006. Disponível: <<https://bityli.com/USWJXolAS>>. Acesso em: 12 out. 2022.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular e contemporaneidade. **Revista Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 11, n.2, p. 102-122, jul.-dez., 2015.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Culturas Populares, Educação e Descolonização. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 57, n. 54, out./dez. 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/qBMXgJjd>>. Acesso em: 12 out. 2022.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para Educar Crianças Feministas: Um Manifesto**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Maria Clara. A volta ao mundo da Capoeira: combativa, livre. **Jornal A Tarde**. 15 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://bityli.com/QnVEHdQs>>. Acesso em: 09 out. 2022.

ANSELMO, Tatyana Rodrigues. 2020. 142p. O Baque Mulher: batucando o empoderamento feminino com a tradição sociocultural do Maracatu de Recife/PE a Ribeirão Preto/SP. Dissertação (Mestrado em Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2020.

ARAÚJO, Héveny Daniele Silva. 2021. 149p. *Maracatu pelas mãos de mulheres: Histórias e Memórias encruzadas pelo Axé, Resistência e Militâncias no Baque Mulher*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Lê, viva meu mestre**: a capoeira angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. 2004. 272 f. Tese (Doutorado em Educação) - Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/3rglFbq>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

ASSIS, Dayane N. Conceição de (Nzinga Mbandi). **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Revista Estudos Feministas*. N. 02, 1995, p. 458-463.

BAMBIRRA, Natércia Ventura; LISBOA, Teresa Kleba. - Enegrecendo o feminismo: a opção descolonial e a interseccionalidade traçando outros horizontes teóricos. **REVISTA ÁRTEMIS**, v. 27, p. 270-284, 2019.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A mulher na Capoeira. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**. Tucson (EUA), v. 9, p. 9-28, 2005.

BARRETO, M. DO P. S. L. PATRIARCALISMO E O FEMINISMO: uma retrospectiva histórica. **Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades**, n. 1, 20 dez. 2004.

BEAUVOIR, S. O segundo Sexo: Volume 1. 3 ed. Rio de Janeiro - RJ- Brasil: Nova Fronteira, 2016.

BERNARDES, Júlia De Araújo. **Expressões Culturais E Experiências Sociais: A Nação do Maracatu Encanto do Pina e o Movimento Baque Mulher**. 2020. 138p. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

BERTH, Joice. Empoderamento. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

BRANDÃO, Ana Paula. Saberes e fazeres: modos de interagir. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. Disponível em: <<https://bityli.com/LuujiXQE>>. Acesso em: 23 Out 2022.

BRASIL, Lei 12.288/10. **Estatuto da Igualdade Racial**. Brasília, DF: Presidência da República, 2010.

Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022. **Gov.br**, 2022. Disponível em: <<https://bityli.com/crEvTKGg>>. Acesso em: 1º out. 2022.

BRASILEIRO, Paula. Da proibição às mestras: mulheres se apoderam da capoeira. **Leia já Nacional**, 29 de Mar. de 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3lPtNtj>> Acesso em: 06 dez. 2020.

CAMÕES, Luciane de Sena. **“Elas jogam, tocam e cantam”**: práticas e discursos sobre a experiência histórica de mulheres capoeiristas no Pará. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Antrópicos na Amazônia), Universidade Federal do Pará, Castanhal, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3PCn3yX>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 2010. 339. Doutorado em Filosofia da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://bityli.com/OiKMh>>. Acesso em: 29 out. 2022.

CARVALHO, Ciara. **Entrevista** de Mestra Joana D'arc e Mestra Karen Adrielly Aguiar de Souza. Pernambuco: Jornal Digital, 07 fev. de 2020.

CARVALHO, Mariana Tiso. **Transbordamentos entre o Candomblé e o Maracatu de Baque Virado na construção curricular do grupo Filhas de Aganju**. 2018. 159 p. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal de Viçosa, Viçosa. 2018.

CASCUDO, Câmara. **Seleta**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3NsjBoz>>. Acesso em 02 de Mai 2021.

COLUMÁ, Jorge Felipe; CHAVES, Simone Freitas. O sagrado no jogo de capoeira. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 169-182, mai. 2013. Disponível em: <<https://bityli.com/gfacNcAI>>. Acesso em: 15 de out. 2022.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Danças Populares Brasileiras: valor educacional cultural, recurso para pesquisa e recreação cênica. **Revista da Bahia**, Salvador - BA, v. 32, n.38, p. 36-46, 2004.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira Angola e Dança Afro**: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2008. 314p. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

COUTO, Maria Aparecida Souza. Masculinidades e Feminilidades: A construção de si no contexto escolar. **Aurora**, ano V, n. 7, jan. 2011.

DANTAS, Raquel G. A pesquisa científica e o feminismo angoleiro: diálogo de conceitos pela transformação social da mulher na capoeira. In: **13 Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero** 11, 2017, Florianópolis. Transformações, conexões e deslocamentos, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. 1ª ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. In: **Mulheres, Cultura e política**. 1ª ed. – São Paulo: Boitempo, 2017, p. 165-180.

DINIZ, Flávia Costa. **O maracatu e o combate à violência contra a mulher**, uma história de lutas e poderes João Pessoa, 2019. 177p. Monografia (Graduação em Licenciatura em Ciências Sociais), Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/MkwUOsNSH>>. Acesso em: 09 out. 2022.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 49, v. 17, p. 151-172, 2003.

ENCONTRO NACIONAL. Movimento de Baque Mulher. Disponível em: <<https://baquemulher.com.br/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

FRANÇA, Ana Cláudia de; COSTA-MACIEL, Débora Amorim Gomes da. “Loas de Maracatu de Baque Solto” em turma de alfabetização: inserção de produtores do gênero da tradição oral no contexto da educação de pessoas jovens, adultas e idosas. **Interfaces da Educação**, v. 12, n. 34, p. 213-237, 2021.

FERREIRA, J. Flávio. Dossiê Fazendo gênero no candomblé: entre o feminismo internacional e a retórica salvacionista. Por um enunciado epistemológico desde os terreiros. **Revista Novos Rumos Sociológicos (NORUS)**. Pelotas, v. 4, n. 5, p. 158-181, jan.-jun. 2016. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/41770/1/Fazendo%20g%C3%AAnero%20no%20candombl%C3%A9.pdf>>.

FIALHO, Laís Azevedo (2017). O maracatu-nação como resistência cultural e religiosa afro-brasileira. In: **XIII Congresso Internacional de História XXII Semana de História**, Maringá. La Fialho. VIII CIH. 1315 – 1321, 2017.

FILHO, Vamberto; MURICY, Jalcia. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. **Universidade e Sociedade**. Brasília, v. XXVI, n. 58, p. 42-47, 2016.

FOLTRAN, Paula Juliana. Capoeira É Pra Homem, Menino E Mulher: Angoleiras Entre A Colonialidade E A Descolonização. **Sankofa** (São Paulo), v. 10, p. 83-106, 2017.

GANDHI, Anuradha; **Sobre as Correntes Filosóficas dentro do Movimento Feminista**. 2ª Edição. 2018.

GASPAR, Lúcia. Brincadeiras de roda. In: **Pesquisa Escolar [website]**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006. Disponível em: <<https://bityli.com/hGqWyl>>. Acesso em: 11 out. 2021.

GRUPO NZINGA. **Grupo Nzinga de Capoeira Angola**. 2009. Disponível em: <<https://bityli.com/IBYiUUld>>. Acesso em 03 Out 2022.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: Dossiê do Maracatu Nação. Iphan: Recife, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/HYpxcC>>. Acesso em 26 jun. 2021.

JACCOUD, Luciana; BEGHIN, Nathalie. Desigualdades raciais no Brasil: um balanço da intervenção governamental. Brasília: **IPEA**, 2002. Disponível em: <<https://bityli.com/DcbRzXKY>>. Acesso em 03 out. 2022.

KOZINETS, R. V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Luíza Sellera (trad.). São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Joyce Andryelly Santos. **Mulher Negra como Comprovação da Ineficácia da Lei Maria da Penha**. 2019. 54p. Trabalho De Conclusão Do Curso (Bacharelado Em Direito) Universidade Católica Do Salvador, Salvador, 2019.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias. Recife: Bagaço, 2005. In: SOUZA, Larissa Lima de. Interfaces Entre Espaço, Gênero e Maracatu-Nação. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 38, p.145 a 158, Jul./Dez. de 2015.

LIMA, Mariana. O que é epistemicídio?. **Politize!**, 2021. Disponível em: <<https://bityli.com/ODSMOpwz>>. Acesso em: 31 Out 2022.

LINS, Arline. Mulheres ganham mais espaço nos maracatus nação em Pernambuco. Recife (PE): **G1**; 2018. Disponível em: <<http://glo.bo/3NpFfde>>. Acesso em: 09 de mai. 2021.

LOPES, Raíssa. Conheça a primeira mestra da Capoeira Angola em Minas Gerais. Belo horizonte (MG): **Brasil de Fato**; 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3NnWYSe>>. Acesso em 09 mai. 2021.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. A performance do corpo brincante. In: **Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 6., 2010, São Paulo. Anais Eletrônicos. São Paulo: CPPAC, 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/PnEOwC>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

MARTINS, A. P. A et al. A institucionalização das políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres no Brasil. Brasília: **IPEA**, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/tZgMvHnQx>>. Acesso em: 1º out. 2022.

MELO, Luiz *et al.* Por onde andam as Políticas Públicas para a População LGBT no Brasil. **Revista Sociedade e Estado** - Volume 27 Número 2 - Maio/Agosto 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/LdbdRFmqt>>. Acesso em: 18 Out 2022.

MILANI, Luciano. Menina quem foi sua mestra? **Portal da Capoeira**, 2009. Disponível em: <<https://bityli.com/cJpuoZUk>>. Acesso em: 03 out. 2022.

MONKS, Joaquim. **Ativismo cultural e o seu agente**. Recanto das Letras, 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/wWZCYkfE>>. Acesso em: 18 out. 2022.

MOREIRA, Andressa. “**Brincante é um Estado de Graça**”: Sentidos do Brincar na Cultura Popular. Brasília, 2015, 101p. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde), Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MOREIRA, Viviane Terezinha de Faria. **Toadas do Maracatu Nação de Baque Virado**: um estudo de linguagem e performance. 2021. 125p. Dissertação (Mestrado em Letras), Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021. Disponível em: <<https://bityli.com/mlZhTtTM>>. Acesso em: 14 out. 2022.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. Negritude e identidade no Brasil. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.11 a 34 e p.55-76.

NEVES, Dennys. **Dança(s) Popular(es), brinquedo de gente grande**: etnoimplicação e multireferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA. 2016. 258p. Dissertação (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade

Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://bityli.com/MsGeKJcG>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2020.

OLIVEIRA, Amanda Santos de; OLIVEIRA, Gabriela Carvalho; CARDOSO, Janaína Sabina. Reflexos do Machismo Estrutural Brasileiro em Tempos de Covid 19: Quando o distanciamento social é tão letal quanto o vírus. **Revista da SJRJ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 49, jul./out. 2020, p. 93-11. Disponível em: <<https://bit.ly/3wCL54a>>. Acesso em 12 mar. 2022.

OLIVEIRA, Cida. Entrevista do Coletivo Marias Felipas em 02 de Dezembro de 2019. São Paulo. Jornal Digital Rede Brasil Atual. RBA. Disponível em:<<https://bityli.com/CgrlA>>. Acesso em: 14 de Nov. 2022

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **A epistemologia da ancestralidade**, 2009. Disponível em: <<https://bityli.com/yapwOKvF>>. Acesso em 23 out. 2022.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **Rainhas, mestres e tambores**: gênero, corpo e artefatos no maracatu-nação pernambucano. 2011. 131p. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero**: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil - Salvador: EDUFBA, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes. **História da África e dos africanos na escola**: desafios políticos, epistemológicos e identitários para a formação dos professores de História. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA [UNESCO]. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 out. 2003. Disponível em : <<https://bityli.com/BrsIV>>. Acesso em: 13 de Out. 2022.

NAÇÃO DO MARACATU ENCANTO DO PINA. **Portfólio Nação do Maracatu Encanto do Pina**, 2017. Recife- PE.

PAULINO, Thiago. Culturas Populares: trajetória conceituais e construção de sentido. **Revista Ambivalências**. ISSN 2318 - 3888. v. 3. n 6. p. 255-278 - Jul.Dez/2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y2773mp6>>. Acesso em: 02 ago. 2020.

PINHEIRO, Camila. “Mulher na roda não é pra enfeitar”! A ginga feminista e as mudanças na tradição da capoeira angola. **Caminhos da História**. Unimontes, v. 24, n. 1, p. 82-96, jan.-jun. 2019.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In.: LANDER, Edgardo (org.). *A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ROCHA R. M. C. A pedagogia da tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras. **Paideia**. 2011; 8:31-52.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ª ed. SÃO PAULO: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTANA, Alícia Palmeira da Silva; SANTANA, Jucimara Macedo; JÚNIOR, José Miranda Oliveira. Feminismos: delas para todes - um estudo sobre as vertentes do movimento feminista a partir da experiência da construção de um material pedagógico. **Seminário Nacional e Seminário Internacional Políticas Públicas, Gestão e Práxis Educacional**, v. 8, n. 9, 2021. Disponível em: <<http://anais.uesb.br>>. Acesso em: 21 de Mar 2021.

SANTOS, Francineide Marques Da Conceicao. O feminismo que ginga: mulheres capoeiristas angoleiras em salvador dos anos 80. **Anais do XI CONAGES**. Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/PtFOGV>>. Acesso em: 1º de abr. 2022.

SANTOS, Inaicyr Falcão. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2013. Batá: ritual, vida e arte na tradição africana. p.67 a 91.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. 16ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, J. J. Gestão e operacionalização da Lei Aldir Blanc em Pernambuco: destinado ao Setor cultural em decorrência da Pandemia da Covid-19. **Contemporânea** – Revista de Ética e Filosofia Política, v. 1, n. 2, jul./dez. 2021. Disponível em: <<https://bityli.com/agsFxVYjf>>. Acesso em: 15 out. 2022.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros** - ABPN, v. 12, n. 31, dez. 2019-fev. 2020, p. 95 a 112. Disponível em: <<https://bit.ly/3R1N5wi>>. Acesso em 05 de abr. 2021.

SANTOS, Luísa Gabriela; ARAÚJO, Rosângela Costa. Eu sou artista e este é o meu corpo: um exercício de identificação sobre representações de mulheres capoeiristas. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: <<https://bityli.com/gFVLMgKn>>. Acesso em: 07 out. 2022.

SANTOS, Sales Augusto dos. Políticas públicas de promoção da igualdade racial, questão racial, mercado de trabalho e justiça trabalhista. **Revista TST**, Brasília, vol.

76, no 3, jul./set., 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/VRdIlGGr>> Acesso em: 04 out. 2022.

SANTOS, Steffane. Movimento de Mulheres Negras no Brasil: Rompendo com os silenciamentos e protagonizando vozes. **Revista de Ciências do Estado**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 1-22, dez. 2020.

SANTOS, Vanessa Soares dos. MARACATU BAQUE MULHER, RESISTÊNCIA E FEMINISMO NEGRO. **Revista NEIAB**. Maringá, v. 01, n. 01 – jul. 2017.

SILVA, Igor F. **A Educação Física e as danças populares brasileiras de matriz africana e indígena**: reflexões sobre as leis 11.645 e 10.630. Porto Alegre, 2010.

SOUZA, Larissa Lima. Geografia e pesquisa etnográfica na pandemia: investigando desafios e possibilidades a partir do circuito carioca de maracatu. **Anais do XIV ENANPEGE**. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://bityli.com/IQnuDQnl>>. Acesso em: 10 out. 2022.

SOUZA, Francisco Germeson. **A ineficácia das medidas protetivas de urgência da Lei Maria da Penha**: uma análise acerca da aplicabilidade prática. 2019. 66p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ciências Jurídicas e Sociais), Souza, 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/jiDKeWCH>>. Acesso em: 09 out. 2022.

SOUZA, Maria Ângela Lima de. **Epistemicídio**: o silenciamento de vozes negras nos cursos de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. 2018. 38p. Monografia de Graduação em Ciência Política da Universidade Brasília, 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/xlndQFNA>>. Acesso em: 15 set. 2022.

SOUZA, Vanessa R. **Mestres da Cultura Popular**: Ancestralidade, oralidade e resistência. Trabalho de conclusão de curso (Especialização) Escola de comunicação e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TAVARES, M. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Orgs.) (2009). Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 532pp. **Revista Lusófona de Educação**, Coimbra, v. 13, n. 13, p. 183-189, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3a73WN4>>. Acesso em 21 mai. 2022.

TENÓRIO, Augusto. Mestra Joana: O Maracatu e a inspiradora luta das mulheres da comunidade do Bode. Recife: **UOL/SOCIAL 1/BLOG NE10**; 2019. Disponível em: <<https://rocinanteaereo.wixsite.com/home/post/mestra-joana-o-maracatu-e-a-inspiradora-luta-das-mulheres-da-comunidade-do-bode>>. Acesso em 22 set. 2020.

URIARTE, Urpi. O que é fazer etnografia para os antropólogos. **Ponto Urbe**, São Paulo, vol. 1, nº 11. 2012.

ZONZON, Christine. Ladainha: você diz que é provedor. **Marias Felipas**, 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/VDKzMt>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

APÊNDICE 1 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa:

O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística.

- Natureza da pesquisa:** *prezado(a) participante, a sra (sr.) está sendo convidada (o) a participar desta pesquisa que tem como finalidade investigar as estratégias utilizadas pelas mestras das manifestações dançantes Maracatu e Capoeira Angola para driblar o machismo no contexto da Cultura Popular.*
- Participantes da pesquisa:** *mestra e/ou coordenadora do Grupo de Maracatu Baque Mulher e mestra e/ou coordenadora do Grupo Nzinga.*
- Envolvimento na pesquisa:** *ao participar deste estudo a sra (sr) permitirá que o (a) pesquisador (a) Alcinéia Soares dos Santos desenvolva esta pesquisa. A sra (sr.) tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para a sra (sr.). Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do telefone do (a) pesquisador(a) do projeto e, se necessário, através do telefone do Comitê de Ética em Pesquisa.*
- Sobre as entrevistas:** *será de natureza semiestruturada na qual o (a) pesquisador (a) segue um roteiro previamente estabelecido, porém sem segui-lo rigorosamente, combinando perguntas definidas com perguntas espontâneas, que surgem apenas*

no momento da entrevista. Assemelha-se, portanto, a uma conversa informal, possibilitando maior proximidade e de maior interação entre o (a) entrevistador (a) e o (a) pesquisador (a).

5. **Riscos e desconforto:** a participação nesta pesquisa não traz complicações legais. Evidencia-se que toda pesquisa incorre em riscos para os participantes, porém os riscos relacionados à sua participação são mínimos, podendo ser de ordem psicológica, uma vez que poderá haver pequeno desconforto com relação à presença do pesquisador durante a realização das entrevistas. Além disso, pode ocorrer da participação na pesquisa comprometer suas atividades diárias, tendo em vista o desprendimento de pelo menos 30 (trinta) minutos de seu tempo. Todavia, tais riscos são minimizados em detrimento da contribuição da sua participação para a melhoria das atividades do Grupo Maracatu Baque Mulher. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme **Resolução no. 466/2012 e Resolução no. 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde**. Nenhum dos procedimentos usados para coleta de dados nesta pesquisa oferece riscos à sua imagem, integridade física, psicológica ou à sua dignidade humana.
6. **Confidencialidade:** todas as informações coletadas neste estudo são estritamente confidenciais, lhe assegurando o total sigilo sobre sua participação uma vez que não serão solicitados quaisquer dados pessoais. Somente o (a) pesquisador (a) e o (a) orientador (a) terão conhecimento dos dados obtidos. Destaca-se que os dados coletados servirão de insumos para produtos de natureza científica (dissertações, artigos científicos, publicações eletrônicas, dentre outras), assegurando seu anonimato nas publicações da pesquisa. Logo, os produtos da pesquisa serão divulgados com o suporte do Programa de Pós-graduação em Dança (PPDANCA), da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
7. **Benefícios:** ao participar desta pesquisa a sra (sr.) estará contribuindo na ampliação dos conhecimentos acerca das questões sobre identidades, feminismos e militância em grupos de manifestações dançantes da Cultura Popular, em especial do Maracatu Baque Mulher de Recife e do Instituto Nzinga de Capoeira Angola da Bahia. Entretanto, esperamos que este estudo traga informações importantes sobre o papel das mestras na formulação de estratégias de enfrentamento do patriarcado no âmbito das manifestações dançantes da Cultura Popular, de forma que o

conhecimento que será construído a partir desta pesquisa possa fortalecer a promoção do debate e militância feminista no campo da cultura popular e as reverberações destes estudos na produção do conhecimento artístico- científico em dança, assim como visa ampliar a percepção conceitual desta práxis a partir das proposições apresentadas pelas mestras, onde a pesquisadora se compromete a divulgar os resultados obtidos.

- & **Pagamento:** *a Sr.^a (o Sr.) não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.*

Você receberá uma cópia deste termo, constando o telefone e o endereço da pesquisadora principal desta pesquisa, para quaisquer dúvidas ou esclarecimentos que venha a ter sobre o projeto de pesquisa, sua participação, agora ou em momentos posteriores. Além disso, também é informado o endereço e os contatos do Comitê de ética e em pesquisa da UFBA, para qualquer reclamação, dúvida ou esclarecimento. Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que se seguem.

Obs.: Não assine esse termo se ainda tiver dúvida a respeito.

Consentimento Livre e Esclarecido

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Nome da pesquisada

Assinatura da pesquisada

Assinatura da pesquisadora

Assinatura da orientadora

PESQUISADORA PRINCIPAL:

Telefone:

E-mail:

ORIENTADORA:

Telefone:

E-mail:

PRORAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDANCA - UFBA)

Telefone:

E-mail:

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA UFBA:

Telefone do Comitê:

E-mail:

APÊNDICE 2 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM PERGUNTAS ABERTAS

ROSÂNGELA COSTA ARAÚJO – Mestre de Capoeira Angola, co-fundadora e coordenadora do Instituto Nzinga e Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil/INCAB, Professora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) e do Doutorado em Difusão do Conhecimento (DMMDC) da Universidade Federal da Bahia /UFBA.

Data: 08 de Junho de 2022. Local – Sede do Grupo Nzinga de Salvador /BA.

Identificação do áudio:

01 – Voz 001.m4a

Duração da entrevista: 16:40 min.

* Código das abreviaturas utilizadas (em negrito):

* Código dos participantes:

A.S.: Alcinéia Soares

M.JA.: Mestre Janja

A.S.: Qual a sua trajetória na Capoeira e o que a levou a esse lugar?

Eu comecei minha capoeira em 1982 aqui em Salvador no Forte Santo Antônio Além do Carmo. É é é é, eu fui iniciada pelas mãos dos mestres, Moraes, Cobra Mansa e João Grande, todos os três...aliás, João Grande, Moraes e Cobra Mansa, numa escala cronológica né, João Grande que é mestre de Moraes, Moraes que é mestre de Cobra Mansa, os três mestres juntos, três gerações de mestres...esses três mestres são da linhagem do mestre Pastinha. Então, eu entrei na capoeira no período de muita efervescência política e cultural porque a gente estava lutando contra o regime militar, e ao mesmo tempo pela reafricanização da cultura baiana,né! Dissolvendo aquela incompreensão que tina dos saberes culturais africanos eram folclore, né! E a gente então faz parte, eu passei a fazer parte de um movimento político muito forte e a época primeira tentou mostrar que a capoeira

serviu ao Estado e que o Estado usou e desprezou, né! E uma marca desse desprezo era como os mestres antigos morriam na miséria e no abandono. Mas, também a gente a época tentava mostrar, é, chamar a atenção do mundo todo para a capoeira como um movimento social, e não como uma peça de folclore brasileiro. Mas, como um movimento social que se organizou pra lutar contra o escravismo, pra lutar em defesa da população negra, em defesa dos territórios dos territórios dos negros seja através das maltas, seja através das comunidades construídas de capoeira. Então, a minha trajetória dentro da capoeira, ela vai se dá desses quarentas anos que é o que eu tenho dentro da capoeira, 40 anos, basicamente dentro dessa estrutura de um contínuo mesmo, né! Eu acesso três mestres discípulos do mestre Pastinha, fico com eles quase vinte anos e depois saio e começo o Instituto Nzinga, né! Que foi esse que eu fundei em 1995 quando eu fui morar em São Paulo pra fazer pós-graduação e que hoje tem aí trabalhos sendo realizados em algumas cidades brasileiras ou em vários países e todos, né, focados nessa proposta de pensar a capoeira como instrumento de luta contra o racismo, contra o sexismo em todas as suas expressões, né! Seja daquilo que diz respeito às mulheres, seja daquilo que diz respeito a discriminação da população LGBTQIA+ .

A.S.: De que forma as mestras contribuem para que os estudos feministas alcancem as mulheres de suas comunidades/coletivos?

M.JA.: Os estudos feministas, a gente não quer que chegue nas nossas comunidades não porque eles foram produzidos por brancas dentro de uma construção de compreensão de mulher que não nos contemplou historicamente. Então, esses estudos nós não queremos não. Na realidade o que nós estamos fazendo é tencionando e produzindo novas reflexões sobre a história das mulheres através e inclusive, das comunidades culturais. As comunidades culturais são espaços da memória importantíssima de serem preservados e grande parte dos sujeitos envolvidos na proteção dessa memória são exatamente as mulheres, né! Então, são elas é..., importantíssimas nesse contexto, né! Porque elas inclusive produzem rupturas sobre elementos que são marcadamente colonialistas, como a violência a prática da violência, é...como as práticas meramente competitivas, então, é...quando nossos trabalhos chegam nas mulheres, nas comunidades, o que a gente

tem buscado fazer é primeiro com que as mulheres entendam que a gente reconhece que elas são pessoas seres de luta, né! E que é necessário que elas imprimam uma luta igualmente importante que é o de dedicar um tempo pra si. E a capoeira tem sido uma escolha importante na vida das mulheres, primeiro porque a sua prática possibilita descobertas importantíssimas, né! Assim, de habilidades que até então havia sido negadas às mulheres, pensarem de ser impossível de existirem ou mesmo de assumirem que elas existiam, e, portanto, as mulheres descobrem isso, né! E o fazem em meio uma coisa que para as mulheres é muito caro que é ambiência comunitária, né! As mulheres é... elas, elas acionam práticas comunitárias muito mais eficazes, né! Nesse sentido, a prática da capoeira, ela acaba se tornando uma prática extremamente, é... atraente para as mulheres. Existem países hoje em que o número de praticantes mulheres é muito maior do que praticantes homens, né! Alguns países europeus, então não são só mulheres negras, as mulheres brasileiras, mas as mulheres de um modo geral. E dizendo isso, dizer que a gente tem que pensar a capoeira hoje nessa dimensão transnacional, né... não é meramente internacional, mas é transnacional, porque são grupos de capoeira que têm muitas vezes sua sede no Brasil, mas tem trabalho em vários países do mundo fazendo com que essas pessoas circulem né... é... e estabeleçam trocas é... culturais importantíssimas. Então nesse sentido as mulheres acabam assumindo um papel importantíssimo também né... ao pensar a capoeira como um instrumento, é, de enfrentamento aos conflitos, né... de enfrentamento aos conflitos, primando obviamente pela harmonia comunitária.

A.S.: Quais os desafios impostos às mulheres de lutar pelos seus direitos no campo da cultura popular?

M.JA.: Primeiro dizer que mulher não é uma unidade. Então, assim, quando a gente pensar as mulheres a gente tem sempre que pensar que tem mulheres e mulheres. Mulheres para as quais o desafio será quase nenhum, né... é... e outras mulheres que os desafios serão infinitos. Desde aqueles de acessar até o direito de pegar um ônibus às vezes, se deslocar e ir até aquele lugar e alguns momentos de pagar a mensalidade pra poder treinar é... então os desafios são muitos, mas sem sombra de dúvidas, o desafio maior é exatamente, porque é uma prática que exige

dedicação e fazer isso significa incorporar mais uma, mas um, um turno de atividades aos seus muitos turnos de trabalho quase que obrigatórios, né! Então é... os desafios são esses. Uma vez na capoeira, um dos grandes desafios que as mulheres de um modo geral enfrentam é provar a competência, né...porque existe uma má fé com relação a própria expectativa de que ela se desenvolva, né... então, a maioria dos homens, a maioria dos mestres recebem as mulheres pra treinar e acham que elas podem ficar ali fazendo aquilo que que tão fazendo, é o máximo que elas conseguem, tá tudo bem se elas fizerem só um pouquinho, então, assim, existe um desalento, um...uma estrutura montada pra desanimar. Então, ou é muita exploração, né...no sentido de colocá-las pra arrumar grupos, escrever projetos, né...concorrer a editais etc. né... então quem mantém a casa arrumada ou também essa de você ter uma...elas vivenciarem essa baixa expectativa com relação ao seu próprio desenvolvimento. E isso obviamente vai impactar no pequeno número de pessoas que chegam à mestra de capoeira, de mulheres que chegam a mestra de capoeira, é... ainda que muitas vezes elas vendo passar diante delas pessoas que entraram naquele grupo muito depois dela, que tiveram menos dedicação que ela, mas que sabem às vezes dá um saltinho a mais, né... então vencer essas estruturas meritocráticas que a capoeira também incorpora muitas vezes é um desafio muito grande para as mulheres.

A.S.: Quais as estratégias empregadas pelas senhoras para manter esse legado na liderança, a fim de que essa ocupação se perpetue de forma a alcançar as novas gerações?

M.JA.: Em lugar nenhum eu bate dizendo eu sou mestra de capoeira etc, eu sou...é porque me reconheceram, né... assim me reconheceram. Às vezes até me incomoda. É... os desafios, é...se me reconheceram mestra de capoeira é porque reconheceram em mim a capoeira. Né... e os aspectos da capoeira necessário pra que isso acontecesse. Os meus desafios, é... primeiro é o de me manter capoeirista. Né...porque a gente vai descobrir que, é... o que faz, o que muda, né... a gente deixar de se pensar capoeirista pra se pensar mestra, é somente a responsabilidade a mais, é quem cuida das contas, é quem assume né, o que não dá certo, quem...né...é... catalisa ações para manter o grupo harmonizado, então, é isso, né!

Fora isso, tudo o que eu faço dentro de uma roda de capoeira qualquer um dos meus alunos faz, alguns fazem até melhor que eu...né... agora que eu sou uma mulher mais velha inclusive, né... então, é somente o tempo de dentro, que meu tempo é maior né, do que o deles, é... tem mais elementos da capoeira que eu tive mais tempo de aprender do que quem tem menos tempo...são coisas que do legado das culturas tradicionais e populares, né! É assim todas elas. Então, é... o estar nesse lugar de reconhecimento de mestra de capoeira é acima de qualquer coisa exige de mim conduta. Conduta de mestra, postura...e obviamente é... a forma como essa conduta e como essa postura, ela, ela, identifica essa construção desse lugar é que vai alterar para uns, se através do autoritarismo ou até mesmo da violência do abuso de autoridade, do abuso de poder, né, e outras não. É partir de um projeto mais horizontal é que a consciência de uma responsabilidade coletiva, ela é mais, é, mais ampla, e, portanto, não precisa do uso do autoritarismo, né, aliás, não precisa, não, não cabe. Não cabe autoritarismo dentro dessa proposta. Então, fica como desafio de sustentar o merecimento, né! (Risos) É mais difícil, né! (Risos) É como qualquer outro casamento né...se encantou ali tem um processo de encantamento, depois que casa que você vai conhecer de fato a pessoa. Então, é um pouco isso aí (Risos).

A.S.: Como é dispor sua arte, nesse caso a dança, como arma de resistência?

M.JA.: É... Falar da, do lugar da dança capoeira como resistência é exatamente identificar a dança como...é... como princípio de transformação da luta, entendeu? Porquê...é... você não tem, por exemplo, você pensar a história das lutas você não vai ter uma luta onde tem uma, uma bateria tocando oito instrumentos, com uma literatura cantada, é... que narra episódios daquele momento, da ancestralidade daquele momento etc. etc.. E reconhecer que o corpo é o território sagrado dessas grafias, é... é sem sombra de dúvida, é... colocar a dança exatamente no lugar que ela nunca deveria ter saído, né! Que é do reconhecimento de que ela é um instrumento de escrita, né, de si. Ela é uma forma que a gente tem de, de, de narrar nossa trajetória, de narrar nossa história de...né! E no caso da capoeira angola, como ela é contra hegemônica, né, já que existe um modelo de capoeira moderno e que tende mais pra uma pegada esportiva, no caso da capoeira angola isso é ainda

mais sério porque a... a capoeira, ela é... ela pode né... ela pode se valer de elementos de suas africanidades que no contexto esportivo não tem lugar para isso. então essa, esse elemento dança, ele entra em outras coisas, indica que ela não se faz sozinha né, ela traz pra ela elementos do jogo, dos terreiros de candomblé, principalmente das festas de caboclo, tanto na musicalidade como na gestualidade que ela traz pra esse universo...elementos que fazem com que o aspecto da marcialidade da luta, ele seja simbólico e ele seja evidenciado na complexidade discursiva, porque que eu digo discursiva, porque o jogo de capoeira é uma conversa, é uma conversa que duas pessoas fazem através do corpo, como é o tango, como é o, né!

APÊNDICE 3 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM PERGUNTAS ABERTAS

JOANA CAVALCANTE – Mestreira do Maracatu Encanto do Pina e Criadora e regente do Grupo Percussivo Baque Mulher; Mentora do Movimento feministas de Baque Virado.

Data: 21 de Junho de 2022. Local – Videoconferência através da plataforma virtual Google Meet.¹²⁹

Identificação do vídeo:

02 – Voz002.m4a

Duração da entrevista: 29:32 min.

* Código das abreviaturas utilizadas (em negrito):

* Código dos participantes:

A.S.: Alcinéia Soares

M.JO.: Mestreira Joana

A.S.: Entrevista com Mestreira Joana: Qual a sua trajetória no Maracatu e o que levou a esse lugar?

M.JO.: Então...chegar aonde estou em ser mestreira foi tudo muito natural, muito orgânico assim...eu sempre falo que foi guiado pelos orixás mesmo, uma missão porque é isso, né! A gente é nascido dentro das comunidades periféricas, né, com...a gente sabe as precariedades que tem, o abandono, então, a Educação, né, é, é precária, e esse entendimento de se identificar enquanto mulher, enquanto preta, enquanto povos periféricos, né, isso é algo muito novo, porque é, só agora através das, das redes sociais né, que a gente ver o povo falar mais sobre isso, mas eu fui criada em um ambiente no qual isso não se fala né, não se falava né. Então entender o que é empoderamento feminino, o que é ser mulher, ser periférica, e ser mulher negra, isso é algo que não acontecia. Então a gente é criada em um ...naquilo, só obedecer, né! Então durante toda minha vida dentro do Maracatu eu ouvi, né, de meus mais velhos, de minhas mais velhas que mulher não podia tocar

¹²⁹ Em virtude da falta de prática da autora dessa dissertação não foi possível gravar a videochamada. Como alternativa foi realizada a captação do áudio da conversa pelo gravador do aparelho celular.

tambor, que a mulher nasceu pra rodar saia, né, que o papel da mulher ali é dançar, limpar, passar, cozinhar, menos tocar tambor! E assim eu cresci respeitando, né, como todos, todas nós do nosso tempo, mas sempre com uma inquietação, porque a minha vivência dentro do terreiro, ela me possibilita a ter acesso a um todo né, todo um conhecimento no geral. Então...é...no tocar, pra quem já nasce dentro de um Maracatu, pra quem já nasce dentro do Candomblé é natural isso, né, já...tanto é que meu filho João de 1 ano, não tinha 1 ano e 8 meses, tem um vídeo dele na internet que ele toca macumba jon e viraliza né! Ele tem 1 ano e 8 meses, né! E a minha filha hoje com 3 anos igual, toca todos os instrumentos, então isso aqui já vem de berço né! Mas, dentro do contexto do Maracatu, nascer dentro do contexto do Candomblé, já é nascer dentro do contexto da percussão, da música, já é automático. E, eu sempre fui muito curiosa, mas, sempre impedida de tocar os instrumentos, impedida de, né, de ter acesso à percussão. Isso me deixava muito inquieta assim, né! Então eu fazia várias ações, é, fora do terreiro, fora do Maracatu, né, eu reunia as mulheres pra fazer grupos percussivos, né, enfim...E aí quando meu pai ele assume o Encanto do Pina, que Dona Maria de Sônia minha avó e minha vó de criação né, que criou a minha avó, que criou automaticamente né, todos criados no mesmo espaço no mesmo terreiro, então uma família, aí Dona Maria de Sônia em 1980, ela funda a Nação de Maracatu Encanto do Pina, junto com toda família né, e aí, toda família passa a fazer parte da Nação e a família já vinha de lá do Maracatu Porto Rico, né, e aí quando Seu Eudes morre a família é...Dona Maria de Sônia funda a Nação Encanto do Pina, aí toda a família passa a fortalecer a Nação Encanto do Pina também aqui na comunidade. E aí quando D. Maria de Sônia morre, o meu pai assume a Nação Encanto do Pina, ele passa um tempo nessa administração a frente do Baque e por alguns motivos pessoais, por alguns motivos religiosos ele não pode dar continuidade, e aí ficava aquela pergunta quem vai assumir, né? Como eu falei antes eu sempre tive domínio de todos os instrumentos né, do Maracatu, né, e já estava naquela fase que a mulher, ela já estava começando a ser inserida dentro dos Baques de Maracatus Nações, né! Muito pouco, mas, as mulheres já tocavam, eu era uma daquelas que já tocava, né! E aí, acontece isso e meu pai é... teve que se afastar e não teria quem assumisse por “n”(s) motivos, e aí as minhas “mães”, minhas mais velhas, né, minha mãe de santo, junto da minha vó, elas foram jogar os búzios pra saber né, se eu poderia

assumir. Eu já fazia várias coisas dentro da Nação junto com meu pai né! Eu já organizava tudo...roupa, adereço, já dominava é... organizava a questão documental também; a única coisa que eu não fazia ainda era reger o Baque, mas, no todo eu já fazia; aí eu ficava me perguntando sem entender o porquê tinha que perguntar aos búzios, tinha que fazer este questionamento aos orixás que eu ter que assumir uma coisa que pra mim era óbvia né, que no meu entendimento não tinha problema algum. E aí, elas foram jogaram, enfim, disseram que Oxossi da minha vó liberou, disse que eu tinha que assumir o Maracatu mesmo, né, precisava assumir o Maracatu, não era...não ia ser meu irmão nem meus tios, tinha que ser eu, e aí eu já estava na frente mesmo do Maracatu fazendo tudo. A única coisa que eu não fazia era reger o Baque, e aí eu passei a reger o Baque também; e aí eu me deparo quando eu entro...pra assumir o Baque, os batuqueiros saem da Nação né, evadiram da Nação, os mais velhos disseram que não iam ser regidos, iam ser mandados por uma mulher, e eu não entendia nada, né! Pra mim era um problema pessoal comigo, nessa época eu não tinha dimensão do que era machismo, racismo né! Nessa época pra mim eles tinham algum problema pessoal, e mesmo assim continuei, assumir a Nação muita luta, como eu falei antes eu já tinha trabalho social, já reunia as mulheres nos bastidores para fazer várias outras coisas assim; sempre fui muito de militar, mesmo sem saber que estava militando...e essas mulheres deram a maior força quando eu assumir o Encanto, que os homens saíram, muitas pessoas de fora também assim, que vinham já pra comunidade né, em busca do Maracatu, ajudaram e a gente foi campeão nesse ano, agente levantou o Maracatu; e aí começou a luta, e eu tô nesse espaço até hoje. Sem entender né...nada, caí como uma luva e tô aqui. E aí foi dentro desse espaço que eu também aprendi a me empoderar, através do Baque Mulher, que aí já é uma outra história também; mas, que é tudo uma interligada a outra.

A.S.: Como é dispor sua arte, nesse caso a dança, como arma de resistência?

M.JO.: Nesse espaço da dança, da música, né, da cultura, é... empoderar as demais mulheres e através desse espaço é, trazer também a transformação social aqui pra dentro da nossa comunidade né! Porque... sem a comunidade, sem a continuidade, não tem né! A gente tem que plantar pra colher, então, trazer pra dentro da

comunidade, né, que o maracatu, que a nossa dança, que a nossa cultura ela é resistência, ela é nossa herança, né, que é ela é uma ferramenta de luta, é totalmente fundamental, então é isso, é nesse sentido, sabe! É... é ter essa indignação também de que o que nós fazemos de bom pro povo preto, é...se nós que fazemos é errado, é do demônio, e se não for nós que fazemos ele é de Deus, ele é sagrado pra eles, né! É essa apropriação cultural também, né! Então, esse espaço né, é... pra mim é um espaço de luta, é um espaço de resistir e espaço para empoderar os nossos e as nossas, nosso povo preto, nosso povo que realmente faz a cultura né! É um espaço de...através de...a partir do momento que a gente empodera, que a gente conscientiza nosso povo, a gente também está resgatando o que é nosso por direito, né! E essa a luta, pra mim é esse sentimento que eu tenho dentro da dança da cultura popular, dentro da percussão da cultura popular, né, porque através do maracatu que a gente desenvolve aqui pra mim é esse sentimento, pra mim é resistência.

A.S.: Quais os desafios impostos às mulheres de lutar pelos seus direitos no campo da cultura popular?

M.JO.: São “n”(s) desafios, “n”(s), né! A própria...essa própria educação patriarcal que nos impede muitas coisas né! A gente tem que... pra gente dá continuidade pra essa luta, pra gente é... poder tá envolvida, poder ser ativa dentro da cultura, eu acho que não só enquanto da cultura mais em vários aspectos nós enquanto mulheres, a gente tem que abrir mão de muita coisa, né, porque a gente é o tempo todo muito cobrada, né! O tempo todo a gente tem que dar conta e prestar conta, então, nem sempre sobra espaço pra gente fazer é... o que nos dá prazer de verdade. Pra gente militar, né! Então, é geralmente isso. É... o desafio é enfrentar o dia-a-dia dessa sociedade machista, racista, né, é...ter o tempo todo que tá afirmando que somos mulheres e temos o direito de tá e fazer o que a gente quiser, né...é ter que o tempo todo ter que lutar pra que a gente tenha o direito de estar na cultura, de lutar pela cultura, a gente tem que lutar pra que as políticas públicas elas realmente seja ativadas pra que a gente tenha uma creche pra deixar nossos filhos...para gente, que a gente tenha uma escola pra deixar nossos filhos...é o tempo todo uma luta constante assim, são vários desafios, né: os desafios sociais, é

o desafio de política pública, é o desafio de falta de atenção nas comunidades , o abandono total, é um desafio constante, assim... em geral, né! É isso, e que em ser mulher nossa luta, nosso desafio ele triplica, né, triplica; porque a gente já nasce mulher, já nasce lutando, né! E aí a gente...mulher preta, periférica são mais duas lutas, né, e você vai pra religiosidade, é mulher candomblecista, é mais outra luta. Aí mulher mãe é mais uma luta e as várias lutas que a gente vai acumulando enquanto ser mulher.

A.S.: Quais as estratégias empregadas pela senhora para manter esse legado na liderança, a fim de que essa ocupação se perpetue de forma a alcançar as novas gerações?

M.JO.: As estratégias são de empoderamento, as estratégias são de formação cotidiana, no dia a dia, né! É uma luta que eu sempre falo que é, que é uma luta árdua, mas é uma luta contínua, também é uma luta prazerosa. É... tornar essas mulheres protagonistas de suas próprias histórias, né! Que é isso que a gente busca aqui dentro do Encanto do Pina e dentro do Baque Mulher. Né! Tornar essas mulheres protagonistas de suas próprias histórias, né! Formar essas mulheres enquanto batuqueiras, enquanto lideranças, enquanto mulheres multiplicadoras. Então, é um trabalho que a gente faz desde lá do Encantinho que é um trabalho social só pra crianças a logicamente ao movimento do Baque Mulher. Então, a estratégia é essa, empoderar essas mulheres. E a gente faz isso através do maracatu, né, que é o canto, a dança, através das nossas rodas de conversas, né, que é o momento de diálogo que a gente se fortalece no coletivo, que a gente se entende, né! Que a gente só consegue é, atingir o nosso, nossos objetivos e crescer, e ter força se a gente tiver junta...então é através disso, é através de...dessas atividades que a gente faz no cotidiano incansavelmente de fortalecimento, de empoderamento a mulher que eu busco que essa, que essas gerações, ela ultrapasse, né, e vá passando de uma pra outra. E é isso, nesse foco, nesse objetivo e nessa missão.

A.S.: A senhora se considera feminista?¹³⁰

M.JO.: Olha, eu vou te confessar que eu ainda não tinha adentrado nessa temática. E se é assim eu sou feminista, eu sou mulherista, é, sou tudo (Risos). Porque, eu penso de uma forma é... que a nossa luta é contra todas as formas de opressão. Mas, direcionada para as mulheres né! Eu venho também dessa educação do patriarcado, de que as nossas mais velhas, ela né, elas têm que nos ensinar. Matriarcado na verdade, né! Eu...na minha educação de Axé, nossos mais velhos, eles são a nossa base, né! Toda reverência, todo respeito. E na questão do feminismo, eu aprendo muito na questão da militância, né! Porque é como eu falei: dentro da nossa comunidade, dentro do mundo que eu fui criada, essa questão nunca foi falada, ela nunca foi dialogada. E quando ela chega pra nós, ela chega nessa questão do feminismo. E aí a gente vai debulhar ela pra entender que tem várias outras, né, outras esferas através dessa palavra feminismo. Então, para não confundir tudo, eu faço de tudo um pouquinho e o que for melhor pra nós mulheres, pra nosso povo, pra nossa...principalmente pra nós mulheres pretas...mas, entendendo que é uma das nossas lutas principal, né, falo assim mais minha particular dentro desse movimento de Baque Mulher, entendendo que nós enquanto mulheres, todas sentimos a mesma dor, mas, cada uma tem a sua dor diferente, principalmente as mulheres pretas, né, que sabemos que estamos lá inferiorizadas pelas mulheres brancas. Mas, a minha luta dentro desse contexto é que a gente tem que se unir pra que gente tenha força, tanto a mulher preta como a mulher branca. A mulher preta tentar entender o lugar dela, o papel dela, nesse, nesse movimento e nessa luta. Eu busco isso, sabe! Porque eu entendo, porque eu sou criada dentro do candomblé, né, né! É, mesmo antes de ser falado em cor, em questão de raça...eu sou criada desde pequena em um contexto em que a pele da minha cor...é... não me

¹³⁰ Pergunta direcionada especialmente a Mestra Joana, motivada por uma intervenção feita por uma colega do Programa de Mestrado, durante um debate realizado numa reunião do Gira – Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios, Afro-Brasileiros e Populares a cerca da relação das mestras com o movimento feminista. A colega questionava o fato de se afirmar que mestras que desenvolvem trabalhos voltados para a reivindicação dos direitos das mulheres são feministas. Para ela, as questões de gênero tratadas pelas mestras deveriam ser analisadas pelo ponto de vista da vertente matriarcal de pensamento afrocêntrico chamada de mulherismo Africana, cunhado por Cleonora Hudson, em 1987. “Mulherismo Africana objetiva, segundo Cleonora Hudson, ‘criar critérios próprios (das mulheres africanas) para avaliar suas realidades tanto no pensamento quanto nas ações’. A sua principal abordagem é materno centrada, considerando a liderança social que as mães negras têm nas nossas comunidades” (NJERI, 2020, p. 1). Disponível em: <<https://bityli.com/TqJFUvWf>>. Acesso em: 04 Nov 2022.

diferenciava das minhas amigas, minhas irmãs de terreiro, né! Porque ambas sofremos a mesma luta. Quando a gente tá dentro da comunidade, dentro desse, desse, desse núcleo de família de candomblé somos uma só. E que isso ultrapasse a comunidade, que isso saia desse contexto dessa mesma forma. As mulheres entendendo uma a dor da outra, uma o sofrimento da outra e uma podendo ajudar a outra. Independente de cor, classe social, sabe! Essa é minha luta. Então por isso que eu te falo que eu não sei como definir se eu dou mulherista, feminista, não sei. Que a minha luta eu tento fazer com que seja no todo. Eu tento que a mulher branca entenda o que é o papel dela e que a gente una força...e que a gente se ajude, nesse sentido assim, sabe!

A.S.: De que maneira o Baque Mulher colabora para o empoderamento das mulheres de sua comunidade?

M.JO.: É... o Baque Mulher, ele é misto, né, classe mista, mas no nosso foco e a nossa essência, nossa nascença, nossa base, né, nossa matriz, ela é dentro da comunidade, né, dentro da periferia. E é o foco que a gente busca, a gente tenta buscar em todas as cidades, né! A gente sabe que não é fácil, a gente sabe que é uma luta travada né! Porque... não são todas as mulheres...infelizmente, as mulheres pretas periféricas não tem acesso à cultura como eu falei antes né, exatamente por abandono social, a gente não tem oportunidade de ter esse acesso porque a gente tem que, a gente tem que lutar o tempo todo pra sobreviver em muitas esferas, né! É... e o poder público não oferece base pra que a gente tenha, né, é... esse respaldo pra gente se dedicar a nossa, a nossa cultura, nossa essência, né! Tem dois pesos essa balança: ou a gente abre mão de militar, de fazer a cultura pra sobreviver, pra criar filho ou a gente é... não sobrevive, né! Então, o que eu busco fazer dentro da comunidade é exatamente o que eu falei, é a questão do empoderar e trazer pra essas mulheres da comunidade é... essa realidade né, que a gente é mulher preta periférica e que a gente tem que cada vez mais se esforçar e lutar duas vezes mais. Não ficar no comodismo, né, e abraçar apenas o que é dado pra nós, que é aquele lugar ali, né, de servir. Aquela lugar ali apenas pra você servir. Né, aquele lugar ali onde você não vai ter uma oportunidade de ser uma professora, de ser uma doutora, porque você não tem...tem que se limitar àquele

espaço. Então, o que eu busco trazer pra dentro do Baque Mulher, né, com base... que a gente pode, que a gente tem esse direito sim de lutar por esse, por esse espaço também, que ele também é nosso, né! Que não é porque você é uma mãe de família, solo, mãe solo que você tem que abrir mão, né, do direito de você fazer cultura, direito de você estudar, direito de você ser quem você é, de você se empoderar, né! Não é porque falam do seu cabelo que você tem que esticar ele, então, é nesse sentido que a gente busca dentro da comunidade, né, através...dentro das classes populares, né, mais diretamente falando, empoderar essas mulheres, fazendo...trazendo realmente a transformação, né, pra cada uma delas. Como eu falei no início: só através...é só dessa forma que a gente consegue fazer com que elas sejam protagonistas de suas próprias histórias, né! Mostrando pra elas que elas podem de verdade. Que é esse, o empoderamento é nesse sentido. Né! Trazer isso, que as mulheres elas têm esse poder, né, e a gente consegue fazer isso, a gente consegue angariar, a gente consegue construir esses espaços de acolhimento juntas. Né! É dentro do movimento que a gente consegue é... que uma mulher cuide do filho da outra pra que essa, é.. trabalhe; é dentro desses espaços que a gente consegue reivindicar por uma creche, por exemplo; reivindicar por um espaço de lazer, reivindicar por um colégio adequado pro nossos filhos, né! É só unida, é só dessa forma.

A.S.: A senhora acredita que seu ativismo influencia na vida das integrantes do Baque Mulher? De que forma?

M.JO.: Sim, com certeza influencia, salva, torna protagonistas de suas histórias que é a nossa luta, empodera, e acredito tanto que é exatamente por isso que a gente persiste nessa luta. Né! É exatamente por isso que eu dedico todas as minhas forças, todas as minhas energias pra não deixar jamais de tá lutando junto com o movimento. É... emponderando de verdade e é vendo a transformação no dia a dia, e várias mulheres, jovens, crianças e adolescentes, idosas vendo a transformação diária mesmo. É ver mulher que se liberta de relacionamentos abusivos, né, é vivenciar mulheres que conseguem sair daquela rotina opressora, né, daquela rotina, como é que eu posso...acuada e partir pra luta mesmo; mulheres que voltam a estudar, mulher que volta a militar, mulheres que, que resgatam sua autoestima em vários sentidos. Então, esse é o dia a dia, isso é o que a gente presencia, o que

eu vivencio, né! E é isso! E as integrantes do Baque Mulher, eu vejo sim que são mulheres diferenciadas principalmente dentro dos espaços percussivos, dentro dos maracatus, dentro dos grupos. São mulheres que têm voz, são mulher que não vai ver um homem olhar pra ela de cara feia e porque ela tá tocando um instrumento e elas vão baixar a cabeça não, sabe! A gente se empodera em vários espaços, em vários aspectos. E o que a gente aprende dentro do coletivo, que a gente aprende nessa militância diária dentro da percussão, dentro do maracatu, a gente leva pra vida, né! Então eu acredito sim, que o que a gente tem feito tem influenciado e tem transformado sim, comprovadamente muitas vidas e é isso que me dá força pra continuar.