

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

***Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar***  
**Políticas Angoleiras em performance na circulação Brasil-França**

Heloisa Gravina



Porto Alegre  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

HELOISA CORRÊA GRAVINA

***POR CIMA DO MAR EU VIM, POR CIMA DO MAR EU VOU VOLTAR:***  
**POLÍTICAS ANGOLEIRAS EM PERFORMANCE NA CIRCULAÇÃO BRASIL-**  
**FRANÇA**

PORTO ALEGRE  
2010

HELOISA CORRÊA GRAVINA

***POR CIMA DO MAR EU VIM, POR CIMA DO MAR EU VOU VOLTAR:***  
**POLÍTICAS ANGOLEIRAS EM PERFORMANCE NA CIRCULAÇÃO BRASIL-  
FRANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas

PORTO ALEGRE  
2010

### CIP - Catalogação na Publicação

Gravina, Heloisa

Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou  
voltar: políticas angoleiras em performance na  
circulação Brasil-França / Heloisa Gravina. -- 2010.  
336 f.

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2010.

1. capoeira Angola. 2. performance. 3.  
corporeidade. 4. corpo-consciência. 5. fluxos  
transnacionais. I. Lucas, Maria Elizabeth , orient.  
II. Título.

*Este trabalho é um presente e um agradecimento  
para o Gravina, meu pai, e o Théo, meu filho;*

*é dedicado especialmente ao meu filho Guilherme,  
e também  
à Agda, minha mãe,  
ao Patrick, meu amor,  
e à nossa bebê que está para chegar.*

## Agradecimentos

Muitos foram os encontros que configuraram o percurso desta pesquisa. Em diferentes qualidades, intensidades, atmosferas, povoaram minha vida – meu corpo – dos mais diversos afetos, ideias, sentimentos, espaços, reflexões, modos de ver o mundo, experiências, confrontos, impasses, caminhos... Agradeço a todos e em especial:

Aos professores e funcionários do PPGAS/UFRGS, que com seu esforço e dedicação fazem existir este espaço de encontro de diferentes perspectivas. Nele, agradeço especialmente a minha orientadora, Maria Elizabeth Lucas, por aceitar e “enquadrar” minhas experimentações com um olhar agudo e sensível; aos professores Fernando Seffner e Carlos Steil por, na banca de qualificação, lerem generosamente este trabalho e me incentivarem a “radicalizar” a experimentação; a este último, ainda, por propiciar minha “iniciação” no mundo dos pós-coloniais, fomentando (ainda que talvez não o saiba) o desejo de conectar corpo e mundo nessa perspectiva global; a Cláudia Fonseca pela inspiração etnográfica, e a ela e Denise Jardim pela ironia afetuosamente compartilhada sobre a experiência transnacional; através das duas, ainda, ao NACI pelos poucos mas sempre revigorantes encontros, cruzamento acolhedor de diferentes pontos de vista; a Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha, pelos enquadramentos propiciados pela antropologia visual, e a Cornélia Eckert, ainda, na posição de coordenadora, pela solidariedade, compreensão e espírito prático fundamentais para que eu conseguisse concluir esta tese; à Rose e à Lena, indispensáveis em momentos cruciais; ao NUPACS pelo espaço de discussão no início desta pesquisa. Aos colegas, especialmente ao Zé Miguel, companheiro de anseios poéticos na vida; à Jana Lobo, encontro que é sempre um carinho; à Fer Rechenberg, uma afinidade além das palavras; à turma de antropologia da performance, pelas questões desafiadoras e estimulantes, e, nesse espaço, em especial à colega doutoranda Ana Luiza pela generosidade em compartilhar conosco a riqueza de sua pesquisa; à Rosana e ao Cirkula, espaço acolhedor na volta para casa; ao Daniel Etcheverry, pelo socorro carinhoso de última hora. Agradeço ainda aos colegas do GEM pelas interrogações partilhadas, e especialmente a Lu Prass e Marília Stein pela inspiração e serenidade que nem sei se sabem que me passam.

Agradeço à CAPES pela bolsa ao longo de toda a pesquisa, e durante o doutorado-sanduíche, sem a qual este trabalho não existiria.

Agradeço ao SHADYC/EHESS - Marseille como espaço de acolhida e debates e, lá, especialmente a Philippe Gaboriau, meu tutor, pela dedicação e disponibilidade com que me recebeu; aos colegas do Atelier des Doctorants pelo espaço de interlocução e, neste, especialmente a Karim Hammou e Valeria Siniscalchi pela generosa leitura e debate de meu artigo. Nessa cidade, ainda a Olgierd Lewandowski pelo diálogo através das experiências no Tai Chi Chuan, no Aikido e na capoeira. Também aos amigos que abriram suas portas e nos fizeram parte de suas vidas durante aquele ano: Michelle, Sophie e Matthieu (e depois Lília e Swan), Emmanuelle, Nayah, Zaï e Canel, Pierre Aplincourt e Paule, Dédé, Sylvie, Myriam e Frank, a vizinha Cécile, Clotilde, Nico e Ago, a querida Viviane, Victor, Dorel e Lily.

Aos parceiros de dança, que me fazem quem sou: a Dani Boff e Michel Capeletti, um abraço, lastro para qualquer queda ou salto no vazio; a Tati Rosa, como um quadrado pode nos fazer entrar na roda?; a Cibi Sastre, a banda de Moebius; e ainda ao Marco Mafrá que dança conosco, à Lu Mena e ao Gobatto que nos deixam “lindas”, à Xanda Dias, ao Marco

Filippin, à Mônica Dantas, e a tantos outros encontros dançantes que fazem de meu mundo o que ele é. Muito especialmente ao André Mubarak, por ser um pouco desse mundo em mim quando eu estava completamente desterritorializada.

Nos primeiros passos desta pesquisa em Salvador, agradeço a Ciane Fernandes pelo afeto e disponibilidade com que cuidou de nós na chegada, e pelas conversas instigantes; a Cláudio Cajaíba pela casa e o inesquecível bobó de camarão, e a Fernando Passos pelo intenso debate na beira do mar.

Do fundo do coração, agradeço a todos capoeiristas que me acolheram e ampliaram meus mundos possíveis a partir desses encontros. Especialmente ao Guto, mestre que me ensina a lutar e a amar o que é diferente em mim; a Karine e Mag, pela confiança de suas histórias; ao Maskote, pelas danças e conversas; à Gil, pelo sempre sorriso e afeto; à Olori, pela inspiração e o debate; à Paula Machado, pela parceria e interlocução com um pé na capoeira e outro na antropologia; ao Edson, meu “par de dança” e desafio de jogo, e ainda a Rogério, Dai, Ale, Vivi, Ilídio, Bandelê, Badê, Niké, Ademolu, Paulinho, Anderson, Nádia, Dante, Soneka, Bianka, Pirata, Lampião, Jader, Militão, Patrícia, Vera Daisy, Rejane, Marcelinho, Cris, Dominic, Sophia, Sofia, Kiki, Lila, Taís, Carla, Dadá, Adriano, Marcus, Felipe, Fábio, Bruna, Marco, Luana, Inez, e tantos outros que fizeram e fazem da *Áfricanamente* minha *família capoeira*. Ao Nzinga, em Salvador, com sua acolhida afetuosa, especialmente a Poloca, pela alegria, a Janja, por tantas formas de pensar e sentir, a Maria Falcão e Lígia, pelo acolhimento e cuidado, e às crianças, pela alegria inspiradora. Ao grupo Filhos de Angola e mestre Camaleão, em Marseille, pelo espaço de encontros, em especial a Nuno, Vanessa, Margaux, Ulysse, Hélène, Manu, Poca e Ralph pela acolhida e pelas histórias compartilhadas. A Poca e Hélène, ainda, pela amizade e carinho que extravasam os espaços e tempos desta pesquisa, e também aos pequenos Tom e Calypso. Também em Marseille, ao mestre Zangado, pelo cuidado com o Guile e as histórias contadas. Na França, à FICA Montpellier: mestre Cobra Mansa e mestre Valmir, pela confiança e saber partilhado, a Éverson Leão, pela acolhida, e a Véronique Zamant, pelo pouso. Em Paris, à família Okê Arô, especialmente Reny e Selma, pelo partilhar de suas vidas e saberes, e pelo afeto; aos Angoleiros do Mar pelo encontro e especialmente à Clarisse pela casa e as conversas. A Valentin Langlois e Cécile Bennegent por outros pontos de vista. Ainda na França, aos mestres Zé Baiano, Manoel, Russo e Marcelo Angola, e a todos os capoeiristas que, por sua presença, fizeram dos encontros internacionais de capoeira Angola ricos espaços de troca e reflexão para esta tese. À ACANNE, em Salvador, e muito especialmente a mestre Renê, nos fluxos de todos os encontros mundo afora. A mestra Elma, pela inspiração. Aos mestres porto-alegrenses, por fomentarem essa prática num solo muitas vezes árido, em especial a Renato Capoeira e Ratinho, e aos capoeiristas Elias e Betão, que acabaram se tornando personagens desta tese.

Através das portas abertas pela capoeira, agradeço a Baba Diba por segurar momentos difíceis e abrir outros caminhos, e a ele e toda família do Ilê *Àṣe Iyemonja Omi Olódò*, principalmente a Temilayó e Rô, pelo acolhimento carinhoso. Agradeço também a Cris Maranzana, pelo espelho afetuoso, a Vera Lopes, pela clareza dos caminhos e a presença mesmo de longe, a François Tengandé, por ampliar os caminhos de mais longe ainda, à Lu pela presença musical na França e pelo aprendizado, e a Aline e Waldemar pela vizinhança.

Também agradeço as interlocuções na volta para casa, em especial a Scott Head, pelas conversas e o apoio solidário em momentos cruciais, e a Celso de Brito pelos comentários provocadores.

Agradeço à minha família francesa: Jean-Pierre e Hélène, que fazem a vida funcionar lindamente com leveza e são sempre aquele cantinho para chegar a qualquer momento; aos irmãos que nunca tive, Christine, Marc, Françoise e Cécile, e aos primos do Guile, Alice e Émile; a tio Jacques com seu caminhão e suas perguntas; a Lara com suas experiências; a Gèneviève e Francis que nos propiciaram uma casa acolhedora e funcional; a Christine, Carinne e Yanick em Paris e Marseille; a Catherine com seu olhar singular sobre o mundo; a Mam e Tad, por acolherem mais uma neta e um bisneto “transnacionais”.

Finalmente, agradeço à minha família, amores que aquecem os momentos mais duros e frios da vida, cada um à sua maneira. Este trabalho tem muito de meu pai e de meu filho Guilherme, por motivos e de maneiras diferentes. De meu pai, herdei o gosto pela leitura e a escrita e, se esta tese tem alguma qualidade literária, é graças ao rigor e à paixão com que ele sempre leu e comentou meus escritos. Mesmo na ausência, ele está presente em cada palavra e imagem deste texto. Também dele vem a identificação com o popular e uma curiosidade pelo que é diferente de mim. A meu filho devo mais do que ele pode imaginar por este trabalho. Ele é o próprio motivo de minha entrada nesse mundo da capoeira e, no seu jeito de indagar o mundo o tempo inteiro, é inspiração constante para não me contentar com as coisas como elas se apresentam ao primeiro olhar. Ele faz crescer em mim a cada dia um amor que é força para me aventurar por qualquer mundo. Também de minha mãe vem uma força de seguir em frente, um acreditar na vida apesar de tudo, e um não se acomodar, ímpeto de criar espaço onde aparentemente não existe nada. E a certeza da acolhida em qualquer circunstância.

À minha vó Flora, ancestralidade dessa força do feminino em mim. Ao tio Ciro, à tia Regina e aos meus primos que, na medida de suas possibilidades, são essa estabilidade do afeto que garante seguir o percurso. À tia Lelena e ao Trieste pela escrita à beira do Guaíba, e à Cla por cuidar do Guile. Também às tias Lelena e Maria Alice por estarem junto quando isso foi importante.

Agradeço ao Patrick, o melhor “assistente de tese” que eu poderia querer: por estar atrás das câmeras quando eu precisava estar na frente; por ler cada página deste texto inúmeras vezes; pelas horas e horas de conversas provocativas, inspiradoras e sempre muito prazerosas, que fizeram com que o escrever não fosse nunca um ato solitário; pelo “socorro informático”; por cuidar do Guile, da casa, da comida, mantendo o fluxo da vida funcionando durante as tempestades. E, mais do que tudo, por estar comigo. Sempre. Por se aventurar amorosamente pelos meus caminhos e me levar pelos dele.

E agradeço ainda à nossa menina, que corajosamente se anunciou no momento em que tudo era mais sombrio. Desde dentro, ela me lembra que a vida é círculo e não acaba nunca...



## Resumo

Este trabalho é uma *experimentação* etnográfica do mundo da capoeira Angola transnacional baseada na escolha metodológica de seguir os fluxos de pessoas, práticas, ideias e imagens na circulação Brasil-França. Compreendo esse mundo como uma *paisagem* (no sentido proposto por Appadurai), apropriada e agenciada dinamicamente a partir de cada contexto. O paradigma da performance na antropologia é o enquadramento teórico para a pesquisa como um todo. Dinamizando sua própria característica de colaboração entre disciplinas, exploro especialmente o potencial dos saberes, técnicas e procedimentos antropológicos em interlocução com os da dança. Pretendo, neste diálogo, seguir a tradição da antropologia da performance (e da dança contemporânea) enquanto ferramenta para problematizar o lugar do corpo na produção de conhecimento. Nesse sentido, incluí meu investimento no aprendizado da capoeira Angola como parte do método etnográfico, buscando uma etnografia *desde o corpo*. “Experimentação”, nesse caso, refere-se tanto ao caráter experimental do projeto quanto à dimensão da experiência enquanto instância reflexiva.

Organizo o texto como um percurso narrativo por diferentes pontos de vista que configuram esse mapa mais amplo – a *paisagem* – da capoeira Angola: uma viagem iniciática a Salvador, experimentada sob a acolhida do Grupo Nzinga de Capoeira Angola; o processo diário de aprendizado da prática – treinos, rodas, convivência – na Áfricamente Escola de Capoeira Angola, em Porto Alegre, e as dinâmicas da circulação internacional, vividas a partir do grupo Filhos de Angola, em Marseille (França).

Ao longo do percurso, mobilizo as noções-chave de corporeidade (Csordas), corpo-consciência (Gil) e performance (Turner) para compreender as dinâmicas da experiência corporal enquanto constituição do sujeito no mundo e do mundo no sujeito. Articulo a vivência específica do corpo no espaço circunscrito da roda de capoeira com os diferentes contextos sociais e políticos em interação com esta prática hoje. Através das circulações que promove, a capoeira inscreve novos espaços – imaginários e concretos – de França, Brasil e África na experiência corporal dos praticantes.

Compreendo a capoeira Angola como uma prática diaspórica negra, nos termos colocados por Paul Gilroy. Observo o engajamento dos praticantes na luta antirracista *através* da capoeira. A partir das especificidades da própria prática – o trânsito, a circularidade, a reversibilidade – exploro também seu potencial político como via para desessencializar categorias (corpo-mente, brancos-negros, estético-político) e inscrever espaços disruptivos (Bhabha) capazes de propiciar a emergência de narrativas divergentes no seio de uma modernidade ocidental hegemônica.

Palavras-chave: capoeira Angola, corporeidade, corpo-consciência, performance, fluxos transnacionais.

## Résumé

Ce travail est une *expérimentation* ethnographique du monde de la capoeira Angola transnational basée sur le choix méthodologique de suivre les flux de personnes, de pratiques, d'idées et d'images dans le transit Brésil-France. Je conçois ce monde comme un *paysage* (dans le sens proposé par Appadurai), approprié et agencé de manière dynamique à partir de chaque contexte spécifique. Le paradigme de la performance en anthropologie fournit le cadre théorique pour l'ensemble de la recherche. En dynamisant sa caractéristique de collaboration entre disciplines, j'explore spécialement le potentiel des savoirs, techniques et procédés anthropologiques en inter-locution avec ceux de la danse. Dans ce dialogue, je m'inscris dans la tradition de l'anthropologie de la performance (et de la danse contemporaine) pour mettre en question la place du corps dans la production de savoir. Dans ce sens, je considère mon investissement dans l'apprentissage de la capoeira Angola comme partie intégrante de la méthode ethnographique, poursuivant une ethnographie *à partir du corps*. Le terme « expérimentation », dans ce cas; se réfère tant au caractère expérimental du projet qu'à la dimension de l'expérience comme instance réflexive.

J'organise le texte à la façon d'un parcours narratif passant par différents points de vue qui configurent cet univers plus vaste – le paysage – de la capoeira Angola: un voyage initiatique à Salvador de Bahia, avec l'accueil du *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*; le processus quotidien d'apprentissage de la pratique – entraînements, rondes, rencontres – au sein de l'*Escola de Capoeira Angola Africanamente*, à Porto Alegre, et les dynamiques de la circulation internationale, vécues à partir du groupe *Filhos de Angola*, à Marseille (France).

Au long de ce parcours, je mobilise les notions-clefs de corporéité (Csordas), corps-conscience (Gil) et performance (Turner) pour comprendre les dynamiques de l'expérience corporelle en tant que constitution du sujet dans le monde et du monde dans le sujet. J'articule le vécu spécifique du corps dans l'espace circonscrit de la ronde de capoeira avec les différents contextes sociaux et politiques en interaction avec cette pratique dans le monde contemporain. Au travers des circulations qu'elle promeut, la capoeira inscrit de nouveaux espaces – imaginaires et concrets – de France, Brésil et Afrique dans l'expérience corporelle des pratiquants.

Je conçois la capoeira Angola comme une pratique diasporique noire, dans les termes proposés par Paul Gilroy. J'observe l'engagement des pratiquants dans la lutte antiraciste *au travers* de la capoeira. A partir des spécificités de la pratique elle-même – le transit, la circularité, la réversibilité – j'explore également son potentiel politique, en tant que piste pour désessentialiser des catégories (corps-esprit, blancs-noirs, esthétique-politique) et inscrire des espaces disruptifs (Bhabha) capables de faire émerger des narratives divergentes au sein d'une modernité occidentale hégémonique.

Mots-clefs: capoeira Angola, corporéité, corps-conscience, performance, flux transnationaux.

## Abstract

This thesis stands as a form of ethnographically experience transnational Capoeira Angola. The methodology that serves as a basis for this work includes following the fluxes of people, practices, ideas and images along the France-Brazil circuit. I understand this realm of capoeira as a landscape as in Appadurai's work; that is, dynamically held and managed from specific contexts. The research as a whole is framed within the performance paradigm in anthropology. As I bring diverse disciplines together in an effort to enhance the very spirit of the performance theory – its collaboration among disciplines – I explore the anthropological knowledge, techniques and procedures as they engage in a dialogue with the realm of dancing.

I, therefore, follow the traditions of both anthropology of performance and contemporary dance as a means of problematizing the lieu of the body in the production knowledge. Therefore, I included my own learning of Capoeira Angola as a part of the ethnographic method, in a search for an ethnography *from the body*. Thus, the term *experience* refers both to the experimental character of this project and to its reflexive dimension as well.

The text is organized in such a way that it moves through the diverse viewpoints that configure the broader map of the *landscape* of capoeira: an initial encounter with the realm of capoeira aided by the *Grupo Nzinga de Capoeira Angola*, in the city of Salvador, was followed by daily training sections and experience sharing with *Africanamente Escola de Capoeira Angola*, in the city of Porto Alegre. The process ended with the experiencing of the international circuit dynamics in a Marseille-based group named *Filhos de Angola*.

Along the process, I resorted to the notions of embodiment (Csordas), corporal awareness (Gil) and performance (Turner), in order to comprehend the dynamics of corporal experience as a composition of an in-the-world-subject and of the world that dwells within this subject. I articulate the specific experience of the body, as it is circumscribed to the capoeira circle, with the diverse social and political contexts that presently interact with the practice of capoeira. In the face of the international circulation that the practice of capoeira encourages, the practice of capoeira installs imaginary and concrete spaces of Africa, France and Brazil on the subjects' corporal experiences.

I understand capoeira as a black and diasporic practice, as in Paul Gilroy's works. I point to the subjects' engagement in the struggle against racism through the practice of capoeira. On the bases of the specificities of the capoeira practice – transit, circularity and reversibility – I also explore its political potentiality as a means of dismantling certain long essentialized categories (body-mind, black-white, aesthetic-politic) and install disruptive spaces (Bhabha) that can enable the arousal of diverse narratives in the core of an hegemonic western modernity.

Key-words: capoeira Angola, embodiment, corporal awareness, performance, transnational fluxes.

## Sumário

<b>Introdução</b> <b>(ou uma porta de entrada)</b> .....	21
<b>Primeira Parte – Salvador: a viagem iniciática</b> .....	55
<b>Segunda Parte – ...com a Africanamente</b> <b>(ou movimentos de um devir-angoleira)</b> .....	107
Capítulo Um: No corpo.....	109
Capítulo Dois: O espaço institucional Africanamente.....	173
Capítulo Três: Espaços da tradição no corpo.....	201
Capítulo Quatro: Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?.....	243
<b>Terceira Parte – Na volta que o mundo deu...</b> <b>(ou o mundo da capoeira Angola visto de Marseille)</b> .....	307
Capítulo Um: A capoeira política.....	309
Capítulo Dois: A capoeira festiva.....	343
Capítulo Três: Capoeira de negão.....	393
<b>Conclusão</b> <b>(ou portas que se abrem quando se volta para casa...)</b> .....	435
<b>Referências</b> .....	455

## Lista de Ilustrações<sup>1</sup>

Capa – Guto e Gutinho na Ilha de Maré, 2009.

p.53 – Detalhe de quadro comprado nas ladeiras do Pelourinho, em Salvador.

p.105 – Tocador de pandeiro na *Áfricanamente*, 2007. Foto: Patrick Laigneau. Edição: Heloisa Gravina

p.109 – Roda na *Áfricanamente*, 2009.

p.111 – Jogo entre Mag e Karine na *Áfricanamente*, 2009.

p.117 – Roda na *Áfricanamente*, 2007.

p.123 – Tocador de pandeiro na *Áfricanamente*, 2007. Foto: Patrick Laigneau. Edição: Heloisa Gravina

p.137 – Jogo entre Guto e Dante na *Áfricanamente*, 2007. Foto: Patrick Laigneau.

p.153 – Jogo entre Mag e Karine na *Áfricanamente*, 2009.

p.157 – Detalhe de roda na *Áfricanamente*, 2009.

p.165 – Jogo entre Maskote (de chapéu) e um visitante na *Áfricanamente*, 2009. Foto: Patrick Laigneau.

p.173 – Adesivo com o símbolo da *Áfricanamente*.

p.201 – Mestre Paulo dos Anjos e mestre Renê. Foto extraída da página de mestre Renê no Facebook.

p.211 – Mestre Renê na *Áfricanamente*, 2007. Foto: Nádia Crosignani.

p.229 – Storyboard de jogo entre Guto e mestre Renê na *Áfricanamente*, 2007. Montagem feita por Heloisa Gravina a partir de filmagem de Bandelê.

p.243 – Capa do folder da primeira edição do evento *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, elaborado pelas mulheres do grupo.

p.245 – Olori jogando com Rogério na *Áfricanamente*, 2008.

p.253 – Jogo entre Guto e Dante na *Áfricanamente*, 2007. Foto: Patrick Laigneau.

p.271 – Mestra Elma na *Áfricanamente*, 2008. Foto: acervo do grupo.

p.279 – Jogo entre mestra Janja e Gil na abertura do 4º *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, no Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

---

<sup>1</sup> Só consta o crédito das fotos não tiradas pela autora.

- p.289 – Jogo entre contramestra Dana e Karine na abertura do 4º Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?, no Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- p.299 – Bateria de mulheres na abertura do 4º Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?, no Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- p.305 – Ulysse no Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.309 – Jogo entre Marcelo e mestre Cobra Mansa no encerramento do encontro da FICA Montpellier, 2008.
- p.313 – Intervalo no encontro da FICA Montpellier, 2008.
- p.327 – Reny na roda de encerramento do encontro da FICA Montpellier, 2008.
- p.333 – Treino no Centre Social Michel-Lévy, Marseille, 2008.
- p.343 – Corinne e mestre Zé Baiano na Plage des Légionnaires, Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.345 – Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.365 – Jogo entre mestre Camaleão e Hélène no Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.373 – Final de dia no Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.379 – Mestre Zé Baiano e Ulysse no Vadiando entre Amigos, Marseille, 2008.
- p.393 – Jogo entre mestre Renê e contramestre Reny na I Troca de Okê Arô, Paris, 2008.
- p.395 – Cartaz da I Troca de Okê Arô, Paris, 2008.
- p.405 – Entrevista na casa de Reny, Paris, 2009.

**Introdução**  
**(ou uma porta de entrada)**

*No início uma página em branco.  
Olho e antevejo caminhos a percorrer.  
Sei que escrever é muito mais que registrar, narrar, relatar.  
Escrever é marcar o espaço, realizar transposições,  
carregar através do corpo o sentido e o vivido.  
É botar corpo no papel, é territorializá-lo.  
Escrever é realizar outros movimentos  
por caminhos já percorridos no ato de pesquisar.*

*(Glória Diógenes – Itinerários de corpos juvenis: o tatame, o jogo e o baile.)*



A primeira ideia para este trabalho surgiu quase por acaso, durante umas férias de julho, no segundo ano de meu mestrado na antropologia. Viajara para a França, para conhecer a família de Patrick, meu então namorado e hoje marido. Estava num parque, em Paris, com ele, meu filho e um casal de amigos franceses. Noé, esta amiga, aponta um grupo de pessoas ao longe – uma maioria de homens, calças brancas e torso nu, uns sentados pela grama, outros fazendo movimentos acrobáticos isoladamente, alguns conversando – e me pergunta (em francês): “*Você conhece?*” Não tenho uma resposta imediata, e ela, ante meu silêncio (provavelmente acompanhado de uma expressão mais interrogativa do que de reconhecimento), apressa-se em me explicar: “*É a capoeira. É brasileira, não é?*”

Bom, é fato que naquele momento eu não era particularmente familiarizada com o universo da capoeira, meu imaginário sobre o que poderia ser abarcado por esta denominação era construído prioritariamente a partir das imagens veiculadas na mídia e da convivência com amigos que tinham uma relação de inserção naquele universo. Segundo esse imaginário, a capoeira era uma luta afro-brasileira, ligada à herança dos escravos negros trazidos ao Brasil, e não muito mais do que isso. Realmente uma ideia muito superficial e genérica.

Também é fato que já vira inúmeras rodas em Porto Alegre, especialmente no Brique da Redenção – feira de artesanato e antiguidades realizada todos os domingos no parque conhecido pelo mesmo nome, situado numa zona central da cidade, e que frequentemente é palco de diversas manifestações culturais. Ao passar por essas rodas, fatalmente eu era capturada por algo que não sabia, naquele momento, explicar, mas que me fazia ficar assistindo-as por um bom tempo, como que hipnotizada por aquilo que me atraía sem passar

pela compreensão. Assim, embora meu imaginário fosse forjado basicamente por estereótipos, contava com a experiência de participar, como espectadora, de rodas de capoeira como algo que integra as manifestações expressivas relativamente correntes na cidade.

Ao ver esses capoeiristas franceses, não reconheço nem o imaginário genérico, nem as formas presenciadas na capoeira vista nas ruas de Porto Alegre. E fico me perguntando por quê. Seria simplesmente o deslocamento do contexto (o contexto “original” da capoeira ou o meu de observação)? Ou haveria algo na própria movimentação corporal que a tornava irreconhecível a meus olhos? Talvez simplesmente o fato de não haver uma roda e instrumentos musicais me causasse esse estranhamento (e talvez fosse apenas um grupo de capoeiristas que se encontrara no parque para treinar movimentos, e a forma de sua organização naquele momento não quisesse dizer muita coisa sobre a prática naquele contexto). São questões que não levo adiante naquele momento. Apenas conversei um pouco com minha amiga sobre essa prática na França, e fico sabendo, através dela, que, pelo menos em Paris, é *“uma verdadeira moda, tomou conta da cidade nos últimos anos”*.

Até aí, isso não justificaria um doutorado sobre o tema. Na verdade, nem constituía propriamente um “tema”, apenas uma incógnita, questão muito geral sobre quais sentidos poderia ter a prática da capoeira em contexto francês. Num primeiro momento, a cena foi simplesmente o enquadre de uma situação de estranhamento, propiciado por um certo jogo de espelhos entre o sentimento de estranhamento que eu mesma vivenciava chegando na França, o não-reconhecimento do que deveria me ser imediatamente associado – uma “prática brasileira” – naquele contexto e o fato de ver-me na situação de ter “a capoeira” explicada para mim por uma amiga francesa sem nenhum envolvimento particular com a prática. Nesse estatuto, a cena ficou armazenada em algum lugar em mim, emergindo como enquadre propiciatório de um problema antropológico alguns meses depois, quando da finalização de minha pesquisa de mestrado.

Um segundo momento da construção do problema desta pesquisa se deu justamente durante a escrita da dissertação de mestrado, onde eu construía textualmente o problema metodológico-epistemológico no qual embarcara para sua realização. Vinha de uma longa trajetória em dança – do *ballet* clássico para a dança contemporânea, passando pela graduação em artes cênicas – para o mestrado na antropologia social. Nesse processo, a antropologia da

performance – ela própria materializada na intersecção entre as artes e a antropologia – foi uma via privilegiada para encontrar um trânsito possível entre os saberes provenientes dos diferentes campos do conhecimento.

Naquela pesquisa, parti de uma performance artística realizada por mim na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, como proposta de interlocução com os sujeitos que ocupam a praça diariamente e fazem dela seu local de trabalho e/ou moradia. Tal performance tanto me proporcionava uma entrada singular na praça quanto delimitava o universo da pesquisa. Além disso, funcionava para mim como uma forma de performatizar os conceitos antropológicos através de uma experiência corporal. Representava, por um lado, a explicitação de uma dimensão performática da pesquisa etnográfica, na qual “performer-etnógrafo” e “audiência-nativos” têm papel ativo.

Elaborei, então, a noção de uma “performance-etnografia”, visando explicitar essa performatização de diferentes perspectivas em relação no encontro etnográfico, e o caráter de encenação, no sentido de um enquadramento específico, do próprio texto antropológico. Numa outra medida, com o termo “performance” – a um só tempo apresentação e constituição de si através da ação – hifenizado à etnografia, visava também enfatizar a dimensão corporal desse encontro. Na base desse desejo, estava o projeto científico que tem norteado minhas pesquisas, tanto no campo da dança quanto no da antropologia: compreender o processo de construção de conhecimento como uma imbricação contínua das dimensões do intelectual e do sensorial.

No caso da antropologia, significa pensar que o deslocamento de perspectiva possível na relação antropólogo-nativo não é um processo puramente intelectual realizado a partir de uma experiência sensorial de campo que, no isolamento do escritório, torna-se reflexão. A reflexão é parte constituinte de todo o processo, sendo realizada tanto intelectual quanto corporalmente em todas as etapas. Se a pesquisa de mestrado serviu para enquadrar esta questão em termos antropológicos, a exploração de suas implicações às últimas consequências permaneceu então incipiente, como questão aberta e desejo para investigações futuras.

A própria performance enquanto paradigma para a antropologia se constitui através do trânsito contínuo entre o campo das artes e da antropologia. Especialmente partir da relação

entre o antropólogo Victor Turner e o diretor teatral e teórico da performance Richard Schechner, o paradigma teatral tem sido bastante explorado como ferramenta antropológica. Nesta pesquisa, mobilizo principalmente essa vertente dos estudos de performance, colocada numa relação de complementaridade com a posição representada por Stanley Tambiah ao propor uma *abordagem performativa dos rituais*. Em situações específicas, ainda, valho-me de algumas ideias oriundas do campo da etnografia da fala, aqui representado especialmente por Richard Bauman e Charles Briggs. Nesse sentido, o paradigma da performance é uma espécie de fio condutor de todo o trabalho, fornecendo o enquadramento de base sobre o qual desenvolvo minha narrativa. Aproveitando a proposta de colaboração entre diferentes espaços de produção do conhecimento, advogada por Victor Turner, incluo possibilidades de interlocução com os conceitos, técnicas e procedimentos peculiares ao campo da dança para aprofundar a compreensão das relações do sujeito no mundo através do corpo.

A ligação entre este projeto político-epistemológico – problematizar o lugar do corpo no processo de produção do conhecimento – e o universo da capoeira foi atravessada mais uma vez pelo plano pessoal. Desde o nascimento de meu filho Guilherme, cujo pai é negro, venho sendo confrontada com o problema do racismo na sociedade de forma contundente. É preciso admitir: antes, minha consciência do problema se dava em termos muito mais abstratos. O racismo, para mim, era uma forma de discriminação entre outras, e contra a qual eu me sentia no dever de me posicionar no intuito de buscar uma sociedade mais justa e equânime. Mas, como disse, era uma forma de discriminação entre várias outras. Com o nascimento de meu filho, este problema passa a me afetar diretamente. É uma mudança concreta de lugar na sociedade: não sou mais apenas uma mulher branca (este “branca” subsumido em minha autopercepção ordinária), mas a mãe branca de um filho negro. Não só o racismo passa a me afetar diretamente, como me coloca um dilema: como instrumentalizar meu filho para lidar com algo que não vivi, concretamente, no meu corpo?

Através dessa relação mãe-filho, começo a perceber, na pele, uma série de mecanismos perversos da discriminação racializada. E que são, via de regra, muito resistentes à identificação e ao confronto direto. Desde sair para passear com meu bebê no carrinho e deparar-me com o estranhamento manifesto por aquela vizinha, sempre tão simpática, ao olhar para ele e para mim alternadamente, terminando com o comentário: “*Mas como ele é... assim... moreninho né?*” Quando digo “*sim, ele é negro, como o pai*”, a reação dela mal-

disfarça uma certa consternação, espécie de pesar por algo como uma fatalidade que se abatera sobre a pobre criança. Reações difíceis de precisar, de descrever, de admitir. E, se o faço neste momento, ainda não é sem uma ponta de receio (também este difícil de perceber, admitir, reconhecer em mim mesma) de parecer excessivamente dramática ou paranoica.

Penso então nas primeiras frases do célebre ensaio de Frantz Fanon (1952): “*negro sujo*”, ou simplesmente, “*olha, um negro!*” E entendo que os quase cinco anos desta pesquisa servem, ao menos, para me encorajar a formular a questão nesses termos tão crus e simples. Justamente por seu caráter tão prosaico – passear com seu bebê na rua – esses acontecimentos guardam em si toda a violência do racismo. Forma racializada da discriminação, que habita as entranhas de nossa sociedade brasileira contemporânea e se infiltra, muitas vezes sub-reptícia, pelos momentos mais inesperados e corriqueiros da vida<sup>2</sup>.

A ideia desta pesquisa emergiu como a configuração dessas três dimensões até então dispersas em minha experiência. Por um lado, conversando com amigos (e especialmente com a atriz negra e militante Vera Lopes), comecei a perceber a capoeira, e principalmente a capoeira Angola, como uma prática engajada na luta antirracista. Foi então que, afinando minha sensibilidade para as diferenças entre os estilos Regional e Angola, reconheci nesta última uma movimentação que me despertava o interesse de experimentar em meu corpo: meu olhar de bailarina fora definitivamente capturado por aquela forma de mover-se.

Já no início do doutorado, li o livro de Loïc Wacquant, *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe* (2002), sobre esta prática no gueto negro de Chicago. Percebera, em seu texto, uma proposta inspiradora enquanto abordagem etnográfica, que ressoava nas questões que eu mesma deixara em aberto no mestrado. O autor coloca o aprendizado do boxe como recurso metodológico de entrada em campo. No decorrer do processo, o que seria apenas uma porta de entrada para acessar as dinâmicas sociais da juventude do gueto, converte-se no objeto da pesquisa. O autor passa a problematizar, a partir de seu próprio processo de aprendizado, como essa técnica estaria igualmente informando o

---

<sup>2</sup> Homi Bhabha escreve: “*É precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar*” (1998:37).

corpo sobre uma visão de mundo, chegando a formular a noção de que a visão de mundo se forja conjuntamente com o corpo.

Refletindo sobre o expediente de iniciar-se no aprendizado dessa técnica corporal como parte do método etnográfico, o autor aponta que, para restituir a dimensão carnal da existência,

(...) nada como a imersão iniciática e mesmo a *conversão moral e sensual* ao cosmo considerado como técnica de observação e análise que, com a condição expressa de que ela seja teoricamente instrumentada, deve permitir ao sociólogo apropriar-se na e pela prática dos esquemas cognitivos, éticos, estéticos e conativos que põem em operação cotidiana aqueles que o habitam (Wacquant, 2002:11-12, ênfases no original).

Uma empreitada corajosa que nos coloca de forma contundente frente à questão do corpo no fazer etnográfico. Se no aspecto da observação a proposta se realiza numa descrição densa que efetivamente convence o leitor da importância do corpo nesse universo, é justamente na ênfase dada pelo autor na necessidade desse convencimento que residem, a meu ver, os limites do empreendimento. O próprio Wacquant indaga:

(...) como dar conta, antropológicamente, de uma prática tão intensamente corporal, de uma cultura totalmente cinética, de um universo no qual o mais essencial transmite-se, adquire-se e desdobra-se aquém da linguagem e da consciência — enfim, de uma instituição feita de homem(ns) e que se situa no limite prático e teórico da prática? Falando de outro modo: uma vez compreendendo o ofício do boxeador, no sentido de ocupação, de estado social, mas também de mister e de mistério (segundo a etimologia da palavra *mestier*), ‘no corpo’, com meus punhos e minhas vísceras, e estando eu mesmo tomado, capturado e cativado por ele, será que eu conseguiria retraduzir essa compreensão dos sentidos em linguagem sociológica e encontrar as formas expressivas para comunicá-la, sem com isso amenizar suas propriedades as mais distintivas? (Wacquant, 2002:14-15)

A própria formulação da questão me traz indícios, senão para respondê-la, ao menos para aprofundar a problematização que ela suscita. O autor parte do pressuposto de que a “*prática tão intensamente corporal*” do boxeador situa-se necessariamente num plano “*aquém da consciência*”. Deixa transparecer, assim, uma certa hierarquia entre “corpo” e “consciência”. Ao longo do livro, fico com a sensação de que tal pressuposto corresponde tanto a uma concepção racional do corpo por parte do pesquisador, quanto a uma vivência racional desse corpo. Reverberando na proposta que construíra no mestrado, formulei a hipótese de que a busca de uma retradução dessa compreensão dos sentidos em linguagem

antropológica, sem um investimento na revisão do próprio paradigma racionalista, estaria necessariamente fadada ao reducionismo temido pelo autor.

Como disse, a proposta de Wacquant, de uma etnografia baseada no aprendizado de uma técnica corporal, serviu de inspiração para a abordagem que comecei a desenvolver. Entretanto, ao me debruçar sobre o que considereei como limitações de seu trabalho, percebi que se tratava de um projeto epistemológico diferente do meu<sup>3</sup>.

A partir de etnografia realizada em contextos ameríndios, Viveiros de Castro formula a questão através do enquadramento da relação antropólogo-nativo — condição indispensável da pesquisa etnográfica — apontando para uma assimetria constituinte de tal relação. Segundo o autor, o antropólogo tenderia a desfrutar de uma vantagem epistemológica sobre o nativo, na medida em que representaria, na relação, o lado da objetividade científica. Dito de outra forma, o antropólogo estaria apto a perceber o que o nativo não percebe sobre si mesmo; a revelar, a partir do que o nativo *pensa* que faz, o que ele *realmente* faz. Para Viveiros de Castro, numa abordagem convencional o discurso do antropólogo exprimiria sua cultura “*reflexiva, condicional e conscientemente*” (Viveiros de Castro, 2002:114), ao passo que o discurso do nativo exprimiria a cultura em que este está, univocamente, encerrado. Neste caso, a relação estaria pautada por uma igualdade de fato entre as duas partes, mas não por uma igualdade de direito.

Como alternativa a essa situação, o autor propõe uma antropologia que coloque as práticas antropológicas em *continuidade epistêmica* (Viveiros de Castro, 2002) com o pensamento nativo. Em última análise, é a radicalização da proposta geertziana de “levar os nativos a sério”. Para Viveiros de Castro, isso não implica colocar-se no lugar do outro num sentido metafísico, mas efetivamente **experimentar** o pensamento do outro. Ou seja, tratar as ideias do outro não como representações mas como conceitos, como ferramentas com potencial filosófico para compreender e explicar o mundo.

---

<sup>3</sup> Tanto a partir dos debates no campo da dança, quanto no interior da antropologia, entendo que toda produção de conhecimento está inserida num projeto político. Está, portanto, enquadrada por relações de poder que a conformam e às quais, inevitavelmente, reitera, atualiza ou tensiona. No campo da dança, ver especialmente Rosa (2010), Albright (1997), Gravina (2005), e as publicações *Contact Quaterly Dance Journal* e *Mouvement Research Journal*. Na antropologia, ver Ortner (1994,1995), Abu-Lughod (1991), Gilroy (2001, 2007), Dos Anjos (2006, 2008).

O antropólogo cabo-verdiano José Carlos dos Anjos, comprometido tanto com o problema epistemológico quanto com sua repercussão diretamente política na questão do debate étnico-racial no Brasil, dinamiza a proposição de Viveiros de Castro a partir de etnografia realizada sobre a participação dos terreiros de religião afro-brasileira nas esferas da política institucional. Propõe-se a tratar o pensamento manifesto no meio da religiosidade afro-brasileira como uma filosofia, no mesmo estatuto que as filosofias ocidentais:

Colocar uma filosofia não-ocidental numa posição de simetria com as filosofias ocidentais é fazê-la ressoar no interior do discurso antropológico. (...) Trata-se de experimentar uma outra relação com o discurso e as práticas nativas, suas possibilidades de emergência no espaço acadêmico (Dos Anjos, 2008:78).

A partir de uma entrada em campo similar à de Wacquant, portanto, busquei, mais do que *retraduzir* uma compreensão dos sentidos em linguagem antropológica, *experimentar* o próprio modelo de pensamento constitutivo das práticas angoleiras<sup>4</sup>, e as possibilidades reflexivas suscitadas por essa experiência em interlocução com a prática da reflexão antropológica. Dito de outro modo, buscando indagar, a partir de minha própria imersão corporal no universo da capoeira Angola, quais as possibilidades da reverberação das práticas experimentadas naquele contexto no interior das práticas e do discurso antropológico.

Ainda falta falar de outra dimensão da pesquisa. Comecei este texto narrando minha experiência de estranhamento, enquanto brasileira, ao não reconhecer a “capoeira brasileira” em solo francês. Retomando as indagações que germinaram a partir daquele enquadramento, comecei a interrogar tanto as implicações desta prática enquanto luta antirracista no Brasil, quanto o que acontecia quando ela se deslocava radicalmente de contexto. Não me interessava substantivar nem o compromisso político nem a “brasilidade” da capoeira mas, antes, observar as dinâmicas internas a esse universo que a configuram tanto num quanto noutro sentido. Como a capoeira incorpora o problema do racismo? E o que acontece com ela ao cruzar as fronteiras nacionais?

---

<sup>4</sup> Não é demais acrescentar que, no meio da capoeira, a prática corporal ocupa um lugar central, e, para os próprios capoeiristas, não existe entendimento possível daquele universo sem experimentar esta dimensão: *pra entender a capoeira, tem que fazer capoeira*. Ora, não se trata, obviamente, de assumir essa fala corrente no meio como uma verdade incontestável. Entretanto, vale tomá-la como indício da centralidade do corpo nesse universo. No caso específico de minha proposta, tomei-a especialmente como um indicativo de que o caminho que me propunha trilhar para pesquisar a capoeira a partir de meu processo de aprendizado corporal não era, no mínimo, contraditório ou absurdo nos termos do universo que desejava adentrar.



A fim de construir uma abordagem dinâmica desses processos, adotei a perspectiva proposta pelo antropólogo Arjun Appadurai. Observando um aumento gigantesco na escala da circulação de imagens, pessoas, ideias, capital e tecnologias no mundo contemporâneo, o autor constrói a ideia de uma antropologia cuja ênfase analítica não esteja em contextos culturais pretensa ou artificialmente isolados, mas recaia sobre esses fluxos que configuram a *economia cultural global* (1996, 2005). A partir da noção de *paisagem*, ele busca enfatizar as propriedades fluidas, irregulares, dessas dimensões da circulação global contemporânea. Tal noção as conforma enquanto construções que não podem ser observadas de um ponto de vista objetivo, uma vez que são constantemente postas em perspectiva, conforme a situação histórica, linguística e política de diferentes atores.

Segundo Appadurai, ainda, a escala inédita dessas circulações reconfigura os imaginários de pertencimento, desvinculando-o de territórios geográficos fixos, e promovendo novas articulações entre os atores individuais, os grupos e os Estados, extravasando as fronteiras nacionais. Esses novos pertencimentos, bem como a circulação de imagens e informações em nível global, configuram uma nova amplitude para os *mundos possíveis* a partir dos quais os sujeitos podem situar sua experiência individual. Partindo do conceito da nação como *comunidade imaginada*, formulado por Benedict Anderson (2008), ele promove uma disjunção na pretensa homogeneidade deste conceito, através do desmembramento da observação nas cinco diferentes dimensões da circulação social mundial – pessoas, imagens, capital, ideias e tecnologia. Os pertencimentos passam a ser compreendidos como disjuntivos, podendo ser agenciados diferentemente pelos atores conforme a situação.

A partir desse pressuposto metodológico, mais do que proceder a uma comparação direta entre a prática da capoeira nos contextos brasileiro e francês, busquei seguir os fluxos constitutivos do que poderíamos chamar, de acordo com Appadurai, de um “mundo da capoeira Angola” contemporâneo. Procurei então identificar relações de pertencimento, alianças e demarcações que configuram esse campo como um complexo *mundo imaginado* a partir do qual os sujeitos podem situar suas experiências individuais.

Esta ideia de seguir os fluxos levou-me, primeiro, a Salvador. Indicada nas falas de muitos capoeiristas como a “meca da capoeira”, esta cidade reveste-se de uma aura mítica, como origem e uma espécie de centro irradiador de ideias, práticas, e da própria “energia” da

capoeira. Nessa cidade, fui acolhida pelo grupo Nzinga de Capoeira Angola, através de uma de suas fundadoras, mestra Janja. O grupo é referência hoje no âmbito de uma capoeira engajada politicamente, sobretudo no problema do racismo e da construção e valoração de identidades negras. A mestra, além disso, é uma das figuras centrais no debate sobre a questão de gênero, dentro e fora da capoeira. Sob a condução da mestra Janja, então, fui adentrando um pouco este mundo da capoeira Angola, tocando algumas problemáticas emergentes que configuraram o desenrolar desta pesquisa.

O momento seguinte, de volta a Porto Alegre, foi um mergulho no corpo como locus de construção de um devir-angoleira, a partir de meu processo de imersão no aprendizado da prática propriamente dita, realizado na Africanamente Escola de Capoeira Angola, coordenada pelo professor Guto. Particpei dos treinos e rodas regulares da escola, bem como de seus eventos extraordinários, atentando para minha própria experiência corporal como dado de análise. Observei, então, as relações estabelecidas entre os sujeitos principalmente através do prisma da *corporeidade*<sup>5</sup>, conforme formulado por Thomas Csordas (1994, 2008).

A partir desse paradigma, o corpo deixa de ser pensado em termos de representações ou mesmo de concepções, para ser entendido como *terreno existencial da cultura e do self* (Csordas, 1994). Ou seja, nem corpo nem cultura existem *a priori*, mas se constituem na própria existência relacional do corpo no mundo.

O autor constrói essa possibilidade analítica inserido no projeto de uma antropologia psicológica, visando problematizar a predominância da metáfora do texto dentro da antropologia ocidental. Esta metáfora, segundo Csordas, está enraizada numa série de dualidades construídas e historicamente posicionadas, constituintes do pensamento ocidental e que se encontram, naturalizadas, nas bases do pensamento antropológico. Seu projeto consiste, então, em investigar as possibilidades interpretativas advindas de um deslocamento

---

<sup>5</sup> “Corporeidade” é a tradução dada ao termo *embodiment* na publicação *Corpo, significado, cura*, de Thomas Csordas, organizada pelo PPGAS/UFRGS, sob coordenação do professor Carlos Steil. A escolha pelo termo foi realizada a partir de vários debates com o autor e, dentre outros motivos, foi considerada de comum acordo como apropriada por remeter ao conceito utilizado nas traduções brasileiras da obra de Merleau-Ponty, uma das referências centrais para a construção desse paradigma. A partir deste autor, ainda, o termo é largamente empregado na bibliografia em dança, de modo que me era familiar. Embora nos trabalhos acadêmicos na antropologia ainda seja mais comum encontrarmos o termo em inglês, quando referente ao paradigma formulado por Csordas, optei aqui por utilizar sua tradução, considerando-a completamente adequada à ideia do autor e a meus propósitos.

epistemológico em que o corpo esteja numa posição paradigmática complementar (e equivalente) ao texto.

Trata-se, portanto, de uma antropologia da experiência e não das representações sobre a experiência. Respondendo à crítica de que a experiência em si não é passível de ser estudada, na medida em que está sempre sendo mediada pela linguagem, o autor afirma que

... a polarização entre linguagem e experiência é ela mesma uma função de uma teoria representacionista da linguagem. A linguagem dá acesso a um mundo de experiência na mesma medida em que a experiência se torna linguagem (Csordas, 1994:11).

Ou seja, linguagem e experiência se constituem mutuamente, em ato, numa relação constante e dinâmica: “*A própria linguagem torna-se compreensível como processo do self quando é entendida não como representação, mas como desempenho de um modo de estar-no-mundo*” (Csordas, 1994:19).

Csordas busca a base para a construção desse paradigma na interlocução entre a noção de *habitus*, de Pierre Bourdieu, e a filosofia, basicamente a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. É deste autor que ele empresta o termo “*ser-no-mundo*” para designar a função do corpo, entendendo a corporeidade como a própria condição existencial da cultura e do self.

Nessa perspectiva, a subjetividade não é algo que está para além do corpo, mas se constitui através do corpo. Os encontros entre sujeitos deixam de ser pensados apenas como encontros entre subjetividades mas também como encontros entre corporeidades. No caso da capoeira Angola, apresenta-se como um bom ponto de partida, na medida em que grande parte dos encontros dos quais participo, ou os quais presencio, dão-se através de uma prática predominantemente corporal. Seja nos momentos de treinos, nas rodas ou nas interações informais (festas, praia, viagens), o corpo assume lugar central nas relações entre capoeiristas.

A partir do paradigma da corporeidade, posso compreender esses momentos de interação corporal como momentos de inter-relação entre os sujeitos. A dimensão da técnica, portanto, não está excluída da análise. Pelo contrário, todo o processo de treinamento ao qual os capoeiristas se entregam visando a um desempenho específico é central nesse processo de construção de subjetividades. No momento privilegiado de “jogo”, de interação corpo-a-corpo

entre dois capoeiristas (seja na roda ou nos treinos em duplas), entendo que identidades são negociadas e subjetividades estão a todo momento se constituindo a partir e através desse encontro corporal. Pensar esses encontros a partir da perspectiva da corporeidade me permite vê-los como parte da conformação desses sujeitos na relação com o mundo e, em última instância, da própria conformação do mundo para os sujeitos.

Tal processo de constituição do sujeito não se dá, portanto, apenas no espaço individual mas igualmente (e potencialmente) no espaço coletivo. Pensando a partir da perspectiva da corporeidade, cada corpo, na relação com outros corpos, é um signo a ser lido, ao mesmo tempo em que cada sujeito tem a vívida experiência de si nesse encontro. A leitura de outros corpos-signos conforma a experiência que temos de nosso corpo, em ato, assim como reconfigura continuamente nossa leitura. No espaço coletivo, então, as dimensões da representação e do ser-no-mundo se articulam para conformar a experiência constitutiva do corpo-sujeito.

Assim, a proposta da corporeidade enquanto paradigma permite conceber a dimensão imediata da experiência, e a existência de um momento/espço “entre” subjetivação e objetivação. Articulado com o paradigma da performance, pensada como arena reflexiva, fornece um enquadre para observar a emergência do sentido através da experiência num espaço coletivo – sujeito e mundo que se constituem na relação.

Se esta articulação foi fundamental para a entrada em campo, e ilumina vários aspectos da problemática do corpo como constituição do sujeito ao longo de todo o texto, ainda não é suficiente para compreender *os processos através dos quais* o aprendizado e o exercício de uma técnica corporal podem conformar o sujeito (e o mundo). Dito de outro modo: se a corporeidade me permite compreender que há um espaço entre subjetivação e objetivação, este conceito ainda não me instrumentaliza para descrever o que acontece neste espaço específico.

Ora, este espaço é justamente onde a dança opera. É o espaço do corpo. Um espaço além do biológico e aquém da linguagem (mas não aquém da consciência, como dizia Wacquant). É um espaço explorado de forma similar na capoeira e na dança. O treinamento na segunda me permitiu um acesso privilegiado à primeira. Se a observação e a descrição da

realidade social como instauradoras da reflexividade são ferramentas primordiais do método etnográfico, a observação e a descrição do que acontece no corpo em movimento o são para toda uma tradição<sup>6</sup> de dança contemporânea, na qual me insiro. Como articular, então, a descrição etnográfica e a descrição de movimento para construir uma abordagem antropológica que fale (e instaure a reflexão) através do corpo?

O espaço do corpo é o lugar da obscuridade por excelência: espaço povoado por intensidades, fluxos, afetos que habitam e mesmo se alimentam das zonas de sombra<sup>7</sup> para existir. A antropologia, enquanto ciência, funda-se inevitavelmente nos princípios iluministas: a clareza como valor do conhecimento. Parecemos estar diante de uma contradição. No entanto, a própria antropologia, ciência eminentemente reflexiva, guarda em si o poder de se renovar através dos paradoxos. Criando binômios para em seguida colapsá-los, dissolvê-los, recriá-los: assim operam os avanços no pensamento antropológico. Assim operam os avanços no pensamento.

Na sua proposta de uma ciência “*promiscua*”, Victor Turner (1987) aponta a historicidade do Iluminismo como paradigma, desconstruindo a ideia de que a clareza, a exatidão e a limpidez sejam valores fundamentais ao conhecimento. Da mesma maneira, no âmbito de meu projeto epistemológico, apostando na fertilidade reflexiva das zonas de obscuridade constitutivas da relação corpo-conhecimento, buscar a articulação entre a descrição em antropologia e a descrição em dança não poderia ser uma forma de “iluminar” o

---

<sup>6</sup> Utilizo o termo “tradição” aqui conforme ele aparece no campo da dança. Em nenhum momento está vinculado a uma “pureza de linhagens”, ou tampouco remete a um passado fixo. Basicamente, opera de modo semelhante a quando nos referimos a uma “tradição de pensamento” na antropologia: indica referências e afiliações a modos de pensar que engendram conceitos e perspectivas histórica e politicamente situados. A particularidade da dança é que tais modos de pensar estão encarnados em modos de compreender e experienciar o corpo construídos reflexivamente (o que chamamos de técnicas corporais), e destacam a dimensão estética do pensamento. Nesse sentido, filio-me às tradições da dança enquanto forma cênica, especialmente as ligadas às técnicas e abordagens abarcadas sob o nome de *Educação Somática* (Alexander, Feldenkrais, Release, etc.), evidenciando as conexões entre as formas de mover-se e a vida social. Some-se ainda o *Contact Improvisation* às técnicas acima mencionadas. Uma referência importante é o movimento iniciado pelos bailarinos pós-modernos norte-americanos na década de 60, e que produz material fundamental ao meu trabalho de dança ainda hoje. Para maior acesso a essas referências, ver Alexander (1992), Dantas (2004), Fortin (1999), Gravina (2005), Novack (1990) e Rosa (2010).

<sup>7</sup> Formulando a noção de cena para o trabalho etnográfico, Crapanzano trabalha com a ideia de resgatar “*as dimensões ensombreadas da existência social e cultural que nós, antropólogos, costumamos encontrar, de um jeito ou de outro, e que tendemos a afastar de nosso trabalho 'sério', como se embarçados pelo mistério, pelo perigo e pela iminência, a proximidade do que presumimos ser o irracional ou, no mínimo, o efêmero*” (2005:357). Esse é o espaço das emoções, das mudanças na percepção, de um intervalo entre a “realidade objetiva” e nossa percepção que confere os contornos de “objetividade” a essa realidade, colorindo-a ou nuançando-a conforme diferentes situações e estados emocionais.

que estava obscuro na dança (e, por conseguinte, na capoeira). Por outro lado, era preciso encontrar uma via de comunicação entre uma abordagem e outra. O filósofo português José Gil oferece uma possibilidade para começar a trilhar este caminho.

A partir de intenso diálogo com as práticas de dança, especialmente as abarcadas pelos rótulos de “contemporâneas” e/ou “pós-modernas”<sup>8</sup>, o autor desenvolve uma abordagem singular do corpo, da consciência e do movimento na relação com o espaço. Se a antropologia moderna está fundada numa espacialização do tempo e do mundo a partir da noção de perspectiva (Turner, 1987), a filosofia de José Gil aproxima-se mais da antropologia pós-moderna ao colapsar a unicidade dessa perspectiva, colocando-a no corpo. Este corpo existe imerso num espaço concreto e simbólico, atravessado por uma multiplicidade de forças-afetos. Sua proposta é desenvolver uma filosofia que leve em conta os diferentes níveis e nuances que esta própria relação corpo-espaço engendra.

Alicerçado na filosofia de Deleuze e Guattari e na dança dos artistas pós-modernos norte-americanos, o autor constrói a ideia de um corpo que não é nem objeto físico, nem corpo biológico, nem signo a ser lido, mas um corpo energético, feixe de forças. Propõe, finalmente, repensar os modelos de corpo e consciência, identificando entre eles uma relação de imanência através da qual os sentidos se constroem.

Nesse movimento, sua noção de *consciência do corpo* (Gil, 2005) ultrapassa a noção fenomenológica de consciência, fadada a ser “consciência de” alguma coisa, no sentido de ser uma consciência projetada para o mundo, para o objeto, e colada à noção de intencionalidade. Para Gil, há um movimento da consciência para o corpo que não o torna objeto. Pelo contrário, faz com que a consciência seja ela própria inundada pelos movimentos do corpo.

Através desta abordagem, mergulho no espaço da obscuridade do corpo povoado de afetos. Nada tão esotérico quanto talvez possa parecer. A performance busca os sentidos nos ruídos, nos vazios, nos não-ditos. Ora, se não está “dito” verbalmente, explicitamente, está dito corporalmente. Só que o “dizer corporal” não opera no mesmo modo da linguagem falada ou escrita. O dizer corporal opera na própria zona da obscuridade, traçando linhas de força a partir e através dela. Então, é o corpo feixe de forças que está operando aqui. É na

---

<sup>8</sup> Ver Rosa (2010) e Dantas (1999).

obscuridade, no ruído, no que escapa à clareza da linguagem que a dança encontra a corporeidade e a performance para construir a singularidade do ponto de vista que desenvolvo nesta pesquisa.

Em última análise, significa simplesmente levar ao extremo a perspectiva de que “falar é fazer”<sup>9</sup>, de que as falas podem ser ações que não apenas refletem as ideias mas que efetivamente lhes dão existência. Desse modo, são ações performativas, as quais não se restringem a si mesmas, mas provocam mudanças nos modos de ser, pensar e agir dos sujeitos. Como perspectiva, significa, igualmente, assumir que, para refletir antropologicamente, não é necessário manter continuamente uma postura objetivante da realidade. É possível *antropologizar* desde dentro. Dentro do corpo, do campo, da academia, do mundo. Significa, simplesmente, assumir que a pesquisa (como a criação artística, como a prática da capoeira) pode ser feita desde as entranhas, e nem por isto ser menos reflexiva<sup>10</sup>. Tampouco significa dizer o contrário: que só assim ela é consistente, ou que por isso tem mais valor que outras. Significa apenas apostar na intensidade das forças-afetos como motor e matéria da reflexão, na proposta de uma antropologia que fale a partir e através do corpo da etnógrafa (mais um dentre os feixes de força em relação no campo), e experimentar as possibilidades reflexivas e criativas desta perspectiva.

Proponho, finalmente, uma antropologia da experiência que seja, sobretudo, uma antropologia *desde* o corpo.

Resumindo: compreendendo que este corpo é pré-objetivo mas não pré-cultural, e que sua constituição enquanto sujeito dá-se na interação constante com o espaço coletivo, a abordagem que vai da corporeidade ao corpo-feixe-de-forças é dinamizada através do paradigma da performance. A roda de capoeira oferece o material empírico privilegiado para uma abordagem via performance, por sua dimensão fortemente ritualizada: através da repetição de atos ordenados, instaura uma suspensão espaço-temporal no cotidiano dos praticantes, e remete a uma cosmologia, a qual reitera ou atualiza a cada nova encenação.

---

<sup>9</sup> Noção Austiniana dos atos de fala, base de várias vertentes e usos da antropologia da performance: Butler (2004), Tambiah (1985), Bauman (1986), Bauman e Briggs (1990), Zumthor (2000).

<sup>10</sup> Ver Crapanzano (2005), Deleuze e Guattari (1996, 1997), Head (2004, 2009) e Rosa (2010).

Minha primeira referência para observar a roda de capoeira enquanto performance é o pensamento desenvolvido por Victor Turner na interlocução com o diretor teatral e teórico da performance Richard Schechner. Nessa colaboração, o paradigma teatral é explorado como ferramenta conceitual para refletir acerca das relações entre gêneros performáticos (rituais ou artísticos) e a realidade cotidiana da qual emergem e à qual conformam.

Sob esse prisma, entendo a roda de capoeira como uma *arena reflexiva* (Turner, 1987): instaurando uma suspensão espaço-temporal no cotidiano, a roda promove um enquadramento no qual pontos opacos na vida ordinária podem ser explicitados. Através de uma relação dinâmica entre posições de performer e audiência, o capoeirista vê suas ações enquadradas para si mesmo pelo olhar de um outro, individual e coletivo. A reflexividade também é instaurada no interior do grupo a partir deste enquadramento, bem como através das distinções e semelhanças entre rodas de diferentes grupos (ou do mesmo grupo em diferentes momentos). Na relação com este coletivo, forja-se um sentimento de pertencimento através do compartilhar de uma mesma cosmologia, encenada durante a roda.

Se a noção de arena reflexiva de Turner fornece um primeiro enquadre do problema, é a formulação de Stanley Tambiah, a partir da interlocução com as teorias da informação, que me permite analisar os mecanismos através dos quais a roda articula momento ritual e vida social. A partir de sua noção de *performatividade do ritual* (1985), observo as formas específicas que organizam a roda de capoeira, e sua relação com dinâmicas de repetição e improvisação, para não apenas remeter a uma cosmologia, mas efetivamente dar-lhe existência. Num outro sentido, o autor aponta para uma estrutura multiplex do ritual, através da qual este atualiza tanto suas dinâmicas internas quanto sua cosmologia de referência, além das relações sociais na vida ordinária.

De acordo com as duas abordagens, o momento ritual é percebido pelos praticantes como uma experiência total. Aliando-as a uma observação centrada nas dinâmicas do corpo como ser-no-mundo, elaboro uma compreensão do que vem a ser este mundo da capoeira construído no corpo dos praticantes, como um enquadramento possível para a compreensão de si no mundo social mais amplo (bem como para a compreensão desse próprio mundo).



É a partir desse corpo que se constitui sujeito continuamente através de interações performáticas que embarco para Marseille, outro porto de onde observo essa *paisagem* (Appadurai, 2005): o mundo da capoeira Angola transnacional. Nessa parte, encarno a desterritorialização desse processo, tanto quanto o estranhamento vivido no trânsito entre diferentes concepções e práticas que configuram a capoeira Angola. É desse novo ponto de vista que reconsidero as dimensões políticas dessa prática. A partir de diferentes trânsitos e trajetórias que hoje constituem o mundo da capoeira Angola, abrem-se novas possibilidades para as construções de identidades e subjetividades dos praticantes, confrontando dinâmicas de “etnização”, “racialização” e “republicanização” dos sujeitos no mundo pós-colonial.

Alto a proposta metodológica de seguir os fluxos, inspirada na noção de paisagens globais de Appadurai, ao projeto pós-colonial de Homi Bhabha, compreendendo essa circulação global de imagens, pessoas, ideias, tecnologias e capital em seu potencial enquanto dinâmicas de inscrição de narrativas minoritárias, divergentes, marginais na narrativa hegemônica da modernidade ocidental. Sob esse ponto de vista, vejo algumas possibilidades da prática da capoeira na França como um campo propício para a *inscrição performática da diferença* (Bhabha, 1998).

A fim de explorar esse espaço específico da circulação da capoeira no trânsito Brasil-França, invisto na ideia-imagem do *Atlântico negro*, de Paul Gilroy (2001), como uma circunscrição possível, inscrevendo a capoeira no espaço de trocas dessa diáspora negra. Na interlocução com o contexto francês, essa circulação acaba incluindo a África, tanto no plano imaginário como no concreto. Através da complexidade das experiências individuais na relação com a capoeira no espaço desse Atlântico negro, revisito as primeiras ideias emergentes na viagem a Salvador, bem como as diferentes vivências em Porto Alegre, no sentido de considerar a capoeira Angola como prática negra (e promotora da negritude).

### **Discursividades etnográficas: entre o campo e a escrita**

O espaço “entre” campo e escrita foi, também ele, permeado por diferentes fluxos, materializados especialmente na produção bibliográfica sobre capoeira. Somente na

antropologia, existe um vasto material sobre o tema e, diga-se de passagem, era meu desejo também cotejar esta produção com a de áreas afins, dentro da proposta de uma “contaminação disciplinar”. Frente à amplidão desse mundo textual, acabei orientando minhas escolhas de acordo com o mesmo princípio metodológico que organizara minha abordagem do campo: seguir os fluxos. Após uma familiarização inicial com o material, recortei o que se relacionava diretamente com a articulação de minha temática: capoeira Angola, corpo e processo de internacionalização dessa prática<sup>11</sup>. Especificamente sobre o estilo Angola, a produção ainda é relativamente incipiente e, embora tenha priorizado as pesquisas com esse enfoque, não adotei uma distinção rígida. Por vezes lancei mão de trabalhos sobre a capoeira Regional, quando a abordagem, o campo ou algo peculiar chamava minha atenção.

Desse primeiro enquadramento, algumas abordagens foram-se destacando como interlocuções especialmente produtivas para minha escrita, seja por afinidades de perspectivas, propostas, ou mesmo por confrontos, digamos, “desestabilizadores” com minhas próprias perspectivas. Curiosamente, os autores cujo texto acabei incorporando como possibilidades concretas de diálogo inseridas na minha trama narrativa foram pessoas com quem tive oportunidade de conversar ao vivo mais de uma vez: Rosângela Araújo (a mestra Janja) e Scott Head.

A primeira, mestra de capoeira, desenvolve sua pesquisa no campo da educação. Sua tese de doutorado dialoga com meu trabalho especialmente ao compreender a prática da capoeira como um saber colocado em interlocução com os saberes do campo acadêmico, capaz de propiciar uma revisão do próprio paradigma racionalista na base do modelo educacional ocidental. Por outro lado, a tese em si – seu processo de escrita, os modos retóricos escolhidos, bem como as “histórias” contadas compreendidas enquanto conteúdos narrativos – serviu de porta para a reflexão acerca das imbricações entre o mundo da capoeira e o mundo acadêmico.

Em minha escrita, a tese de Rosângela Araújo/mestra Janja funcionou especialmente como um “ato performativo”: por sua própria existência e circulação tanto nos meios acadêmicos quanto no universo da capoeira, evidenciou um certo espaço disruptivo entre

---

<sup>11</sup> Albright (2001), Araújo (2004), Ferreira (2008), Head (2004, 2009a, 2009b), Lewis (1995), Lima (2008), Pastinha (1988), Pondé-Vassallo (2001, 2007), Rêgo (1968), Reis (2000).

enunciação e enunciado, através do qual se inscrevem novas possibilidades para a interpenetração de diferentes narrativas (no caso, a da capoeira e a da academia).

Num outro sentido, e através de outros recursos, a tese de Scott Head, elaborada desde a antropologia, também inscreve brechas nessa relação. O autor é, também, capoeirista de longa data. Assim, conforme ele mesmo coloca, seu campo envolve tanto o momento circunscrito da pesquisa quanto experiências vividas em outros espaços de significação. Basicamente, sua tese busca articular a “*arte e luta dançada afro-brasileira conhecida como capoeira Angola*” (Head, 2004), a história da opressão negra no final do século XIX no Rio de Janeiro e a capoeira como possibilidade de resistência cultural nesta cidade contemporaneamente.

Inicialmente, identifiquei-me com um posicionamento epistemológico adotado pelo autor: uma busca de explicitar sua posição tanto no universo da capoeira quanto em relação à etnografia como produção de conhecimento. Assim, logo no início da tese ficamos sabendo que ele é branco, norte-americano e capoeirista de longa data. A partir dessa posição, propõe uma abordagem “*constelatória*” (Head, 2004) da articulação delineada na apresentação do trabalho, visando trazer para a etnografia os próprios modos de funcionamento experienciados na capoeira Angola.

Explico: o autor não busca, por exemplo, uma relação direta entre a prática da capoeira e o contexto social mas, ao longo do texto, propõe várias “*figurações da arte em termos de seu contato com situações que atravessam contextos isolados*” (Head, 2004:10). A própria noção da capoeira como “*arte*” é mobilizada no sentido de explorar seu potencial em fazer conexões entre o sensível e o inteligível, “*de modo a não presumir uma distinção nítida entre esses lados*” (Head, 2004:9). Resulta numa etnografia de *figurações incorporadas* que, se no início aparece um tanto hermética ao leitor, ao longo do texto como que opera por impregnação: o sensível funcionando como via para o entendimento racional. Não descarta, portanto, o papel dos afetos como forças motoras do pensamento, mas potencializa sua ação.

Tal abordagem permite a Head enfrentar problemas contundentes no caso de um pesquisador branco, capoeirista e norte-americano comprometido politicamente com a capoeira como luta de resistência negra e com a produção de um conhecimento na

antropologia. A experiência em ambas o faz colocá-las numa relação de interlocução crítica, proporcionando um olhar refinado tanto sobre a capoeira quanto sobre o fazer etnográfico. Nos dois casos, afasta-o de posturas essencializantes. Ao longo de minha escrita, sua postura foi fundamental como espelho crítico. Ao mesmo tempo, sua compreensão das conexões entre o corpo-capoeira e o mundo promoveram algumas *figurações* através das quais pude me mover para levar adiante a compreensão de certos aspectos dessa relação corpo-mundo na capoeira.

Quando digo que sua etnografia me serviu como uma espécie de espelho, isso vai também no sentido de identificar algumas diferenças. Uma delas, e que foi para mim a mais marcada, diz respeito às próprias escolhas narrativas – estratégias retóricas, discursivas, estilísticas. Head busca dar forma ao caráter evasivo da capoeira através da apresentação de textos como imagens capazes de evocar tanto quanto de articular sentidos, numa relação que é antes de ressonância do que de um encadeamento linear de ideias. Minha escolha foi por um caminho radicalmente diferente e, no entanto, acredito que toca a sua no desejo de buscar esse espaço *entre* o sensível e o inteligível como via privilegiada de reflexão e atuação no mundo.

Falei acima de meu projeto epistemológico de construir uma etnografia *desde o corpo*. Conforme pontuei, não se trata de separar a pesquisa – e o processo de produção do conhecimento – entre uma experiência exclusivamente sensorial e uma reflexão exclusivamente intelectual elaborada num momento posterior. Pelo contrário, trata-se de compreender o próprio estar em campo como dimensão reflexiva instaurada através do corpo. O inverso também é pertinente neste caso. Em *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*, o antropólogo Márcio Goldman fala que

o ato de escrever modifica aquele que escreve. Na antropologia, a leitura das notas e dos cadernos de campo, a imersão no material coletado e, principalmente, a própria escrita etnográfica revivem o trabalho de campo, fazem com que sejamos afetados de novo (Goldman, 2006:21).

No caso deste trabalho, entendo que o momento da escrita é, também, um momento performático, no qual damos existência ao pensamento no próprio ato de escrever<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Para Thomas Csordas, conforme desenvolvo ao longo da tese, o “*pensamento é, na sua maior parte, incipiente até ser pronunciado (ou escrito)*” (2008:128).

Resta, então, falar da forma que toma este texto etnográfico para responder às demandas metodológico-epistemológicas que tracei na seção anterior. Se antes, ao problematizar a relação antropólogo-nativo, a proposta de experimentar o pensamento nativo levou-me ao extremo de investir-me corporalmente nesta experimentação, interessa aqui perguntar quais formas textuais podem trazer esta experimentação para dentro do texto etnográfico.

Uma outra elaboração para o problema da relação antropólogo-nativo é desenvolvida por Lila Abu-Lughod, no âmbito de uma antropologia da prática, e me serviu como caminho para pensar o espaço específico do texto como constituinte da assimetria presente nessa relação. No artigo intitulado *Writing against culture* (1991), a autora parte da análise dos dilemas enfrentados por antropólogos *halfies* e feministas para problematizar a relação eu-outro como paradigma fundante da disciplina. Basicamente, aponta para o fato de que o desenvolvimento do método etnográfico, e da episteme que o acompanha e constitui, é uma construção apoiada na realidade histórica de um “outro” não-ocidental a ser estudado pelo “eu” ocidental. Ou seja, fundada numa relação assimétrica de poder, numa hierarquia social e historicamente construída.

Respondendo à coletânea *Writing culture* (Clifford; Marcus, 1986) — marco da chamada “virada pós-moderna” na antropologia —, a autora destaca que, além de “*verdades parciais*” (Clifford, 1986), o que os antropólogos escrevem são “*verdades posicionadas*” (Abu-Lughod, 1991). Assim, mesmo que as formas textuais busquem uma dialogia ou uma polifonia, os conceitos — e nomeadamente o conceito de cultura — são sempre relativos a um “eu” supostamente universal, mas que não é outro senão o homem branco ocidental.

A autora, então, critica algumas estratégias textuais que, mesmo preocupadas em “dar a voz a”, ou em restituir o espaço para o pensamento desse “outro”, acabam por reificar o caráter hierárquico dessa distinção fundamental. Em lugar de, como fazem aqueles autores, buscar referências para inovações formais predominantemente na filosofia ou na teoria literária, disciplinas extremamente eruditas e associadas à elite intelectual, a autora propõe que se busquem possibilidades formais na própria experiência ordinária e nos termos que os sujeitos utilizam para expressá-la.

No universo da capoeira Angola, especialmente, essa relação entre as formas da linguagem escrita e falada dá-se de maneira complexa. Muitos capoeiristas buscam, atualmente, formação universitária, apropriando-se dos modelos textuais característicos desse universo. Por outro lado, valorizam a tradição e os saberes encarnados e proferidos pelos velhos mestres, em sua grande maioria alijados das estruturas hegemônicas de produção de conhecimento. A relação entre essas formas de conhecimento — e por conseguinte entre as formas discursivas que as constituem — não se dá sem tensão tanto internamente ao campo da capoeira quanto em sua relação com outras arenas sociais.

Uma questão crucial apontada pelos capoeiristas diz respeito a quem (e por quem) é conferida a autoridade para definir o que é a capoeira e quais os espaços possíveis de ocupação e de protagonismo. Neste trabalho, integro tal debate a partir de uma dupla inserção em campo — na posição de pesquisadora e aprendiz de capoeira —, buscando performatizar essa inserção nas próprias escolhas retóricas do texto.

Nesse sentido, então, remeto-me ao problema da *accountability*, conforme formulado por Abu-Lughod: a quem, afinal, prestamos conta de nossos escritos? Contemporaneamente, o antropólogo vê-se instado a, cada vez mais, explicitar suas filiações. Seguindo a autora, tomo como pressuposto o fato de que o olhar do pesquisador é sempre posicionado social e historicamente (e, portanto, politicamente) para assumir a tarefa de explicitar e problematizar o quanto possível minha posição.

Assim, quero pontuar que a forma escolhida para esta escrita é um recurso consciente, resultado do projeto epistemológico (e, portanto, político) mobilizado nesta pesquisa. Escrevo numa linguagem deliberadamente informal (o tanto quanto consigo para desenvolver o pensamento que quero). Por um lado, a ideia é poder ser lida por antropólogos, bailarinos, capoeiristas e qualquer um que se interesse pelo assunto. Por outro lado, esta escrita é um recurso – em dança diríamos procedimento – para aproximar a escrita do corpo. Procedimento que obedece a um princípio ridiculamente simples: mais próxima da fala = mais próxima do corpo. Para quem escreve funciona. Para quem lê ainda é experimentação.

Não nos enganemos: a simplicidade, neste caso, guarda necessariamente um tanto de artifício, construção. A explicitação do recurso o demonstra. Assim, chego ao ponto: não se

trata necessariamente de uma escrita mais *informal*. Existe uma forma deliberadamente escolhida e trabalhada. Trata-se, sim, de buscar uma escrita mais distante da forma acadêmica (e, mais precisamente, científica) por excelência, sem nada sacrificar à precisão e ao rigor da análise (mas, talvez, tensionando, sim, esses próprios critérios de precisão e rigor dentro do paradigma da ciência).

Também no intuito de aproximar escrita e experiência(s) vivida(s), adoto uma estratégia discursiva proposta por Abu-Lughod: a *etnografia do particular*. A partir de uma etnografia centrada nas práticas cotidianas dos sujeitos, busco uma compreensão da cultura não como uma instância pairando sobre esses sujeitos, ou algo mais ou menos homogêneo com o qual eles (ou elas) se relacionam. Pelo contrário, inverteo o ponto de vista: ao invés de uma estrutura que regula as ações individuais de fora para dentro, busco acessar as dinâmicas culturais a partir de como elas são encarnadas e vividas cotidianamente por “pessoas de carne e osso”. Uma vez que os sujeitos se constituem através de processos históricos e coletivos, a dimensão de sua inscrição num sistema que os ultrapassa no tempo e no espaço é acessada predominantemente através das histórias de vida, que são também metanarrativas de um contexto social, cultural e econômico mais amplo.

É uma proposta coerente com o desejo de inscrever narrativas minoritárias – *performáticas* – numa narrativa *pedagógica* (Bhabha, 1998). Num outro plano, esse próprio projeto é dinamizado quando abraçado a partir da perspectiva da performance. Há cerca de vinte anos, no momento em que reivindicava uma antropologia liberada das amarras disciplinares e pronta às mais diversas cooperações criativas para sua renovação teórica, Victor Turner apontava a consolidação de uma virada paradigmática<sup>13</sup>:

Performance, seja como comportamento de fala, apresentação do self na vida cotidiana, drama cênico ou drama social, deslocar-se-ia para o centro da observação e da atenção hermenêutica. A teoria pós-moderna veria nas próprias imperfeições, hesitações, fatores pessoais, componentes incompletos, elípticos, dependentes do contexto e situacionais da performance, as pistas para a própria natureza do processo humano, e também perceberia novidades genuínas e criatividade como capazes de emergir da liberdade da situação de

---

<sup>13</sup> Entendo a própria escrita antropológica como ato retórico e, por conseguinte, performativo. Sob este ponto de vista, o livro “*The anthropology of performance*” é tanto um reconhecimento da quanto um dos agentes na consolidação desse paradigma. Hoje, o artigo que dá título ao livro é considerado um dos textos fundadores do que podemos chamar sem exagero de uma verdadeira “virada performativa” (*performative turn*) na antropologia. Esta tradução, assim como as demais ao longo do texto, foi feita por mim exclusivamente para esta tese.

performance, daquilo que Durkheim (em seu melhor momento) chamou de “efervescência” social, exemplificada para ele na geração de novos símbolos e significados através das ações públicas, as “performances”, da Revolução Francesa. O que uma vez fora considerado “contaminado”, “promíscuo”, “impuro”, está se tornando o foco da atenção analítica pós-moderna (Turner, 1987:77).

A proposta de uma etnografia do particular, aliada ao paradigma da performance, me permite observar as narrativas individuais, subjetivas, sem buscar uma pretensa coerência ou homogeneidade mas, justamente, atentando para as elipses, o impuro, o contaminado. Além disso, permite articular as dimensões da experiência cotidiana com os momentos eminentemente performáticos (ou extra-cotidianos), entendendo-os também em sua dimensão experiencial. Em suma, me permite não apenas observar os sentidos individuais emergentes das práticas sociais, mas atentar para a própria emergência desses sentidos no processo de interação social. A ênfase passa, portanto, para a relação.

Até aí, contemplo um aspecto de meu problema: promover a ênfase nas experiências individuais como lócus privilegiado para acessar as dimensões encarnadas do social. Essa abordagem me ajuda a compreender as dinâmicas transnacionais do mundo da capoeira a partir da maneira como seus possíveis sentidos emergem da experiência individual e coletiva. Considerando ainda a dimensão da encenação presente no paradigma da performance: pensar que a escrita é, ela própria, uma apresentação da experiência enfatiza o aspecto de construto desses sujeitos que, no texto, tornam-se personagens a partir dos efeitos de enquadramento e montagem que confiro a suas trajetórias. Isso não é menos verdadeiro para a figura de narradora que enceno ao longo do texto. Nesse sentido, também minha própria experiência passa por um processo de “restauração encenada”, pontuando a artificialidade da construção das narrativas etnográficas. Não é demais precisar que falo de artifício, aqui, não em oposição a uma suposta natureza ou autenticidade do saber, mas enquanto mecanismo constitutivo da produção do conhecimento sobre o mundo.

Assim, busquei, tanto quanto possível, trazer as condições desses encontros, encenando-os a partir de diferentes modalidades retóricas. Acredito que essas formas estilísticas falam tanto sobre a natureza singular de cada encontro quanto a montagem do conteúdo das falas que aparecem como extratos citados. Pretendo, através desse recurso, explicitar a relação fundante da própria pesquisa enquanto tal: a relação entre esta etnógrafa-aprendiz-de-capoeira e os nativos-capoeiristas. A ideia é trazer as práticas dos sujeitos como



geradoras de sentidos, considerando a emergência desses sentidos no enquadre específico da interação entre essas práticas e as práticas antropológicas.

Um terceiro momento dessa relação, ainda, diz respeito ao que Paul Zumthor (2000) chamou de *performatividade da leitura*: o papel ativo do leitor ao receber o texto, no próprio ato da leitura, que não é puramente intelectual mas um engajamento que envolve a articulação da sensibilidade e da razão, sendo tanto “corporal” quanto “mental”.

Pensar num público leitor não num sentido abstrato mas como pessoas de carne e osso, como eu e meus interlocutores em campo (muitos dos quais, aliás, imagino que lerão este trabalho) faz-me pensar, antes de mais nada, em sujeitos que estarão em face a estas páginas, num momento posterior a este em que escrevo, com diferentes bagagens culturais, propósitos e expectativas em relação ao que leem. Em todo caso, faz-me pensar numa relação de comunicação, na qual não tenho total controle sobre os sentidos do que é dito (como em qualquer relação de comunicação, aliás).

Faço, então, escolhas estilísticas a fim de aproximar meus leitores e leitoras da experiência do campo. Se antes, ao construir meu propósito epistemológico nesta etnografia, falei de buscar não uma retradução da compreensão dos sentidos mas a própria experimentação dos sentidos como conceitos, do ponto de vista da escrita trata-se não de descrever, apenas, a experiência, mas de encená-la como um reviver dessa experiência. O próprio ato de escrever é compreendido como experiência com uma dimensão reflexiva: “*botar corpo no papel, territorializá-lo*”, nas palavras de Glória Diógenes que escolhi para *abrir os caminhos* desta escrita.

Concretamente, escrevo este texto como uma encenação da experiência a partir da narração, na primeira pessoa, das relações travadas em campo, enfatizando que são, antes de mais nada, minhas percepções dessas relações. Busco explicitar a parcialidade e a posicionalidade de meu olhar, rompendo radicalmente com a ideia de que o conhecimento científico é anônimo e universalizante. Se, por um lado, isso fala da dimensão do sensível presente em todo processo de construção do conhecimento (considerando que a sensibilidade é constituída na interação com um contexto social, político, etc.), também busca acessar a reflexão do leitor por uma via não puramente racional, mas também através da sensibilidade.

Essa narração da experiência individual compreende sensibilidade e percepção em diversos níveis, e inclui o recurso de uma descrição do movimento corporal “desde dentro”. No caso, desde minha própria experiência deste movimento.

Como encenação da experiência, é importante precisar que não me refiro a algo “menos verdadeiro” do que a experiência em si. Trato a encenação do ponto de vista das práticas teatrais e de dança, segundo as quais compreendemos que o momento de estar em cena comporta sempre uma dimensão intensamente vivida<sup>14</sup>. É uma experiência que comporta um espaço-tempo disjuntivo entre a encenação e o encenado, entre o vivido em ato e o material corporal, emocional e intelectual armazenado numa longa duração, acessado no momento mesmo da cena (no caso, da escrita e, posteriormente, da leitura). Espaço de emergência de novos sentidos na relação entre performer e audiência. No caso, entre autora e leitores interpõem-se outras temporalidades como efeitos disjuntivos – entre autora e texto, entre texto e leitores, entre o ato da leitura e as memórias corporais, afetivas e intelectuais desses leitores.

É nesse sentido de “encenação da experiência” que organizo o texto desta tese como um percurso, seguindo os fluxos do mundo da capoeira Angola transnacional. Como escolha estilística, busco enfatizar o aspecto de encenação através de uma narrativa profundamente imagética, pensada em termos quase filmicos. De acordo com o roteiro deste filme, então, proponho uma primeira viagem a Salvador. Nessa primeira parte, busco, através de planos mais amplos, trazer um pouco do cenário geral da tese. Ao mesmo tempo, o ritmo de minha entrada nesse universo – lento e gradual – é configurado pela amplitude dos planos, e pela entrada sutil de primeiras abordagens para as problemáticas emergentes. De fato, busco trabalhar, formalmente, a própria ideia de emergência dessas problemáticas: algo que não se configura em sua profundidade de uma só vez, mas vai-se deixando perceber aos poucos, através do trânsito contínuo entre a experiência de campo e o corpo conceitual antropológico (o qual tampouco é um material já dado e fixo mas compreende a temporalidade das práticas de leituras e debates próprias deste campo).

---

<sup>14</sup> Sobre esta questão específica, trabalhada desde os campos de conhecimento da dança, do teatro e da filosofia, ver Dantas (1999), Fernandes (2000,2002), Schechner (2002), Barba e Savarese (1995), Langer (1980).

A segunda parte desta tese começa como um plano muito fechado, praticamente uma visão desde dentro do corpo. O ritmo acelera-se consideravelmente, assim como os acontecimentos ganham em intensidade. É a proposta de mergulho no corpo em pleno processo de devir-angoleira. É o momento de articular o que acontece na relação corpo-mundo, compreendendo as dimensões sociais e políticas dessa relação. É a partir desse corpo-em-relação que vou apresentando, progressivamente, os espaços de minha inserção: a Áfricanamente, os grupos de capoeira Angola de Porto Alegre, as relações com Salvador.

Na terceira parte, amplio novamente o plano, agora para uma escala mundial. Busco materializar, através de diferentes formas retóricas, as oscilações (e por vezes a simultaneidade) entre sentimentos de familiaridade e estranhamento vividos nesse processo de desterritorialização. Por vezes, me posiciono deliberadamente “atrás da câmera”, como na encenação de uma roda no Vieux Port de Marseille. A partir dos deslocamentos provocados por essa desterritorialização, trago as narrativas individuais de alguns capoeiristas, e seus contextos de enunciação, como recurso de encenação dos deslocamentos vividos subjetivamente no mundo pós-colonial.

Nesse texto com forte dimensão imagética, as “imagens” propriamente ditas – fotos, cartazes e folders de eventos, símbolos gráficos – desempenham uma função específica. Não pretendem necessariamente ilustrar as situações descritas no texto mas, antes, marcar uma outra temporalidade de recepção, acessando outras dimensões perceptivas. Sobre a dança, Pina Bausch, uma das criadoras da dança-teatro alemã, diz: “*Basicamente, quer se dizer algo que não pode ser dito, então faz-se um poema para que se possa sentir o que se quer dizer*” (Bausch citada por Fernandes, 2000). Da mesma forma, as imagens neste texto são convites para acessar essa outra dimensão da percepção, onde o sentir talvez esteja mais presente do que o ler ou o compreender. São, portanto, janelas através das quais outros sentidos do texto podem, quem sabe, se infiltrar e produzir diferentes espaços de ressonância e reflexividade.

Assim, traço um percurso através das interações entre uma personagem-narradora e diferentes personagens e encontros (sejam com o campo ou a teoria) que configuram sua experiência e suscitam a reflexão.

O convite é para que o leitor embarque nesse percurso, que é, antes de mais nada, uma trajetória de viagem – por corpos e mundos –, produzindo também seus próprios efeitos.

Uma boa viagem para nós.



## **Primeira Parte**

### **Salvador: a viagem iniciática**

*Pisa manso  
pisa maneiro  
nesse terreiro  
só tem mandingueiro*

*Pisa manso  
pisa maneiro  
nesse terreiro  
só tem angoleiro*

A primeira parte desta tese restaura minha entrada no universo da capoeira Angola: lenta e gradual. De um lado, por minha própria capacidade de percepção, de ir mapeando o terreno, entendendo seu funcionamento. De outro lado, o campo em si induz a esta entrada. As portas se abrem, mas com calma, cuidado de quem sabe que não está vendo tudo o que está em jogo. Com a paciência do capoeirista que estuda o adversário, sem medo mas com precaução, e vai largando seus golpes aos poucos, mostrando seu jogo gradativamente, na medida em que vai confiando e ganhando a confiança do outro.

Da mesma forma, a problemática da tese vai chegando aos poucos, *mansa, maneira*, tomando forma e se adensando ao longo do percurso. No começo, como no jogo da capoeira, não dá para ter pressa, não dá para mostrar tudo o que tem de uma vez só, não dá para querer conhecer o outro imediatamente. Encontro demanda tempo e trabalho. Ao longo do texto, busco trazer através da narrativa do meu percurso – percurso da pesquisa – também esse **ritmo** de entrada, envolvimento e compreensão dos modos de funcionamento do mundo da capoeira Angola.

Começo a narrativa, então, pela que foi minha entrada nesse mundo: a primeira viagem a Salvador. Por que a escolha por esta entrada e não outra?

Seguindo as pistas do mundo capoeirístico, as narrativas apontam para Salvador como a “meca da capoeira”. Lugar mítico, que deve necessariamente ser visitado por todo capoeirista pelo menos uma vez ao longo de sua trajetória. Alguns levam tempo planejando tal viagem, juntando dinheiro, numa preparação que chega a assumir um caráter quase sagrado.



Outros chegam lá “ao sabor do vento”, narrando a ida quase como um acaso (o que pode conferir ao acontecimento uma aura de predestinação). Muitas são as motivações e as maneiras de chegar a Salvador. Em todo caso, nas narrativas essa viagem invariavelmente apresenta uma dimensão iniciática para o narrador, como um dos componentes de uma espécie de rito de passagem para tornar-se, enfim, capoeirista.

É muito comum os angoleiros organizarem suas trajetórias de vida entre um antes e um depois de tal viagem. No caso dos professores ou capoeiristas mais experientes, uma narrativa organizada em torno das várias idas a Salvador: *isso foi depois da primeira vez que eu fui a Salvador, na minha lua de mel...*, me explicava Guto, professor e coordenador da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, em Porto Alegre, situando a época em que seu engajamento com essa prática passava a adquirir uma dimensão profissional e a ocupar um lugar mais central em sua vida.

Como fazem muitos capoeiristas, então, organizo a narrativa desta pesquisa a partir de minha primeira ida a Salvador. Ainda não sou, nem de longe, uma capoeirista experiente. À época dessa viagem, aliás, de acordo com as lógicas do mundo da capoeira, eu não era nem capoeirista. Numa conversa de café antes do treino, na Áfricanamente, Guto me classificara como angoleira “em potencial”.

Este relato apresenta a minha maneira de chegar em Salvador, no papel minimamente duplo, de pesquisadora e aprendiz de capoeira. Digo minimamente a fim de manter aberto o espaço para os outros atravessamentos que me compõem como narradora desta história, como expliquei na introdução. Sim, o ponto de vista central no âmbito deste texto é o da pesquisadora, afinal. Entretanto, sempre cabe lembrar que tal ponto de vista funda-se na estratégia metodológica de colocar-me na situação de aprendiz da capoeira Angola. Mais estritamente, isso não se restringiu ao domínio da técnica corporal em si, mas envolveu tudo o que está implicado no processo de “tornar-me angoleira”, incluindo, portanto, ir “beber na fonte”, ou seja, viajar para Salvador.

É claro que este “beber na fonte” deve ser compreendido como um investimento na experiência da mítica do campo, realizado no modo reflexivo próprio do fazer antropológico (e que é distinto do enquadre reflexivo que tal viagem proporciona aos capoeiristas, por

exemplo). Significa, portanto, um mergulho na experiência com a mediação do corpo conceitual da antropologia. Neste texto, que tem a pretensão de restaurar tal experiência a fim de produzir, performaticamente, a reflexão, significa igualmente desvelar pré-conceitos e preconceitos de várias ordens e procedências que me constituem e são, portanto, matéria para o olhar antropológico que sou capaz de construir no momento.

### **Alto da Sereia, nº 02, 3º Andar: o Nzinga - Salvador**

*Do Porto da Barra, você pega qualquer ônibus que vá pela orla e desce logo no final da Ondina. Fica entre a Ondina e o Rio Vermelho. Fica no Alto da Sereia mesmo. Você vai ver logo o prédio, fica no último andar,* me explicou a Janja, mestra e coordenadora do Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Cheguei nela por indicação do Guto. Cheguei lá tendo feito apenas um treino de capoeira, logo antes de viajar a Salvador.

Janja respondeu prontamente ao e-mail que mandei logo na chegada: *segundas e quartas estou no treino das crianças às 18h e dos adultos às 19h, terças e quintas das 7h às 9h, com o coletivo de mulheres, e às sextas tem a roda do grupo.* Telefonei e combinei de chegar 17:30, na quarta, para conversarmos um pouco antes do treino.

A parada do ônibus fica bem no começo da *orla* — apelido pelo qual é conhecida a avenida que percorre a orla marítima, da Barra ao Jardim de Alá. De acordo com a prática corrente na cidade (que depois observei não ser exclusiva dos turistas, mas também comum entre os habitantes), pergunto na parada quais os ônibus que seguem pela orla até o Rio Vermelho. Prontamente várias pessoas acodem em resposta, e fico com duas ou três sugestões de como *não dá pra errar.*

Para quem vem de Porto Alegre, sair de casa de manga cavada em pleno entardecer de junho já é um evento digno de nota. Agora, difícil mesmo é encontrar palavras para descrever o percurso de ônibus ao longo da orla marítima de Salvador. Primeiro de tudo, o mar. Um sem-fim de mar lentamente se avermelhando desde o horizonte. Depois vêm os fortes: silhuetas brancas da arquitetura colonial portuguesa que se sucedem com alguma regularidade

ao longo do caminho. São dois entre o Porto da Barra e o Alto da Sereia, mas o muro, também branco, separando o calçadão da praia e seguindo adiante para os dois lados, faz adivinhar outras construções como aquelas ao redor de toda a cidade.

Um primeiro morro, e sei, pelo mapa, que o segundo será o Alto da Sereia. Espécie de zona limítrofe entre a área mais turística e as praias mais frequentadas pelos moradores da cidade — entre a Ondina e o Rio Vermelho —, o Alto da Sereia é um morro ladeado por prédios comerciais de luxo e povoado por habitações populares. Amontoados de brita e areia impedem a passagem pela estreita calçada (1 metro, talvez?), há que passar pela avenida mesmo. Prédios de alvenaria, situados dos dois lados de uma escadaria, a maioria com entradas estreitas e pouco visíveis desde baixo. Pintura gasta, reboco caindo, degraus avariados. Um corrimão de ferro praticamente sem pintura no meio da escadaria. Onde fica o número 02, se nada tem número? Deduzo que é a segunda entrada do lado esquerdo, já que do lado direito parecem não haver entradas (imagino que deem para a rua do lado).

A parte de baixo do prédio é um bar. Não vejo bem onde é a entrada e onde ainda é a rua, já que não há propriamente uma porta, mas um vão que ocupa toda a largura do prédio. Dois bingos eletrônicos em pleno funcionamento com todo seu potencial sonoro; uma mesa de bilhar, com dois homens em volta, sem jogar, me olham e não dizem nada; duas mesas de plástico com cadeiras, vazias, e um balcão no fundo, outro homem, esse nem me olha. Bem na frente (no que, imagino, já é “fora”) um orelhão. Chão de terra e brita. Ah! “Dentro” pode ser reconhecido pelo chão de lage, afinal.

Fico por ali no que me parece muito tempo, mas que de fato não deve ter excedido uns cinco minutos, pensando. Em parte intimidada (os músculos que se contraem em bloco; os sentidos alertas, como se até os poros se abrissem para melhor perceber o espaço) pelo ambiente ostensivamente masculino e popular, num bairro que não conheço numa cidade que não conheço. Em parte tentando absorver esse ambiente – o som do bingo invade os ouvidos, os olhos ora acompanham os movimentos dos homens ora são invadidos pelas diferentes texturas, ásperas, do chão, das paredes descascando. Sigo procurando o lugar onde deveria chegar. É então que vejo, bem à minha frente, uma porta de grade encostada, mas não fechada, que dá para uma escada, na lateral do bar. Decido entrar.

Subindo a escada, estreita e escura, um primeiro andar: dois corredores, um para cada lado, um pouco escuros já a esta hora e, na entrada de cada corredor, portas de grade trancadas com cadeado. Um levíssimo tremor percorre minha coluna vertebral, terminando numa espécie de arrepio na base do crânio. Felizmente o patamar entre as escadas é protegido apenas por uma mureta, sem parede, e permite uma visão mais ampla para a frente. Respiro melhor. Prossigo. Um segundo andar igual ao primeiro. Será este o lugar? Ao virar para continuar subindo, sim, é este o lugar: a parede ao fundo do primeiro lance de escadas é decorada por uma pintura afro, em tons terrosos, ao longo de toda sua extensão. Continuo subindo, a escada fica mais estreita, a luz fica diferente, diria mais “quente”. Leve inclinação da cabeça para trás; olho para cima e vejo um pano avermelhado, pendurado como o teto de uma tenda. Ao final de uma escada de metal, ainda mais estreita, uma única porta, fechada. Bato. Ninguém. Bom, tenho certeza de que é o lugar, e me dou conta de que cheguei cedo, ainda não são cinco e meia.

Quando vou pensar o que fazer, chegam dois meninos. Negros, cabelos cortados à máquina bem baixinho. Me encontram ali na porta e logo perguntam se “*a Janja não chegou*”. Acabamos decidindo esperar juntos. Eu sentada, eles no patamar do andar inferior. Brincam. O menor dá um salto para trás, rodopiando no ar e parando, quase milagrosamente equilibrado com as mãos e a cabeça no chão, as pernas para cima. Imediatamente o outro o imita, acrescentando um giro sobre a própria cabeça, que afinal o derruba, levando-nos todos a rir juntos. Seguem mostrando vários movimentos de capoeira que sabem fazer, privilegiando os mais acrobáticos, que me deixam, de fato, embasbacada com os corpos ágeis, maleáveis e sem medo. Conversamos durante essa performance espontânea: são moradores do Morro da Sereia, e treinam ali no Nzinga há uns dois anos. Um bem magrinho, Antony, tem seis anos. O outro, maiorzinho, Iuri, oito anos.

Escuto o vozerio de uma criançada, e em seguida vejo a Janja chegando. Não nos conhecíamos, mas identificamos uma à outra imediatamente. Ela, negra, por volta dos quarenta e poucos anos, cercada pelo enxame de crianças, todas negras, todas falando ao mesmo tempo. Eu, branca, sentada na escada<sup>15</sup>. Sorrimos, ambas inclinando levemente a

---

<sup>15</sup> As categorias de “negros” e “brancos” para identificar os personagens ao longo do texto foram atribuídas, prioritariamente, segundo os termos utilizados pelos sujeitos para se referirem a si mesmos. Quando esse recurso não me foi acessível, utilizei minha própria inferência arbitrária, fundada basicamente em minha percepção individual dessas categorias, muitas vezes em diálogo com outras pessoas participantes do mesmo

cabeça. Um rápido abraço e subo a escada atrás dela. Bom, de fato atrás das crianças, que são as primeiras a irromper no espaço. É bonito ver aquele bolinho irrequieto, concentrado como potência no ínfimo espaço da escada, de repente se esparramar como jorro pela amplidão da sala. Sublinha minha própria sensação de entrar naquele espaço tão amplo e claro, com o chão pintado de amarelo e totalmente aberto. Imediatamente meus músculos se distendem e o resquício de tensão desaparece do corpo.

Entendo que ali é uma espécie de terraço do prédio, coberto por um telhado mas apenas com meia parede do lado da rua, como uma grande sacada. Logo à frente, um morro e, seguindo ao longo da avenida, um pedacinho do mar, já num tom amarronzado a esta hora.

Logo os meninos e meninas, entre seis e onze anos, se distribuem em tarefas de organização: varrer, juntar os copos espalhados, organizar os bancos junto à parede. Tudo em meio a muita brincadeira, tentativas de acrobacias e golpes de capoeira. Janja dá algumas instruções, e me convida para acompanhá-la. Passamos pela cozinha, que tem a entrada sempre aberta, e entramos numa salinha ao lado, esta fechada por uma porta. Um pouco escritório, um pouco depósito: dois sofás, uma televisão com DVD, escrivaninha, armários, caixas, cartazes enrolados... É neste ambiente que fazemos as primeiras negociações sobre minha inserção ali.

É uma acolhida afetuosa, mas não ingênua. Sentamos próximas, cada uma na ponta de um dos dois sofás que desenham o canto da sala. Ela me olha nos olhos. Um olhar ao mesmo tempo afetuoso e direto. Faz-me ter imediatamente consciência de minha postura corporal, meus gestos, o tom da minha voz. Meço as palavras e busco um tom de voz afável e seguro. A voz dela? Baixa, doce e firme. Articula as palavras com muita clareza. Sinto-me submetida a um interrogatório. Amigável, mas interrogatório mesmo assim: de onde venho, como cheguei ali e, principalmente, o que quero pesquisar exatamente e por quê. Falo novamente do Guto, meu professor de capoeira de Porto Alegre, que me falara para procurá-la. Ela lembra dele. Diz que respeita seu trabalho (seu corpo diz o mesmo, distendendo-se sutilmente quando digo que fora ele quem me falara para procurá-la). Entretanto, a indicação, embora seja um bom começo, não é suficiente.

---

contexto. A opção por manter essas categorias no texto faz parte do projeto de explicitar sua visibilidade na vida social. A categoria “mestiço” só foi aplicada quando vinda dos próprios sujeitos como auto-definição, ou quando se referiam a outra pessoa. Nesse caso, seu uso aparece contextualizado.

Pesquisas sobre capoeira não são nenhuma novidade e tenho, nesse momento, uma dupla tarefa de convencimento: de que sou digna de confiança (enquanto pesquisadora, principalmente) e de que meu trabalho tem algum interesse para o Nzinga ou, mais amplamente, para a capoeira Angola. Pontos que contam a meu favor, visivelmente: o desejo de pesquisar especificamente sobre capoeira Angola (já que a produção sobre este segmento da capoeira ainda é escassa), e o interesse em praticar para falar sobre, o que, segundo a avaliação de Janja, é um pressuposto metodológico coerente e politicamente interessante para o universo da capoeira Angola.

Mas a negociação não se dá unicamente no plano das motivações e do posicionamento acadêmicos. Conto para Janja do dia em que, recém chegados a Salvador, meu filho Guilherme, então com quatro anos, me diz: “*mamãe, eu não quero ser negro, eu quero ser como tu*”. Pontuo meu “não saber o que fazer com isso”, explicando então que meu interesse neste trabalho não passa apenas pelo âmbito científico mas está enraizado também no plano pessoal: quero pesquisar sobre a capoeira como inserção política para buscar, através de outros pontos de vista, suportes concretos para lidar com a situação de ser a mãe branca de um filho negro. É a vez dela falar de si. Diz que compreende bem minha inquietação, e que tenho motivos para isso. Ela própria sente até hoje o quanto foi difícil ser a filha negra de uma mãe branca, que simplesmente não tinha recursos para prepará-la para enfrentar o racismo.

Nesta conversa fica acertado, então, que serei *acolhida* pelo Nzinga, através da mestra Janja.

### **Um treino no Nzinga**

Fico observando Janja na condução do treino para as crianças. Estou ainda sob o impacto da negociação, sentindo o corpo que finalmente relaxa. Não, os resquícios de tensão não haviam desaparecido por completo na entrada na sala. Ou melhor, a tensão fora substituída por um certo “estado de performance” que assumimos ao nos apresentarmos pela primeira vez a um interlocutor decisivo para nossa entrada em campo. O relaxamento vem acompanhado de um ligeiro cansaço, e aproveito a posição de observadora sentada no banco

para saborear esta primeira aceitação no grupo. Não tenho concentração para registrar qualquer observação que seja desse treino das crianças, a não ser perceber que elas se divertem muito, junto com a mestra. E me permito simplesmente compartilhar internamente essa alegria que paira no ar.

Logo começam a chegar os adultos para o treino noturno, no qual tomarei parte. Chegar no espaço do treino é encontrar amigos, cumprimentar a todos que estão por ali, com abraços ou sorrisos. Pegar seus tênis de jogar na estante e ir trocar a roupa cotidiana pela de prática, no banheiro ou na cozinha, se não há ninguém por ali. Para os mestres e alunos mais antigos, essa mudança pode ser feita na salinha-escritório.

Observando como a maioria faz, vou trocar minha roupa de andar na rua pela que trouxera para o treino. A mesma roupa que costumo usar para meu trabalho de dança contemporânea: confortável, própria para não atrapalhar os movimentos. Já observara que angoleiros não jogam descalços, de modo que levei meus tênis na bolsa. Começado o treino, fui percebendo que, de calça florida e camiseta sem mangas, só eu: a maioria veste calças pretas e todos usam camisetas de manga curta, mesmo naquele calor.

De saída, a forma de organização do treino me parece bem caótica. Tenho a impressão mesmo de que cada um vai chegando e começando a se mover como quer, gingar, experimentar alguns movimentos, como se todos já soubessem o que fazer. Não é o meu caso. Entretanto, não tenho muito tempo de pensar sobre como agir: logo uma mulher me pega pela mão, se apresenta, sorrindo — *Maria Falcão* —, pergunta de onde venho e começa a “*me passar os movimentos*”. Fica literalmente cuidando de mim em todo o primeiro segmento do treino, no qual de vez em quando Poloca (o outro mestre e coordenador do grupo que reveza a condução dos treinos com Janja) dá alguma indicação para todos, ou isoladamente para cada dupla.

A partir de minha primeira experiência no grupo Nzinga de Salvador, um treino de capoeira Angola consiste basicamente em experimentar várias combinações de um repertório de movimentos numa atmosfera que acabei definindo como de *concentração festiva*: há espaço para as brincadeiras, o riso, a leveza, e ao mesmo tempo muita atenção ao que se está fazendo, ao outro com quem se está treinando, aos detalhes de cada movimento.

Estamos em várias duplas distribuídas pelo espaço, experimentando sequências de movimento, improvisando situações de jogo. As duplas se revezam, ora por indicação de mestre Poloca, ora por vontade própria. O próprio mestre interage com um ou outro por algum tempo. Num dado momento, ele para tudo e pede para cada um lembrar de uma coisa trabalhada na última aula em que esteve presente. *“Não vai ser a mesma aula pra todo mundo, mas não importa. Pensa em alguma coisa, depois, na dupla, um passa pro outro o que lembrou”*. Mais adiante, ele próprio mostra, no centro do círculo, um movimento a ser treinado pelas duplas. *“Depois vai jogando e tentando colocar os movimentos no jogo”*.

Olho em volta: vinte pessoas na sala são vinte formas diferentes de executar o mesmo movimento. Entendo que o importante não é reproduzir exatamente a forma do movimento conforme feito por ele, mas compreender o objetivo e a maneira de executá-lo para melhor atingir esse objetivo. É uma pedagogia muito diferente da de “imitar um modelo” (Janja diria, em outro treino: *“Cada um tem que ter a sua dança, o seu jeito de fazer”*).

O riso predomina nos rostos, mesmo os erros ou dificuldades são marcados por boas risadas. Observo mestre Poloca corrigindo a *cabeçada* de uma aluna. Abraça-a e diz, rindo: *“é muito macia”*. Mostra a qualidade que deve ter o movimento: a cabeça deve tocar o corpo do outro com suavidade e, imediatamente, tornar-se firme para empurrá-lo. Não se trata de força, mas de uma convicção na direção do movimento. A diferença entre a “maciez” da aluna que fazia seu movimento desmanchar-se ao tocar o outro, e a “suavidade” demonstrada por mestre Poloca é ínfima, mas muda radicalmente a eficácia do golpe. Melhor dizendo: é o que transforma o movimento em golpe.

Em seguida, ele a deixa praticando com uma dupla e parte para interagir com um rapaz, explicando-lhe detalhadamente a posição do pé que deve dar uma rasteira, assim como a qualidade do toque. Apenas um “pontuar”, um leve encostar da ponta do pé no calcanhar do outro, por trás. Esse “toquezinho”, para ser executado com precisão, exige toda uma reorganização do corpo: torção e inclinação da parte superior do tronco; a perna que se estica inteira na direção do pé do adversário, para logo em seguida retornar à uma base saltitante. O detalhe fundamental é *“nem parecer que deu uma rasteira. É pra camuflar a rasteira mesmo”*. Diz isto pulando de um pé para outro, com leveza e agilidade e, é claro, sempre sorrindo.



É esse misto de riso e atenção para os mínimos detalhes que acaba impregnando o espaço da atmosfera de *concentração festiva*. Mas o que quero dizer com essa ideia de “atmosfera de concentração festiva”? A chave da compreensão está na noção de “atmosfera”, apropriada de José Gil. Para o autor, a atmosfera é, numa primeira instância, um meio que envolve dois ou mais corpos dançantes. É um fenômeno semelhante ao que acontece na vida cotidiana,

(...) imperceptivelmente, quando um olhar meu, na rua, 'apanha' um outro olhar: não se sabe como, dois corpos (e dois espíritos; melhor: dois inconscientes) encadeiam-se um no outro, numa espécie de captura recíproca. Envolve-os um mesmo meio que transmite diretamente as forças de um corpo ao outro (Gil, 2004:118).

Conforme especifiquei na introdução, busco trabalhar a partir da noção de um corpo tornado feixe de forças. Significa operar com um modelo de corpo que não é nem o biológico, nem o semiótico. Significa observar o funcionamento do corpo na relação com o espaço assumindo uma certa concretude desse espaço.

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos (Gil, 2004:119).

Não é demais precisar que, para o autor, a atmosfera não é um dado preexistente, mas é conformada pela ação dos corpos em movimento, através do processo que ele chama de construção do *espaço do corpo*, operado pela própria distribuição relacional dos corpos que dançam<sup>16</sup>.

Partindo dessa ideia, entendo que o riso, no aprendizado da capoeira Angola, é estratégia para enganar o outro, seduzi-lo, impedi-lo de adivinhar o que faremos a seguir; é deboche (do outro e de si mesmo), e é igualmente simples prazer de estar ali. O riso atua como força na criação de uma atmosfera peculiar, propícia ao desenvolvimento do jogo. Essa atmosfera faz parte de uma escolha consciente do Nzinga. Nas palavras de Janja:

O pessoal por aí diz que o jogo da gente é manso, é meio bobo até. Mas isso não nos ofende não, porque é justamente isso que a gente quer: o lúdico, a vadiação... A capoeira

---

<sup>16</sup> Deixo para a segunda parte o desenvolvimento da noção de *espaço do corpo*, a partir de um mergulho no aprendizado da técnica propriamente dita.

Angola já tá indo muito pra perto da Regional, da esportivização, da competição, da produtividade. Alguém tem que manter...

Finaliza a frase com um gesto da mão, como se puxasse um fio (terra) de cima para baixo. Interpreto o gesto como “a tradição, os fundamentos, a raiz, o que conecta com a terra”. Para este grupo, investir no aspecto lúdico da capoeira, na *vadiação* (atividade voltada a, literalmente, não fazer nada de “produtivo”) é um contraponto político à lógica da competição e da produtividade, identificadas com a sociedade de consumo.

Dito isso, interessa-me, neste trabalho, compreender *como* esse aspecto lúdico é construído, concretamente, nos corpos dos sujeitos. Para tanto, retorno à noção de “*atmosfera*” (Gil, 2005). É fácil perceber que o riso faz parte do cotidiano, mas o que faz com que seja contagiante, percebido como uma atmosfera que toma conta da sala?

É aí que entra a ideia de **concentração festiva**. O prazer nasce tanto da prática cotidiana do riso, do “não se levar a sério”, quanto da própria atenção aguda dedicada à compreensão dos mínimos detalhes de cada movimento. É esta atenção que permite uma ampliação da percepção do que acontece no corpo e realiza um movimento de projeção do seu interior ao exterior, ganhando o espaço, transformando o espaço exterior em *espaço do corpo* (Gil, 2005), numa relação de imanência. É neste modo de relação do corpo com o espaço que acontece o encontro com o corpo do outro e, numa medida, a sensação de prazer. A diversão não é, portanto, acessória na capoeira Angola, mas constituinte da e constituída pela técnica.

Nos primeiros treinos no Nzinga, começo a me perguntar o quanto o próprio experienciar desse modelo organizacional fundado na construção corporal e coletiva de uma atmosfera de riso e descontração pode ser uma das ferramentas políticas da capoeira Angola.

Estou em meio a essas divagações quando alguém larga um reco-reco na minha mão (o treinamento compreende dominar todos os meios expressivos que compõem o jogo). Indica-me um lugar para sentar, na ponta do banco encostado à parede (afinal, o reco-reco é o instrumento mais fácil de tocar e hierarquicamente inferior na bateria).

Sentada no canto do banco, tocando meu reco-reco, de repente olho para a rua e vejo a praia e um pedacinho do mar, iluminados pelas luzes da avenida. A brisa bate no rosto e

refresca o calor sentido após uma longa sequência de movimentos. Nesse exato momento penso que entendi, no corpo, porque Salvador é a terra da capoeira: a sensação de, logo após me mexer muito, vir sentar, tocar, cantar e, de repente, sentir a brisa e ver o mar relaxa o corpo inteiro, faz sentir uma alegria interna enorme e uma proximidade até então insuspeitada com aquelas pessoas e aquele espaço. É dessa sensação precisa de “*estar em casa*” que emerge à consciência todo um imaginário da capoeira como liberdade, que afloram lembranças de todas as histórias contadas (e cantadas) falando do mar, da ambivalência entre a dureza do cotidiano dos marinheiros e a fluidez da água, o balanço das ondas como um relaxamento das tensões diárias...

*A marola do mar vai levando, Iemanjá vai embalando...*

## **O treino das mulheres**

Em Salvador o dia começa cedo. Não são bem seis horas da manhã e o sol já está alto, a claridade invade o quarto pelas largas frestas da veneziana metálica do apartamento alugado por temporada no Porto da Barra. Tanto melhor. Facilita minha tarefa (nunca fui muito afeita ao hábito de madrugar, confesso) de estar às sete cheia de disposição para o “treino das mulheres”, no espaço do Nzinga. Não é restrito às integrantes do grupo, mas espaço de encontro e troca entre mulheres, angoleiras ou não, através da prática da capoeira. Descendo para pegar o já habitual ônibus, a luminosidade desta hora do dia é uma grata surpresa. Um misto de rosa e amarelo banha as nuvens contra as quais se recorta a silhueta do Forte Santo Antônio... O mar feito planície dourada em constante movimento de ondulação... Minha respiração fica suspensa, os olhos cheios d'água. É um daqueles momentos nos quais a beleza da paisagem opera uma ligeira suspensão no tempo, o corpo deixa-se impregnar pelo espaço, torna-se espaço, móvel, suspenso... Tenho sorte: a esta hora o forte do trânsito de Salvador ainda não acordou, e o ônibus desliza pela orla até o Alto da Sereia. Ou é meu corpo que se sente deslizar, ainda impregnado pela sensação daquela amplidão tranquila e dourada?

Enfim, chego no espaço do Nzinga às sete horas. Janja já está na sala, chegam ainda Lígia, integrante antiga do grupo, e outra mulher, Cris, que eu não conhecia. O início do

trabalho é varrer e organizar. Pego uma vassoura. Lígia logo corrige minha forma de varrer: “*Não vai na direção da porta, junta tudo no meio.*” Ao meu olhar interrogativo, responde: “*É coisa de terreiro. Não se varre pra fora e nem à noite.*” (Uma lembrança me perpassa: de estar no interior do Rio Grande do Sul, numa família de origem alemã sem nenhuma relação com religiões de matriz africana, e me dizerem, do mesmo jeito, que não se varre a casa nem põe o lixo na rua à noite.)

O espaço organizado, Janja nos convida para formar um círculo. Somos quatro, com ela, e penso, sem comentar, que a forma resultante de nossa disposição espacial assemelha-se mais a um quadrado. Ela propõe o movimento básico da ginga, fazendo e dando indicações: “*Solta o corpo, solta os ombros, o quadril, dança...*” O embalo da música (CD de capoeira do Nzinga tocado em som mecânico), vai levando nossos corpos, e pouco a pouco o ir-e-vir da ginga ganha uma fluência contínua. Janja segue se movendo e falando, explicando que a gente precisa resgatar a dança, a leveza, o feminino. “*E isso tá no círculo, na mandinga, no jogo de corpo. A gente tem que usar isso a nosso favor*”.

Em seguida, movimentos de defesa – *esquiva, negativa, rolê* – que ela vai pouco a pouco colocando numa sequência. Depois de algum tempo consigo estabelecer um certo fluxo contínuo na realização dessa sequência. A cabeça passeia livremente próxima do chão, oposta à perna na lateral, por trás. “*Não perde o olhar, enxerga sempre o outro*”. Registro uma sensação de ligeiro estranhamento ao cruzar o olhar de Lígia emoldurado por minhas pernas (estou de costas para ela, passando a cabeça num círculo por baixo). Ao mesmo tempo, o olhar periférico fica cada vez mais presente, e enxergo ora Janja, ora Cris, cada uma de um dos meus lados. Mais do que “ver” minhas companheiras, melhor seria dizer que as percebo. E percebo também que seus movimentos foram ganhando uma fluência, ir-e-vir no balanço do mar. As quatro desenhando formas vez mais arredondadas nos corpos, percursos cada vez mais circulares, indiretos, no espaço. Feixes de forças que se acompanham, atravessam, opõem, até que, de repente, a surpresa: está formado um círculo de quatro pessoas no espaço da sala.

A sensação de circularidade não se perde quando passamos a treinar em duplas. A diferença é que agora o espaço é povoado por duas pequenas esferas, formadas pelo movimento de cada dupla. Isso não é imediato. Mesmo que o corpo guarde a circularidade na

sensação e no movimento, um novo formato exige um novo encontro. Para que atinjamos a forma circular nas duplas, Janja explica a disposição dos pés, segredo da distância exata que vai fazer de dois corpos uma unidade movente. Um início lento, uma tentando entender o movimento da outra, e logo *a coisa pega*. Estou muito pela relação, quando Janja interrompe: “*Tá bonito o movimento de vocês, mas olha aqui*” – fala para Cris, que treina comigo – “*usa este braço [na frente do rosto], senão você entra feliz aqui nela e ela pega esse pezinho aqui e... ó [levanta meu pé até o queixo de minha parceira, que, tentando entrar uma cabeçada por baixo, tem o rosto muito próximo de meu pé e desprotegido]. Capoeira é luta, não dá pra esquecer.*” Sim, eu esquecera. A sensação de comunhão era tal que a observação de Janja sobre eu chutar o rosto de Cris surpreende tanto a ela quanto a mim.

No fim do treino, sentamos no, então, círculo de quatro pessoas, para comentar a experiência partilhada nesse dia. É o momento em que por fim cada uma se apresenta. Cris comenta que praticava capoeira há muito tempo atrás, mas acabou parando, “*sabe como é... a vida... engravidei...*” Janja, sorrindo: “*Licença maternidade prolongada.*” Sorrimos todas, solidárias. Breve silêncio e baixar de olhos. Lembro de um momento em que conversara com Janja sobre a pouca quantidade de mulheres reconhecidas como mestres de capoeira, e este foi um problema apontado por ela:

A mulher engravida e para com a capoeira. Depois, o filho nasce e é ela quem fica cuidando e não volta a praticar. O homem nunca para pra cuidar de filho. Quando ela volta, ficou pra trás. E assim a mulher não consegue seguir carreira<sup>17</sup>.

Para Janja, “*a capoeira tem que ser espaço pra gente reverter isso que tá colocado na sociedade, esse lugar da mulher. E isso é no próprio jogo.*”

“*Mas nem sempre é fácil né*”, comenta Cris. “*Ontem, na roda do 2 de julho<sup>18</sup>, fiquei meio assim com o mestre imitando a menina daquele jeito, fazendo assim com as mãos, apontando o pé [imita as mãos soltas, a ponta do pé levantada].*” E completa, num tom mais interrogativo do que afirmativo: “*Mas na hora entendi que ele tava corrigindo ela...*”

---

<sup>17</sup> Mais adiante, em evento da *Áfricanamente*, mestra Elma (natural de Brasília, discípula de mestre Pato no Maranhão e hoje residindo em Florianópolis) falaria de sua trajetória, explicando que, num dado momento, percebeu que precisaria escolher entre ser mãe e seguir na capoeira: “*Os dois exigem dedicação integral*”. Ela escolheu a capoeira, e tornou-se mestra. Para mestra Janja, embora não tenha filhos, a adoção está em seus projetos futuros.

<sup>18</sup> Roda organizada pela FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola), no Largo 2 de Julho, no centro da cidade, próximo à sede do grupo, com a presença de vários mestres e capoeiristas de outros grupos.

Lígia ri: “*mas ele é danado né... Porque assim, em roda de rua com todo mundo olhando... Ah, é sacanagem...*”

Janja completa:

E esse tipo de correção você só vai ver ser feita assim, desse jeito, com mulher. Por isso que não é sempre que eu joga nessas rodas não. Porque é muito duro você ser oprimida pelos seus pares desse jeito. Não aguento não. Por isso a gente tem que ir desenvolvendo estratégias. Já conquistamos muito espaço, mas ainda falta muito. Por exemplo, a gente entrou na capoeira e foi aprendendo que o importante eram os golpes, a força, e foi perdendo isso, que é a dança, que é o molejo, que é nosso... E que é da capoeira! E que a gente pode trazer de volta pra mudar essa estética.

Janja fala de uma estética considerada masculina, e que compreende a força, os golpes, uma certa dureza que representa, em sua fala, por um gestual que corta o espaço num percurso direto. Atribui ao feminino o molejo, a dança, as linhas mais curvas. Informada pelas teorias da performatividade de gênero, o comentário da mestra – apontando formas de se mover “de homem” e “de mulher” – soa em meus ouvidos como um tanto essencialista.

Tal abordagem é fruto de um longo percurso da teoria feminista, empenhada em dissociar sexo e gênero<sup>19</sup>. Ser homem ou mulher, portanto, é algo que o sujeito vai definido ao longo da vida, através de seus atos, como imitação ou reiteração de “*estilos corporais ideais*” (Butler, 2004). Ao mesmo tempo em que parte de modelos para definir sua identidade sexual, o sujeito reitera esses mesmos modelos.

Para Janja, não há problema em haver diferença entre homens e mulheres. Sendo uma técnica corporal, a capoeira inclui a dimensão anatômica, biológica, como dado, e opera generalizações a partir da anatomia feminina e masculina. Ela acrescenta: “*feminino e masculino são qualidades da vida que, segundo a visão de mundo africana, não se opõem, se complementam*”. Dizer que a suavidade é um atributo feminino não a coloca em posição hierarquicamente inferior à força, por exemplo. E também não confina as mulheres à obrigatoriedade de serem suaves. “*Suavidade e firmeza*”, como vimos no treino de mestre Poloca, são características de uma boa cabeçada, seja ela aplicada por um homem ou por uma mulher. Ao mesmo tempo, os homens são igualmente estimulados a desenvolver as linhas

---

<sup>19</sup> Abordo especialmente essa teoria no capítulo 2 da segunda parte, a partir de Butler (2004), Morris (1995), Grosz (1994) e Albright (1997, 2001).

curvas, a soltura do quadril, a dança. Aprendo então que, no bom modelo capoeirístico, o problema está em priorizar uma das dimensões em detrimento da outra. Janja confirma: “*A diferença não é um problema na capoeira; a desigualdade, a dissimetria, é.*”

Pergunto então:

Nesse sentido, vi que todo mundo – homens e mulheres – veste calça preta e camiseta de manga curta, geralmente camiseta amarela. Isso é... assim... uma espécie de... “uniforme”, um tipo de estratégia pra “igualar” os gêneros?

Meu constrangimento à ideia do uniforme transparece na pausa ligeiramente distendida que faço antes de pronunciar a palavra. Não passa despercebido a Janja, e ela ri, dizendo:

Angoleiros têm, sim, uniforme. Primeiro, porque a gente quer se distinguir da capoeira-esporte, a Regional. Por isso as calças sociais. Se o angoleiro pudesse, não usava nem tênis... jogava de sapato, se não fosse detonar a coluna. Amarelo e preto, por causa de mestre Pastinha<sup>20</sup> [indica o poster com a foto do mestre na parede].

E porque a manga curta? Esperava uma resposta que trouxesse a questão de gênero, informada por comentários de angoleiras que se sentiam muito desconfortáveis com a sexualização do corpo feminino na capoeira, identificando-a com o estilo Regional, *as meninas de blusinha colada, top mostrando a barriga.*” A resposta de Janja veio por outro caminho: “*Ah... tem a ver com o mistério, a magia, com o que pode tá escondido, com o invisível. Porque a Angola não expõe tudo... Posso ter aqui um contra-egum, posso esconder minhas guias... Isso tudo é magia. Angola é magia, é mistério.*” Aceito a resposta sem perguntar mais detalhes<sup>21</sup>.

Ela continua: “*Mas sim, isso que você tá falando, de certa forma o uniforme também nos ajuda a fazer um contraponto a toda essa hiper-sexualização do corpo...*” Novamente

---

<sup>20</sup> Reza a lenda que mestre Pastinha, um dos primeiros (senão o primeiro) a utilizar uniforme para a capoeira Angola, adotou as cores amarelo e preto em homenagem ao time de futebol Ypiranga, do qual era torcedor apaixonado.

<sup>21</sup> Era um dos primeiros indícios para mim, na prática, da íntima relação entre a capoeira Angola e as religiões afro-brasileiras, e que iria se explicitando e intensificando conforme minha entrada nesse universo. Relação apontada por diferentes autores, meu propósito não era “descobri-la”. Tinha, sim, o intuito de compreender por quais caminhos os mundos dos sujeitos se constroem nessa imbricação entre sistemas simbólicos que se constituem mutuamente em relações dinâmicas. Assim, coerentemente com a proposta metodológica de uma antropologia da experiência, minha escolha foi deixar esses mundos emergirem, e segui-los conforme fossem se apresentando.

penso na relação com a Regional, mas ela segue, mais uma vez, por outra via: “...*porque o corpo baiano é hiper-sexualizado na mídia, em tudo, o tempo inteiro... e principalmente o corpo da **mulher negra** na Bahia.*”

Uma passada pelas ladeiras do Pelourinho e entendo o que ela quer dizer: nos quadros expostos de um e outro lado da rua, invariavelmente a mulher negra aparece nua ou seminua, em poses sensuais, sobrepostas à bandeira do Brasil ou às paisagens paradisíacas das praias baianas. Dentre os personagens masculinos, predominam o malandro, o marinheiro e o pescador, bem como os tocadores de tambor, especialmente com o símbolo do bloco afro Olodum, e são representados majoritariamente vestidos. Exceção feita aos capoeiristas, cuja figura recorrente é a do jogador de Regional, mulato, com suas calças brancas e o tronco musculoso nu.

Sentindo-me acolhida e protegida no espaço do “treino das mulheres”, conto minha experiência de viver o outro lado dessa história.

Praia do Porto da Barra, dia de sol. Meu filho volta do mar, feliz. Um rapaz negro, musculoso, que passara uma boa parte da manhã fazendo exercícios acrobáticos na beira do mar (o olhar sempre atento em volta, captando todos os movimentos do lugar), chega para falar com ele. Coisa muito corriqueira ali, aliás. Todo mundo fala o tempo todo com as crianças. Ele passa a mão na cabeça do Guilherme, afetivamente: “*Black power bonito hein negão?*” Me olha sugestivamente: “*Vai fazer sucesso, o menino. As mulheres gostam de negão, rastafári...*” Ele próprio “*negão rastafári*”, insiste no assunto, todo sorrisos, o corpo todo inclinado na minha direção. Sorrio de volta, sem mover um músculo, sem pronunciar palavra.

Isso assim, uma vez, é relativamente tranquilo. O problema é quando começa a acontecer todo dia. A cada saída de casa, um homem, normalmente negro, vem falar comigo. Geralmente em inglês, perguntando se falo português. Quando digo que sou brasileira, o interesse diminui sensivelmente. Vou compreendendo que, na Bahia, ter cabelo loiro e olhos azuis, a pele muito branca, é ser logo taxada de *gringa*. Ser *gringa* é, entre outras coisas, ser uma possibilidade de relação vantajosa, sobretudo no plano financeiro. Segundo os níveis de envolvimento, pode resultar mesmo em casamento, migração, visto de permanência em algum



país mais rico. Pode significar, num certo sentido, literalmente “melhorar de vida”. No fim das contas, ser gringa é ser um corpo-passaporte.

Janja comenta: “Ah... *No Porto da Barra você vai se incomodar muito ainda... Ali é o lugar preferido dos turistas...*” Ela se refere à predominância de um tipo de turismo muito comum hoje, identificado como um problema social em Salvador: o turismo sexual. Ali, serei facilmente identificada com o tipo da gringa que vem à Bahia atrás de excitação, aventura e uma dose de liberdade sexual que não vive em seu país, pelas mais diversas razões.

Se, no espaço do treino, Janja pontua estratégias para reverter a situação da mulher na sociedade através da capoeira, isso vem aliado a outras práticas constituintes da inserção política do Nzinga. No dia 19 de junho, o grupo promove um seminário intitulado *Turismo sexual e comercialização da cultura afro-brasileira na indústria do turismo*, voltado para “*estudantes, capoeiristas e demais interessados*”<sup>22</sup>. Estão presentes em torno de trinta pessoas entre homens e mulheres do grupo, representante de ONGs, universitários e mulheres da comunidade. Além de meu filho, algumas outras crianças presentes, acompanhando suas mães. O evento é coordenado pela doutoranda em antropologia cultural pela Stanford University, Erica Williams, que está realizando trabalho de campo em Salvador durante seis meses, como pesquisadora visitante do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher.

A pesquisadora, mulher negra de cerca de 25 anos, apresenta um relato de seu trabalho de campo, propondo a seguinte discussão para o grupo: como raça, gênero, sexualidade e economia se articulam no processo de comercialização da cultura negra como símbolo nacional centrado na sensualidade, restaurando uma imagem do Brasil exótico e selvagem? Para esta pesquisa, Erica Williams alia a análise do material turístico fartamente distribuído na cidade (postais, livretos distribuídos gratuitamente nos restaurantes do Pelourinho, jornais...) a dados estatísticos referentes ao turismo e à “exportação” de mulheres.

A estudante vinculara-se ao Nzinga, onde treinava capoeira Angola e participava das atividades do coletivo de mulheres do grupo. Sua pesquisa vai ao encontro de um dos engajamentos do coletivo: interferir no processo de prostituição internacional que inicia já entre as meninas recém entradas na adolescência. “*Muitas vezes são as próprias famílias que*

---

<sup>22</sup> Jornal A Tarde, 27.06.08, Salvador (BA).

*incentivam, pensando que isso é o melhor pras meninas, que elas vão melhorar de vida, ter mais oportunidades*”, me dissera Poloca, com gravidade incomum em sua voz sempre brincalhona. O coletivo trabalha com as mães e as crianças, oferecendo meios e alternativas para essas meninas se pensarem diferentemente na relação com um sistema já instituído e que lhes confere esse papel.

Dito de outro modo: ser negra ou negro na Bahia é crescer sob o signo da violência. Violência do cotidiano que objetifica o corpo – o sujeito – transformando-o em mercadoria. A violência que transforma o corpo da menina-mulher negra em objeto de consumo é a mesma que transforma o da gringa em passaporte. A dissimetria econômica entre os turistas vindos de países do Primeiro Mundo e uma grande parte da população brasileira, aliada à constituição da imagem sexualizada da Bahia, engendra um jogo de cena onde esses papéis vão sendo continuamente reiterados. Os atores transitam nesse espaço entre a subjetivação – o agenciamento, a escolha entre campos de possibilidades mais ou menos restritos conforme o contexto – e a objetificação de si. A experiência do corpo, nesse jogo, oscila entre a sensualidade como potência e a sexualidade como mercadoria.

### **Movimentos em torno da roda**

Sexta-feira, noite de lua cheia. Primeira roda que assisto no espaço do Nzinga desde que me investi como aprendiz de capoeira. Por que assisto, ao invés de participar? Estou machucada. Estranho, não? Na véspera da primeira roda de capoeira em que eu poderia entrar para jogar, amanheço sem poder virar a cabeça para o lado – torcicolo. Indício, no meu corpo, de tudo o que intuo que se passa numa roda, mas que não domino ainda para poder me mover minimamente nesse espaço. Em outras palavras: que me dá medo. Não perco a viagem, levo a câmera para filmar. “*Você pode*”, responde mestre Poloca quando peço autorização para registrar a roda. Diz isso apontando o dedo para mim, olhando-me direto nos olhos (o olhar sério contrasta com os lábios sorridentes). Impossível evitar uma ligeira apreensão, sentida no estômago e ao longo da coluna. O gesto equivale a algo como “veja lá o que você vai fazer com isso”. A autorização é, ao mesmo tempo, um engajamento de responsabilidade para com o grupo.

Instalo-me junto a uma parede, logo atrás das pessoas sentadas na roda, enquadrando a bateria e o espaço do centro do círculo. Mestre Poloca pega o berimbau, senta no meio do banco, acompanhado de outro homem, negro, e de mestra Paulinha nos outros berimbaus. Estes, têm os pandeiros um de cada lado, com Lígia e Tiago (integrante do Nzinga). Erica (Williams, a pesquisadora norte-americana) está no agogô, e Antony, o menino que eu vira no primeiro dia fazendo acrobacias na escada, no reco-reco (olhando-o, lembro da sensação da brisa no rosto quando ocupei este mesmo lugar). No atabaque, Maria Falcão, minha “cuidadora” no primeiro treino. Mestre Poloca percute os primeiros acordes no berimbau, e em seguida os outros instrumentos vão entrando em sequência

*Iêêê...*

Chama mestre Poloca. E emenda a ladainha:

*Quando chego no terreiro  
Quando chego no terreiro ô iaiá  
Trato logo de louvar  
Louvo a Deus primeiramente  
E a Rainha do Mar...  
Peço licença ao deus de Angola  
Me dê o salão pr'eu vadiá*

*Aquinderrê*

O coro responde, o som enche o espaço da sala:

*Iê Aquinderrê camará*

Depois das louvações, ele emenda o corrido:

*Ai, ai, ai, ai  
Quando eu cheguei de Aruanda  
Trouxe muitos remédios  
Dentro da minha capanga<sup>23</sup>*

O coro engrena respondendo, e o mestre inclina levemente o berimbau, indicando aos dois jogadores agachados à sua frente que eles podem começar o jogo. São dois capoeiristas visivelmente experientes. O jogo começa lento, acompanhando o ritmo da bateria. Vou

---

<sup>23</sup> Em Porto Alegre, canta-se “caxanga”. Indício das variações linguísticas regionais?

ficando como que hipnotizada pela regularidade daquela fluência de movimentos circulares, harmônicos como uma coreografia muito ensaiada (e, no entanto, sei que improvisam tudo). Como o canto, os movimentos da dupla formam um jogo de pergunta e resposta que flui como se fosse a coisa mais natural do mundo. A sensação de “hipnose” provoca um estado próximo da meditação. Algo que pode ser chamado de “atenção flutuante”. É nesse estado que sou capturada pela imagem da audiência que agora enche os bancos ao meu lado. De onde saiu toda essa gente? Quanto tempo fiquei olhando o jogo sem perceber o que acontecia à minha volta?

Num segundo momento, percebo que não é apenas a quantidade de gente assistindo que chama minha atenção. É uma maioria de negros e, até aí, nada muito diferente do que fora meu cotidiano em Salvador nos últimos trinta dias. Mas há algo diferente neles, que demoro a precisar. A começar pela forma de se vestirem. Os homens em calça social, camisa, sapato. As mulheres de salto alto, maquiadas. Alguns se destacam pelo uso de roupas “tipicamente africanas”: os homens em conjunto de túnica e calça em tecidos coloridos; as mulheres com os cabelos penteados em complicadas tranças. E as crianças! Chamam especialmente minha atenção as crianças muito arrumadinhas, as meninas em vestidos modelo “boneca”, larguinhos, muito diferentes do cotidiano short-e-camisetinha que eu me acostumara a ver nas crianças que geralmente transitam ali pelo Nzinga. Primeiro penso que são africanos. Mas algo não fecha exatamente com meu imaginário de “africanos”. De repente me dou conta de que é isso: não são apenas todos muito “arrumadinhos” nas roupas; o que é mais estranho para mim é o quanto são “esticadinhos” na postura. Uma certa rigidez e controle do gesto, como se cada um guardasse muito bem a fronteira de seu corpo ao contato exterior. São sorridentes e polidos, mas distantes. Guardo a questão para mais tarde.

Nos dias subsequentes, vejo duas garotas desse grupo, na faixa dos quinze anos, participando dos treinos. Elas falam inglês, nenhuma palavra de português, e não têm muito interesse em conversar comigo. No forró organizado pelo Nzinga (é mês de junho, afinal, e as festas pululam na cidade inteira), vários desses assistentes da roda estão presentes. Novamente são pouco acessíveis para mim. É perguntando para Janja, então, que descubro que fazem parte de uma “delegação” de negros norte-americanos em viagem à Salvador, no intuito de “reencontrar suas origens”. O grupo, composto por umas trinta pessoas, entre

homens, mulheres e crianças, permaneceu em Salvador por cerca de um mês, durante o qual as duas estudantes secundaristas frequentaram os treinos de capoeira.

Como eles chegaram ali? Segundo Janja, desde os anos 90 há um fluxo mais intenso de estrangeiros vindo a Salvador em busca da capoeira Angola e de manifestações da cultura negra. Ela explica:

Em 1989, Mestre Moraes e Mestre Cobra Mansa foram pro Festival de Cultura Negra de Filadélfia. Foi quando eles levaram a capoeira pra lá. Nessa época, existiam diversas companhias de dança, de shows folclóricos aqui no Brasil, a “Oba Oba”... enfim, existiam várias. Era muito comum capoeiristas participarem dessas companhias. João Grande, mestre João Grande, mesmo participou de uma, ficou onze anos, rodou toda Europa, Oriente Médio, enfim... E eles foram pra esse festival, onde tiveram a chance de fazer apresentações de capoeira em rua... o público a quilômetros de distância... de fazer palestras em universidades, participar de mesas, inserir a capoeira no debate da cultura negra: era o primeiro festival da cultura negra nos Estados Unidos. (...) Ele [Cobra Mansa] ficou alguns anos lá e dava aula dentro da universidade George Washington.

(...) E a partir daí comunidades culturais e políticas dos Estados Unidos começaram a vir. Em 90 nós fizemos o primeiro encontro internacional de capoeira Angola aqui. Nós recebemos na época uma delegação de mais de 100 norte-americanos, negros norte-americanos. Daí um monte de pessoas que agora tão aí pelo poder, Secretário de Reparações da Bahia, Olívia Santana, Secretária de Educação, Ubiratan Castro, eram pessoas que eram parceiras nossas nessa coisa de estudar sobre o negro. Nós produzimos esses eventos e começamos a articular as diferenças de organização entre nós, enquanto movimento negro no Brasil pensando a cultura, e o movimento negro nos Estados Unidos pensando a cultura.

É só bem mais tarde – durante o estágio na França – que me deparo com o ótimo artigo da antropóloga Patrícia Pinho: *Comment trouver l'Afrique à Bahia? En suivant les ethno-touristes afro-américains*<sup>24</sup> (2002). Numa festa em homenagem a Nossa Senhora da Glória, promovida pela Irmandade da Boa Morte, no município de Cachoeira, ela se depara com um grupo de negros que lhe causa estranhamento semelhante ao meu vendo os negros norte-americanos assistindo à roda:

---

<sup>24</sup> “Como encontrar a África na Bahia? Seguindo os etno-turistas afro-americanos”. Texto publicado no dossiê organizado por Michel Agier “Les mots du discours Afro-brésilien en débat”, para os “Cahiers du Brésil Contemporain” (Nº 49/50, 2002), publicação do Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain (EHESS) e do Institut des Hautes Études d'Amérique Latine (Paris III). O artigo é parte da tese desenvolvida pela autora no livro *Reinvenções da África na Bahia* (2004), no qual a autora analisa as representações sobre uma Mama África, uma África-mãe como referencial de autenticidade e origem mítica comum a articular os movimentos negros, tecendo uma crítica a uma certa universalização do que seria a configuração desses movimentos a partir da experiência singular norte-americana. A autora explora a relação entre as noções de africanidade, negritude, autenticidade e originalidade e seus possíveis sentidos políticos no âmbito dos movimentos negros brasileiros. Outras referências para o debate sobre o fenômeno chamado de “reafricanização da Bahia” estão em Sansone (2001, 2002) e Agier (1992, 2000).

Confesso que no começo pensei que se tratava de turistas africanos, porque, além de suas roupas 'cheguei!' [*tape-à-l'oeil*], vários deles – principalmente as mulheres – utilizavam penteados compostos por tranças e ornamentos sofisticados, que chamamos, na Bahia, penteados 'afro'. Outros, principalmente os homens, cobriam a cabeça com turbantes, que são também, para nós baianos, signos de 'africanidade'. Foi apenas após as primeiras conversas com esses 'africanos' que descobri que eram, de fato, afro-americanos. Sua 'africanidade' é tal e sua 'autenticidade' é tão bem encenada que permite a (con) fusão com o modelo, ou ao menos com aquele modelo que imaginamos” (Pinho, 2002:97).

A autora então recorta, no panorama mais amplo da “reafricanização da Bahia”, o fenômeno específico por ela designado como “*etnoturismo*”, que consiste num fluxo constante de Afro-americanos “*em busca de sua 'família'*”, dos “irmãos” que eles identificam com a diáspora negro-africana ao redor do mundo. Esse movimento funda-se na noção da África “*berço de uma negritude essencialista*” (Pinho, 2002:98). Para Patrícia Pinho, o problema não está na busca dessa origem comum, mas na imposição desse modelo de etnicidade negra, que acaba produzindo noções de negritude conforme as necessidades norte-americanas, que não são necessariamente as necessidades dos negros brasileiros.

Segundo a problematização desenvolvida pela autora, o fenômeno do etnoturismo se conforma ele próprio como uma fatia de mercado para a indústria turística. É, portanto, perpassado por uma lógica capitalista, gerando um modelo de relação entre os turistas e as sociedades de acolhida fundado na assimetria econômica e, finalmente, guiado por uma lógica de consumo. Em suma, é através do poder econômico que os etnoturistas conformam, numa medida, as práticas locais às suas necessidades, acabando por ditar um modelo “ideal” para o combate ao racismo e a afirmação da negritude.

Este modelo de negritude fundado numa origem comum seria o produto de uma experiência específica da escravidão e do racismo norte-americanos. Seria esta a resposta mais adequada para o “racismo à brasileira”? Deixo a questão para mais adiante, após termos transitado um pouco mais por este mundo da capoeira. Passar por Porto Alegre e pela França trará novos elementos para desenvolver o debate.

Nesta altura, quero apenas pontuar que o Instituto Nzinga de Capoeira Angola e Cultura Bantu<sup>25</sup> tem um intercâmbio intenso com o movimento negro norte-americano, mas

---

<sup>25</sup> Além de ser a identidade jurídica do grupo Nzinga, o INCAB promove uma série de ações voltadas à preservação e ao resgate de elementos expressivos, históricos e filosóficos ligados à matriz africana Bantu. Ver <http://www.nzinga.org.br/>

este intercâmbio não é acrítico. Retomo as palavras de Janja, quando contextualizava para mim a presença daqueles negros tão “arrumados e esticadinhos”:

Nós produzimos esses eventos [de intercâmbio] e começamos a **articular as diferenças de organização** entre nós, enquanto movimento negro no Brasil, pensando a cultura, e o movimento negro nos Estados Unidos, pensando a cultura.

### **A entrevista (ou uma conversa com mestra Janja)**

O trecho que segue é uma montagem a partir de uma entrevista de duas horas que realizei com mestra Janja, ao final dos quase dois meses que passei junto ao grupo Nzinga de Salvador. Neste ponto da narrativa, faço a escolha deliberada de trazer este longo trecho sem interferências minhas a não ser o recorte e a montagem em si, e os comentários que fiz no momento mesmo da entrevista. Tal escolha integra o projeto de escrever a tese como uma restauração da experiência, no plano empírico e, principalmente, no plano reflexivo.

Trata-se de deixar muitas informações irem ganhando lugar, sem necessariamente analisá-las, como um recurso que performatiza a entrada nesse mundo da capoeira como num universo onde o ato de simplesmente “ouvir histórias” é parte fundamental na construção do saber. Mesmo que numa primeira escuta não saibamos muito bem o que fazer com as histórias ouvidas. Esta entrevista aqui colocada, então, é um convite para ouvirmos mestra Janja falar, deixar suas palavras entrarem e ressoarem em nosso interior. Mais tarde, quem sabe, elas reverberarão em outras palavras, experiências e reflexões, ao longo do percurso?

Cenário: *a salinha*. O depósito-escritório no espaço do Nzinga, onde ocorrera minha primeira conversa com Janja. Desta vez a porta fica aberta. É final da manhã, não há atividade no espaço.

Pela segunda vez juntas na salinha, novamente estamos sentadas cada uma num dos sofás que desenham o canto. Estamos próximas. Janja tem as costas repousadas no encosto, as pernas cruzadas; eu, o tronco mais inclinado à frente (misto de excitação e atenção). Nossos joelhos quase se tocam. Coloco o gravador no braço do sofá. Ligo, e pergunto: *podemos começar pela pergunta óbvia de como tu começou na capoeira, e daí seguimos?*

Ela concorda com um leve aceno de cabeça, sorrindo. Pequena pausa. Respira e então começa:

- Eu vim pra Salvador com 17 anos, minha família é do interior, de Feira de Santana, e eu vim pra cá pra fazer a faculdade. A gente lá no interior já crescia com esse sonho de passar no vestibular e vir pra Salvador. Eu nasci numa família pobre. A família da minha mãe era uma família empobrecendo. De fazendeiros, que tinha 21 filhos. Não tem patrimônio que resista. De Chapada Diamantina. Meu pai também era da Chapada Diamantina, do outro lado da Chapada. Meu pai nasceu na década de 30, dentro de um engenho ainda, filho de escravos. Nasceu vivendo dentro de uma estrutura coletiva de várias famílias, como era no tempo da escravidão. Apesar de ser trinta e tantos anos depois do fim da escravidão. A gente vê isso na história do Brasil em vários lugares... tanto a gente vai ver essas estruturas escravistas terem sido eliminadas antes da lei Áurea, como em muitos lugares muito depois da lei Áurea. Esse foi um dos casos.

Eles se conheceram em Feira de Santana, casaram, embora meu pai já tivesse outros envolvimento, outras mulheres. Casaram.

Minha mãe, a partir do momento em que ela casou com meu pai ela declinou no padrão de vida dela. Ela era de uma família branca, foi a única que casou com um negro. Nós somos os únicos negros dentro da família. Eu sou a primeira **mulher negra** dentro da minha família, da minha mãe [ênfatisa a frase com um sorriso irônico]. Minha mãe, dona de casa, absoluta. O pai trabalhava com próteses dentárias e... jogava. A gente teve muitas subidas e descidas na vida. Períodos de ter muita coisa e de não ter nada. Na infância, pré-adolescência, perdemos a casa, fomos morar todos num quarto na casa de uma irmã da mãe...

O certo é que eu nunca gostei nem de uma coisa nem de outra. Nem de Feira de Santana, nem da vivência familiar, nem dos dramas familiares, e muito cedo botei na minha cabeça que eu tinha que passar no vestibular e sair daquilo tudo, e vir embora pra Salvador. E eu comecei minha vida assim.

- *Tu fez faculdade de quê?*

- Eu fiz educação física, foi a primeira faculdade que eu fiz.

- *Na UFBA<sup>26</sup>?*

- Não, na UFBA nessa época não tinha... Comecei a fazer educação física na Faculdade Católica, porque, em Feira de Santana, na infância... porque como foi um lugar que eu quis muito cair fora, a única lembrança alegre, romântica, que eu tenho de Feira de Santana é a minha vivência no mundo do esporte mesmo. Lá eu comecei com natação, comecei com sete anos a participar de competições de natação, depois fui... porque na pré-escola eu tava em escola privada depois fui pra escola pública, daí aqueles esportes que se desenvolvem em escola pública, atletismo, né. Aí fui pra área de atletismo, depois voltei pruma escola particular no ensino médio, porque aí eu tinha disputado uma bolsa de estudos e tinha conseguido, aí eu voltei pros esportes de quadra, daí fiquei alguns anos na seleção de vôlei, de handebol. Por isso a minha paixão pela educação física.

Daí eu vim praqui e entrei na faculdade de educação física em 1978, ou seja, eu entrei na faculdade ainda no trânsito do regime militar, era uma universidade totalmente militar, caracterizada pela presença dos militares. Os professores quase que 100%, mas também os

---

<sup>26</sup> UFBA: Universidade Federal da Bahia



estudantes. Fora os militares, na educação física só era possível encontrar atletas mesmo, que já vinham dentro da atividade esportiva mesmo. Não tinha uma coisa voltada pra ciência do corpo, como a gente tem hoje, né. Era um instrumento muito importante de normatização, do ponto de vista do controle social.

E eu fui pra faculdade de educação física, e fiquei lá assistindo um pouco como à distância o movimento estudantil, a luta pela abertura democrática, e comecei a me inquietar com aquilo tudo. Daí comecei a frequentar a residência universitária, a residência feminina das estudantes da UFBA, um casarão em que moravam 110 mulheres, e era um foco político muito grande. Daí comecei a me envolver com movimento estudantil e, na faculdade de educação física recebi logo o apelido de comunista, né, vivia entre os desacatos e as ameaças, mas enfim.

Daí fui me jogando com isso... minha primeira grande atuação nos movimentos sociais foi nessa época, inclusive fazendo parte da comissão organizadora do congresso de reconstrução da UNE<sup>27</sup>, em 79. A UNE tava voltando a sair da clandestinidade. E, enfim... Mas quando eu me vi em condição de acabar a faculdade de educação física e ir pro mercado de trabalho eu comecei a ficar muito angustiada. E foi quando eu conheci a capoeira. A capoeira Angola.

Apesar de morar em Salvador, eu nunca tinha tido nenhum contato com capoeira, nunca tinha feito nada de capoeira, inclusive na própria faculdade de educação física só no ano seguinte entraria a disciplina de capoeira, mas eu... dentro do movimento social, dentro do movimento político, que eu comecei a despertar pra essa coisa da diferença da cidade de Salvador pro resto da Bahia. Era uma coisa muito forte aquilo que alguns antropólogos, eu inclusive [comenta com uma boa risada], chamam de período de “reafricanização da cultura baiana”. Então tinha uma efervescência em torno da negritude, em Salvador, que era fantástica, era muito séria. Porque ela tanto se diluía muito rapidamente pelas ruas, organizando grupos culturais, comunidades culturais, etc, etc... Ou seja, as pessoas perdendo aquela vergonha de se dizer “eu sou negro”, toda aquela coisa do “black is beautiful”, orgulho de ser negro. Final dos anos 70, que daí coincide com os movimentos dos direitos civis nos Estados Unidos, com os movimentos de independência dos países africanos, né, o black power norte-americano. Inclusive nessa época que nasce o Ilê Ayê, em 74. Na década de 70, e que nasce também com esse nome de Black Power e o regime militar veta o nome e aí eles botam Ilê Ayê, que é mais ou menos a mesma coisa — a “casa do povo”.

Então era um momento em que fazer cultura aqui em Salvador, inegavelmente era uma rebeldia, e que dentro do debate da rebeldia, a gente ia pras ruas dizer que nós não aceitaríamos mais ter que pedir licença pra polícia pra fazer capoeira, ter que pedir licença pra polícia pra tocar tambor nos terreiros de candomblé e tudo o mais. Então foi um momento super importante na minha vida, foi definitivo.

*- E tu começou direto na capoeira Angola?*

– Comecei direto na capoeira Angola. Só treinei capoeira Angola, nunca treinei nenhum dia outro estilo de capoeira! [ri] Mas foi importante porque definiu que não era a educação física o meu caminho. Tava cursando o último ano da educação física, e já tava

---

<sup>27</sup> UNE: União Nacional dos Estudantes. Organização representativa dos estudantes universitários, a UNE havia sido cassada durante o regime militar, permanecendo atuante na clandestinidade.

entrando na UFBA... Me formei mas nunca fui buscar o diploma definitivo, porque eu sabia que não podia me deixar correr o risco de querer trabalhar como professora de educação física.

– *Como assim não podia se deixar correr o risco?*

– Porque eu passei a rejeitar totalmente, entendeu? Ideologicamente eu passei a rejeitar a educação física. Falei não, eu não posso usar isso aí... Porque, por um lado, eu com todo aquele entendimento de consciência política e tal e, por outro, me formando sem reflexão política alguma sobre a minha própria profissão, pra ser um instrumento de controle.

Daí eu fiz vestibular de novo na UFBA e fui fazer História com o objetivo de me especializar nesse campo de cultura, de história do negro: queria estudar História do negro. Por isso que eu digo que a capoeira me enegreceu, né, nasci numa família de brancos, fui criada numa família de brancos, aí... Ah, um episódio interessante foi quando eu fiz acho que 12 anos de idade, uma tia me deu de presente de aniversário uma peruca de cabelos lisos.

– *Ai, que horror!*

– É. Pra ter uma ideia do que é ser criada... ser diferente num lugar onde as pessoas não estão preparadas pra enfrentar de maneira reflexiva, política, né... Esses entendimentos. Mas... foi isso, aí eu fiz faculdade, entrei no curso de História...

– *E só pra retomar um pouquinho, quando a tua tia te deu a peruca, tu te lembra de como isso bateu pra ti?*

– Eu adorei! Eu adorei, porque... era cansativo ser diferente, chega uma hora que você quer ser branco mesmo. E não foi nessa hora... provavelmente eu já tinha manifestado em vários outros momentos o meu desejo de ser branca, ou de ter o cabelo liso e comprido que nem as minhas primas tinham... solto né, porque comprido tinha, mas sempre de trança... Mas eu gostei... Mas eu me lembro também que uma vez indo pra missa domingo eu quis colocar, mas depois aquilo acabou virando brinquedo de casa, quando a gente fazia desfile de moda, aquela coisa de brincadeira de criança...

E daí eu vim praqui e entrei nessa de fazer capoeira... Com Mestre Moraes e Cobra Mansa. Durante muitos anos foram só eles dois, depois Mestre João Grande... Porque Moraes, ele é aluno de João Grande né. E mestre João Grande já tava há mais de doze anos afastado, como muitos mestres de capoeira daquela época estavam afastados da capoeira, há vinte e cinco anos atrás. Não tinha lugar pra essas pessoas darem aula ou viverem qualquer outra prática vinculada à capoeira. Então eram lavadores de carro em posto de gasolina, como mestre João Grande, feirantes, etc., e uma ou outra vez na vida quando tinha uma roda, essa gente era vista.

Essa foi outra coisa que o GCAP<sup>28</sup> consegui promover no interior da capoeira: trazer de volta esses velhos mestres. E João Grande nessa época trabalhava de dia nesse posto de gasolina, e de noite num grupo de show folclórico, num restaurante. Ele ficava lá escondido, vestido com as roupas de um orixá que cobre o corpo todo e tocando berimbau. Em cada um

---

<sup>28</sup> GCAP: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, fundado por mestre Moraes primeiro no Rio de Janeiro e depois em Salvador.

desses ele ganhava um salário mínimo. Ele já era viúvo nessa época com seis filhos. E aí a gente convenceu ele de que a gente tinha possibilidade de pagar esses dois salários mínimos pra ele, pra ele voltar pra capoeira. Foi aí que ele voltou e ficou com a gente por seis anos, até que surgiu a oportunidade dele ir pros Estados Unidos<sup>29</sup>... Ele esteve numa roda com o Nzinga no início desse ano.

Nessa época, a capoeira Regional tinha se tornado tão hegemônica no Brasil inteiro, que quando você chegava nos cursos de educação física ou nos lugares onde tinha capoeira, parecia uma coisa legitimada pelo Estado: só existe um tipo de capoeira, que é a Regional. Porque os angoleiros, tudo em casa. Quando eu comecei tinha três grupos de capoeira Angola funcionando em Salvador.

– *E por que isso?*

– Porque, enfim, mesmo os angoleiros antigos passaram a ... aprenderam essa coisa com mestre Bimba e teve uma migração pelo sul do país, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, né. Então essas pessoas saíram espalhando a capoeira no Brasil, entrando nessa coisa da oficialidade da capoeira. Porque a capoeira Regional, quando ela nasce, ela ganha a oficialidade. Entra nas escolas, nos quartéis, se institucionaliza. E era aqui que estavam os grandes capoeiristas, aqui e no RJ, e essas pessoas se espalham. São poucos os que ficam. Por isso a importância de Pastinha: porque Pastinha fica, nesse movimento, nessa contramão... ele fica como a resistência.

Mas isso teve um preço. Um período da história da capoeira em que a capoeira quase que some. Quando eu entrei tinham esse três grupos em evidência: nós, João Pequeno e Mestre Virgílio, lá na Fazenda Grande. Era uma vergonha, todos nós morríamos de vergonha, de se dizer angoleiro. Era uma coisa muito estigmatizada: angoleiro era sinônimo de ser feiticeiro, macumbeiro, enfim... pobre, suburbano.

– *Isso porque a Regional não tem essa proximidade com o candomblé?*

Não, não tem. É óbvio que tem muita gente dentro da Regional que é do candomblé, inclusive mestre Bimba era. Mas a capoeira Regional quando foi se expandindo foi, de certa forma, priorizando essa oficialidade, esse campo do esporte, das competições, dos campeonatos, e foi se afastando dessa base filosófica, cultural ou mesmo espiritual, que os angoleiros preservam.

E aí o que acontece é que pra gente chegar aí com esses três grupos, na meca, que sempre foi considerada a meca da capoeira, a gente teve que reorientar as nossas práticas e os nossos discursos. E o GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, liderado por mestre Moraes, com a gente, incorporou uma prática que até então os capoeiristas não faziam, que foi atuar nos movimentos políticos **como capoeiristas**. Então nós entramos mesmo no movimento negro, começamos a atuar na área da educação, da psicologia, da saúde. A gente ia pra universidade, a gente quase que criou uma obrigatoriedade dos alunos de capoeira não só

---

<sup>29</sup> Mestre João Grande está até hoje estabelecido nos Estados Unidos, sua academia em Nova Iorque é ponto frequente de visitas de capoeiristas de todo o mundo, especialmente da Europa e dos Estados Unidos. Aos brasileiros o fator financeiro conta muito como impeditivo, além do fato de que vários velhos mestres podem ser visitados no Brasil mesmo. O filme *Mandinga em Manhattan: como a capoeira se espalhou pelo mundo*, produzido por mestre Cobra Mansa, conta um pouco de sua trajetória, enfocando-a como precursora do atual processo de internacionalização da capoeira Angola.

treinarem movimento, toque, canto, etc., mas estudar a cultura negra: fazíamos ciclos de seminários com professores da UFBA, pesquisadores norte-americanos, criamos acervo. Então essa forma que você vê hoje em muitos grupos de capoeira Angola, aliás a maioria dos grupos de capoeira Angola, e até em muitos grupos da Regional, foi uma criação do GCAP. Foi uma criação nossa dessa época.

A entrevista de Janja segue ainda por uma hora, aproximadamente. Encerro a transcrição aqui, no momento em que já temos um extrato representativo de como ela situa sua entrada na capoeira (ou melhor seria dizer “a entrada da capoeira na sua vida”?). Ao final deste encontro, ela me passa seu único exemplar da dissertação de mestrado em Educação para fazer cópia, e fica de me enviar a tese de doutorado (também realizada na faculdade de Educação) digitalizada por e-mail. Material do qual desfrutarei avidamente no retorno a Porto Alegre.

### **A inserção universitária como política**

O papel central do GCAP no processo de revitalização da capoeira Angola é amplamente reconhecido no mundo da capoeira, inclusive em filiações não diretamente vinculadas a mestre Pastinha. A partir da conversa com Janja, podemos refletir sobre o que pode representar isso que ela nomeia como sendo uma “invenção” do GCAP.

Um aspecto que retorna frequentemente em sua narrativa é a relação com a universidade. Enfatiza, sobretudo, as articulações que isso possibilita, já que a participação de intelectuais como praticantes de capoeira não é, em si, uma invenção do GCAP.

Sobre o final do século XIX, no Rio de Janeiro, a historiadora e capoeirista Leticia Vidor de Sousa Reis escreve: “*Na verdade, a prática da capoeira colocou em contato pessoas provenientes de diversas origens sociais, étnicas e nacionais, promovendo intensas trocas culturais entre ambas*”(Reis, 1997:34). Entretanto, nesse período, havia uma distinção entre os “negros capoeiras”, “vadios e desordeiros” anônimos em sua maioria, e os brancos que, mesmo praticando a capoeira, seguiam sendo a elite (se enquadrados na perseguição, mesmo assim eram considerados os líderes, os cabeças dos movimentos organizados das *maltas*, por exemplo).

Num outro sentido, ainda segundo Letícia Reis, é através da produção de uma discursividade que o mundo acadêmico vai também interceptar o mundo da capoeira, ao longo da história. No final desse mesmo século XIX, a capoeira vira crime previsto no código penal. Estava em jogo, na época, o argumento de cunho evolucionista que via, na capoeira, uma “doença moral” a ameaçar a “grande e civilizada cidade” (Reis, 1997:46).

No livro *O Barracão do Mestre Waldemar*, o jornalista e pesquisador da capoeira Frede Abreu apresenta um panorama das práticas da capoeira Angola baiana das décadas de 40 a 60. Em seu relato vemos, frequentando o *Barracão*, tanto os capoeiristas vindos das classes baixas quanto representantes da intelectualidade baiana do período. Estes últimos como praticantes ou assistentes, mas sempre produzindo discursos sobre a capoeira Angola, enfatizando sua importância enquanto manifestação cultural negra.

Assim, é tanto através da convivência quanto de uma discursividade relativa ao papel do negro e da cultura na sociedade que o mundo acadêmico vai influenciando o mundo da capoeira. O que muda com o GCAP, portanto, não é a existência dessa relação com a universidade, mas sua natureza. Em sua tese de doutorado no campo da educação, Janja apresenta essa especificidade da seguinte forma:

(...) o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho desenvolveu uma metodologia tanto para o ensino específico da capoeira, quanto para promover sua sustentação e difusão. Nesta última, vale ressaltar a permanência do contato com universidades, intelectuais, artistas, organizações dos diversos movimentos sociais, comunidades de bairros populares e demais instituições educativas. Entre estes, creditamos algum destaque para a permanência no contato com as universidades, seja desenvolvendo projetos em parceria, seja utilizando suas instalações como sede, seja produzindo seminários, cursos ou ainda trabalhos acadêmicos, em níveis de graduação e pós-graduação (Araújo, 2004:51).

Mais do que produzir discursividades, a estrutura de funcionamento do GCAP vai promover a democratização dos modos de produção dessa discursividade. Através de figuras-chave, como Janja, o trânsito entre o espaço universitário e o mundo da capoeira começa, numa medida, a fluir nos dois sentidos. Por um lado, os seminários, as palestras, os grupos de estudos, propiciam uma apropriação de novas ferramentas conceituais e modos de produção

do conhecimento, a fim de promover, segundo as palavras de Araújo<sup>30</sup>, “o aprofundamento crítico-reflexivo sobre nossas próprias práticas” (2004:4).

O Nzinga mantém essas dinâmicas iniciadas no GCAP. Um recurso é a realização frequente de seminários, como o que vimos com a doutoranda norte-americana. Outro é a edição da revista Toques d'Angola, com quatro números publicados de 2003 a 2005, através da qual o grupo faz circular suas ideias. Organizada através de edições temáticas, a revista se constitui tanto como um espaço de atualização da tradição angoleira — e portanto uma ferramenta na conformação interna do mundo da capoeira — quanto de posicionamento do grupo na esfera das lutas políticas mais amplas.

O artigo *A Capoeira Angola e a luta antirracismo*, que abre o dossiê intitulado “*Antirracismo*”, é emblemático da articulação entre essas esferas de atuação. Nesse texto, assinado pela socióloga Paula Cristina da Silva Barreto (a mestra Paulinha, do Nzinga), a autora apresenta um relato histórico dos processos de criminalização e legalização da capoeira, sua transformação em esporte através da capoeira Regional de mestre Bimba e a resistência representada pela capoeira Angola de mestre Pastinha, até o quase desaparecimento desta última. Conta, então, o processo de revitalização da capoeira Angola, protagonizado pelo GCAP, pontuando:

Através da realização de eventos em homenagem a mestre Pastinha, o GCAP conseguiu reunir antigos praticantes da capoeira Angola e atrair novos admiradores e interessados em se iniciar nesse jogo tradicional. O formato destes eventos inovava posto que criava pontes entre os praticantes da capoeira Angola e outros segmentos da sociedade como: lideranças religiosas, especialmente ligadas aos Candomblés de Angola; organizações antirracistas do chamado 'movimento negro'; organizações envolvidas com outras formas de produção cultural negra; intelectuais e acadêmicos; gestores governamentais, especialmente da área cultural (Barreto, 2004:6).

O artigo termina apontando a necessidade da “*implementação de uma política pública antirracista e multicultural desenhada para a capoeira em geral (...) como foi anunciado recentemente pelo Ministro da Cultura, Gilberto Gil...*” (Barreto, 2004:8). Realiza, assim, um

---

<sup>30</sup> Rosângela Araújo é a mesma mestra Janja com quem vínhamos falando. A escolha por utilizar o sobrenome quando da referência a seu texto acadêmico funciona também como recurso para performatizar as diferentes posições ocupadas pelos atores conforme as arenas nas quais estão atuando, bem como para explicitar os recursos expressivos característicos de cada um desses espaços sociais (e políticos). Naturalmente, quando a tese é comentada nos meios capoeirísticos (como quando a entrego para Guto, em Porto Alegre), é a “tese da mestra Janja”.

duplo movimento de reiteração/atualização: da tradição que sustenta a posição do Nzinga dentro do mundo da capoeira Angola; da inscrição desse mundo na esfera das lutas políticas mais amplas, junto a outros segmentos sociais.

Ao final do artigo, a apresentação da autora — “*Paula Barreto, Contramestre Paulinha*<sup>31</sup>, é doutora em sociologia, professora da UFBA e coordenadora do INCAB em Salvador” — é um indício de outra particularidade da revista: a grande maioria dos textos é produzida por integrantes do Nzinga (de Salvador, São Paulo ou Brasília), com inserção universitária, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Em relação à linguagem, predomina o tom reflexivo, com referenciais acadêmicos trazidos num formato mais leve, adaptado à leitura de um universo mais heterogêneo que o universitário: o universo capoeirístico, predominantemente.

Assim, se por um lado a revista é um veículo para que a própria capoeira Angola produza os discursos sobre si mesma, e se insira nesse universo político mais amplo, ela também performatiza o papel da universidade nessa produção discursiva. Melhor, é emblemática (e constituinte) da relação contemporaneamente estabelecida entre os angoleiros e a universidade.

Na leitura da tese de Rosângela Araújo (a mestra Janja), encontro elementos para aprofundar a reflexão sobre uma espécie de tensão entre a apropriação de ferramentas conceituais e de um espaço de discursividade e sua repercussão na constituição e no posicionamento político do (e no) mundo da capoeira Angola. O que pode significar e quais as implicações da apropriação desse espaço de produção de conhecimento, a qual envolve a incorporação de uma linguagem específica, constituinte de um modo de pensar também específico?

Por um lado, a tese de Araújo é uma construção narrativa que reescreve a tradição da capoeira Angola desde um ponto de vista que suporta a posição política dos angoleiros (e mais especificamente dos vinculados à linhagem *pastiniana*<sup>32</sup>) no campo específico da capoeira,

---

<sup>31</sup> “Contramestre” era o título que Paulinha possuía no universo da capoeira à época da publicação, em 2004. É fundadora e coordenadora do Nzinga juntamente com Janja e Poloca. Atualmente, todos os três são reconhecidos como mestres.

<sup>32</sup> Escola, tradição ou linhagem *pastiniana* são os termos adotado pela autora para referir-se à descendência de mestre Pastinha na capoeira Angola.

inscrevendo-a “*junto a outros parâmetros da resistência negra, e no meio cultural político e educativo*” (Araújo, 2004:33). É, portanto, uma ocupação assumidamente política desse espaço acadêmico, no sentido de produzir suas próprias discursividades.

Mas essa apropriação é também política num outro sentido. A proposta de Araújo, desde o campo da educação, é questionar as bases do modelo pedagógico moderno a partir de um diálogo com a *práxis* educativa angoleira. Para tanto, a autora escolhe uma linguagem inquestionavelmente acadêmica, inclusive com o uso do “nós” impessoal. Entretanto, quando apresenta seu referencial teórico-conceitual, distribui autores e referências como uma bateria de capoeira. Ou seja, hierarquicamente dispostos no texto, da seguinte forma: mestre Pastinha, no Gunga; GCAP, no Médio; egressos do GCAP, no Viola; Huizinga e Carse, nos pandeiros; Geertz, no reco-reco, e Luz. Este último, colocado no lugar do atabaque — instrumento que, revestido de um caráter sagrado devido à relação com o candomblé, tem a função de uma espécie de base para a bateria —, representa o posicionamento político da autora junto a um entendimento das matrizes civilizatórias africanas enquanto potencial reflexivo.

A partir daí, Araújo busca organizar o texto como “*uma roda de capoeira que permita lidar com mudanças e transições nos procedimentos analíticos e suas variações*” (Araújo, 2004:34). Nessa apropriação específica do espaço de produção textual, vejo uma inscrição performática no universo acadêmico, colocando distintos campos conceituais e linguagens em diálogo. A autora não chega a problematizar essa sua ocupação performaticamente política do espaço acadêmico, e isto, acredito, simplesmente porque tal problematização não faz parte de seu escopo de atuação: não lhe interessa, nesse momento.

A inscrição representada por mestra Janja no universo da capoeira é emblemática da performatividade das ações políticas nesse universo: a partir de uma posição específica no campo — mulher, negra, oriunda da classe média baixa, universitária, vinda do movimento político — tanto insere pontos de tensão nesse universo quanto potencializa e atualiza trânsitos que precedem sua entrada.

A relação com as universidades é um dos aspectos fundamentais no processo de revitalização da capoeira Angola, a partir dos anos 80. Mas, se volto para a conversa com Janja, vejo que não fala da totalidade deste movimento, aqui protagonizado pelo GCAP e seus



descendentes. A outra ponta dessa costura está na importância conferida aos mestres, às tradições, numa perspectiva também de reinvenção dessas tradições através da reformulação das práticas de formação dos capoeiristas. A relação com as universidades, nesse sentido, pode ser compreendida como uma possibilidade de atualização dos saberes tradicionais e dos saberes modernos a partir da relação entre ambos. Mas deve, sobretudo, ser analisada enquanto ação política. Conforme Janja,

(...) o GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, liderado por mestre Moraes, com a gente, incorporou uma prática que até então os capoeiristas não faziam, que foi atuar nos movimentos políticos, **como capoeiristas**.

### **Entre berimbaus e políticas públicas**

O que significa, concretamente, *atuar nos movimentos políticos como capoeiristas* e quais os desdobramentos, hoje, dessa prática iniciada nos anos 80? Abordo aqui algumas dimensões dessa atuação a partir da observação da participação do Nzinga numa sessão na Câmara de Vereadores de Salvador, especialmente convocada para debater políticas públicas para a capoeira.

A Câmara de Vereadores fica na Praça Tomé de Souza. Pode-se chegar até lá por cima ou por baixo. Saindo do Porto da Barra, pego o ônibus que vai pela Av. Contorno, fazendo um trajeto que, quando já estou quase nauseada das tantas curvas, de repente, descortina uma impressionante vista do mar. Minha respiração para por um segundo. Quando o ar volta a sair dos pulmões, a ameaça de enjoo se desvanece. Desço do ônibus na base do Elevador Lacerda, imponente construção do final do século XIX que, tendo passado por várias reformas, até hoje é o principal meio de ligação entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta. Durante os 30 segundos que o elevador leva para subir cerca de 70 metros, um espaço se abre dentro de mim ao contemplar, ao vivo, os tão conhecidos cartões postais baianos: o Mercado Modelo, recortado contra o início do pôr-do-sol sobre a Baía de Todos os Santos.

Chego em frente à Câmara praticamente junto com Poloca, que traz no carro algumas crianças, muitos berimbaus, sacolas com os acessórios, um atabaque. Outros integrantes do

grupo vão chegando e se juntando a nós na tarefa de transportar tudo para dentro do prédio. Berimbaus, ainda separados em vergas e cabaças, são espalhados pelo chão de um dos lados do pátio interno, próximo a uma das escadarias brancas, características da arquitetura portuguesa remanescente do período em que Salvador era a capital do Brasil.

Pouco a pouco, o grupo vai aumentando e os berimbaus vão tomando sua forma, começando a ressoar no ambiente, nas mãos dos angoleiros que configuram, por seus percursos, um espaço restrito (diria um pouco íntimo), recortado no espaço maior desse pátio. Verificam a afinação dos instrumentos e, mais do que isso, buscam, com pequenos toques, evocar o que poderíamos chamar de um estado de espírito, manifesto num engajamento específico do corpo para a performance. Nesses momentos, passam por ali Janja, acompanhada de mestre Virgílio da Fazenda Grande, e Valmir, da FICA. É o momento de encontro das *famílias* angoleiras, momento de reconhecimentos, demarcações e alianças.

Berimbaus armados, atabaque afinado, Poloca reúne o material e as pessoas, e subimos as escadas que levam à antessala do Plenário Cosme de Farias. Na entrada do salão, uma baiana vestida à caráter e três tocadores de berimbau recebem os participantes. Nessa sessão especialmente convocada para debater as políticas públicas de promoção da capoeira, os berimbaus são a tônica da noite, inclusive decorando a mesa oficial do Plenário. Também os berimbaus são instrumentos para uma das apropriações feitas pelo Nzinga desse espaço dos rituais políticos, talvez a mais obviamente performática delas, conquanto não seja nem a única nem necessariamente a mais significativa nesta arena.

A vereadora Olívia Santana, negra, do PC do B, preside a mesa. “*Antiga companheira de luta*”, me explica Lígia (do Nzinga), à meia voz. A vereadora convida solenemente cada um dos oradores para compor a mesa junto com ela, destacando a presença de mestra Janja, “*esta mulher que muito nos honra, honra a história da capoeira, mostrando que não é apenas o elemento masculino que predomina na capoeira, nós também temos a contribuição das mulheres, nesse terreno que é tradicional, que é cultural e que faz, portanto, parte da nossa história*”. Curiosamente, o “*elemento masculino*” não predomina na representação da capoeira nessa mesa, composta ainda por mestra Jararaca, “*que é tida como a primeira mulher formada mestra de capoeira Angola no Brasil*”, e mestre Curió, “*que teve a honra de ser aluno de mestre Pastinha*”. O restante da mesa, sim, é composto por homens, três negros e um

branco. Este, por sinal, ainda mais “branco” em seu terno “caracteristicamente político”, contrastando com a maioria da mesa, que traça vestimentas menos formais: calças afro, blusas com padrões indianos, camisetas, chapéus de pano ou palha. Índices de uma identidade comprometida com o popular e/ou a negritude.

O ritual tradicional da política começa a ser tensionado já no nível das formas individuais de apresentação nesse espaço, na medida em que a profusão de cores e formas das *personas* que ora ocupam a mesa oficial difere radicalmente do imaginário corrente de uma sessão ordinária na Câmara de Vereadores, tanto por suas vestimentas e penteados, como pelo gestual e pela linguagem. A tribuna convencionalmente reservada aos vereadores é hoje ocupada pelos mestres de capoeira homenageados: angoleiros de um lado, regionais do outro, frente a frente, formam dois blocos distintos, separados pela audiência, disposta no meio do salão. Mestre Poloca ocupa um lugar na tribuna dos angoleiros, até a hora em que é chamado a tomar sua posição como regente da Orquestra de Berimbaus do Nzinga.

Neste momento, entram cerca de quinze meninos e meninas empunhando orgulhosos seus berimbaus, e se posicionam formando um semicírculo logo à frente da mesa oficial. A um sinal do mestre, começam, juntos, a percutir os arames. Primeiro um toque básico, ritmo lento. De acordo com a regência do mestre, os diferentes toques vão-se sucedendo, aumentando em complexidade e intensidade. Uma breve pausa, e mais uns dez berimbaus adentram a sala, desta vez portados por adultos do grupo, que se posicionam atrás das crianças. Desta vez o sinal de mestre Poloca resulta numa entrada já triunfal: trinta berimbaus começam a tocar juntos, a sonoridade amplificada, alternância mais rápida de um toque a outro. O ritmo crescente finaliza com o toque conhecido como *cavalaria*<sup>33</sup>. (O som lembra o tropel de cavalos, e as histórias contadas remetem às perseguições policiais sofridas pela capoeira nos séculos passados).

A sincronia e intensidade com que essas crianças e adultos tocam produz um som impressionante, que para de uma vez só ao sinal do mestre. Um segundo de silêncio – suspensão –, e a audiência irrompe em ruidosos aplausos. Os olhos das crianças brilham intensamente nesses intermináveis segundos em que a sala é tomada pelo som das palmas.

---

<sup>33</sup> Em outras tradições angoleiras, este toque pode ser chamado de Samango, e identificado a mestre Canjiquinha, um dos mestres antigos, da geração de mestre Pastinha. Ao longo do texto, trago um pouco mais dessas linhagens capoeiras, conforme foram se apresentando durante meu percurso.

(Não lembro de olhar para os outros adultos, mas o rosto de mestre Poloca é uma imagem inesquecível, como que refletindo o brilho dos olhos das crianças). O grupo se despede e se retira da sala ainda sob os aplausos calorosos, acompanhado pelo olhar terno e orgulhoso da mestra Janja (também ela parece iluminada pelo brilho daquela performance), sentada à mesa oficial. É a hora dela ocupar outro espaço performático: discursar para a plenária.

Janja organiza seu discurso em torno de três pontos principais. O primeiro é “o reconhecimento que o Estado dá à capoeira enquanto fenômeno histórico e sociológico capaz de mobilizar estruturas complexas de desenvolvimento, tanto no âmbito interno quanto externo”. Tratando dessa questão, traz o debate sobre o reconhecimento da capoeira como patrimônio imaterial do povo brasileiro, posicionando-se: “se depender de mim, de mestre Curió e da mestra Jararaca, nós teremos hoje o registro da capoeira como patrimônio imaterial do povo **afro-brasileiro**”. Evoca os argumentos históricos, defendendo a capoeira como manifestação de resistência do povo negro.

O segundo ponto é “a necessidade do próprio Estado agir, no sentido de mapear, intervir, monitorar as ações desses sujeitos [no caso, os capoeiristas que desenvolvem atividades vinculadas às esferas públicas]”. A preocupação manifestada por Janja, neste ponto, é relativa ao “avanço de forças contrárias à própria cultura da capoeira. Que eu poderia chamar também de 'entidades de controle e normatização da capoeira'”. Além da questão do desvio de verbas, aponta para o problema dessas entidades estarem desenvolvendo “mecanismos voltados para o controle sobre os sistemas de profissionalização dos capoeiras e suas possibilidades de deslocamentos”. Pontualmente, refere-se ao “projeto de lei do deputado Arnaldo Faria de Sá, que visa ao reconhecimento da capoeira como profissão”, segundo o qual “os mestres ou aqueles que optarem pela condição de atleta profissional deverão se filiar à Confederação Brasileira de Capoeira”. Do ponto de vista predominante entre os angoleiros, e do qual Janja faz-se porta-voz nesse momento, filiar-se a tal entidade representa uma adesão a um modelo de capoeira esportivizada, ou seja, institucionalizada dentro dos padrões da modernidade aos quais a capoeira Angola se opõe<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Este debate remonta a meados da década de 90, quando profissionais vinculados à educação física iniciaram um processo de mobilização a fim de submeter o controle de diversas atividades corporais ao CONFEF (Conselho Federal de Educação Física). Nesse processo, diversos profissionais, dentre eles capoeiristas e professores de dança, foram pressionados a filiar-se a este Conselho, sob pena de terem suas atividades proibidas.

O terceiro ponto levantado pela mestra é relativo à necessidade de articular as políticas em âmbito nacional à

diversidade das realidades da capoeira no Brasil. A gente não pode nunca dizer que existe uma realidade única da capoeira no Brasil, e por isso a gente esperneia – e espernear é a nossa arte. [...] é importante, nesse cenário, pensar quais são os diferenciais que pesam sobre o município de Salvador (...) e como o poder municipal pode investir nessas singularidades.

Constrói seus argumentos ancorada na autoridade de quem tem conhecimento de causa e legitimidade dentro do campo. Enumera criticamente vários exemplos de políticas locais, em diferentes regiões do país. Cita como exemplo positivo de iniciativa do poder público a realização anual da Semana Municipal da Capoeira de Porto Alegre. Sobre sua participação: *“Eu tive a oportunidade de estar nas quatro edições desta semana, levando à comunidade debates, atualizando debates, levando informes das necessidades que os mais velhos, e também as comunidades mais jovens, vêm enfrentando”*.

Se, por um lado, existem diferentes realidades da capoeira no Brasil, e é preciso pensar a partir das especificidades locais, por outro lado a relação entre as posições ocupadas por esses diferentes lugares no âmbito da implementação das políticas em nível nacional não são simétricas. Tampouco são estáticas. Na fala de Janja, tanto ela aponta a política porto-alegrense como exemplo, quanto demarca sua posição de quem *“leva os debates”*. Numa medida, é importante aprender com as experiências de outras cidades, de outras realidades, para aplicar nas especificidades de Salvador. Numa outra medida, também as políticas definidas no âmbito do município de Salvador repercutem diferentemente no resto do Brasil. Esta sessão na Câmara, conquanto o espectro concreto de ação deste dispositivo administrativo seja o município, é também uma arena performática de reatualização de posições – e da centralidade de Salvador – num debate em âmbito nacional. A circulação entre as dimensões do local, do nacional e, por vezes, do internacional, é constituinte da fala de Janja. Tanto na problemática expressa quanto nas formas que o discurso assume:

Como contribuição, Olívia, eu queria falar da importância de investirmos para que a capoeira se mantenha comprometida na construção histórica da igualdade. A gente não pode perder de vista que, quando eu falo de diversidade — e nós já falávamos disso naquela sessão na Câmara dos Deputados em Brasília — que nós não podemos falar de uma capoeira única. Disse muito bem o professor Boaventura Santos, que é importante lutar pela igualdade quando a desigualdade nos oprime, mas é importante lutar pela diferença quando a desigualdade nos descaracteriza. Então nós não podemos nunca ficar falando de um pseudo-entendimento de

que a capoeira é uma coisa única, de que o cenário e os capoeiristas que desenvolvem suas ações são os mesmos. Porque não são.

Nesta fala, a mestra aproveita para pontuar sua proximidade com a vereadora Olívia Santana e com as esferas da política nacional, representadas pela participação em fóruns de debate em Brasília. É a partir dessa posição que ela, sem nomear, demarca uma distinção em relação à capoeira Regional. Contemporaneamente, este segmento da capoeira vem mobilizando um discurso de unificação da capoeira, numa espécie de diluição das diferenças, cujo corolário é o surgimento da chamada “capoeira contemporânea”, uma espécie de síntese entre os estilos. Para os angoleiros, entretanto, a diferença entre ambas não é apenas uma diferença entre estilos de jogo, mas uma questão de identidade.

Tanto Janja e Poloca, em Salvador, quanto Guto, em Porto Alegre, me dizem que “fazer capoeira Angola não quer dizer ser angoleiro”. “Ser angoleiro” implica um posicionamento político específico, pontuado por Janja pelo viés da afirmação da diferença. É tanto a diferença dentro do universo da capoeira, quanto no mundo social mais amplo, pensando a capoeira enquanto “*inserida num contexto político mais amplo (...) não esquecendo que a capoeira tem uma missão histórica que é a construção da liberdade, a construção da equidade*”.

A afirmação dessa diferença opera um recorte identitário pelo viés da prática da capoeira. Por um lado, filia-a a todo um movimento que emerge na Bahia a partir de meados dos anos 70, que vimos situado em sua entrevista pelo surgimento do Ilê Ayê, símbolo de toda uma efervescência cultural pós-ditadura militar<sup>35</sup>. O antropólogo Michel Agier classifica como “*etnopolíticos*” toda uma série de movimentos de blocos afro, terreiros de candomblé, grupos de capoeira, etc. Enfim, entidades culturais que referenciam suas práticas numa noção de “africanidade” como estratégia para inscrever um novo termo no debate da desigualdade.

Segundo o autor, o

---

<sup>35</sup> Segundo Michel Agier, este momento marca uma “terceira fase” de um processo de africanização do Carnaval de Salvador, iniciado nos anos 40 com o afoxé Filhos de Gandhi, que adotava uma estratégia de alianças políticas e aceitação pelos outros, veiculando uma imagem de paz e ordem; os “blocos de índios”, nos anos 60, buscando uma “diferença rebelde”, nos atributos de “bárbaros, selvagens, mas também heróis valentes (...) capazes de impor um espaço”, desembocando no Ilê Ayê, que aproveitava o estigma racial e o acervo cultural de origem africana para “criar um espaço étnico-racial específico, delimitado e respeitado na sociedade atual” (Agier, 1990:11).

movimento [etnopolítico dos negros baianos], em sua busca de identidade, constrói a referência de um espaço social e político, identificável e reconhecido na sociedade global. Ele tende a transformar uma população *objeto* (do racismo) em um *sujeito* etnopolítico. Ele estabelece assim fronteiras mais amplas e mais visíveis para diversas formas de identificação, estatutária, relacional e cultural, à disposição da população negra e mulata de Salvador, *a priori* desfavorecida do ponto de vista do status e do acesso ao poder (Agier, 1991:78).

A partir desta intervenção do Nzinga na Câmara, entretanto, podemos ir adiante na análise das *formas* através das quais o grupo faz esta inscrição do étnico na política. A fala de Janja transita entre projetos de lei, realidades políticas locais e nacionais, denúncia de desvio de verbas públicas. Faz pleno uso dos jargões da “*grande política*” (Goldman, 2006). O domínio desse meio expressivo, entretanto, não faz com que deixe de ser, nunca, uma “*mulher negra angoleira*”<sup>36</sup>. Enuncia seus aspectos diferenciais no discurso, através da problemática abordada, mas também pontuados por frases como “*espernear é a nossa arte*”, ou, “*a gente já tá tomando rasteira na Câmara dos Deputados*”. Mais do que enunciar uma ou outra condição que a constituem como sujeito social e politicamente situado, é no trânsito entre o domínio do jargão político e a mobilização do vocabulário da capoeira que Janja está enunciando um modo específico de fazer política.

Narrando o discurso de Janja na Câmara de Vereadores de Salvador, penso no livro *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*, onde o antropólogo José Carlos dos Anjos propõe:

Insistindo em colocar de cabeça para baixo as interpretações usuais, buscarei no supostamente mágico e irracional da religiosidade afro-brasileira o reverso (crítico) da irracionalidade da modernidade política (Dos Anjos, 2006:108).

O autor explora de forma radical a possibilidade de identificar e compreender os princípios de uma “*filosofia política do nomadismo identitário*” (Dos Anjos, 2006:108), constituinte da religiosidade afro-brasileira e emergente no processo de disputa política pela permanência de parte dos moradores da Vila Mirim, em Porto Alegre, num território destinado à remoção pelo poder público municipal.

---

<sup>36</sup> Janja marca também seu posicionamento na causa feminista: Finaliza sua fala valorizando o crescimento do número de mulheres na capoeira, pontuando a necessidade de “*construir essa equidade também nas relações de gênero dentro da própria capoeira: eu espero que também aqui a gente possa avançar na derrubada de mais esse paradigma*”.

Buscando uma maneira análoga de olhar, vejo, no discurso de Janja, a performatização de um certo *modo angoleiro* de fazer política, presentificado em toda a participação do Nzinga nesta sessão na Câmara de Vereadores de Salvador. Os diferentes papéis encenados por esses atores não estão apartados, mas fazem parte de um modo de transitar entre arenas que considero peculiar a este universo. Como entender melhor esse *modo angoleiro* de atuar politicamente?

Dos Anjos pergunta:

Deixar-se possuir pela fala política. O que isso tem a ver com a possessão religiosa? Que resistências e que facilidades o sujeito religioso afro-brasileiro apresenta em relação a isso? A angústia de ter que falar em público é proporcional à certeza da despossessão dos instrumentos culturais para uma fala legítima (Dos Anjos, 2006:108).

Janja domina plenamente os “*instrumentos culturais para uma fala legítima*” dentro da arena da política institucional, e, como vimos, deliberadamente insere (inscreve?) elementos da fala angoleira em seu discurso. Em sua fala, isso não corresponde a uma deficiência de vocabulário, “*despossessão*” mas, pelo contrário, posiciona-a num “*espaço social e [etno]político*” (Agier, 1991) específico. Tanto o domínio daqueles “*instrumentos*” quanto a posição neste “*espaço*” conferem a legitimidade da fala de Janja. Nesse mesmo movimento, ela realiza a inscrição performática do étnico no espaço do político.

Sua performance, entretanto, não se restringe ao discurso, mas é composta igualmente pela presença dos berimbaus que antecederam sua fala, ocupando visual e sonoramente o espaço da plenária. Qual a relação entre a performance das crianças (logo acompanhadas dos adultos do grupo) e a fala da mestra? Num nível muito concreto e básico, estão relacionadas de antemão pelo dado objetivo compartilhado por toda a audiência de que é ela uma das principais responsáveis por ensinar aquelas crianças a tocarem daquela forma (caso esta informação faltasse a alguém, foi fornecida por Olívia Santana ao anunciar a Orquestra de Berimbaus). Feita esta relação, que impacto a apresentação das crianças tem sobre a fala da mestra?

Penso aqui no espaço da sessão na Câmara de Vereadores como um espaço ritualizado da política institucional<sup>37</sup>. Ou seja, como um “*comportamento simbólico, socialmente*

<sup>37</sup> Esta abordagem não é nova. Desde a apresentação de Clifford Geertz (1980) da *mise-en-scène* como aspecto



*padronizado e repetitivo*” (Kertzer, 2001:17). Entretanto, a partir de uma *abordagem performativa dos rituais*, penso-os tanto em sua dimensão de repetição de sequências invariantes e estereotipadas quanto da movência dos sentidos contextualmente atribuídos pelos participantes (Tambiah, 1985).

Partindo desta abordagem, desenvolvida por Stanley Tambiah, o espaço da sessão na Câmara pode ser recortado como ritual na medida em que: é reconhecido pelos participantes como um momento extraordinário, destacado do cotidiano; é propositivo (os participantes estão ali com uma intenção de realizar alguma coisa, no caso, explicitamente promover políticas públicas para a capoeira), e possui uma ordem estabelecida. É justamente sobre este terceiro ponto que quero me concentrar aqui.

A ordem estabelecida (e reconhecida) do ritual político é rigorosamente encenada nesta sessão. A começar pelo cenário e sua ocupação. A sala com pé direito alto tem as paredes claras e o mobiliário escuro. A “mesa” é um imponente móvel único com espaço de sobra para os oito oradores; é forrada em verde escuro, fundo para o brasão municipal ao centro, com um pesado tampo em madeira marrom, também escuro. Está colocada sobre um estrado que a torna significativamente mais alta do que a audiência. Num nível intermediário entre esta e a mesa, está a tribuna, composta por duas fileiras de pesadas cadeiras estilo “Império”, também nas cores verde musgo e marrom, colocadas frente a frente demarcando as laterais da audiência. A disposição dos móveis produz um espaço de linhas retas e níveis claramente demarcados.

O ritual começa com a fala da Presidente de Mesa, vereadora Olívia Santana, anunciando os outros integrantes para compor a mesa, com a medida justa de solenidade que a ocasião demanda. Essa solenidade é expressa pela escolha de um vocabulário preciso – *“Boa noite a todos e todas. É com imenso prazer que, pela posição a mim investida, dou início a esta sessão...”* – bem como por um tom específico impresso à voz (esta ainda mais formalizada pelo uso do microfone). Sucedem-se alguns discursos – primeiro os representantes de instituições ligadas ao governo, que mantêm o mesmo tom e vocabulários.

---

constitutivo do Estado balinês, pensar o Estado democrático ocidental como também constituído pela encenação pública de símbolos e sentidos é prática relativamente bastante explorada, sobretudo no campo da antropologia política. Nesse sentido, o antropólogo David Kertzer apresenta uma abordagem etnográfica interessante, enfocando a centralidade do ritual na política moderna no artigo *“Rituais políticos e a transformação do Partido Comunista Italiano”* (2001).

De acordo com Tambiah, o ritual é tanto produto de uma cosmologia quanto constitutivo desta cosmologia. As considerações culturais estão integralmente implicadas na forma que o ritual assume. Para compreender o caráter performativo e a eficácia do ritual, portanto, é necessário pensar não num conteúdo que existe *a priori*, mas numa relação de constituição mútua entre forma e conteúdo. Significa dizer que a própria forma do ritual deriva de um sistema de valores superior a ele, tanto quanto constitui esse mesmo sistema de valores.

Até aqui, tudo (ou quase) remete à Instituição, com letra maiúscula. Quer dizer: o espaço ordenado e retilíneo, a diferença física dos níveis para as posições de enunciação, o brasão municipal, os móveis imperiais. Tudo isto, ocupado pela expressividade formal da solenidade política, (re)cria, através de uma multiplicidade de meios, o espaço da política institucional, que não é outro senão o espaço de poder do sistema democrático ocidental<sup>38</sup>.

Digo que quase tudo remete a esse mesmo sistema cosmológico<sup>39</sup> porque, como vimos, aqui e ali, nas vestimentas, na decoração da mesa, (mas mesmo em algumas “informalidades” quase sub-repticiamente colocadas na fala da vereadora Olívia Santana), na própria presença das crianças na sala ao lado, escapando em ocasionais ruídos insólitos, um outro espaço se insinua, como que anunciando o que pode vir, produzindo brechas através das quais uma outra performance pode irromper dentro desta.

Porque, sim, quando as crianças ocupam a Câmara com seus berimbaus, é um outro espaço que irrompe. O semicírculo que formam corta uma fatia do espaço entre a mesa e a audiência. Povoado de uma outra energia – infantil, vivaz, irrequieta – é um espaço intersticial, espaço de potências. O som que então invade a sala aprofunda essa *cisura espaço-temporal* (Bhabha, 1998), remetendo a um outro mundo, um outro tempo, que não os dessa política institucional. Remete ao mundo da rua, da *vadiação*. Camadas de memória de lutas e resistências invadem momentaneamente esta sala. Enquanto lutas, tocam e acompanham por

---

<sup>38</sup> A política não se constitui apenas dessa representação/apresentação estereotipada, e também comporta trânsitos entre diferentes esferas. A questão aqui é que o ritual é um espaço onde as cosmologias são reiteradas, constituídas, recriadas, justamente através de mecanismos de convencionalização e estereotipia (Tambiah, 1985). Ao mesmo tempo, o espaço da inovação (via improvisação) é a possibilidade mesma de que o ritual não congele, não morra.

<sup>39</sup> Utilizo aqui a noção de Tambiah para cosmologia como um sistema de pensamento que remete ao sentido de ordenação do todo. Aprofundo a noção na segunda parte desta tese.

breves momentos a própria ideia base da política como luta. É um toque tangencial, que logo escapa para tocar novamente o imaginário da vadiação, da rua e que é, também, da festa, da brincadeira, da diversão.

Seguindo com Tambiah, penso o ritual como tendo uma existência duplex: representa (e constitui) o cosmos (simbólica ou iconicamente), ao mesmo tempo em que legitima e realiza indexicalmente as hierarquias sociais. Nesse sentido, a irrupção da Orquestra de Berimbau no espaço institucionalizado da Câmara de Vereadores produz uma fissura na ordem estabelecida de sua cosmologia referente, inscrevendo disjuntivamente um outro sistema cosmológico como potência.

Vindo logo na sequência, e tendo a *persona* da enunciação vinculada a esta apresentação, a fala de Janja é, numa medida, impregnada dessa potência. Sua posição nas hierarquias sociais (e políticas) é atualizada. Por outro lado, a potência da apresentação das crianças também é instaurada pelo lugar que Janja ocupa na tribuna: lugar de enunciação dentro do próprio sistema base do ritual da política institucional.

Mais uma observação, para completar. Política, no *modo angoleiro*, não é “um assunto de adultos”: as crianças participam da sessão inteira, ouvindo o que lhes interessa; saindo para a sala de espera quando querem, correndo de volta para ouvirem a mestra falar. O modelo organizacional do grupo, oscilando entre a aparente desordem do início do treino e a ordem ritualizada da roda, entre a hierarquia e a transgeracionalidade, é trazido ao ambiente ritualizado da política convencional. Em parte, convencionam-se a este ambiente; numa outra medida, tensionam a ordem estabelecida através de suas performances próprias.

Penso que, mais do que uma justaposição de modos de ação ritualizados, essa inserção do grupo Nzinga propõe uma *inscrição performática da diferença* (Bhabha, 1998). Ou seja, mais do que afirmar a pluralidade, o Nzinga vem à Câmara para se fazer (re)conhecer pelo que tem de específico. E o que tem de mais específico é a habilidade de transitar entre espaços e lógicas distintos, fazendo-os interpenetráveis, para produzir outras realidades possíveis. Como dissera mestre Poloca, ao final de um treino, “*o segredo da capoeira tá no outro. É deixando o outro jogar que você vai aprender e vai poder jogar. Tem que saber levar uma cabeçada para poder dar uma cabeçada*”. Vai aprender o quê? Vai desenvolver a propriedade

de se metamorfosear no outro, de compreendê-lo a ponto de antecipar seus movimentos e usá-los a seu favor. E isto, os capoeiristas aprendem, fundamentalmente, no corpo.



## **Segunda Parte**

**...com a Africanamente**

**(ou movimentos de um devir-angoleira)**

*O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio do movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.*

*(José Gil – Movimento Total: o corpo e a dança)*

## Capítulo Um



**No corpo**



Treino – 06/08/07



Baixar mais a cabeça. Subir o pé. Agora, rápido, a cabeça pelo outro lado. A voz do Guto: “*Não deixa de olhar a parede em frente!*” Já ir dobrando o joelho e passar o tronco por cima da perna que está esticada. “*O olhar! O olhar!*” Não deixar de olhar, OK. “*E não esquece o braço na frente do rosto!*” A cabeça passa novamente por cima e logo está embaixo de novo. “*Olho no símbolo da escola, não perde de vista.*” Agora são os pés que passam por cima. Onde está o quadril a essa altura? Novamente a cabeça por cima, os pés por cima, mãos no chão, braço na frente do rosto, a perna pela frente, a cabeça para trás. Será que a sala começou a rodar? Mais da cabeça por cima, os pés... O que fazer com as mãos mesmo? Olho para o Guto e sigo copiando, deduzindo os movimentos a partir de um fragmento de braço, um pedaço de perna, uma fração de tronco vislumbrados entre uma volta e outra da cabeça por todas as direções possíveis. Definitivamente: a sala está rodando! Concentrar na música: *onda vai, onda vem...* Por quanto tempo ainda?

“*Legal, gurias.*” Paramos, enfim! Mal tenho tempo de reconhecer que a sala parou também: a terrível náusea toma conta de mim. Respiro fundo. “*Vai tomar uma aguinha, Helô.*” Será que dava para ver minha náusea? Quando volto minhas duas companheiras deste treino de segunda-feira me olham, não sei bem se sorriem solidárias ou se riem de mim, mas não posso evitar de rir também. Completamente exausta. E ainda faltam dez minutos! “*Então, só pra terminar.*” E Guto finaliza a frase já com as mãos no chão, as pernas subindo. E falando: “*Áfricanamente joga com muito equilíbrio!*” É demais para mim! Quer que achessemos a sala caminhando sobre as mãos. Percebendo nossa hesitação: “*Bora lá, gurias, quem tem medo não sai de casa!*” Dez minutos que duram uma eternidade: uma sequência interminável de formas de atravessar a sala de cabeça para baixo – apoio dos

braços, da própria cabeça, giros os mais diversos e nos mais diversos planos. Não tenho a menor ideia de como passei por isso. Mas passei.

OK, podemos sentar. Ufa! Finalmente um alongamento, uma coisa tranquila, penso. Ledo engano: Guto chama a Gil para o centro da minúscula roda que formamos. Eles começam um jogo muito rápido, onde identifico alguns dos movimentos que acabáramos de fazer, em meio a um fluxo intenso. Agora não é náusea, mas um certo aperto no estômago. Ele vai me chamar, tenho certeza de que vai. E dessa vez não me engano: sou a próxima vítima. No olho do furacão, completamente tonta, de repente me percebo sobre o apoio das mãos, os pés que sobem. Um segundo de respiro nesta posição e, antes mesmo que tenha consciência de ter visto a lateral do corpo do Guto exposta, meu pé já está empurrando sua costela. Acertei o Guto? Não posso acreditar. Enquanto se reequilibra dando um passo atrás, ele ri: “*Ah... Tu vai querer jogar duro?*” E a frase já vem junto com um pé saído não sei de onde. O tempo de eu tentar me defender e já não vejo mais o Guto. Surge de trás de mim, de cima, de baixo, e é só uma sucessão de pés, cabeças, braços, rastros de movimento. Eu? A esta altura, absolutamente paralisada, sem reação. É quando sinto que ele pega minha mão e me puxa para perto de si. Um abraço, afinal. Respiro. É o fim dessa sessão. E só então percebo os sorrisos em torno, volto a ter alguma consciência do espaço da sala.

Sento na roda. Este momento é apenas um esvaziar, acompanhado de uma alegria intensa que brota da consciência de ter meu corpo inteiro, intacto. Sobrevivente. A respiração vai pouco a pouco retomando um fluxo mais tranquilo. Os músculos completamente relaxados. O olhar que divaga em torno, capturando as imagens dos orixás (que logo vou aprendendo a reconhecer) grafitadas nas paredes. Pousa sobre o símbolo da escola, que por tantas vezes hoje foi minha referência visual, sob os mais diversos ângulos: “Áfricanamente Grupo de Capoeira Angola”. Porque na parede é “grupo” e nas nossas camisetas é “escola”?<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Os integrantes do grupo utilizam tanto “a Africanamente”, referindo-se à Escola, quanto “o Africanamente”, trazendo a ideia de grupo ou mesmo do “espaço Africanamente”. Ao longo do texto, mantive a forma utilizada por cada um em suas falas, e adotei, quando é a minha voz no texto, a forma “a Africanamente”, concordando com o nome completo “Áfricanamente Escola de Capoeira Angola”.

## Treino - 08/08/07

Quarta-feira, dois dias após meu primeiro treino de volta a Porto Alegre. Chego devagar. Ainda na rua, detenho-me para admirar os graffitis afro que emolduram a porta. Pausa para respirar e tomar coragem antes de encarar o primeiro lance de escadas (na verdade, três degraus até a segunda porta). Sim, a dor nas coxas era o que eu esperava. Toco a campainha. Vejo pelo vidro Badê, um garoto negro que está sempre por ali, descendo a escada para abrir. A consciência do corpo me faz pensar: devem ser uns dez degraus... Passo pela porta e nos abraçamos (como parece ser muito natural ali, quando se chega). Agora é enfrentar a escada...

Guto já está na sala para o treino, com mais uns três rapazes, que eu não conheço. Cumprimento a todos com beijos e abraços, intercalados pelas apresentações. Um deles, negro, é o Anderson, uns 30 anos, estudante de administração. Me queixo das pernas doloridas. Ele, que começara capoeira nesse ano, ri, solidário: *“Deve ser por isso que a capoeira é uma luta de resistência.”* Todos riem. Todos já passaram por isso de alguma maneira. E eu comento: *“Mas o engraçado é que foi hoje, ontem eu não tava assim...”* Ele continua, rindo e apontando para o Guto: *“Ah é... Esse cara aí, ó, é mandingueiro. Eu, no primeiro dia, não senti nada... uns três dias depois, bah!!! Me doía tudo. Não sei o que ele faz, é mandinga...”* Guto não diz nem que sim nem que não, ri e aproveita a deixa: *“É pro cara voltar né...”*

Lembro do Nzinga, reconhecendo um certo estilo de relação, permeado pelo riso, o deboche, a alegria.

Para o treino, juntam-se a nós Olori, que estivera o tempo todo na sala frente, escritório do Guto e da ONG Africanamente, e Gil, chegando em cima da hora, vinda de seu trabalho como programadora no Big Shop da Sertório, do outro lado da cidade.

No final de uma boa hora de muito movimento, sentamos no chão. Guto comenta a roda do último domingo, no chafariz da Redenção<sup>41</sup>: *“Gostei de ver, Gil, a capoeira agora*

---

<sup>41</sup> A “roda do chafariz” já é conhecida dos angoleiros porto-alegrenses. Acontece com uma boa regularidade há uns sete anos, sempre ao lado do chafariz central do Parque Farroupilha (mais conhecido como Redenção),

*começa a fluir em ti, tu não tá mais ali só fazendo os movimentos, agora é capoeira mesmo.”* Guto, na figura de professor, reconhece uma etapa passada pela Gil no processo de tornar-se angoleira. O comentário me surpreende um pouco. Olhando seu jeito de se mexer, para mim ela já era capoeirista experiente. E ele vem dizer que “**agora**” é que “*a capoeira começa a fluir*” nela? Mais surpresa ainda fico quando ele comenta o jogo da Olori: “*Tu tá te expondo muito como defensora dos direitos da mulher na capoeira, e isso é legal. Mas tem que trabalhar pro jogo ficar à altura. A Olori, hoje, tem mais nome do que jogo.*”

Para mim, Olori Obá... Eu a vira jogar numa roda, num evento da escola em março. Era uma de minhas primeiras visitas a este lugar que se tornaria meu campo de pesquisa. Guardo até agora a imagem desta mulher negra, alta, forte, de cabelos bem pretos e crespos amarrados por um lenço. Próxima do berimbau, percebo-a se preparando, apertando o nó do lenço na cabeça. Algo no corpo que muda, se investe de uma concentração (e de um poder). Entra na roda firme e intensa, move-se a meia altura, felina. Hoje, quando a vira na chegada do treino, a imagem invadira-me novamente. Misto de contentamento e receio, medo, respeito, seja lá que nome tenha. Quando ela se apresenta para mim – Olori Obá –, este nome ressoa na imagem daquela roda e no meu próprio imaginário da mulher angoleira por excelência.

Muito por aprender.

---

aos domingos há tarde, organizada por membros de vários grupos. Nessa época, era coordenada por Dante (então membro do grupo Mocambo, coordenado por Batista), e Jean (coordenador do grupo Raízes do Sul). Não é, portanto, exclusiva de nenhum grupo, embora tenha seus frequentadores habituais.

Roda de sexta-feira - 17/08/07



Estou sentada no banco longo, coberto por um pano em estampa de zebra, encostado na parede. Um agogô na mão e um certo aperto no estômago, acompanhado de uma vibração sutil ao longo de todo corpo. Traduzo o conjunto de sensações como excitação por estar tocando na roda pela primeira vez. O reconhecimento da sensação produz um movimento no meu olhar que, animado por esta mesma vibração sutil que percorre o corpo, começa a divagar pelo espaço. Contemplo os rostos – alguns já vistos nos treinos, outros desconhecidos – das pessoas sentadas no chão, sobre as almofadas, em semicírculo. O “círculo” é fechado pelos dois bancos alinhados ao longo da parede, onde estamos nós, da bateria.

Guto, na outra extremidade do banco, percute os primeiros acordes do berimbau. Logo os outros instrumentos vão entrando e a sala é tomada pelo som. Fecho os olhos, e a subtração momentânea da visão me faz perceber mais nitidamente a vibração do ritmo. É como se pudesse efetivamente sentir a música penetrando os poros. A apreensão que sentia no início se dissipa, não preciso pensar para tocar no ritmo, é só seguir essa vibração. Guto dá o *Iê!* curto e preciso que silencia a bateria.

Abro os olhos. O corpo ainda vibra, mas agora de outro jeito: o aperto no estômago desapareceu, e sinto os músculos ao mesmo tempo relaxados e muito vivos, despertos. Percebo meus olhos também relaxados. A bateria recomeça, somente berimbaus e pandeiros. *Iêêêê...* Guto puxa a ladainha. Meus braços pendidos à frente, cotovelos depositados sobre as coxas, terminam no agogô, parado, esperando o momento das louvações para entrar. É como se agora eu me permitisse apenas perceber o que entra no meu foco de visão. Ao invés de buscar algo para olhar, deixar a luz invadir o olho, formando a imagem no fundo da retina. Escuto o Guto:

*Iê, viva meu Deus*

E respondemos, ao mesmo tempo em que entramos com todos os instrumentos da bateria:

*Iêêê, viva meu Deus, camará*

Uma ligeira mudança de tónus, os braços e mãos mais ativos, engajados na percussão do instrumento. Os olhos instintivamente acompanham essa alteração, tornando-se também mais ativos. As pessoas sentadas formando a roda voltam a entrar no meu campo de visão. Mas estão diferentes: algo nos rostos mudou. Uma certa uniformidade nas expressões revela não mais a excitação anterior, mas o que consigo descrever como uma serenidade alerta.

Dos rostos em torno, meus olhos são atraídos pelo movimento dos dois jogadores que, de agachados que estavam durante a ladainha (tão integrados à imagem que se formava em minha visão periférica, não os havia registrado como unidades distintas da bateria), passam a se mover lenta e circularmente em direção ao centro da roda. Embarco no movimento dos dois, como quando se acompanha o vai e vem das ondas do mar. Mas logo uma suspensão, uma interrupção brusca no fluxo contínuo do movimento, me faz perder o ritmo no agogô. Tarefa demasiado complexa olhar o jogo e tocar na bateria. Ainda não sou capaz. O sentido da visão mobilizado em “olhar para” – captar e compreender uma imagem intencionalmente – não é da mesma ordem que a visão flutuante, que divaga pelo entorno e simplesmente deixa as imagens invadirem a mente<sup>42</sup>. Comprometida que estou com a tarefa de tocar para os outros jogarem, opto pela segunda forma, deixando meu olhar passear frouxo pelo espaço.

Nesse movimento, o olhar percorre as figuras de Zumbi, Bob Marley, Martin Luther King e Steve Biko, grafitadas contra um fundo de cores fortes na parede em frente. O recorte de uma janela interior emoldura o tecido pintado com a imagem de duas zebras numa paisagem de savana, no corredor. A própria janela, assim como os dois vãos de portas desta sala, é emoldurada por cortinas em padrão zebrado, preto e branco (as cores da escola)<sup>43</sup>. Impossível não lançar um breve olhar aos dois jogadores no centro: andando sobre quatro apoios, encarando-se por baixo das pernas, fazem uma imagem-duplo das zebras estampadas na parede.

---

<sup>42</sup> Em janeiro de 2010, participei de um workshop de dança ministrado pelos bailarinos e pesquisadores em dança Daniel Lepkoff e Lisa Nelson, referências fundadoras da dança pós-moderna norte-americana, desde os anos 60. Lisa desenvolve uma pesquisa centrada nas variações dos modos de olhar – *look for, look around, look at*, a diferença entre *looking* e *seeing* (deixo em inglês para não perder a sutileza dessas diferenças). Acionando diferentes modos de olhar, consegue-se alterar o movimento, a percepção do corpo e do mundo. Acredito que o exercício concentrado nesse procedimento técnico contribuiu para iluminar as sutilezas da percepção presentes nesta descrição.

<sup>43</sup> As cores, segundo Guto, vêm da vontade de preservar uma ligação com a ACANNE (seu antigo grupo, que apresento no próximo capítulo), através do branco, e ao mesmo tempo marcar uma nova identidade. A escolha final do preto para compor com o branco faz uma referência ao N'Golo, ou “dança da zebra”, tida como uma dança africana que estaria nas origens da capoeira (uma das versões da história aceita pela ACANNE e pela Africanamente).



Nesse mesmo momento, alguém da roda me sinaliza, com o olhar e a mímica do gesto de tocar, que quer pegar o agogô. Estando na roda de capoeira, na posição em que for, o olhar precisa captar muitas informações ao mesmo tempo. Levanto, ainda tocando até que a pessoa chegue para eu então passar o agogô para suas mãos. Saio bem colada à borda da roda, esquivando-me rapidamente dos pés de um dos jogadores (chego a sentir o ventinho deles passando rente à minha cabeça).

Desde minha almofada, bem sentada, com a única tarefa de responder o canto no coro, o olhar está mais livre para deixar-se levar pelo jogo. Mas, talvez efeito do momento anterior, não consegue desprender-se das paredes. Fica, então, num jogo de figura e fundo, olhando pernas e pés que passam na frente do olho de Xangô na parede, logo atrás do Guto. Como uma imagem, configura-se em minha mente o pensamento de que não deve ser à toa que o orixá do mestre está colocado bem no lugar do Gunga – lugar de onde se comanda a roda. É um meio rosto de Xangô, negro, enfatizando o olho, sério, cabeça coberta de búzios, com seu machado de duplo corte empunhado próximo ao rosto. Tem um pouco mais que a altura de Guto, sentado no banco, empunhando seu berimbau, a postura ereta e móvel, um leve balanço do corpo que repercute no próprio instrumento. O berimbau é quase o machado desse Guto-tornado-Xangô numa espécie de fusão imagética. Como se ambos – o mestre da roda e o orixá – se animassem mutuamente, criando e se alimentando da atmosfera que agora impregna o espaço.

Meu olhar então pousa sobre o símbolo da escola – círculo preto e branco, o mapa da África, silhuetas de dois capoeiristas no centro. Não posso deixar de perceber um sorriso no canto de meus lábios, reflexo do reconhecimento de que afinal posso contemplá-lo parado. Ou melhor, eu parada, habituada que já estou a este símbolo como referência visual buscada desde as mais insólitas posições, visto desde os ângulos mais absurdos. Dou-me conta, então, de que o símbolo é amparado, de um lado, por Xangô; do outro, por uma Iemanjá negra e gorda, trajes de baiana, espelho em punho, a outra mão em gesto de bênção. Na parede contígua, uma Iansã negra e jovem, vestida apenas com um tapa-sexo, agita longos cabelos e empunha uma espada, o corpo todo engajado num movimento de luta, acompanhada por um Xapanã, o corpo todo coberto de longos fios de palha.

Nessa disposição, em paredes frente a frente, Zumbi, Bob Marley, Martin Luther King, Steve Biko, fazem uma espécie de correspondência com os orixás: ícones de cunho político, histórico, mitológico, se espelham e reúnem para constituir a “África-na-mente” no momento de praticar a capoeira neste espaço. Justamente a parede de ligação entre estas duas é decorada por um imenso mapa da África, que serve de fundo para as silhuetas de dois capoeiristas jogando.

Os pares de jogadores no centro da roda se sucedem. A cada vez, entram os que estavam sentados mais próximos da bateria, um de cada lado, fazem seu jogo e se retiram, para então sentarem na roda (na parte mais afastada da bateria) ou assumirem o lugar de um dos tocadores, liberando-o para jogar. Assim, entre um jogo e outro, a roda está sempre em movimento. Depois de certo tempo que parei de tocar, não fico mais de frente para o símbolo da escola, mas para a parede onde estão Iansã e Xapanã. Não os vejo mais tão claramente: deste ângulo, sentada no chão, o atabaque e seu tocador cobrem-nos quase por inteiro.

É nesse momento que escuto um novo *Iê!* curto do Guto, seguido da pausa imediata da bateria. E é só então que me percebo ocupando o lugar mais próximo da bateria. Ou seja: é minha vez de entrar na roda para jogar. Será que entro? Não tenho tempo de pensar. Para completar meu pânico, é o próprio Guto que passa o berimbau para Rogério, instrutor da escola, e me chama para jogar com ele. Não há o que fazer, não tenho para onde fugir. Ele está ali, me olhando sorridente, amarrando os *dreads* atrás da cabeça, seu gesto característico antes de começar um jogo. Movendo-me muito lentamente, passo da posição sentada para a acorada ao pé do berimbau. (Quem sabe posso prolongar este momento ao máximo e nunca passar dele?) Nenhuma consciência dos meus movimentos, nada a não ser um ligeiro nó na garganta. Guto se agacha na minha frente para escutarmos a ladainha cantada por Rogério. Ele baixa a cabeça e é então que meus olhos pousam sobre os quadros pendurados logo acima do atabaque: duas linhagens de mestres, começando de um lado por Aberrê; do outro por mestre Miguel, terminando no Guto<sup>44</sup>. Surpreendo-me ao perceber que a imagem me tranquiliza: ele, Guto, está ali para me ensinar, afinal.

---

<sup>44</sup> As duas linhagens de mestres são consideradas referências para o Guto: de um lado, estão os mestres Aberrê, Canjiquinha, Paulo dos Anjos e Renê (o único ainda vivo); do outro, Miguel e Ratinho.

Treino – 20/08/07



Chego na sala para o treino de ritmo, a bateria já está composta no banco, prestes a começar, apenas o atabaque disponível. “*Tá aí pra ti, Helô*”, diz o Guto, indicando o instrumento. “*Mas tu tá largando sempre no atabaque né?*” Concordo, já diminuindo o passo, à espera de uma contraordem. É então que ele acrescenta, rindo: “*Tá, mas larga só mais hoje.*”

Os instrumentos entram um a um, a partir do berimbau gunga, tocado pela Gil. Breve hesitação no momento de entrar o agogô. Guto faz um sinal afirmativo com a cabeça, dizendo: “*Vamos direto pros corridos*”. Pulamos então a fase inicial das ladainhas, onde agogô, reco-reco e atabaque não tocam, para entrar com toda a bateria. Guto, em pé à nossa frente, começa com o corrido típico da escola, composto por Rogério:

*Venha pra roda  
Vem minha gente  
Venha jogar  
com a Africanamente*

nós repetimos, em coro:

*Venha pra roda  
Vem minha gente  
Venha jogar  
com a Africanamente*

Ele então começa a improvisar:

*Venha pra roda  
Vem minha gente  
Vem vadiar  
Com a cultura afrodescendente*

Nós:

*Venha pra roda  
Vem minha gente  
Venha jogar  
com a Africanamente*

Obedecendo à estrutura básica dos corridos, seguimos repetindo a mesma estrofe, enquanto ele improvisa. Depois, é a vez de cada um de nós tornar-se o *cantador*, aquele que *puxa o canto*. Estou ainda às voltas com o atabaque, muito ocupada em não perder o ritmo, quando chega minha vez de cantar. Como fazer para cantar e tocar ao mesmo tempo? Sem tempo para pensar, puxo *Beira mar; ioiô, Beira mar; iaiá*, e tudo acontece ao mesmo tempo: a voz sai, os joelhos relaxam, e é como se o ritmo não fosse mais apenas o resultado das mãos batendo na pele do tambor, mas de um fluxo que, vindo do espaço, da vibração do som produzido pelos outros instrumentos, entrasse em meu corpo e movesse minhas mãos conforme sua cadência. Deixo de perceber o tocar e o cantar como duas atividades separadas no corpo, mas como componentes de um mesmo movimento (mais ou menos como quando movemos braços e pernas simultaneamente numa caminhada, por exemplo, e nem por isso temos a sensação de um antagonismo entre partes do corpo, mas empregamos forças que se opõem para criar um único deslocar-se).

Sou a última da bateria, e Guto retoma o canto:

*Jogo de dentro*  
*Jogo de fora*  
*Jogo bonito*  
*é esse jogo de Angola*

Respondemos:

*Jogo de dentro*  
*Jogo de fora*

E ele:

*Jogo mandingado*  
*Esse jogo é de Angola*

Nós:

*Jogo de dentro*  
*Jogo de fora*

O coro segue mantendo a mesma resposta, e então cada um deve assumir o lugar do cantador para improvisar. Guto explica:

Tem que segurar o canto, manter a energia. Não pode deixar branco, deixar cair. Pode ficar repetindo sempre a mesma resposta, e variar na melodia. Aliás, às vezes funciona mais mudar o **jeito** de cantar do que ficar falando coisas diferentes sempre do mesmo jeito. E sempre seguindo a estética de matriz africana, que é a da **circularidade**. Sobe no meio, desce no fim, depois inverte. Tem que pensar que não tem começo nem fim, que é uma continuidade.

A partir da explicação do Guto, na sucessão das improvisações vou entendendo que o canto do cantador não é apenas a resposta ao coro em termos de conteúdo, mas também da forma. E, nessa lógica da continuidade, alimenta-se da energia do coro como motor para seu próprio canto, na mesma medida em que é o estímulo para a nova entrada do coro. Quanto mais eficaz for a improvisação do cantador, tanto mais energia o coro terá para responder. Assim, a noção de circularidade soma-se à uma ideia de complementaridade, de pergunta e resposta que não existem separadamente, mas como partes complementares de um todo.

Guto fala e exemplifica a circularidade do canto materializando-a em sua própria voz. Ouvi-lo alternar explicação e vocalização reverbera em minha experiência da prática até então, fazendo-me reconhecer uma certa cosmologia que está na base da capoeira Angola. E que é instaurada constantemente por uma multiplicidade de meios. A *matriz africana* é reivindicada no discurso, mas também é reiterada na visualidade do próprio espaço de aprendizagem, nos padrões afro impressos nas camisetas, nos instrumentos que compõem a bateria. A *circularidade* presente no canto pode ser vista no espaço físico da roda – círculo que recorta o espaço – bem como nos movimentos, aparentemente “*sem início nem fim*”, organizados na relação entre os dois corpos deslocando-se como uma única entidade no centro desse círculo. Também um jogador não existe enquanto tal sem o outro: são complementares.

Mais do que pensar esses aspectos formais e expressivos como reflexos ou representações de uma africanidade reivindicada pela capoeira Angola, trato aqui de compreendê-los como a materialização instauradora de uma cosmologia. No caso, uma cosmologia que se constrói com referência à África. Pouco importa a esta altura pensar o quanto de “África mesmo” existe nessas reivindicações.

Investindo na proposta de mergulhar na experiência de tornar-me angoleira, interessa compreender que *mundo possível* estamos instaurando no exercício dessas práticas, e através de quais recursos e procedimentos. Interessa, portanto, aprofundar os conceitos constitutivos

dessa cosmologia, que não são dissociados das formas através das quais ela se materializa (Tambiah, 1985).

Pensar o espaço físico da roda e a circularidade sonora do canto remete à noção de um mundo tornado território, sendo o próprio corpo parte desse território. No caso de uma cosmovisão afro-brasileira percebida nos terreiros de *Linha Cruzada*<sup>45</sup>, Dos Anjos (2006) parte da noção êmica de “*abrir os caminhos*” – “*aliviar os percursos de um empreendimento de possíveis interferências negativas*” – para postular a relação entre vida e território da seguinte forma: “*Muito além de uma simples metáfora entre a vida e os caminhos, temos, creio eu, um pensamento que faz da vida um território*” (Dos Anjos, 2006:19). Neste ponto do trabalho, de alguma forma sua colocação ressoa na minha própria experiência de escuta da fala do Guto alternada com a materialização de sua explicação na voz.

De acordo com essa percepção espaço-temporal do mundo, também o corpo torna-se um território atravessado por fluidos. O autor assim descreve uma experiência no terreiro:

Durante um ritual eu vinha mantendo os braços cruzados sobre o peito. O Exu Veludo, da mãe Dorsa, me ordenou que descruzasse os braços. Tirei do peito e segurei as mãos nas costas. 'Tu descruza na frente e cruza atrás, deixe os braços soltos' – falou com aspereza. (...) *É* como se o corpo fosse um cruzamento que eu poderia fechar e impedir que os fluidos circulassem ou mantê-lo desobstruído (Dos Anjos 2006:19).

Sua experiência reverbera em minha sensação de tocar atabaque, a diferença entre antes e depois de cantar e soltar os joelhos. E faz lembrar também do Guto dizendo para a Gil, ela já com uns quatro anos de prática, no final do primeiro treino do qual eu participava ali: “*agora a capoeira começa a **fluir em ti***”. Além de nos indicar o quão longo é o processo, Guto nos fala de uma espécie de conversão do corpo em território como definidor do “ser angoleiro”. Numa primeira camada, entendemos que ser angoleiro é ser dotado um corpo no qual a capoeira se materializa como **fluido**. Adentrando mais uma camada, entendemos que Guto nos indica também uma imbricação entre o sujeito e o corpo: afinal, a capoeira não começa a fluir *no teu corpo*, mas *em ti*.

---

<sup>45</sup> Configuração religiosa que cruza as linhas do Batuque e da Umbanda, de forma complexa. Ver Dos Anjos (2006), cap. 1.

Essas ressonâncias entre observações no terreiro e na capoeira não são fortuitas. Não se trata, contudo, de criar uma afinidade imediata entre capoeira Angola e religiões de matriz africana simplesmente por reivindicarem, ambas, uma ancestralidade negro-africana comum como raiz de suas práticas. O caminho que proponho aqui é, antes, perceber essa cosmologia a partir de como ela emerge da experiência angoleira. No mesmo sentido (e num outro nível), a própria relação com a religião é experienciada a partir do ponto de vista da construção de uma subjetividade (ou uma corporeidade) angoleira.

Um momento vivido em outro treino de ritmo ilustra alguns desses movimentos entre capoeira e religião. Perguntado por um aluno sobre a pertinência de louvarmos os orixás nos cantos, numa roda de capoeira, Guto responde:

Olha, Maskote, é uma boa pergunta. Eu, pessoalmente, não acho muito apropriado. Nem todo mundo que tá na capoeira é de terreiro, e nem tem que ser. Tem evangélico, católico, ateu. A capoeira não tem religião. Agora, ela tem, sim, **relação** com a religião de matriz africana. Muitos mestres, até da Regional, eram e são de terreiro. Todo mundo sabe que Bimba, mesmo que tenha tirado a religião da capoeira, ele próprio era de terreiro. Eu não vou impor isso pra ninguém, ninguém precisa ser de terreiro pra fazer capoeira. Mas tem que conhecer e respeitar, como tem que respeitar qualquer religião aliás.

Agora, por exemplo, se a Helô quer ser uma angoleira mesmo, ela vai ter que ir no terreiro. Vai ter que ir como pesquisadora também. A pessoa que pratica a capoeira Angola tem que conhecer o terreiro, tem que ir lá, se despir ao máximo possível (porque totalmente não dá né) de seus preconceitos e ir conhecer. Assim como tem que conhecer também o Maçambique, o Tambor de Crioula, o Jongo... porque são formas culturais de uma mesma **matriz africana**, e de repente ela vai ver lá coisas parecidas, movimentos, formas, rituais, músicas que são compartilhadas. E daí, quando ela estiver numa mesa de debate, vai ter muito mais argumentos, vai falar com muito mais conhecimento de causa do que quem não conhece, conhece só a capoeira, por exemplo.

Na fala de Guto, quero pontuar dois aspectos que integram a orientação que começo a dar à questão. Primeiro, a ambivalência da resposta: não tem que ser de terreiro, mas “*muitos mestres eram e são*”. Ora, sendo o mestre o modelo de eficácia, a conclusão óbvia é a de que não precisa, mas ajuda. O outro ponto é a enunciação das formas que partilham uma “*mesma matriz africana*”. Se, por um lado, aponta para um discurso já instaurado no âmbito de políticas identitárias, vincula essas mesmas políticas à importância das formas expressivas como elo de ligação, espécie de possibilidade de restabelecer um vínculo rompido (à força) com um passado africano comum entre vários grupos hoje organizados a partir de



manifestações prioritariamente expressivas – “o Maçambique, o Tambor de Crioula, o Jongo”.

Um terceiro aspecto, ainda, de ordem metodológica, emerge de sua fala: a consciência manifesta de minha dupla inserção ali, como aprendiz de capoeirista e pesquisadora. O interessante, na forma de sua fala, é que as duas dimensões se misturam, a passagem de uma a outra acontecendo quase indistintamente: “*se a Helô quer ser uma angoleira mesmo, ela vai ter que ir no terreiro*”. Em seguida, a “outra identidade”: “*Vai ter que ir como pesquisadora também*”. No momento seguinte, volta a angoleira: “*A pessoa que pratica a capoeira Angola tem que conhecer o terreiro, tem que ir lá, se despir ao máximo possível (porque totalmente não dá né) de seus preconceitos e ir conhecer.*” Para finalizar com a pesquisadora, desta vez sem ser anunciada, apenas presentificada nas práticas características do campo da pesquisa: “*E daí, quando ela estiver numa mesa de debate, vai ter muito mais argumentos, vai falar com muito mais conhecimento de causa do que quem não conhece, conhece só a capoeira, por exemplo.*”

Investindo na experiência do campo como norte principal da pesquisa, aliada a essas primeiras ressonâncias entre experiências e reflexões vividas no âmbito da capoeira e da religião (através da etnografia de Dos Anjos), sigo neste percurso etnográfico atenta ao que pode ser compreendido se, antes de interpretar, busco experimentar a cosmologia angoleira em seu nível conceitual. De acordo com minha proposta metodológica, significa assumir que essa cosmologia se constrói no corpo dos sujeitos e, portanto, investir na experiência corporal de “tornar-me angoleira”. Mantenho, então, a questão: o que esta experiência da circularidade enquanto um valor estético produz em termos de deslocamento de conceitos, percepções e compreensões do mundo?

### **Treino - 27/08/07**

Faz quase um mês que voltei de Salvador. Chego para o treino da segunda-feira com a expectativa do que vinha sendo o padrão desse dia: poucas pessoas, a maioria mulheres. Desta vez é diferente. Já estão lá o Guto, o Dante e o Targas. Esses últimos dois capoeiristas

experientes, mais ou menos da geração (de capoeira) do Guto, entre 15, 20 anos de prática. Quando começa o ritmo, vêm Badê e mais dois guris, que costumam estar por ali à tarde. Os três são integrantes do Projeto Ori Inu Erê, projeto de educação étnico-social desenvolvido pela ONG *Áfricanamente*<sup>46</sup>.

Guto chama os guris: “*Niké no pandeiro, Ademolu no atabaque, Badê no agogô.*” Larga um berimbau na minha mão, dizendo: “*vai armando esse aí, Helô.*” Vira-se calmamente para sentar na bateria e, depois de um tempo que me parece uma eternidade em que fico perplexa sem saber o que fazer com aquilo, diz para o Dante: “*ensina ela, Dante.*” Ele prontamente me mostra como fazer e vai integrar a bateria. “*A gente vai começando enquanto tu vai te entendendo com ele, tá?*” Me diz o professor. No caso, “ele”, o berimbau, mal se mexe. Fico vermelha, da força que preciso fazer e de vergonha de estar ali, na frente daquela bateria inteira de homens me olhando e eu não conseguindo fazer nada. Suor que começa a escorrer pela testa. Depois de um tempo, Guto dá um *Iê!*, curto, preciso, e a bateria para imediatamente. Ele me alcança um pandeiro: “*é só pra tu ir se acostumando com a coisa. Não precisa ficar frustrada, ninguém arma um berimbau de primeira.*” Os outros afinal soltam o riso e se divertem, concordando com ele. Vou aprendendo que, além do deboche, os imprevistos, as surpresas e demandas crescentes para se colocar e assumir posições fazem parte de uma *pedagogia angoleira*, conforme vivida na *Áfricanamente*.

Vou para a bateria, meio chateada, meio divertida com a história, e me posiciono entre Niké e Badê. Dante está no viola, Targas no médio e Guto no gunga. Aprendo também, nesse dia, que os três berimbaus, além de terem as sonoridades diferentes, executam toques diferentes e têm papéis específicos na roda: o gunga, de som mais grave, comanda; o médio segura o ritmo, e o viola, o mais agudo, *redobra*, ou seja, faz os floreios mais ousados.

No meio de todas as vozes masculinas, mal escuto minha própria voz. Tenho a plena consciência, como se estivesse vendo um filme, da imagem formada pela minha figura de mulher, loira, de olhos azuis, um tanto desajeitada com aquele pandeiro, bem no centro do banco, composto por homens e adolescentes, todos negros, à exceção do Dante. Todos muito à vontade com o que estão fazendo. Como fazer os músculos relaxarem nesta situação? Lembro, então, da Janja falando do quanto ela era *metida* no início, pegando os instrumentos

---

<sup>46</sup> Apresento o espaço institucional *Áfricanamente* no próximo capítulo.

(inclusive os berimbaus) e se virando para tocar junto dos mestres. A mesma lembrança me remete à atmosfera mais leve dos treinos de Salvador, sempre muito misturados entre homens e mulheres. Percebo meu corpo se soltando. Os ombros, o tronco, a coluna (até a cabeça) vão relaxando, e as mãos começam a correr mais soltas pelo pandeiro, seguindo o balanço do corpo, encontrando o ritmo. Tão logo estou bem à vontade, novo desafio: minha vez de cantar.

Inspirada pela lembrança de Salvador, puxo *Minha sereia rainha do mar, não deixa meu barco virar*. Péssima ideia. O coro atravessa: metade responde *Minha sereia rainha do mar*, a outra metade, *Minha rainha sereia do mar*. Guto dá outro *Ié!* E, dando risada: “*Essa tu aprendeu com a Janja, lá em Salvador, né? O Nzinga canta assim, trocado... A Janja teve aqui e o povo também se atravessou um pouco no coro. Aqui a gente canta 'Minha rainha sereia do mar'.*”

Complexa relação entre a tradição da capoeira Angola e suas interpretações localizadas. Ele pontua: “*a gente faz aqui assim, assim como a gente arruma a bateria desse jeito aqui. Se vocês forem em outro lugar, cheguem devagar, vejam como se faz e respeitem o jeito do grupo.*” É somente na prática que poderei me familiarizar com a diversidade de interpretações localizadas de uma mesma tradição. Não posso mais refletir sobre o assunto nesse momento: desfeita a confusão, retomo o canto, agora bem investida e convicta. Já passara tanta vergonha nesse dia que estava no lucro.

Olhando desde agora, me parece que a consciência desse “passar vergonha” era uma porta de entrada para acessar uma certa lógica que organiza o aprendizado – e o mundo – da capoeira, e que passa pelo riso, pelo deboche, pela alegria, e também pelo imprevisto, por habituar-se e aceitar a transformação de uma situação em seu reverso em questão de instantes. No papel de aprendiz de capoeira, fui aprendendo essa lógica ao longo dos treinos. Ou seja, a partir da experiência. No papel de pesquisadora, esta experiência constitui-se igualmente de um referencial teórico específico. Neste ponto da narrativa, sinto a necessidade de evocá-lo, numa pequena janela reflexiva, antes de seguirmos viagem.

Segundo o antropólogo Thomas Csordas, um paradigma é “*uma perspectiva metodológica consistente que visa encorajar a releitura de dados existentes e propor novas questões para a pesquisa empírica*” (Csordas, 2008:101). É neste sentido que adoto sua

proposta de um paradigma da corporeidade como premissa básica que me permite pensar a lógica organizadora do aprendizado e do mundo da capoeira a partir da experiência corporal<sup>47</sup>. Esse paradigma é elaborado por Thomas Csordas no contexto de uma antropologia psicológica, caminhando na direção de uma abordagem fenomenológica da cultura. Fundamentalmente, parte da premissa metodológica de que o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas o próprio “*terreno existencial da cultura e do self*” (Csordas, 1994; 2008).

No projeto de colapsar dualidades – sobretudo as decorrentes da dualidade corporeamente – resulta dessa proposição que a cultura também deixe de ser vista como objeto. De fato, o que essa abordagem propõe é deslocar o estudo dos “*objetos culturais*” (sejam eles o corpo ou a cultura em si) para o “*processo de objetificação*”. Nesse intuito, o autor articula a problemática da percepção, conforme elaborada por Maurice Merleau-Ponty desde uma perspectiva filosófica, com a noção de *habitus*, conforme formulada por Pierre Bourdieu no âmbito do “*discurso antropológico da prática*” (Csordas, 2008:104).

A filosofia de Merleau-Ponty fornece as bases para o enfoque dos processos de objetificação, através do conceito de *pré-objetivo*, segundo o qual “*não existem quaisquer objetos anteriores à percepção. (...) No nível da percepção, não existem objetos, nós simplesmente estamos no mundo*” (Csordas, 2008:106). Os objetos, portanto, não se encontram no início do processo perceptivo, mas no final. Se a percepção termina nos objetos, ela começa no corpo: Merleau-Ponty pretende, assim, recuar da observação do mundo objetivo para iniciá-la com “*o corpo no mundo*”. Constrói, então, a noção do corpo como *ser-no-mundo*, adotada por Csordas como instrumento para uma antropologia de orientação fenomenológica.

Importante pontuar que, para Merleau-Ponty, este corpo é pré-objetivo mas não pré-cultural: “*o corpo está no mundo desde o início*” (Csordas, 2008:107). Contudo, mesmo que os efeitos do mundo no corpo não sejam negados pelo autor, em seu projeto filosófico ele não chega a investigar as dimensões propriamente sociais desse efeito. A saber, as disposições,

---

<sup>47</sup> No caso, buscando objetivar, através das técnicas desenvolvidas no campo da dança, minha própria experiência desse aprendizado como recurso metodológico para aceder à uma parte da experiência do que acontece no corpo. Esta experiência será progressivamente confrontada à de outros capoeiristas, “angoleiros” com maior ou menor tempo de prática.

valores, princípios éticos e suas relações com a conformação de corporeidades específicas. Dito de outro modo: se Merleau-Ponty avança ao enraizar o mundo no corpo e o corpo no mundo, colapsando a distinção sujeito-objeto, não oferece meios para investigar as dinâmicas socioculturais envolvidas nos sucessivos processos de objetificação.

É o conceito de *habitus*, formulado por Pierre Bourdieu, que permite a Csordas enraizar o processo de objetificação em disposições socialmente inculcadas numa longa duração. De fato, através da ideia de um *corpo socialmente informado*, Bourdieu aponta para uma relação entre as dinâmicas sociais específicas e as disposições individuais que foge à dimensão da racionalidade. Enquanto um conjunto de disposições incorporadas ao longo da vida, por meio dos processos de socialização, o conceito de *habitus* permite compreender o espaço social como gerador de esquemas de percepção e compreensão do mundo, enfatizando a historicidade do processo. Entendendo que tais disposições incorporadas são estruturas estruturantes do meio social, Bourdieu, inserido num debate estrutural-marxista, faz a crítica de um certo determinismo social presente nesse debate, promovendo o colapso estrutural-prática (apontado por Csordas como análogo ao colapso sujeito-objeto promovido por Merleau-Ponty). Aliando os dois conceitos – *pré-objetivo* e *habitus* – então, Csordas nos permite entender que, conquanto a experiência corporal construa os objetos de sua percepção a cada instante, o faz através de esquemas socialmente (e, portanto, historicamente) construídos.

Thomas Csordas parte desses dois referenciais, coerentes com a problemática que deseja construir apesar de “*articulados nos discursos metodologicamente incompatíveis da fenomenologia e do que poderíamos chamar de 'estruturalismo dialético'*”, para, no confronto com o campo empírico das práticas de cura do cristianismo carismático norte-americano, elaborar um “*paradigma não-dualista da corporeidade para o estudo da cultura*” (Csordas, 2008:111). Em última instância, o que este paradigma nos permite é compreender o corpo não como objeto, mas como sujeito da cultura, e explorar as consequências dessa acepção: “*Quando o corpo é reconhecido pelo que ele é em termos vivenciais, não como um objeto mas como um sujeito, a distinção mente-corpo torna-se muito mais incerta*” (Csordas, 1994:81).

Uma vez que o corpo é compreendido como *terreno existencial da cultura e do self*, instaura-se um contínuo colapso corpo-mente, sujeito-objeto (e todas as dualidades decorrentes dessas), de modo que o real passa a ser percebido não como algo concreto, dado de antemão, mas como uma *série indefinida de pontos de vista perspectivados*, para utilizar um termo caro a Merleau-Ponty, adotado por Thomas Csordas e que ressoa em várias dimensões das escolhas metodológicas que experimento neste trabalho.

É no âmbito dessa proposta de uma antropologia de orientação fenomenológica que abri este capítulo com a descrição, *desde o corpo*, do que acontece nos treinos e numa roda de capoeira. Desse ponto de vista, na primeira cena nos deparamos com a desorientação provocada pela contínua mudança de perspectiva: perdendo a referência habitual do mundo visto a partir da posição vertical, o que sobra? Num primeiro momento, nada sobra, *é um esvaziar*. É o primeiro passo para se deixar impregnar por outras imagens, percepções do mundo. O símbolo da escola, os líderes políticos negros, as entidades mí(s)ticas, as sonoridades, não remetem a uma identidade negro-africana ou sequer angoleira por si só. Tal construção é resultado de um processo de objetificação: esse imagético<sup>48</sup> é corporificado, por meio de uma impregnação lenta e gradual, que instaura, no corpo do sujeito, a experiência de ser angoleiro, no momento mesmo em que constrói o sentido desse “ser angoleiro” enquanto objeto cultural.

O “desconstruir” de um corpo cotidiano é parte fundamental do processo, aliado às construções de sentido coletivas, promovidas no espaço das histórias contadas nos finais de treino, cantadas nas ladainhas, dos comentários sobre a movimentação de uns e de outros, onde vão-se estabelecendo os critérios para que se considere uma atuação exitosa nesse universo. Compreendendo essa construção corporal como a construção de um espaço de subjetividade tanto quanto de um sentido para o mundo, seguimos o percurso na experiência do “tornar-se angoleira”, experimentando algumas construções e desconstruções nas *séries de pontos de vista perspectivados*.

---

<sup>48</sup> Thomas Csordas pontua que se trata de um “*imagético multissensório*”: “*imagens complexas em mais de uma modalidade sensorial ao mesmo tempo*” (Csordas, 2008:124). Uma vez que utilizo o paradigma da corporeidade aliado ao da performance, segundo o qual a noção de imagem não está estritamente vinculada à visão, mas remete ao imaginário, atualizado constantemente por uma multiplicidade de meios que tocam a sensibilidade, a expressão “*imagético multissensório*”, aqui, torna-se redundante. No âmbito deste texto, fique claro, entendo todo imagético como eminentemente multissensório, na medida em que diversos sentidos estão sendo mobilizados simultaneamente na apreensão e conformação das imagens pelo sujeito.

Roda de sexta-feira - 28/09/07



Hoje a tradicional roda de sexta-feira tem um diferencial: comemoramos o aniversário do professor Guto. Informação partilhada por todos, neste início o fato não parece alterar grande coisa no ritual. Por enquanto, estamos só entre integrantes da *Áfricanamente*, por volta de umas vinte pessoas. Fico um pouco desapontada. Vendo a divulgação pela internet e ouvindo os comentários ao longo da semana, esperava a *casa cheia*, com mais visitantes do que o habitual.

Sentada nas almofadas que formam a roda, observo Guto que começa o toque de Angola no Gunga. Gil, no médio, e Rogério, no viola, entram um em seguida do outro, e assim se sucedem as entradas dos demais instrumentos – pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque – preenchendo a sala com o som. Como de costume, a bateria toca inteira por alguns segundos, até que Guto dá o *Iê!* que a faz silenciar. Ele recomeça a percutir repetidamente o mesmo acorde, o berimbau inclinado à sua frente, indicando que dois jogadores devem se posicionar para realizar o primeiro jogo, *abrir a roda*. Somente quando Dai e Niké baixam no pé do berimbau, a bateria recomeça: durante a ladainha, tocando apenas os berimbaus e pandeiros, os outros instrumentos sendo chamados a tocar apenas a partir das louvações.

A atmosfera é tranquila, relaxada. Os dois jogadores sorriem o tempo inteiro. Movimentando-se num fluxo contínuo, acompanham o ritmo lento da música neste início de roda. Minha atenção desliza para as pessoas de fora que começam a chegar, algumas já conheço e cumprimento, outras não faço a menor ideia de quem sejam. A casa começa a encher, penso. Escuto Guto gritar para Niké: “*não cai!*” Vejo Niké reagir rápido, evitando a rasteira: *ô iaiá!* exclama Rogério, do berimbau. Paulinho e Dante começam a balançar o tronco no ritmo dos pandeiros que tocam. Niké sorri dos comentários de Guto. E agora é Dai que quase cai numa rasteira. Alguém da roda solta um *opa!* Ela dá uma risada. Final do jogo, eles se abraçam em frente ao berimbau. Aplausos.

Guto chama: “*Ademolu e Helô.*” Eu? Ele só acena com a cabeça. Absolutamente pega de surpresa, uma vez que estava sentada ainda bem longe das laterais por onde se entra na roda, não tenho muito espaço para negociações. Quando estamos no pé do berimbau, Guto diz para ele (que, apesar de muito mais novo que eu, com uns 14 anos, já tem um tanto a mais de experiência na capoeira): “*ajuda ela a jogar.*” O jogo com Guto fora uma relação quase “de



pai pra filha”: independente de termos quase a mesma idade, ele estava claramente na posição de me acolher naquele espaço, de ensinar. Hoje tenho a sensação de que é, de fato, meu primeiro jogo numa roda. Mil sensações e um vazio de pensamento habitam meu corpo, minha mente, neste momento. Apenas escuto Rogério puxar o canto:

*Moço que coisa mais linda  
diga pra mim o que é  
moço isso é capoeira Angola  
luta de bater com o pé*

O coro responde a mesma estrofe. Guto inclina o berimbau entre nós, sinal para começarmos o jogo. Ademolu sorri, olhando-me nos olhos. Sorrio de volta, apertando a mão que ele me estende. Ele sai apoiando a cabeça no chão, jogando as pernas por cima num *aiú*. Tento fazer algo parecido, tateando o chão com os pés até ter coragem de suspendê-los por um átimo de segundo. Muito menos do que já consegui fazer em treino, diga-se de passagem. A consciência de tantos olhos me observando, de estar no centro, como que congela meus movimentos e minhas possibilidades de arriscar.

*Nascida na necessidade  
pro negro se defender  
nessa vida passada ô iaiá  
era matar ou morrer*

Esse nervoso me pega de surpresa: acostumada a estar em cena (mesmo em improvisações de dança, onde não há nem um personagem nem uma coreografia previamente ensaiada), imaginava que, na roda de capoeira, estaria completamente à vontade. Ledo engano. Sinto-me a mais novata das novatas, absolutamente constrangida e envergonhada pela consciência dos olhares em torno. Mas não há tempo para divagações. Mesmo que o jogo, visto de fora (como eu via no momento imediatamente anterior) seja lento, desta posição onde me encontro agora tudo parece acontecer muito rápido. Mas, prestando bem atenção, o ritmo da bateria é rigorosamente o mesmo. O que mudou, então? O que mudou foi a posição de onde percebo este ritmo, de onde vejo este menino a mover-se ininterruptamente, suas ações exigindo de mim respostas mais rápidas do que consigo articular.

*Moço que coisa manhosa  
mostre pra mim como é  
moço isso é o tal do jogo de Angola*

*luta pra homem e mulher*

Mal consigo perceber sua *meia lua* – uma perna que passa, estendida e suave, à altura do meu tronco – para então fazer uma *esquiva*, e escuto a voz da Olori: *isso aí Helô!* Ora, uma meia lua lenta e suave como aquela não era exatamente o que se chama de um movimento perigoso, e a esquiva não foi uma saída em nada brilhante. Seu comentário não é mais do que uma forma de me encorajar. E que funciona! Sinto algum lugar em meu corpo – a testa! – soltar um pouco, e um esboço de sorriso se desenha em meus lábios. Ademolu, ele, sorri tranquilo o tempo inteiro. Mesmo com este primeiro relaxar, meu coração continua prestes a sair pela boca a qualquer momento, e pensar ainda não é a coisa mais fácil do mundo.

*Moço que coisa mais linda  
fale pra mim o que é  
moço isso é capoeira de Angola  
luta de bater com o pé*

De repente me vejo presa numa *tesoura*: estou na posição do *caranguejo*, o quadril próximo ao chão, sustentado pelo apoio das mãos e pés; ele está de costas para mim, apoiado sobre as mãos, com um pé de cada lado de meu tronco. O resultado é exatamente isso que se imagina: fico, literalmente, de cara para a bunda dele. Nesta situação, no centro de uma roda cheia de gente que não perde uma boa ocasião de debochar, vá saber para onde olhar, que dirá para onde sair! Ademolu só me olha por baixo das pernas e ri, divertido. Acabo, nem sei como, girando sobre mim mesma, de modo a ficar com o rosto para o chão, e saindo, então virada de costas para ele, pelo meio de suas pernas. Guto comenta, do berimbau: *mas ah! Helô, hein?!* E entendo que foi uma saída minimamente digna.

*Nascida na necessidade  
pro escravo se defender  
na escravidão do passado ô meu Deus  
era matar ou morrer*

Não posso deixar de sorrir ouvindo a voz de Rogério que, no improvisado, me lembra de que *era matar ou morrer*. Justamente nesse momento, Ademolu marca uma rasteira, sem chegar a puxar o pé para me derrubar. Escuto um *opa!* vindo da roda, uma voz que não identifico. Ele não me derruba simplesmente porque não quer: está me *deixando jogar*, conforme a orientação de Guto (claro que isto é algo que posso dizer hoje, olhando

retrospectivamente o vídeo da cena). Eis que, encorajada por não ter caído ainda, e pelos comentários em torno, consigo entrar uma perna próxima a seu rosto. Há uma empolgação em torno: risadas e algumas vozes que soltam *ô iaiá! Olha a Helô!*

*Moço que coisa manhosa  
mostre pra mim como é  
moço isso é capoeira Angola  
luta pra homem e mulher*

Ao mesmo tempo feliz e exausta, já não tenho mais muita consciência de meus movimentos: é apenas a sensação das pernas muito cansadas e de uma certa leveza no tronco (uma sensação que eu iria experimentar ainda durante muitos jogos). É como se eu mais me deixasse mover – como sendo levada pela corrente de um rio – do que fosse, eu mesma, agente do meu movimento. Saindo de um esforço supremo para fazer um *aú com cabeça no chão*, percebo Ademolu me esperando, de pé, próximo ao berimbau. É só então, através de sua mímica de quem já está ali há horas (naturalmente acompanhada de um sorriso carinhosamente debochado), que me dou conta de que Guto devia estar nos *chamando* para terminar o jogo há algum tempo. Abraço meu companheiro de jogo e saio para me sentar na roda.

A respiração ofegante, o coração continua parecendo que vai sair pela boca, mas agora de pura aceleração decorrente da movimentação intensa: a ansiedade desapareceu por completo, sendo substituída por uma sensação de alegria intensa, e pela percepção de um relaxamento quase total dos músculos. Como em meu primeiro treino, este momento é, de certa forma, “*só um esvaziar*”. Ao mesmo tempo, é deixar-se impregnar pela música e pela imagem de Ademolu que agora segue jogando com Edson, um negro alto e magro, mais velho que ele (com uns vinte e poucos anos), com uma experiência equivalente ou superior na capoeira, e a fama de ser um adversário perigoso. Se o jogo é um desafio especialmente para Ademolu, para nenhum dos dois há mais o conforto de simplesmente “*deixar o outro jogar*”. Guto sorri para meu ex-adversário: “*Agora é que eu quero ver.*”

Voltando a sentar na roda agora, depois de ter jogado, percebo-me ocupando uma posição diferente daquela de onde saí, minutos antes. O que mudou? Ou melhor: como compreender esta mudança? Na seção anterior, finalizando uma sequência de treinos, pontuei

que a compreensão de uma certa lógica organizadora da capoeira foi-se construindo, para mim, através de uma dupla posição: enquanto aprendiz de capoeira, pela via da experiência; enquanto pesquisadora, mediada por um referencial teórico específico. Naquele ponto da narrativa, então, abri uma janela reflexiva para trazer o paradigma da corporeidade, segundo Thomas Csordas. Seguindo na proposta de um mergulho na experiência do tornar-se angoleira, encenei nesta seção, o *cair pra dentro*, o entrar na roda para jogar, conforme vivido desde meu corpo. Proponho aqui uma nova janela reflexiva para situar o referencial teórico que, aliado à experiência angoleira, me leva a perceber e compreender esse estar no centro da roda como etapa fundamental no processo de tornar-se angoleira.

No plano empírico, é apenas após ter jogado que começo a entender, no meu corpo, o que Guto e outros mestres e capoeiristas experientes não cansam de afirmar: que capoeira se aprende mesmo na roda, *na hora do vâmo vê*. Ora, vimos a diferença na percepção do ritmo da música e do movimento conforme as posições ocupadas. É só no momento em que se está no centro da roda que se aprende, literalmente, a *pensar rápido*. Ou, melhor dizendo, a “pensar com o corpo” e conseguir expressar-se através do repertório de movimentos específico da capoeira (entre outras coisas, o não-domínio deste repertório específico foi uma das dificuldades por mim enfrentadas, a despeito da experiência em outras situações de performance).

Para avançar na reflexão acerca de como se opera a mudança de posição nesse antes e depois do jogo, entretanto, considero essencial trazer alguns pontos-chave de uma abordagem via antropologia da performance. No plano empírico, a roda de capoeira é comumente referida pelos praticantes como um *ritual*. No plano analítico, sua dimensão ritualizada é facilmente reconhecível pela repetição de uma sequência ordenada dos acontecimentos – a bateria que inicia, os cantos que começam invariavelmente pela ladainha, seguida das louvações e dos corridos, o jogo que tem início e fim sempre no pé do berimbau, etc –, referenciada numa cosmologia partilhada (traduzida pela ideia de uma “*matriz africana*”). Cria-se assim o que Victor Turner, Stanley Tambiah e outros autores chamaram de “*tradition-like effect*”<sup>49</sup>, a sensação de que uma coisa sempre aconteceu daquela forma.

---

<sup>49</sup> Trabalho o conceito no capítulo 3 desta Parte.

Essa ordem se estabelece através da prática das regras aprendidas durante os treinos, mas cujo domínio só se adquire no momento de participação efetiva na roda, quando somos chamados a dar respostas adequadas (conforme o código coletivamente partilhado) às situações mais ou menos imprevisíveis. Filiando-me a tais autores, compreendo esta dimensão ritualizada a partir do paradigma da performance, segundo o qual as regras existem ao serem praticadas e, principalmente, ao terem esta prática enquadrada pela situação de encenação. Não adoto aqui uma distinção fundamental entre ritual e performance, entendendo ambas como dimensões presentes e mutuamente constituintes da roda de capoeira<sup>50</sup>. Em última instância, então, pensá-la como performance é a observação de um fenômeno reconhecível no plano empírico através de um recorte analítico específico. Desta forma, entrar na roda é um passo fundamental no processo de tornar-se angoleira na medida em que a roda, ela mesma, é entendida como instauradora de um espaço de reflexividade.

Para construir este modo de olhar, a principal referência que desejo evocar, neste ponto, é a abordagem desenvolvida por Victor Turner para os estudos de performance no campo antropológico. Conforme apontei na Introdução, o autor desenvolve seu pensamento em intensa colaboração com as teorias advindas do campo teatral. Não é à toa que podemos reconhecê-lo como um dos tributários do chamado *paradigma teatral* dentro dos estudos antropológicos de performance, ao lado de Erving Goffman.

Turner está especialmente interessado nas relações entre a realidade social e as encenações estéticas. Assim, se para Goffman “*o mundo todo é um palco*” (Turner, 1987:75), incluindo-se aí as interações sociais, constantemente ritualizadas em diferentes níveis, para Turner existem enquadramentos específicos para essa teatralização da vida ordinária: os *dramas sociais*<sup>51</sup>. O potencial reflexivo do evento provém, basicamente, de uma suspensão no tempo ordinário da vida através da crise. Esta suspensão promove um enquadre da situação

---

<sup>50</sup>A distinção entre ritual e performance já foi objeto de vários debates. Do ponto de vista que adoto aqui, torna-se uma não-questão. Quer dizer, uma questão que pouco contribui para a perspectiva desde a qual problematizo o universo da capoeira. Basicamente, a partir de Victor Turner (1987) e Richard Schechner (1985, 2002), compreendo que rituais possuem dimensões performativas, assim como performances estéticas possuem dimensões ritualizadas, um ou outro aspecto sendo valorado pelos praticantes diferentemente conforme o contexto de interlocução. A partir de Stanley Tambiah (1985), adoto igualmente a perspectiva de uma abordagem performativa dos rituais, a qual, a meu ver, propõe uma solução criativa para o aparente dilema, colapsando falsas dualidades e permitindo uma abordagem mais adequada para responder à fluidez da vida social. As formas através das quais se instaura esse “*tradition-like effect*”, conquanto já venham aparecendo nas encenações de rodas até aqui, serão mais profundamente analisadas no decorrer da tese (especialmente no capítulo 3 desta Parte).

onde as tensões subjacentes à vida cotidiana (as quais, por estarem tão integradas às ações ordinárias dos sujeitos, lhes passam despercebidas) ganham visibilidade.

A teoria do drama social nos interessa, aqui, na medida em que fala de um aspecto fundamental da contribuição do pensamento de Turner para uma antropologia da performance: a relação entre as manifestações estéticas e a vida cotidiana. É importante termos em mente que, para o autor, o drama social é tanto um enquadre analítico para o pesquisador como um fenômeno de ordem reflexiva para os atores sociais. Opera, portanto, em dois níveis. Isso é relevante porque a própria relação entre drama social e drama estético transita constantemente nesses dois níveis na construção teórica de Victor Turner.

Por um lado, a própria teoria dos dramas sociais é elaborada a partir da observação da estrutura através da qual se organiza o drama estético – no caso, o teatro dramático ocidental. Por outro lado, os dramas estéticos em si são considerados como espelhos para os dramas sociais. Este segundo ponto merece um pouco mais de atenção.

Para analisar esta relação no plano empírico, Turner começa estabelecendo uma posição metodológica onde o estudo da sociedade é

o estudo dos processos, não como exemplificando comprometimento com ou desvio de modelos normativos, tanto éticos quanto êmicos, mas como performances. Performances nunca são amorfas ou abertas, elas têm uma estrutura diacrônica, um começo, uma sequência de fases sobrepostas mas isoláveis e um fim. Mas sua estrutura não é a de um sistema abstrato; é gerada fora das oposições dialéticas dos processos e dos níveis do processo (Turner, 1987:80).

A estrutura dos gêneros performáticos não vem de um lugar qualquer, indiferenciado, abstrato, mas emerge da própria realidade social. De acordo com Turner, ainda

o homem é um animal auto-performatizante [self-performing] – suas performances são, de certa forma, *reflexivas*, na performance ele se revela a si mesmo. Isto pode acontecer em dois sentidos: o ator que pode vir a conhecer-se melhor através da atuação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação e/ou

---

<sup>51</sup> Para Turner, os *dramas sociais* obedecem a uma estrutura organizada em quatro fases sucessivas: quebra das normas, reconhecimento da crise, ação reparadora e reintegração ou ruptura do grupo. Entretanto, esta estrutura mesma corresponde a uma construção teórica baseada na interlocução com um gênero performático específico: o teatro dramático ocidental. Para a análise da capoeira, a estrutura do drama social em si não me parece a mais adequada como recorte analítico. Se a trago neste ponto, é principalmente para situar a construção do pensamento do autor.

participação em performances criadas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos (Turner, 1987:81).

Significa dizer que um dos aspectos da ação humana é ser orientada para uma audiência. A ação do sujeito é então considerada a um só tempo apresentação e constituição de si. Não existe uma oposição entre esses dois termos: numa medida, a própria constituição se faz **através** da apresentação de si. Ao promoverem uma suspensão da relação ordinária tempo-espaço, os enquadramentos performáticos propiciam a consciência da audiência como um olhar do outro enquanto um 'não-eu' e, através dele, a consciência de si, num constante jogo de espelhos. É esse mecanismo que permite pensar os gêneros performáticos como emergentes de uma dada realidade social que os conforma e à qual retornam, numa relação reflexiva. Como se este contínuo entre performance e vida cotidiana se desse não de forma linear, mas na forma de um oito deitado (ou de uma banda de Moebius<sup>52</sup>).

É este aspecto das teorias da performance desenvolvidas por Victor Turner que nos interessa especialmente aqui. Podemos pensar a roda de capoeira como uma performance na medida em que instaura um tempo-espaço distinto do cotidiano através da manipulação de uma multiplicidade de meios, obedecendo a uma estética específica, como vimos até aqui. Pensar a instauração da reflexividade como modelo da relação entre evento performático e vida cotidiana nos permite, então, retornar à questão enunciada de como voltar a sentar na roda após ter jogado pode ser voltar para uma posição diferente daquela da qual saí minutos antes. Dessa maneira, podemos identificar alguns mecanismos através dos quais este evento pode configurar-se como uma arena reflexiva para os sujeitos envolvidos.

Vimos os ganhos e perdas de cada capoeirista serem comentados no momento da roda, em frases ou outras manifestações de comemoração ou deboche. Às vezes alguns aplaudem, riem, alguém solta: *ô iaiá!!!* (que é tanto elogio a quem pegou como alerta a quem foi pego). Nesses comentários, estão sempre presentes as posições ocupadas por cada jogador no universo da capoeira. Por isso é que, quando jogo com Ademolu, o grupo em volta vibra mais na única vez em que consigo pegá-lo, do que nas tantas outras que ele me acerta durante o

---

<sup>52</sup> A Banda de Moebius é uma figura geométrica “criada a partir da junção das duas extremidades de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas” (Fernandes, 2000:34). É uma imagem utilizada pelo pesquisador do movimento Rudolf Laban para falar da relação do movimento de diferentes partes do corpo, ou de relações do corpo com o espaço. É apropriada pela bailarina e pesquisadora Ciane Fernandes para analisar a construção do sentido na obra da coreógrafa Pina Bausch.

jogo. Ao mesmo tempo, o simples fato de *cair pra dentro*, de entrar na roda para jogar já me faz avançar um pouco mais no sentido de me tornar uma angoleira. Mesmo que seja, no início, entrar para tomar rasteira, ficar ridiculamente de cara para a bunda do outro. Significa que estou no jogo.

Além de situar minha posição como alguém “*de dentro*”, os comentários em torno potencializam minha consciência de ser observada. Vale pontuar que tal consciência está igualmente enraizada na experiência anterior de ter, eu mesma, ocupado essas outras posições de onde vêm os comentários, assumindo o papel de observadora (inclusive comentando as ações de outros jogadores). Estando no centro da roda, essa consciência é experienciada e produz efeitos concretos no corpo – tenso, no início, relaxando conforme os comentários do cantor e da audiência, tornando-se pouco a pouco mais eficaz no jogo<sup>53</sup>. Ao mesmo tempo, essa reflexividade, produtora de efeitos concretos no corpo, aponta para a própria performance (ou performatividade) como uma dimensão central, constitutiva do universo da capoeira. Basicamente, só existe de fato, nesse universo, o que está em jogo, em cena, uma vez que tudo está vinculado ao reconhecimento coletivo para existir. A relação entre as duas dimensões – do corpo e do coletivo – então, é o que faz com que voltar a sentar na roda seja voltar para uma outra posição, com outra experiência do corpo no mundo, percebido então como outro mundo.

A roda se estende ainda por mais umas duas horas. É somente pelas 22h que Guto dá o *Iê!* final, percutindo o último acorde do berimbau. Mas, se a roda de capoeira, no sentido estrito, termina aí, a “roda de aniversário do Guto”, enquanto evento performático, ainda se estenderá por mais umas boas duas horas<sup>54</sup>. Terminado o momento de jogar, a bateria inteira

---

<sup>53</sup> É a noção da experiência vivida como sendo, a um só tempo, cognitiva, afetiva e volitiva, adotada a partir do pensamento do filósofo Wilhelm Dilthey, que permite a Turner compreender os eventos performáticos – rituais e/ou estéticos – como espaços de construção coletiva de uma sabedoria sobre o mundo, organizadora da própria experiência individual nesse mundo. Esta noção é coerente com a de Thomas Csordas, que adoto aqui, com o benefício, para meus propósitos, de localizar a experiência no corpo. Em todo caso, quando Turner desenvolve sua teoria da performance, não havia um paradigma da corporeidade elaborado. Benefício-me da possibilidade de poder articular, além de diferentes campos e correntes disciplinares, diferentes temporalidades no desenvolvimento do pensamento antropológico.

<sup>54</sup> O diretor teatral e teórico da performance Richard Schechner apropria-se do modelo de observação do ritual proposto por Turner a partir de Van Gennep, que consiste basicamente em três momentos: pré-liminaridade, liminaridade e reintegração, para ampliá-lo, propondo a noção de uma “sequência *total da performance*” que começa desde os treinos e se estende para além do momento de apresentação em si. Tal modelo compreende ao menos sete momentos: treinamento, ensaios, aquecimento, apresentação, esfriamento, avaliação da performance



fica de pé e os instrumentos começam a ser percutidos agora num outro ritmo: o samba de roda. Todos ao redor levantam, ninguém fica sem cantar e bater palmas. Nádia, uma uruguaia que começara a capoeira ali este ano, pula para o centro da roda, e logo Paulinho entra para dançar com ela.

Durante a roda de capoeira, outros capoeiristas foram chegando, e agora sim a casa está cheia. Destaque para a figura de Jaburu, mestre do grupo Guayamúns. Até então eu não o conhecia pessoalmente mas, por sua chegada – negro, longos dreads presos por uma faixa, caminhando tranquilo e gingado pelo espaço, sendo cumprimentado por todos e mantendo um sorriso debochado, Guto fazendo questão de jogar com ele e de oferecer um berimbau para ele tocar –, já adivinhara que era figura importante. No samba de roda, enquanto os pares vão-se sucedendo no centro, é ele quem puxa o canto a maior parte do tempo, com um repertório que parece, ao menos para meus ouvidos inexperientes, não se esgotar nunca.

*“Pedi pra parar, parou!”* A animação está em alta quando Guto assim encerra a roda, já emendando, a mão levantada, como que arrebanhando as pessoas para não se dispersarem: *“Agora...agora, discurso... Tem que fazer... Mas vai ser rapidinho, só uma hora e tá...”* A risada é geral. Jaburu senta-se no banco da bateria, logo atrás de Guto. Resmunga alguma coisa. Guto ri: *“Termina tá o Jaburu ali atirado...”* E finalmente começa o discurso:

Então, assim, muito obrigado, a galera da escola, que são muito mais assim pra mim do que alunos. Tenho falado já durante muito tempo, nessa **família** mesmo. Acho que isso materializa mesmo que não é só da boca pra fora, da gente poder fazer essa família: a gente vir, poder tá trocando informação, vadiar, dar rasteira um no outro, uma na outra, pesquisar, estudar, preservar a cultura, mas sem aquela loucurada do cara que fica lá se achando todopoderoso e a galera que tem que baixar a cabeça pro cara. Acho que a gente, com o respeito que se dá pela nossa atitude, a gente tá conseguindo isso aí, aqui nesse espaço, que tá comemorando um ano agora em setembro. Começou tímido, somos poucos, poucas pessoas, mas conseguimos fazer muitas coisas. Então obrigado a toda galera da escola...

Sendo este um espaço de performance e, portanto, de reiteração e atualização de vínculos, Guto não deixa de agradecer aos que não fazem parte, diretamente, da família:

---

e retomada do cotidiano. Os momentos mais valorizados da performance não são necessariamente os mesmos em diferentes modelos estéticos. Não emprego aqui as etapas especificadas por Schechner. Aproprio-me de seu modo de olhar para considerar a performance como algo que está enraizado num cotidiano específico, do qual emerge e ao qual retorna, transformando-o.

... E dizer também que a escola não existiria, com todas as rodas, se não fossem as parcerias que a gente tem: Jaburu, não foi meu mestre diretamente mas foi um deles, com quem eu aprendi muito, desde a época do Cativeiro, ele e o Mico, faziam aula ali na... ali embaixo... muita coisa aprendi, aprendo, me sinto aí honrado dele poder tá aqui no meu aniversário...

A fala aproveita também para reiterar/atualizar as posições relativas dentro desse universo. Vimos que Jaburu é *um dos seus mestres*. Esta posição é verbalizada durante a fala, mas também assinalada pelo fato de ser o primeiro na ordem dos agradecimentos. Guto segue:

A galera agora que tem menos tempo, e que não é tão pouco tempo assim também né, o Jean, professor Jean, do grupo Raízes, fortalece sempre as rodas quando pode. A Maria também, foi a primeira, acho, a começar a pintar aqui nesse espaço e, tinha vezes que, se ela não chegasse, não tinha um pandeiro pra tocar que a gente só tinha pra tocar dois berimbaus e um atabaque, aí ela vinha, fortalecia, né... O Rafa, Rafael que tá sempre acompanhando a gente aí agora, do grupo Cativeiro... Representando o Mocambo, ali, o Silvío, tem o Nelmar também, outro irmão nosso, pena que ele não veio hoje... o Muximba não vou nem falar, que é um cara que eu aprendi a ser irmão dele pelo carinho que ele me transmite, e isso é fenomenal, grupo Muzenza aí, Muximba é um Angolano que vem trazer a ancestralidade mesmo, africana, pra nós. Quando ele tá na roda aqui parece que a África na nossa mente fica mais próxima né...

A noção de sentido, conforme Turner estabelece na consolidação do paradigma da performance, dialoga bem com os agradecimentos de Guto. Segundo Turner,

A cada momento, e especialmente na reparação das crises, o sentido do passado é acessado com referência ao presente, e o do presente com referência ao passado; as decisões 'significativas' resultantes modificam a orientação do grupo ou mesmo os planos para o futuro, e estes, em contrapartida, atuam sobre a valoração do passado. Assim, a apreensão do sentido da vida é sempre relativa, e envolvida em perpétua mudança (Turner, 1987:98).

O agradecimento de Guto não é a reparação de uma crise, mas compõem a finalização de um evento performático. É, portanto, uma ação que extrai grande parte de seu sentido do contexto no qual ocorre. Dizer que o espaço da África *“começou tímido”*, que *“somos poucas pessoas”*, mas que antes éramos tão poucos que *“se a Maria não chegasse não tinha um pandeiro pra tocar”* na roda, ganha um sentido específico frente a esta *casa cheia*, logo após uma roda em que parecia haver gente suficiente para formar pelo menos duas baterias completas, fechar a roda e jogar por uma noite inteira.

Guto fala constantemente olhando em torno, buscando os interlocutores com os olhos e verificando se não esqueceu ninguém. Na medida em que compreendemos os eventos performáticos como produtores do contexto (e não apenas acontecendo passivamente num

contexto dado de antemão) é fundamental incluir os presentes na história que ele conta. Esse compartilhar da história é a *contextualização* (Bauman e Briggs, 1990) necessária para o pleno efeito da fala.

Guto continua:

Michel, grupo Porto Bahia, mestre Michel, que vem também nas nossas rodas, hoje não deu pra vadiar muito... cara, olha, muito obrigado por entrar na roda mesmo quebrado, cara... porque é, o cara podia dizer 'tô machucado, não vou jogar' mas jogou, porque eu acho que isso é ser capoeirista, o cara tá ali, com a perna machucada mas tá ali, vai pra roda, brinca, faz o que pode... porque às vezes a galera chega, né, capoeiristas vários né, até mestres, chegam e ficam se fazendo, numa roda boa, de canto... o cara ali entrou mesmo, tinha todos os motivos pra não entrar e entrou...

Segue olhando em torno e se depara com Marcelinho, sentado logo ao lado de Jaburu.

Não pode deixar de exclamar:

Bah, Marcelinho ali também... Agora vou começar a contar a história aquela... [Marcelinho sorri, baixa a cabeça, dá uma balançada no tronco, como que um pouco encabulado e ao mesmo tempo satisfeito pelo reconhecimento] Marcelinho! Esse cara eu vi jogando na Esquina Democrática, aquela roda que mestre Miguel fazia ali... Era aquelas pernada enorme lá em cima, pensei 'bah, mas isso é legal!' Que a minha onda era sempre fazer Kung Fu né, aquela coisa Iá! Iá! Raspar a cabeça e tal... daí pensei que isso era legal, não pude entrar naquela época, tava estudando, entrei depois, e daí Marcelinho sempre um grande amigo, desde aquela época, que eu fazia aula com o Fernando e tal... Agora vou fazer 20 anos de capoeira, então são 20 anos de amizade, Jaburu mais tempo ainda que a gente se conhece, desde antes de eu entrar na capoeira [Marcelinho e Jaburu trocam olhares entre debochados e emocionados]. E isso é legal de poder tá junto né... Se eles fossem pessoas falsas, se eu fosse falso, a gente não taria juntos, taria cada um fazendo sua história, cada um falando mal do outro. Mas a gente tá aí, ligados...

Além de firmar as alianças, também é o momento de evocar os valores que compõem o universo capoeira: a coragem e dedicação de entrar na roda “*mesmo quebrado*”, como reveladora da paixão que identifica o verdadeiro capoeirista – “*isso é ser capoeirista*” – e o fato de manter relações pessoais de fidelidade, não pautadas pela falsidade (mesmo que a falsidade seja uma das grandes qualidades do capoeirista na roda, expressa nas categorias de manha, malícia, esperteza, etc.).

Igualmente o deboche e as risadas pontuam a fala toda. Agora é a vez de Jaburu interferir, resmungando atrás de Guto, que se vira para ele, pousa a mão em seu ombro, dizendo: “*Fala, quer falar?*” Jaburu segue articulando quase-palavras, ininteligíveis. Guto

insiste: *“Quer falar?”* O outro continua seu balbucio, acompanhado de expressões que pretendem indicar o sentido do que supostamente diz e não se ouve, até que Guto estoura numa gargalhada. Compreendendo o deboche, dá um tapa no ombro de Jaburu, que também solta uma boa risada, acompanhado por toda a audiência. Guto deixa o riso geral acalmar e tenta retomar a palavra. Mas então Jaburu o interrompe de fato, levantado do banco, o braço para cima, o dedo em riste: *“Eu queria dizer uma coisa.”* Vira-se para a câmera: *“Tá gravando aí? Eu queria documentar uma coisa, né Guto...”* O tom agora é sério, mas Guto olha para ele desconfiado: *“Olha lá o que tu vai dizer hein...”* Jaburu põe a mão em seu ombro, num gesto tranquilizador, acompanhado de um sorriso que pode tanto indicar afeto quanto deboche (ou um misto dos dois, uma vez que não são nada contraditórios, principalmente neste universo):

Muita coisa, né, vivemos juntos... e o Guto sempre foi uma pessoa que queria fazer, sempre teve uma coisa assim pra frente, pra frente [o gesto das mãos acompanha a fala] e ele pegou, e conseguiu... porque é essa a história. Ele conseguiu reunir pessoas, e não esquecer dessa história toda... Então parabéns ao Guto, de conseguir reunir essa galera toda né [o gesto das mãos, alternando-se uma e outra como que arrebanhando, juntando coisas (pessoas) que estavam espalhadas, completa o sentido da frase]. Então parabéns mesmo, por este espaço aqui...

Os lábios seguem se mexendo, o som é inaudível mesmo para quem está relativamente próximo como eu, mas os sorrisos, dele e de Guto, indicam a emoção, a alegria. Uma cumplicidade, selada num grande aperto de mão, tipo de 'camaradas' – aquela mão que vem lá de longe e estala ao tocar a outra, entrelaçando os dedões. Olori grita: *aêêê!!!* e é o sinal para todos irromperem em aplausos e assovios, enquanto ambos se abraçam, sorridentes. A fala de Jaburu sela aquele momento da performance, completando a história que Guto contara. Não só as posições dentro do grupo, como na relação com o universo da capoeira Angola de Porto Alegre são reiteradas e atualizadas na situação performática da roda.

É ainda com o braço sobre o ombro de Jaburu que um Guto emocionado e satisfeito convida: *“Vâmo comer, então!”* A animação toma conta. Em meio a uma galera ruidosa, Guto fala alto para ser ouvido: *“Aí, vâmo arrumar uma mesa, vou colocar um sonzinho e vai rolar um minirrastapé pra gente sacudir o corpo aí...”*

A “solenidade” se dilui completamente no clima de animação geral.

Treino – 01/10/07



Hoje um dia importante: a conquista dos primeiros equilíbrios.

Uma boa meia hora de treino dedicada a uma sequência composta por movimentos de defesa – *esquiva e rolê* – e ataque – *aú e caça*. Guto pontua: “*Caça é um dos cartões de visita da nossa escola. Porque cada escola, cada grupo tem seu estilo, os movimentos que faz melhor, e que, só de ver, a gente já sabe de onde a pessoa vem.*” Costurados numa sequência ininterrupta, os golpes e saídas de hoje resultam numa movimentação constantemente circular (leia-se: cabeça, tronco e membros que passeiam o tempo inteiro em todas as dimensões da cinesfera<sup>55</sup>, indistintamente). A única possibilidade de fazê-los encadeados durante uma meia hora seguida é abrir mão por completo de qualquer tentativa de orientação baseada nas referências visuais habituais da posição vertical. Depois desta meia hora, treino de outro dos *cartões de vista* da escola: os *equilíbrios* (basicamente, as posições invertidas, sobre o apoio dos braços ou da cabeça). “*Áfricanamente joga com muito equilíbrio*”, Guto não cansa de repetir.

Imediatamente percebo que faço menos esforço que de costume. A diferença crucial: uma leveza no quadril quando estou com as pernas para cima, apoiada sobre as mãos. É um segundo, mas que parece mais uma pausa no tempo, no espaço, no peso. Como que habitar, por um ínfimo de tempo – e no entanto claramente perceptível – o momento entre o esgotamento do impulso de subida e o início da precipitação em queda das pernas. Habitar um espaço intersticial de gravidade zero, lugar-corpo de suspensão espaço-temporal.

É só chegando em casa que me dou conta de outro detalhe fundamental na experiência de hoje dos equilíbrios: não senti medo. Simplesmente, após passar meia hora com várias partes do corpo transitando por todos os pontos da cinesfera, a oposição cima-baixo foi completamente diluída. Eu, que nunca até então tinha conseguido superar um certo pânico das posições invertidas, experimentara neste treino a sensação muito concreta de que estar com a cabeça para baixo (ou para cima) era apenas uma dentre infinitas possibilidades.

---

<sup>55</sup> Cinesfera: termo cunhado pelo pesquisador do movimento Rudolf von Laban. Indica a esfera dos movimentos projetados a partir do centro do corpo. É o espaço que o corpo pode ocupar para além de seu centro, sem deslocar-se. Ao nos deslocarmos, nossa cinesfera nos acompanha. Ver Fernandes, 2006.

Treino – 03/10/07



Dia especialmente atribulado. Em vias de pedir a bolsa para o doutorado-sanduíche, muitos documentos para preparar e contatos para fazer somaram-se às iminências da vida cotidiana: banco, filho, família, casa. Daqueles dias em que tudo parece nos demandar ao mesmo tempo, as coisas devem estar prontas de preferência “*pra ontem*”. A pulsação parece então se acelerar ao máximo, como se assim as coisas fossem ser feitas mais depressa, os problemas fossem se resolver pela força de aceleração da corrente sanguínea. Ainda caminhando depressa passo a primeira porta do espaço situado na Av. Protásio Alves, 68: a Áfricanamente Escola de Capoeira Angola. Toco a campainha, a respiração ofegante, o peito que parece pequeno para tanto ar em movimento. Esperando que alguém venha abrir a porta, viro-me na direção da rua. É quando vejo, acho que pela primeira vez, uma série de cabaças colocadas sobre o batente da porta. A imagem produz um sorriso em meus lábios. Em minha mente forma-se a imagem do batente da segunda porta, quase acima de minha cabeça, onde estão sempre colocados um vaso, um prato com pipocas e outras comidas, sempre arrumadas numa composição circular, algumas velas, incenso, contas: o Bará.

A consciência desse Bará *assentado* sobre a porta produz em mim a sensação de estar cruzando uma espécie de portal. A respiração ganha um pouco mais de tranquilidade. Ainda assim chego agitada, cumprimento o Guto e o Dante falando ainda muito rápido, estabanada, achando que estou atrasada. Olhando-os bem sentados em torno da mesa da cozinha, tenho a impressão de que minha estabanação não tem muita razão de ser ali. Sorrindo, eles me convidam para tomar um café. Estão tranquilamente comentando a roda do dia anterior, domingo, ao lado da Usina do Gasômetro. Guto está muito satisfeito com “*o povo que juntou em volta*”, e fala que tem o projeto de fazer rodas de rua mais seguido, “*pra divulgar a escola*”.

Tenho a sensação de estar ali há um bom tempo, e pergunto se não haverá treino hoje. “*Por quê?*” Pergunta o Guto, surpreso. “*Ah, não sei, vi vocês aqui conversando...*” Ele abre um largo sorriso: “*Ah... tem tempo, Helô, relaxa.*” De fato, embora minha sensação da passagem do tempo me informe que estamos ali há horas, no relógio passaram-se apenas os dez minutos que faltavam para o horário do treino. A calma dos dois sentados, o prazer de desfrutar das palavras trocadas, das imagens partilhadas do dia anterior, de falar dos projetos futuros, produzem uma temporalidade do acontecimento, sem pressa, sem estabanação. Como



um habitar o tempo com o corpo do presente, do estar ali, inteiro. Várias vezes pude registrar essa mesma percepção muito peculiar da passagem do tempo ali. Como se, ao passar o “portal do Bará”, entrássemos numa outra dimensão espaço-temporal, apartada do cotidiano da cidade moderna, anônima, barulhenta: um mundo cujas fronteiras, ao serem delimitadas pelas paredes que acumulam e justapõem camadas de tempos e espaço distintos, ornadas pelos instrumentos que remetem às sonoridades *de África*, de fato nos levassem para esse espaço-tempo infinito do imaginário.

A sensação remete ao conceito de *transportation*, elaborado pelo diretor teatral e teórico da performance Richard Schechner para a análise de eventos performáticos. Basicamente, consiste em, a partir da decisão de participar de uma performance cênica (enquanto performer ou audiência), ingressar num espaço e, através dos múltiplos meios expressivos mobilizados na encenação, ser “*tocado*” por ou “*movido*” para um espaço-tempo distinto daquele no qual se entrou: o sujeito não habita mais a sala de espetáculo mas o mundo recriado na cena (Schechner, 2002). Trata-se de um envolvimento singular na experiência não apenas desse mundo imaginário, mas de **ser levado** a esse mundo. Tal experiência tem um caráter temporário, mas pode resultar em mudanças permanentes, produzidas pelo reconhecimento crítico de aspectos da realidade antes opacos ao sujeito. Quando ganha esta qualidade, a experiência é então denominada pelo autor como *transformation*.

O espaço da *Áfricanamente* não é um “evento performático”. Mas, a partir dos elementos estéticos (e simbólicos em geral) acionados desde o primeiro passo dentro desse espaço, os quais promovem a instauração de um tempo-espaço distinto do cotidiano da cidade, pode ser pensado, na medida em que produz efeitos de *transportation*, como uma inscrição performática nesse cotidiano. Mas o quê, afinal, se inscreve através dessas brechas instauradas no tempo e no espaço ordinários? Encontro pistas para essa reflexão na lembrança de uma fala do Guto, pontuando a escolha dessa localização para a escola:

Foi meio por acaso, tava passando e vi a faixa de 'aluga-se'. Mas na hora pensei: é isso! É a oportunidade de ocupar de novo esse espaço que era nosso, que era dos negros. Porque aqui, antes, era um quilombo. Depois a gente foi sendo mandado pras periferias. Mas a gente tem que tá no centro, tem que ter visibilidade. Porque uma das grandes armas do racismo, principalmente aqui no sul, é a invisibilização do negro.

Numa medida, então, esse espaço se inscreve como uma espécie de *memória ativa de resistência*. Nas diferentes formas expressivas – das pinturas nas paredes às histórias contadas, passando pelo aprendizado de uma movimentação *ancestral* –, evoca diferentes camadas temporais – da escravidão à remoção para as periferias – através de uma complexa imbricação entre a memória das violências sofridas e das ações de resistência a essas violências.

Numa longa duração, no dia-a-dia dos treinos, o quanto desse espaço vai sendo incorporado pelos sujeitos, configurando-se como uma possibilidade reflexiva em relação ao cotidiano e instaurando, pouco a pouco, um processo de *transformation*? Na experimentação desse jogo entre passado e presente, é possível pensar que essa mítica vai impregnando a vida ordinária, ampliando os *mundos possíveis* para os sujeitos?

Esse espaço visual, apropriado por um uso peculiar do tempo, promovendo uma relação específica do corpo com o ambiente e com outros corpos, acontece junto com uma dimensão muito do cotidiano, de chegar ali e ter sempre um abraço, um café esperando, pessoas sentadas numa mesa para acolher, ouvir, falar, e que vai, quase imperceptivelmente, produzindo o sentimento de fazer parte da *“família Africanamente”*. O vínculo com essa simbólica toda é constituído, igualmente, através de uma noção afetiva de pertencimento.

Afinal, é com essa sensação transformada pela experiência singular do tempo e pela sensação de acolhimento, que começo o treino. Em duplas, a ideia é trabalhar movimentos de “entrar” e possibilidades de “sair”. Significa, concretamente, “acertar” o outro, movendo-se num espaço muito próximo de seu corpo, buscando suas vulnerabilidades. Apenas Dante e eu no treino, formamos uma dupla. Guto mostra os movimentos e nos corrige muito de perto, nos mínimos detalhes: a posição dos pés, o braço protegendo o rosto, a parte da cabeça que deve encostar na costela do outro e empurrar *“com suavidade e firmeza”* (como mostrava mestre Poloca, em Salvador). Na parte final, propõe irmos os três nos revezando para desenvolver pequenos jogos em dupla, tentando aplicar os movimentos trabalhados. Estou num jogo com Dante, que se move cada vez mais rápido, quando escuto a voz do Guto: *“Bora Helô, entra a cabeçada nele mesmo! Vâmo gurria, se tu não fizer por ti na vida, ninguém vai fazer!”*

No momento mesmo em que é proferida, a frase do Guto me remete a situações de conflito vividas em arenas muito distintas desta: espaços e tempos que se fundem no corpo em movimento. Penso, num *insight*, que o afetivo, na capoeira, passa pelo aprendizado partilhado do conflito.

### **Treino - 10/10/07**

Final de treino. Anderson comenta que a capoeira o faz sentir-se muito melhor, que é um *treino pra vida*. Guto não perde a deixa e, é claro, emenda numa história:

E não é? Outro dia eu vi o quanto a capoeira me valeu e o quanto ainda tenho que aprender mesmo. Tava saindo da apresentação do Robson<sup>56</sup>, no Teatro de Câmara. Tava com a câmera do *Áfricanamente* na mochila, que ele tinha me pedido pra filmar. E inventei de passar ali pelo lado do Instituto de Educação, pra pegar o ônibus naquela parada. Agora, o que é o cara, né? Pra que passar ali, sozinho, de noite? Daí escutei uns caras: 'ô rasta! Tem fogo aí?' Fiquei meio assim, pensei em atravessar a rua. Daí eles me pegaram pelo emocional né: 'Que é isso, cara? Tá com medo só porque a gente é preto?' Pronto! Bem certinho! Daí já veio toda aquela história... Bah, será que eu mesmo luto tanto, faço tanto discurso contra o racismo e pá, e agora tô eu mesmo sendo racista? Daí entrei naquela de 'é irmão', relaxei o passo... E aí vieram mais três. Quando eu vi já tinha um em cima de mim, gritando 'eu tô armado, eu tô armado, passa a mochila!'. Daí eu pensei: o cara tá com a mão pra dentro do casaco, se tivesse armado mesmo já tinha mostrado a arma. E daí foi o *passo do gato* pra lá e pra cá, só dando volta nos caras, um agarrando minha mochila, os outros dando porrada mesmo, e eu só me protegendo. E tu vê como é a coisa, né? Eu só pensava: como é que eu vou ter moral pra ensinar capoeira lá pro pessoal se chego lá dizendo que os caras me levaram a câmera do espaço na mão grande? Daí a alça da mochila rebentou e eu aproveitei que o cara se desequilibrou e largou, pra sair correndo. Bom, daí saí eu correndo prum lado e eles pro outro, nem olhei pra trás.

A história é contada com toda uma dramatização dos movimentos da luta pela mochila, do *passo do gato*, da indicação da corrida com as mãos. Mas a lição vem a seguir:

Agora, eu pergunto pra vocês: onde me faltou capoeira? Me faltou capoeira pra pensar antes e não passar por ali. Não precisava me colocar naquela situação, não precisava passar por ali, sozinho, com a câmera do espaço, naquela hora da noite. Me faltou humildade mesmo, e capacidade de avaliar a situação. E isso é capoeira.

---

<sup>56</sup> Guto refere-se à apresentação do espetáculo de dança contemporânea *Chão*, concebido e protagonizado pelo bailarino Robson Duarte, com direção de Jessé Oliveira, ambos negros. O espetáculo é uma recriação de um rito de passagem inspirado nas cerimônias do Batuque. O terreiro de Baba Diba foi o principal campo de pesquisa para o trabalho. No processo de criação, ainda, Robson frequentou aulas de capoeira na *Áfricanamente*, que entrou como apoiadora do espetáculo.

## Treino - 14/01/08

Alongamentos merecidos no final de um treino muito puxado nos equilíbrios. Sentada no chão, termino de retornar, desenrolando, a coluna para o eixo vertical. O relógio entra no meu campo de visão: 22h. Penso como o Guto aguenta estar ali desde às 10h, ministrando, ao longo do dia, quatro treinos de movimento e um de musicalidade, numa intensidade crescente da manhã à noite? E chegar a esta hora com essa disposição: pela janela interna, vejo-o passar no corredor inúmeras vezes, de um lado a outro.

Na sala, meio sentados, meio deitados pelo chão, alguns de nós, alunos, nos recuperamos da intensidade deste último treino. Escuto a conversa entre Ale e Maskote, ambos integrantes da escola desde o segundo semestre de 2007. Ale, branca, em torno dos 35 anos, é atriz, faz parte do grupo de teatro de rua *Povo da Rua*<sup>57</sup>, e já conta com uma trajetória significativa na capoeira Angola, em torno de uns dez anos, pelo menos. Dá aula de capoeira em escolas de educação infantil e em projetos sociais. Maskote, branco, em torno dos 21 anos, faz parte de um movimento punk, organizado em torno do Espaço Cultural Bosque do Ibirapijuca (carinhosamente chamado de *Bosque*), um casarão abandonado no bairro Humaitá, ocupado e transformado em moradia e local para atividades culturais (teatro, oficinas, seminários, apresentações de malabares, etc.). Chegou na África já com alguma experiência na capoeira, mas sem desenvolver ainda trabalho de dar aulas, a não ser passar algumas coisas na organização mais anarquista do coletivo punk.

Ambos acabam de descobrir a afinidade de serem vegetarianos, e de compreenderem tal escolha não apenas como uma opção centrada na saúde individual, mas também como uma posição política no mundo. Guto, numa de suas idas e vindas pelo corredor, ouve o debate dos dois sobre as implicações de se comer carne, tanto em relação à saúde quanto ao meio ambiente. Na passada seguinte, larga: “*E que tal a gente fazer um debate sobre isso aqui?*” A ideia pega: Maskote pensa em organizar um bate-papo, Ale sugere um filme, falam em chamar pessoas para discutir. Então Guto volta: “*Pelo jeito tem material. E se de repente a gente promove uma semana inteira de debates aqui sobre isso? Claro, sempre relacionada*

---

<sup>57</sup> [www.povodarua.com.br](http://www.povodarua.com.br)

*com a capoeira Angola, que é o que a gente faz. Mas tem tudo a ver, pensar saúde como uma coisa integrada, num sentido amplo.”*

Faz parte do modo como Guto constrói sua liderança apanhar as ideias “*em pleno voo*”<sup>58</sup> e transformá-las em realizações. A realização, nesse caso, é da escola, mas não dele, diretamente. Ale e Maskote são chamados à condição de protagonistas, ficando responsáveis por pensar e organizar o evento. Com participação e suporte do Guto e de outros membros do grupo.

Ao longo da semana de debates, outros moradores do Bosque (com ou sem experiência anterior na capoeira) frequentam a escola, entusiasmados pelo assunto proposto e pelo incentivo de Maskote. Alguns permanecem treinando até hoje, tornando-se integrantes da *Áfricanamente*.

---

<sup>58</sup> A imagem aqui é tomada de empréstimo e faz alusão à noção de tática conforme De Certeau (1990): uma capacidade do agente de apanhar as oportunidades em pleno voo e transformá-las em ocasiões.

Roda de sexta-feira - 25/01/08



Encerramento do evento “*Tá na Roda: capoeira Angola, alimentação e vida sem especismo*”. Uma semana passada entre vídeos, debates e vivências de capoeira ganha como fechamento, *com chave de ouro*, é claro, a tradicional roda de sexta-feira.

Chego cedo. Não posso deixar de rir vendo o Guto lustrando o chão da sala com os pés sobre uma flanela. Vendo minha risada, ele próprio emenda:

Não adianta, Helô, é vício... ou é neurose mesmo... Acho que é de tanto que eu tinha que encerar o chão quando era guri. A gente morava em casa com chão de tábuas. E não tinha essa cera líquida que tem hoje. E sabe que eu não me acostumo? Tenho que encerar...

Guto não precisa de muito estímulo para falar. Continua lustrando o chão e contando: “*Sabe, morava eu e a minha mãe, e ela tinha que trabalhar o dia todo. Daí eu tinha que deixar tudo arrumado.*”

Ela trabalhava no quê?

Em casa de família, era empregada. E eu ficava em casa. Tinha lá uns oito, nove anos. Arrumava a casa, encerava o chão, lavava a louça. E o pior era que a janela da cozinha dava bem pro campo onde a galera ia jogar bola. Daí eu ficava ali, lavando bem rápido, louco de vontade de tá lá jogando...

Completa, rindo: “*Aí às vezes, quando eu chegava, a galera já tava voltando pra casa...*” Dá uma olhada para o chão e exclama, satisfeito: “*O pior é que eu gosto de ver esse chão brilhando. Ainda mais quando tem roda, que a gente vai receber gente de fora.*”

***Venha pra roda, vem minha gente, venha jogar, com a Africanamente...***

Depois de terminar de encerar o chão, Guto toma um banho e veste a camiseta da escola, preta e branca, e a calça social preta: “*angoleiro se arruma pra jogar.*” Ele arma e afina os berimbaus, com toda calma e atenção que o ritual exige. O que não significa que não esteja conversando conosco, já sentados nas almofadas colocadas em círculo, observando esse momento preparatório. Observar já é também uma função ritual, faz parte de configurar o espaço para o jogo, através da nossa presença nesse círculo. Olho em volta. Hoje a roda tem

uma cara um pouco diferenciada do habitual: a galera punk, com suas roupas costuradas, desenhadas, remendadas, piercings, traz uma outra estética para o universo angoleiro, bastante afeito aos uniformes, onde o diferencial se dá nos detalhes que remetem a uma estética afro — faixas no cabelo, turbantes, *dreads*. Estas aparecem nos dois grupos, com apropriações diferentes. Grosseiramente, diria que as *dreads* punks são mais *escabeladas*.

Guto termina de afinar os berimbaus e começa a chamar a bateria, pela ordem hierárquica que corresponde à disposição espacial dos instrumentos ao longo do banco: “*Olori no médio, Gil no viola, Ale e Maskote nos pandeiros, Rejane no agogô, Ilídio no reco-reco, Bandelê no atabaque.*” Ele, como de hábito, no gunga, coordenando a roda. A bateria composta, um segundo de respiração para o primeiro toque do gunga ressoar no espaço. O médio entra como se respondesse ao toque e chamasse o viola para comporem juntos esse som, tão específico da capoeira Angola. Os outros instrumentos vão entrando um a um, até que a bateria ganha toda sua intensidade.

O espaço vai sendo preenchido pelo ritmo, ainda sem cantos. Guto dá o *Iê!* A bateria para de uma vez só. Esse silêncio imediato como que sublinha a intensidade do momento anterior, ao mesmo tempo em que parece criar uma base para a nova entrada da bateria. Dessa vez, só entram os berimbaus e os pandeiros. Guto puxa a ladainha e, quando o coro responde ao primeiro *Viva meu Deus*, entram juntos agogô, reco-reco e atabaque, renovando a potência sonora, que agora deve ser mantida até o final da roda, num crescente.

Dante e Biko, os dois experientes capoeiristas, fazem um jogo de abertura tranquilo, com vários equilíbrios e boas *pegadas* um no outro. Após o jogo, Dante substitui Maskote no pandeiro. Alguns jogos mais se sucedem, até que Maskote baixa *no pé do berimbau*, para jogar com Betão, instrutor do grupo Cativoiro, presença frequente nas rodas da *Áfricanamente*. O contraste entre ambos chama a atenção, visualmente: tenho a impressão de que Maskote tem a metade do tamanho de Betão, em altura e largura. A impressão é sublinhada pelo que sei: que Betão tem muito mais experiência que Maskote na capoeira.

Ambos estão concentrados, agachados na posição da *cocorinha*, cabeça baixa. Guto inclina o berimbau entre os dois, percutindo repetidamente a corda: é o sinal para que o jogo comece. Eles se inclinam ao mesmo tempo, como numa coreografia, na direção da bateria.



Apoiam a cabeça no chão e levantam os pés. Voltam e se movem como num círculo na direção do centro da roda, como que contornando-se mutuamente com os pés, enquanto o tronco desenha rotas indiretas no espaço. *Estudam o jogo*. O tempo é inicialmente lento. Na medida em que vão *se conhecendo*, cada um entendendo o tipo de jogo que o outro está propondo, vão ganhando confiança, e movimentos mais rápidos começam a aparecer.

Betão vale-se de sua experiência para dominar o jogo: move-se pouco, faz que vai fazer um movimento e não faz. Ameaça fazer uma *meia-lua de compasso* e, quando Maskote faz a esquivada para escapar, pega-o pelo outro lado. É uma tática frequentemente utilizada na capoeira, um exemplo do que pode ser nomeado como mandinga, malandragem, manha, malícia. É a habilidade de enganar, induzindo o outro a ter uma atitude que nos coloque numa situação vantajosa. É a grande qualidade do capoeirista. Betão domina completamente o jogo.

Sentindo-se acuado, de repente Maskote começa a saltitar de um lado para outro, num ritmo cada vez mais acelerado. É um achado. Betão não tem como acompanhá-lo e, por algum tempo, Maskote consegue inverter a vantagem, equilibrando um pouco mais o jogo. “*Camujerê como tá como tá?*” Puxa a Gil, e o coro responde: “*camujerê...*” Guto grita do berimbau: “*essa é pra ti Maskote!*” (já que é um dos corridos preferidos deste). Mais tarde, comentando a roda, Guto diria: “*O que era o Maskote pulando, hein? Parece um arlequim!*” É um elogio a uma qualidade específica de seu jogo que Maskote estaria descobrindo. Ressalto: descobrir a **sua especificidade** no jogo, aquilo que só você pode fazer daquele jeito, é uma das grandes qualidades que o capoeirista é estimulado a desenvolver durante os treinos.

Pensando o jogo como uma prática, podemos ver uma situação assimétrica ser revertida: Betão, muito maior e com um repertório de movimentos e saberes acumulado de anos, ser, ao menos por um tempo, vencido por Maskote, menor e muito menos experiente. Através da recombinação criativa dos elementos aprendidos nos treinos, Maskote descobriu uma possibilidade inesperada para reverter sua posição, explorando os interstícios imperceptíveis na estrutura assimétrica inicial. Acompanhando o cotidiano dos treinos, vimos que são repletos de demandas crescentes por assumir posições, arriscar-se, lidar com o imprevisto, improvisar. Numa interpretação alicerçada no paradigma da prática<sup>59</sup>, poderíamos

---

<sup>59</sup> Adoto aqui a abordagem desenvolvida pela antropóloga Sherry Ortner. Segundo ela, a palavra “prática” não indica nem uma teoria, nem um método em si, mas pode ser tomada como “*um símbolo, em nome do qual uma variedade de teorias e métodos estão sendo desenvolvidos*” (1994:372). No texto *Theory in*

então construir a metáfora de que, ao treinar o capoeirista na recombinação criativa de um repertório de movimentos a fim de construir para si possibilidades de reversão de situações assimétricas, a capoeira proporcionaria um espaço de *agency*.

A proposta aqui, entretanto, não é fundamentalmente *interpretar* mas *experimentar* um ponto de vista sobre essas práticas. Nesse caso, se o paradigma da prática nos possibilita uma boa inspiração para observar este jogo, não nos ajuda a ir muito além do plano da metáfora. Por outro lado, o paradigma da corporeidade, compreendendo a subjetividade não apenas como um arranjo de “*esquemas cognitivos e sensíveis*” (Ortner, 2005), mas como experiência de *ser-no-mundo* (Csordas, 2008), localiza sua construção no corpo.

Compreender o corpo como terreno existencial da cultura e do sujeito significa, em última análise, assumir que mudanças produzidas no corpo são também mudanças na subjetividade e na relação com o espaço social. Adotando ainda a performance enquanto ferramenta analítica, dinamizamos o paradigma da corporeidade, observando que essas construções corporais assumem uma dimensão reflexiva no espaço da roda, proporcionando ao sujeito o reconhecimento das posições que vai sucessivamente ocupando na relação com o outro e no espaço do grupo.

Uma das pistas para compreender essa articulação está na própria figura de Maskote. Se, já para o evento *Tá na Roda*, enquadre no qual aconteceu a roda observada, ele assumira uma condição de protagonista a partir da questão que levantara num final de treino, ao longo de sucessivos momentos de treino, entradas na roda, participação nas atividades, ele vai ocupando uma posição cada vez mais destacada na escola. Hoje, faz parte do que Guto chama de *linha de frente* da Áfricanamente, e dá aulas de capoeira para crianças em diferentes espaços, sempre como membro do grupo.

---

*anthropology since the 60's* (o qual pode ser considerado fundador dessa corrente), a autora enumera uma série de princípios que estariam norteando a produção antropológica voltada para o estudo das práticas, em plena ascendência em meados dos anos oitenta. Prática, sucintamente, refere-se a “*tudo o que as pessoas fazem*” (1994:393). De acordo com as orientações políticas dessa corrente, o foco está ajustado para as relações de poder e dominação que orientam, constroem ou enquadram *tudo o que as pessoas fazem*. Na sequência da virada interpretativa, representada principalmente por Clifford Geertz, a antropologia da prática trata de mudar o foco do estudo das práticas rituais, extraordinárias, para observar o homem comum, em suas atividades cotidianas. Trata-se antes de uma mudança de ênfase e não de um rompimento: na relação entre o sujeito e a cultura, a ênfase recai sobre o sujeito, ao contrário da proposta geertziana.

São pistas que abrem a possibilidade de pensar a *agency* no jogo da capoeira, então, não apenas como metáfora, mas como uma ampliação das possibilidades do sujeito na vida, promovida através do investimento nessa prática corporal.

## Capítulo Dois



### **O espaço institucional Africanamente**

### **Prof. Guto: uma trajetória angoleira<sup>60</sup>**

Vindo criança de Maquiné (interior do Rio Grande do Sul) para Gravataí (região metropolitana de Porto Alegre) com a mãe, é por volta dos 15 anos que Guto vê uma roda de capoeira pela primeira vez. Estamos no final dos anos 80. Ele trabalha como *office-boy* na Arca Consórcios, seu primeiro emprego, o único com carteira assinada. Como muitos negros de sua geração, ele sai do trabalho e, antes de ir para a aula à noite, dá uma passada na Esquina Democrática (centro de Porto Alegre), saber onde vão rolar as festas do fim de semana, onde vão dançar o *charm...* Ficam ali, “fazendo o ‘trottoir’, aquela coisa, ficar andando de um lado pra outro, que nem acontece nas cidades do interior, as mulheres prum lado, os homens pro outro.” Um dia ele passa e vê uma roda de capoeira. Um negro no centro se destaca pela flexibilidade, pela agilidade, “dando pernada muito rápida e forte mesmo”. As meninas em volta comentam: “Olha que sarará bonito!” Guto pensa: “Também quero fazer isso, fazer bonito, tá no centro da roda.”

É só um ano depois, terminado o ensino médio, que encontra o Fernando, do grupo Cativeiro, dando aulas numa academia no centro, onde, além da capoeira, têm aulas de dança, ginástica, musculação... Guto não sabe nem gingar, nem fazer estrelinha, nada. Mas, encontrando ali *um povo* numa situação muito parecida com a dele – “*tudo negro, tudo preto*

---

<sup>60</sup> O processo de tornar-me angoleira é vivido a partir da Africanamente Escola de Capoeira Angola. Se, na seção anterior, mergulhamos na experiência do corpo imerso no espaço físico da escola, nesta seção a proposta é situar esse espaço a partir de sua inscrição numa temporalidade mais longa, e no contexto mais amplo dos grupos de capoeira Angola de Porto Alegre. Uma vez que escolhi priorizar, nesta etnografia, a experiência, o particular, trago a emergência e a configuração desse espaço a partir da trajetória de Guto, professor de capoeira e líder da Africanamente.

*e tudo tão numa situação parecida com a minha ou até pior*” –, sente-se logo acolhido. Não sem, é claro, passar pelos testes que a prática da capoeira em Porto Alegre, na época, exigia, e que podem ser resumidos no “*entrar na roda e ser guerreiro*”, ou seja, não se intimidar e ir para cima do adversário.

Uma dinâmica semelhante à que levava, em Salvador, o meio capoeirístico a fazer uma distinção entre os capoeiristas “de rua” e os “de academia”. Os primeiros seriam os capoeiristas “de briga”, ou seja, “de verdade”; os outros, eram tachados de “bailarinos”. Não precisamos muito esforço interpretativo ou imaginativo para entender que os “bailarinos” são, através deste rótulo, vinculados a uma atividade considerada como feminina (e, portanto, no caso, inferior)<sup>61</sup>.

Ser negro, de classe popular e demonstrar *ser guerreiro*, então, são fatores que propiciam o acolhimento de Guto no grupo Cativeiro. Lá, ele reencontra Marcelinho, o rapaz negro que vira naquela roda na Esquina Democrática, um ano antes, e que, sem saber, o inspirara a praticar capoeira. É com ele e outros companheiros do grupo que Guto protagoniza uma cena bastante ilustrativa do universo da capoeira na época, onde as disputas eram resolvidas, em grande parte, pela imposição e/ou demonstração de força e habilidade na roda de capoeira, mas também na briga mesmo. É ele quem me conta, numa entrevista realizada no início de 2008<sup>62</sup>:

Era 88, centenário da abolição da escravatura. Teve festa no Brasil todo. O Cativeiro foi convidado pra fazer uma apresentação lá em Santa Cruz, nos pavilhões da Oktoberfest. Até hoje eles fazem uma festa grandona lá, em novembro, escolha da Miss Negra. Daí nós fomos, uma galera: Marcelinho, Ivonei, o outro Marcelo irmão do Ivonei, Betinho, o Cigano, que é um cara que tava quando nós fizemos aquela roda lá com o Jaburu, lembra? Sei que foi uma galera.

Daí eu vou misturar um pouco a capoeira e a vida pessoal. Era 88, conseguimos um alojamento, aquelas comidas alemãs com salsichão e açúcar, tudo. No outro dia de manhã nós fomos fazer uma roda... ah! Tinha o Silvinho também. Daí foi chegando um pessoal dum

---

<sup>61</sup> O que está colocada é uma relação de força *versus* fragilidade, como valores atribuídos respectivamente ao masculino e ao feminino, posicionados numa relação hierárquica (estendida aos sujeitos que os encarnam). Com um único movimento, definem-se posições sociais, parâmetros de masculinidade e (com base em tais parâmetros) a capoeira enquanto uma prática eminentemente masculina. Não admira que a grande maioria dos mestres, ainda hoje, sejam homens. Retomo o debate no capítulo 4 desta Parte..

<sup>62</sup> Salvo quando outra referência for explicitada, todas as falas de Guto transcritas nesta seção são extraídas dessa entrevista, que consta de aproximadamente cinco horas gravadas em vídeo, durante duas tardes, em locais escolhidos por ele: o Parque da Harmonia, tendo a chaminé do Gasômetro ao fundo, e o Parque da Redenção, próximo ao chafariz.

grupo, o Oxóssi, que tinha lá... Daí pronto, não deu dois minutos e o pau tava pegando na roda. E tinha duas gurias e um cara, acho que era até jornalista, os três de Porto Alegre também, assistindo. E nós fizemos aquilo tudo, botamos óculos, não era pro pau... a gente tinha ido pra festa, era uma roda assim de vadiação mesmo. Daí chega aquela galera, toda uniformizadinha, e foi só o pau pegando, berimbau na cabeça...

E eu tava ali né, já era linha de frente, e isso que eu tinha entrado em maio: tinha oito meses de capoeira. Aí fechou aquela pancadaria toda lá e apareceu um brigadiano que viu tanta pernada, voadeira, a arma tremia assim na mão do cara, ele puxou a arma e... pá. Sumiu toda a galera. E daí... Cadê as nossas coisas? Daí sobem aquelas gurias e o cara de trás de uma mesa com as nossas coisas, camiseta, óculos, tudo. Daí a gente foi falar com eles e uma das gurias era a Nina, daí que eu conheci a Nina, no meio da pancadaria.

Nesse momento, na relação entre a capoeira e a briga, as fronteiras são por vezes tênues, a ponto de facilmente se passar de uma violência codificada e simbolizada dentro da roda para a violência concreta da briga. Também outras fronteiras são borradas na fala de Guto. Ele esboça uma separação capoeira/vida pessoal, para então dizer que vai “*misturar as duas coisas*”. Olhando a transcrição de sua entrevista hoje, observo que, pouco a pouco, em sua narrativa, as duas coisas passam a ser cada vez mais imbricadas, performatizando um movimento desde sua entrada na capoeira como algo de que gostou, simplesmente, para um engajamento que a transforma naquilo que vai dando os sentidos e organizando sua vida na prática. Nina, que ele então conhece, acaba se tornando sua esposa por quinze anos. Participa da capoeira com ele, viajam para Salvador em lua de mel e fundam a ONG *Áfricanamente juntos*.

Na narrativa de Guto, é a entrada na capoeira, sob a influência do grupo Cativeiro, majoritariamente formado por negros e coordenado por mestre Miguel<sup>63</sup> (ele próprio negro e integrante do Movimento Negro Unificado) que começa a despertar nele a consciência de si enquanto *homem negro*. Consciência que o faz entrar num conflito interno quando começa a ter aulas com Ratinho. Guto assim descreve a cena:

Vi aquele cara branco lá sentado e já fiquei meio assim, porque então já tô com influência do discurso de mestre Miguel... Mas daí, o Ratinho disse: ‘a principal aula vai ser hoje.’ E saiu perguntando pra gente: ‘O que cada um espera da capoeira? O que cada um veio buscar na capoeira?’ O Ratinho sempre foi muito bom de falar, e ficou lá falando, falando... E eu pensei ‘aí... esse cara não é bobo... ele tá fazendo eu pensar o que eu não tinha pensado até agora: o que que eu quero com capoeira?’

---

<sup>63</sup> Nesta época, mestre Miguel já voltara para São Paulo, mas sua influência ainda era muito presente para os alunos. É a referência do grupo até hoje.

Sua formação vai-se fazendo, então, através de uma experiência de capoeira permeada pelo debate político da negritude, e pelo estímulo constante à reflexão sobre a própria prática.

Seguem-se alguns afastamentos quando, por exemplo, começa a faculdade de Ciências Contábeis. Finalmente, é por volta de 95 que a capoeira começa a ganhar mais espaço em sua vida. Nesse ano, quando Ratinho e Jaburu (ambos professores no Cativeiro) se desentendem com mestre Miguel e saem do grupo, Guto está com eles para fundar o grupo de capoeira Angola Rabo de Arraia. Se a predominância do estilo Angola já era visível nas aulas de Ratinho no Cativeiro (grupo aliás conhecido por praticar, naquela época e até hoje, os dois estilos), é no momento em que funda seu próprio grupo que ele assume a construção de uma identidade de angoleiro. Para Guto, igualmente, o Rabo de Arraia marca o início dessa construção.

Quando o grupo torna-se Associação<sup>64</sup>, ele logo faz parte da diretoria (a sede era em sua casa, basicamente por questões administrativas), começa a dar aulas de capoeira e a engajar-se ativamente na organização de seminários e debates. Guto dá um exemplo:

Em 96 nós trouxemos o mestre Lua Rasta [de Salvador] e fizemos o Primeiro Seminário de Capoeira e Educação Popular. Daí eu já tô lá na mesa né, junto com os grandão. O raio do Jaburu nunca quis falar, nem ia nesses seminários. O Ratinho tinha terminado de fazer o pós dele em educação popular lá na UNISINOS<sup>65</sup>, então era o papo do momento.

Vale a pena observar que o lugar de fala na mesa de debate é apontado por Guto (não sem ironia, diga-se de passagem) como o lugar “*dos grandão*”. Vemos também uma certa distinção, presente no mundo da capoeira, entre os “da prática” e os “da teoria” ser personificada nas figuras de Jaburu, que “*nunca quis falar, nem ia nesses seminários*”, e Ratinho, que fizera pós-graduação, e dava a tônica dos debates. Embora Ratinho seja igualmente mestre de capoeira, conjugando, portanto, as duas dimensões, é frequentemente apontado por outros capoeiristas como alguém que é, acima de tudo, “*muito bom de falar*”.

---

<sup>64</sup> Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia (ACCARA), existente até hoje, sob a coordenação de Ratinho. Jaburu não faz mais parte, e hoje lidera o grupo Guayamúns de capoeira Angola, na Restinga, bairro popular bastante afastado do centro.

<sup>65</sup> A monografia de conclusão do curso virou livro: ACCURSO, Anselmo. *Capoeira: um instrumento de educação popular*. São Leopoldo: UNISINOS, Programa de Pós-graduação, Especialização em Educação Popular, 1990.



Mas Guto, que não chegou a terminar a faculdade, está na mesa. É um *dos grandão*, ocupando o lugar da fala legítima. Da mesma forma, conquistara um lugar de respeito como capoeirista ao entrar nas rodas e *ser guerreiro*, não fugir da briga. Habitar esse espaço do trânsito entre práticas e teorias, entre modos expressivos (que são, igualmente, modos reflexivos), será constitutivo de sua identidade de angoleiro. A ironia será um recurso que utilizará, em diversas situações, para “diluir” (por falta de palavra melhor) a tensão que anima tal espaço. Recurso, aliás, coerente com o que vimos até aqui de uma *pedagogia angoleira*, onde o rir de si mesmo e do que acontece em torno ocupa um lugar central.

Importante observar que a formação de Guto não se restringe à capoeira. Se, hoje, ao narrar para mim sua trajetória de vida, no contexto desta pesquisa, ele aponta a capoeira como a porta que o leva ao despertar de uma consciência de si enquanto homem negro, ele próprio não deixa de mencionar que, paralelamente às práticas diretamente relacionadas à capoeira (treinos, rodas, seminários, etc.), engajava-se numa militância no movimento negro e aproximava-se do terreiro. É essa tripla inserção que vai gerar, mais tarde, a ONG *Áfricanamente*, fundada em parceria com Nina e Baba Diba (e que contará, num momento seguinte, com a participação ativa de Olori).

Se Nina, além de ser, como ele, negra e militante, é também companheira no plano afetivo, a relação com Baba Diba (igualmente negro e militante) não é menos permeada pelo plano pessoal. Começa antes deste ser babalorixá, e antes do engajamento religioso de Guto. São colegas no curso técnico de contabilidade da ACM<sup>66</sup>, no final dos anos 80, mais ou menos na época em que Guto começa a praticar capoeira. É uma relação de amizade, ilustrada por um telefonema de Baba Diba, durante a entrevista. Ao desligar, Guto comenta:

Por sinal era ele que me ligou agora: ‘ô meu, me arruma uns 100 pra botar na minha conta.’ Ele tá lá de férias. A gente sempre tem isso, quando meu cheque chega no limite é ele que põe. Ele quer sair de férias, a gente diz ‘ô meu, vai, que a gente dá um jeito aqui, qualquer coisa tu me liga.’

A parceria acontece num modelo em que os planos pessoal, profissional e político vão-se imbricando progressivamente. Em 97, ainda no Rabo de Arraia, Guto é formado instrutor por Ratinho e começa a dar aula em dois projetos sociais. A capoeira então começa a

---

<sup>66</sup> ACM: Associação Cristã de Moços. Entidade filantrópica que desenvolve diversos cursos e atividades por um custo acessível a populações de baixa renda.

despontar como possibilidade de sustento, e Guto negocia sua demissão da Arca Consórcios, onde começara como *office-bboy*, chegando a assistente de gerente. A renda obtida nos projetos é complementada, durante um período, com o trabalho na Associação Satélite Prontidão<sup>67</sup>, conseguido por indicação do pai de Marcelinho (o negro que ele vira jogar naquela primeira roda na Esquina Democrática e que tornou-se seu amigo desde o grupo Cativoiro).

É no próprio Satélite Prontidão que, ainda como integrante do Rabo de Arraia, Guto propõe o *Colóquio sobre o Batuque*<sup>68</sup>, em parceria com Baba Diba. Elegendo como tema falar sobre o batuque “ontem e hoje”, convidam Seu Borel, reconhecido mestre tamboreiro<sup>69</sup> e pai de Jaburu. Segundo Guto, o evento foi um sucesso: “*Helô, nós lotamos o Satélite Prontidão!*”

Essa mesma empolgação e energia em promover encontros, debates, diferentes atividades é um dos fatores apontados por Guto como gerador de um certo descompasso entre seu ritmo e o de Ratinho, e que acaba levando à sua saída do Rabo de Arraia. Essa diferença fica mais clara quando o escuto, nos treinos, comentar o estilo de jogo de um e de outro: “*Ratinho gosta de jogar devagar, muito na trava; eu sou propositivo, acabo me expondo mais, e gosto da velocidade.*”

A velocidade, tanto no jogo quanto na dinâmica de buscar novas ideias e estar sempre propondo atividades é um dos pontos que vai aproximar Guto de mestre Renê, trazido de Salvador à Porto Alegre pela primeira vez em 96, por Renato Capoeira, coordenador do grupo Malta dos Meninos e Meninas de Rua. No ano seguinte, Guto vai a Salvador especialmente para o Encontro dos Guardiões da Capoeira Angola, promovido por Mestre Renê para reunir os velhos mestres da capoeira. Além de uma movimentação muito rápida, diferente de tudo o que Guto vira até então como capoeira Angola, o mestre demonstra grande conhecimento e respeito com relação às tradições angoleiras. São pontos que impressionam o jovem aprendiz.

Após mais alguns encontros com o mestre, é em 98 que Guto funda, em Porto Alegre, um núcleo da Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro, sediada em Salvador e

---

<sup>67</sup> Associação dedicada à preservação e resgate da cultura negra, fundada em 1902 em Porto Alegre.

<sup>68</sup> *Batuque*, aqui, refere-se à religião afro-brasileira praticada no Rio Grande do Sul.

<sup>69</sup> A trajetória de mestre Borel como tamboreiro da religião afro-brasileira é analisada na tese de doutorado em etnomusicologia de Reginaldo Gil Braga (2003), e sua trajetória é tema do documentário etnográfico dirigido por Anelise Guterres (2010).

coordenada por mestre Renê. A existência da ACANNE em Porto Alegre é marcada pela organização de eventos:

De janeiro de 98 a maio de 2003 nós fizemos três encontros municipais, um encontro estadual, que veio o pessoal de Passo Fundo [núcleo da ACANNE em Passo Fundo, existente até hoje], um que juntou Porto Alegre, Passo Fundo, Viamão, Caxias. Três mostras itinerantes de capoeira Angola na cidade (projeto meu que eu tenho vontade de reativar com a *Áfricanamente*). Roda no Mercado Público. Na Esquina Democrática. Fomos o grupo que trouxe o vídeo, VHS ainda!, de mestre Pastinha, que ninguém tinha, e passamos lá no Museu de Comunicação, lotamos a casa! Roda no mirante da TVE, com cobertura da TVE. Roda nas comunidades. Oficinas em várias escolas. Foi muito legal. Trouxemos mestre Bigodinho a primeira vez em Porto Alegre. Fizemos encontros na Casa de Cultura Mário Quintana, na sala H4, que eles só abrem pra dança, conseguimos entrar lá de sapato...

Os encontros têm uma dinâmica padrão:

A gente sempre trabalhou assim os eventos da ACANNE: sexta-feira, palestra com um mestre convidado, uma parte mais pensativa, no sentido de troca de ideias, informação oral. Aí no sábado e domingo, atividade prática mesmo, de oficina. Claro que em oficina sempre rola conversação também, não tem como fazer aula de capoeira Angola sem ter uma troca de ideias. Mas na sexta era muito isso. E normalmente tinha uma roda.

Na primeira parte da fala de Guto, percebemos uma primeira dicotomia entre teoria e prática – “*uma parte mais pensativa*” e outra de “*atividade prática mesmo, de oficina*” – ser nuançada pelo fato da oficina sempre envolver troca de ideias<sup>70</sup>.

Aí, por exemplo, no último encontro da ACANNE que a gente fez na Casa de Cultura, tinha uma palestra com o Jayro Pereira de Jesus, que é um teólogo, mais mestre Renê e Baba Diba, os três falando. O tema era ‘Do simbólico ao diabólico: a demonização das práticas culturais negro-africanas’. Porque era uma época em que a Igreja Universal tava vindo com tudo pra cima, demonizando as práticas negras. E aí vem essa relação de como o Exu se transforma em diabo, como a capoeira é transformada em pecado... Daí vem os capoeiristas que são os ‘capoeiristas de Cristo’ que não usavam nem atabaque, porque atabaque era um instrumento que conversa com o demônio, porque tem no candomblé, e outras coisas assim. Mestre Renê trouxe a visão dele, Baba Diba enquanto um religioso, e o Jayro como um articulador, porque era ele que tava trazendo essa discussão na época...

Em seguida, percebemos que as posições de fala são ocupadas pelo “articulador” vindo da academia (mas também praticante da religião), por um sacerdote e por um mestre de capoeira. Se o formato “palestra e debate” restaura uma dinâmica que remete ao universo

---

<sup>70</sup> Sua ressalva é um indício de que, muitas vezes, na capoeira, a distinção entre teoria e prática pode ser pensada mais em termos de diferentes ênfases dadas a uma mesma atividade, do que em termos de atividades de naturezas distintas. Em outros momentos, aparecem como duas categorias nitidamente opostas cuja relação materializa uma tensão entre posições de poder na sociedade. O debate permeia todo este texto.

acadêmico, sua ocupação por sujeitos representativos de outros espaços de fala promove, no mínimo, uma possibilidade de diluição desses espaços. Numa outra medida, o tema da discussão, apropriado pela capoeira, insere-a no campo do debate político mais amplo da negritude (na época, encarnado no embate com a Igreja Universal).

Nesse período da ACANNE em Porto Alegre, mestre Renê vem duas vezes por ano, no período de férias das escolas em que dá aula de capoeira em Salvador. Guto vai uma vez. Ao todo, passam juntos três meses ao ano, fora os encontros eventuais, quando o mestre está em São Paulo ou outro local mais próximo, e Guto vai encontrá-lo. É uma convivência intensa. Até hoje Guto aponta mestre Renê como sua principal influência. Melhor dizendo, como seu principal mestre, aquele com quem ele estabelece a relação de mestre e discípulo. Durante a entrevista, Guto situa a gênese dessa relação numa temporada que passa com o mestre em Piracicaba (SP), quase por acaso:

Ainda tava no Rabo de Arraia. Daí fui pro encontro em São Paulo, organizado pelo mestre Jogo de Dentro, e encontrei mestre Renê lá. Mestre Renê disse ‘ô Guto, vâmo pra Piracicaba junto comigo, onde eu ficar, tu fica também’. Daí foi legal que já fiquei aí mais uns 20 dias colado no mestre Renê. Foi muito legal, encontrava mestre Boca Rica, os mestres todos... mestre João Pequeno ia pra Piracicaba... muito legal de conhecer várias coisas na cidade. Era ‘Vâmo passear?’ Vâmo

Nós éramos meio que alienígenas na cidade, interior de Piracicaba. Eu na época não tinha dread mas o mestre de dread, depois mestre Lua de Bobó com o chapéuzão, meio de cangaceiro, bigodão... cidade pequena. Nós entramos numa loja pra ver calça social (que a gente sempre jogava de calça social nas rodas) e na saída tava lá a ROTA [esquadrão de elite da polícia paulista]. Mestre Renê tinha um chapéu verde, amarelo, vermelho. Nós éramos assim... a atração. O povo pensava que a gente era artista...

H – Mas tem uma coisa do mestre de capoeira de construir, assim, um personagem...

G – Ah tem, tem sim. Ele constrói, as pessoas também constroem em cima, e no fim não se sabe mais quem é que tá fazendo quem...

E aí, lá no encontro em Piracicaba, mestre Renê me deu uns toques sobre o meu jogo, analisou meu jogo. Porque até então nunca, ninguém disse nada, Helô, a não ser o Fernando, quando eu comecei... mas senão foi mestre Renê... assim, bem coisa de mestre mesmo.

H – Tem alguma coisa que ele te falou de específico nessa época e que ecoa até hoje ou nada específico, só o fato dele ter prestado atenção em ti?

G – O que me chamou a atenção, muito, foi que ele disse assim pra mim... Terminou um jogo e ele disse: ‘Guto, posso te falar um negócio?’ Pode, claro, eu disse. Uma coisa que

eu sempre achei bem legal, Helô, foi que a gente sempre teve uma relação de amizade assim. Eu não chamo ele de senhor, nada. Claro, chamo assim no grande grupo, porque tem aquele negócio, né, do grupo. Mas entre nós nunca. Daí ele disse assim: ‘Guto, só vou assinalar pra ti um negócio. Tu foi apresentado aqui em Piracicaba como **professor** de capoeira, então tu tem que ter uma postura de professor. Principalmente dentro da roda. Tu jogou com a menina ali de igual pra igual, nem dava pra ver quem era o professor e quem não era. Não é bater nem nada, mas tem que impor teu jogo, te colocar no teu lugar, fazer por merecer. Porque na capoeira Angola não serve de nada o título que tu tem se tu não fizer por onde.’

H – E 'fazer por onde' é?

G – 'Fazer por onde' é mostrar serviço na roda, jogando, tocando, cantando... É mostrar serviço na roda.

Com mestre Renê, então, Guto tem um contato mais próximo com várias dimensões da figura do mestre de capoeira. Integrando o grupo que, por sua simples aparição, movimentava o cotidiano da cidade, Guto começa a apreender um pouco desse senso de performance que leva o mestre – na relação com o meio, o próprio Guto pontua que “*no fim não se sabe mais quem é que tá fazendo quem*” – a construir uma apresentação de si não apenas condizente com a posição de mestre, mas que reitera, atualiza constantemente essa posição.

Tal atualização deve ser feita igualmente no jogo, dentro da roda. Quando mestre Renê dedica-se a explicitar esse mecanismo da manutenção da posição para Guto, permitindo-se criticar o jogo deste, instaura com ele uma relação de intimidade e hierarquia: uma relação de mestre e discípulo. Mesmo que, neste momento, nem um nem outro cogitem (ao menos conscientemente) a possibilidade de Guto integrar o grupo de mestre Renê, a própria experiência da relação nesses termos abre o caminho para esta aliança futura, que se revelará, como vimos, bastante intensa e produtiva.

Segundo Guto, talvez justamente a intensidade da relação e, contrariamente ao que aconteceu com Ratinho, as semelhanças entre os dois – o gosto pela velocidade, o dinamismo em ter ideias e em propor constantemente – tenham sido algumas causas da ruptura, em maio de 2003. O fato é que, depois da saída de Guto da ACANNE, é somente no final de 2007 que eles voltam a se falar<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> É somente durante essa entrevista que entendo porque, quando pedi indicações de quem procurar em Salvador, Guto não me falara para ir atrás de mestre Renê. Entendo que estava, ao mesmo tempo, me protegendo (capoeirista inexperiente e desconhecadora da história toda) e preservando sua relação com o mestre, à qual sempre prezou, mesmo depois da ruptura.

É ainda na última vez que o mestre vem a Porto Alegre, em 2002, que Guto situa o surgimento do nome *Áfricanamente*:

Ele veio pra cá em 2002, em janeiro. Foi no Fórum Social Mundial, nós trouxemos ele, fizemos um baita dum evento lá na PUC, muita gente, muita gente mesmo, pessoal de Guadalupe ia pra lá, os negros americanos iam pra lá, porque era o evento da capoeira. Foi lá que surgiu o nome do *Áfricanamente*. Eu abri uma oficina lá: *Capoeira Angola: um jeito de ter a África na mente*. Então eu fazia essa reflexão, de como é que a capoeira Angola constrói uma identidade negra, uma identidade cultural né (...) Porque, vamos dizer, tu é uma gurria branca, então tu não vai resgatar tua identidade étnica, **mas tu pode construir uma identidade cultural negra, sendo uma pessoa não-negra**. É aquilo que eu digo, tu não precisa ser uma pessoa negra pra fazer a capoeira Angola, mas todo mundo vai ter que botar um pouquinho da África na sua mente, pra poder entender aquela cultura, preservar e realmente ser uma capoeirista.

De fato, o que surge primeiro é a ONG *Áfricanamente*, em 2001<sup>72</sup>, numa iniciativa conjunta de Guto, Nina e Baba Diba, com o intuito de trabalhar as manifestações de matriz africana na educação. Organizam e um seminário chamado *Orucó*<sup>73</sup>, do qual surge o projeto *Ori Inu Erê*, projeto de educação étnico-social realizado no *Ilê Àsè Iyemonja Omi Olódò* (o terreiro onde Baba Diba é o Babalorixá). Voltado para a construção de uma “*identidade étnica afrodescendente positiva*”<sup>74</sup>, inicialmente o projeto é constituído por oficinas de capoeira Angola, percussão e canto coral relativamente independentes. Progressivamente, vai-se construindo uma proposta pedagógica mais integrada e, desde 2006, o projeto se organiza em torno de “*temas geradores*”, como o “*Mito da criação do Ayê na perspectiva Yorubana*”, trabalhado no Caderno Pedagógico daquele ano.

Nesse período inicial do projeto e da ONG, Guto ainda dá aulas de capoeira no CESMAR (Centro Social Marista), onde começara desde os tempos do Cativoiro. Não mais à frente da ACANNE, decide abrir turmas em sua própria casa – *pra manter a capoeira viva em mim*, explica. Fecha a lateral da garagem, constrói um banheiro independente da casa e

<sup>72</sup> Sendo a fonte oral, às vezes as datas não são absolutamente coerentes entre si.

<sup>73</sup> Guto me explica que *Orucó* “*quer dizer nome, re-identidade. É a ideia de que através do renomear tu pode reconstruir tua história de vida e pensar um novo futuro*”. Entendo finalmente de onde vem os nomes dele (na camiseta escrito Prof. Guto Obáfemi), da Olori Obá e dos guris do projeto que frequentam a escola de capoeira: Bandelê, Nikê, Ademolu e Badê. Uma vez que a *Áfricanamente* não adota o sistema de ‘nomes de capoeira’ que, embora muito mais forte na capoeira Regional, é utilizado em alguns grupos de capoeira Angola, esses nomes ficavam para mim um certo mistério. Entendo que são, então, nomes vinculados a todo um processo de construção identitária que, se pode às vezes passar pela capoeira, não é estritamente vinculado a ela. Os nomes são recebidos no âmbito do terreiro e acabam sendo utilizados também na capoeira.

<sup>74</sup> As citações deste parágrafo foram extraídas do Caderno Pedagógico do projeto. Ver: Projeto *Ori Inu Erê* (2006)

começa a dar aulas para as crianças do bairro. Alguns adultos, alunos do CESMAR, vem *fortalecer* as rodas. É então que conhece Rogério:

Setembro de 2003, resolvi fazer uma roda do meu aniversário, ali, com as mães, as crianças, só a galera ali. Isso é legal de trabalhar com criança, a mãe vem sempre trazer... Sabe, esse negócio de **família** acho que eu peguei ali, com as crianças... E também do terreiro. Daí falei 'ó vai ter roda do meu aniversário, a senhora também vem', a mãe vindo trazer a criança. Aí na época o Rogério me achou, não sei como. Eu não sabia, mas o Rogério gostava da minha capoeira, sempre gostou, mas fazia aula num outro grupo. Ele disse que se um dia saísse do grupo vinha fazer capoeira comigo. Daí ele me ligou: 'ô Guto, tu não deve lembrar de mim, sou o Pirulito (o apelido do Rogério era Pirulito!), sou do Cultura Popular, tá todo mundo parado aqui, tá tudo parado, tô querendo fazer uns treinos contigo.' Ô meu, tu ligou na hora certa – eu nem sabia direito quem era – amanhã vai ter roda do meu aniversário, vem aí. Daí ele veio, veio um outro cara também, o Gafanhoto, jogamos capoeira... tratei o cara tri bem, daí ele veio, começou a treinar comigo. O Rogério fez umas duas semanas de aula, se acidentou e quebrou a perna, ficou afastado aí um ano. Achei que nem ia mais voltar, mas ele melhorou e voltou.

Não só voltou, como ficou e é, até agora, o único instrutor da *Áfricanamente*, formado por Guto em 2008. Com ele vem Dai, sua companheira, também integrante da escola até hoje. Ambos moram atualmente em Tramandaí, onde Rogério coordena um núcleo da *Áfricanamente*.

Para Guto, a escola em casa não tem muito futuro. O espaço é pouco e a localização é ruim. Procura um lugar no centro, e acaba dando aulas por um tempo no Espaço Mix, onde acontecem também aulas de dança e de manequim. É lá que Gil o encontra e começa a treinar com ele. Também ela permanece até hoje. Quando o Espaço Mix fecha, Guto volta a dar aulas em casa, mas por pouco tempo: decide logo procurar um espaço para si no centro.

Inicialmente, não pensa num espaço exclusivamente para a capoeira. Na verdade, insatisfeito com o trabalho no CESMAR, pede demissão, decidido a dedicar-se intensamente à ONG:

... o projeto Ori Inu Erê tava muito legal. Todas as minhas fichas tavam lá. Eu era o primeiro a chegar, no sábado, e o último a sair, chegava em casa e ainda trabalhava no projeto (...) A capoeira tava ali, eu sou capoeirista, mas a capoeira não tava tão viva pra mim. Eu tava, vamos dizer, desanimado (...) E o projeto tava dando retorno, eu tava ali com as crianças, investindo, e tava dando retorno.

H – Tinha financiamento, o projeto?

G – Tinha, mas a gente não ganhava, ganhava 120 pilas, pra botar gasolina. O que me sustentava era o CESMAR. Mas eu pensei: vou começar a fazer projetos e tá trabalhando com isso. Todo mundo dizia ‘dinheiro é o que mais tem, tem que saber onde buscar.’ Daí eu falei ‘é isso: vou tá na ONG de dia e dar aulas de capoeira à noite.’

É, portanto, com a ideia de ter uma sede para a ONG, a escola de capoeira e o escritório de contabilidade de Baba Diba, que Guto aluga, em conjunto com Olori, o espaço na Protásio Alves, nº68, atual sede da Áfricanamente. Se, naquele momento, o foco principal de Guto é a ONG, isso vai-se transformando na medida em que a escola de capoeira começa a crescer, e ele vai percebendo que pode

fazer um trabalho bacana e viver **de** capoeira, **pra** capoeira, **com** a capoeira, sem explorar ninguém e sem ser um ‘gigolô da capoeira’, como dizem...

(...) agora minha meta, que fique registrado aqui também, minha meta até o final de 2008 é ter 100 alunos na escola.

H – E qual o desejo por trás da meta?

G – O desejo é, primeiro, ter uma quantidade de pessoas participantes da escola que me dê uma tranquilidade financeira, de trabalhar como eu tô fazendo, continuar fazendo o que eu faço com mais qualidade e menos obrigação, no sentido de não precisar me preocupar se vai faltar grana no fim do mês. Eu posso trabalhar sem ser correndo atrás da máquina. Então, objetivo e desejo: poder chegar no final do ano com um número de pessoas na escola que dê uma estabilidade financeira, emocional, pra poder trabalhar de forma mais prazerosa e criativa. Ter uma estabilidade pra poder devolver pra capoeira tudo o que ela tem me proporcionado. Qualificar a capoeira da escola, as práticas de capoeira Angola da cidade e, por efeito de irradiação, as práticas de outros lugares. De fazer o que eu já vim fazendo, aquilo que eu sempre desejei, que já vim fazendo na cara e na coragem: um dia poder fazer um encontro e trazer quatro, cinco mestres, e poder pagar pra esses mestres uma grana digna, sem tá me preocupando se a prefeitura ou não sei quem não ajudar. Acaba tudo isso podendo ser resumido na palavra **independência**...

Hoje, a capoeira e a vida de Guto “*andam muito juntas*”, como ele mesmo diz. Revisitando sua trajetória, vemos o garoto de 15 anos que passava Hennê no cabelo “*pra ficar crespinho que nem o do Michael Jackson*” transformar-se no Guto de quase 40 anos, ostentando orgulhoso os dreads cuidadosamente tratados com óleo de copaíba. Vemos um projeto inicial de estabilidade financeira, materializado na meta de até os 25 anos comprar uma casa para a mãe, passar por diferentes engajamentos coletivos que acabam, numa medida, afastando-o da família de origem. Não da mãe, ela hoje, após ter sua casa, mora com o filho. Mas um afastamento da família mais ampla, como os primos que moravam todos



próximos em Gravataí e que, hoje, seguem no que Guto chama de uma “*lógica de manutenção*”, atuando dentro do campo de possibilidades aberto pelos pais.

Guto busca ampliar esse leque dos possíveis através de um constante questionamento, que não existe separado de uma ambição pessoal. Os desejos de estabilidade para si se transmutam em desejos de retribuir à capoeira. A imagem de independência evocada por Guto ao final de sua fala é emblemática dos ideais que persegue, tanto individual quanto coletivamente. Se, numa medida, soa como algo excessivamente idealista, romântico, o próprio Guto nos lembra repetidas vezes que é preciso garantir, objetivamente, uma estabilidade financeira para poder trabalhar “*sem ser correndo atrás da máquina*”.

Numa medida, esses ideais o levam a criar uma outra família para si, onde os vínculos não são de sangue mas de afinidade, como ele mesmo diz: a *família* Africanamente. Sua atual esposa, Déia, não é capoeirista. Ela e o filho deles, Lonã, hoje com cinco anos, aparecem na escola nas festas e eventos. Em 2007, quando de minha entrada, fazer parte da Africanamente já é engajar-se numa *família*. E é integrar um grupo que começa a ocupar um lugar de destaque na cena angoleira porto-alegrense. Uma passada pela 5ª Semana Municipal de Capoeira nos permite conhecer um pouco desse universo, e do lugar nele ocupado pela Africanamente.

### **5ª Semana Municipal de Capoeira de Porto Alegre: trajetórias em performance<sup>75</sup>**

“*Capoeira e globalização*” é a temática desta 5ª *Semana Municipal da Capoeira de Porto Alegre*, evento organizado pelo poder público desde 2003, numa iniciativa surgida de articulações entre os grupos de capoeira e os políticos da cidade, notadamente o então vereador Raul Carrion, do PC do B (aliás, frequentemente apontado como aliado político por vários angoleiros). É o evento que vimos mestra Janja citar, durante a sessão na Câmara de Vereadores de Salvador.

<sup>75</sup> Para o título desta seção inspirei-me na comunicação **Espíritos em Performance**, realizada por Vânia Cardoso no Colóquio Antropologias em Performance, promovido pelo GESTO (PPGAS/UFSC), em 2009. A abordagem que desenvolvo aqui encontra ressonâncias na proposta analítica da autora para a história de Vovó Cambina (uma *preta-velha*) como um *evento narrativo*, no âmbito de sua pesquisa sobre a *macumba* (religião afro-brasileira) no Rio de Janeiro.

É agosto de 2007. Estamos no Memorial do Rio Grande do Sul, imponente prédio histórico, situado no centro da cidade. Nesta fria tarde de sábado, a sala de conferências começa a ser lentamente ocupada. Apoio a filmadora na mureta atrás da última fileira de cadeiras. No enquadre da tela, chama a atenção a recorrência de blusões de lã peruanos, e de boinas caídas na parte de trás da cabeça, como se vê em fotos de Bob Marley. Um outro estilo é marcado pelas calças e casacos esportivos, de listras, tipo Adidas (mesmo que nem sempre sejam realmente desta marca). Alguns homens, especialmente na faixa dos 40 anos, vestem jaquetas. Conto umas quarenta pessoas no total. Dessas, 15 são mulheres; 15 são negras. Mulheres e negras, apenas duas. A maioria da sala é, portanto, formada por homens brancos.

Este momento anterior ao evento propriamente dito, uma espécie de zona liminar onde o enquadramento performático ainda não está instaurado; é o momento dos pequenos encontros, das aproximações, as pessoas do mesmo grupo acabando por sentarem próximas, formando pequenos bolinhos no espaço maior da sala. Daqui, vejo Ratinho, Elma e Nelsinho sentados na segunda fileira de cadeiras, conversando com Batista, de pé. Junto com Guto, comporão as falas deste seminário. O grupinho das *lideranças* porto-alegrenses reproduz um pouco a população da sala: mulher, apenas Elma; negro, apenas Guto. Ao lado de Ratinho, impossível não reconhecer mestre Môa, um negro de longos dreads e boné, muito tranquilo, sorriso calmo: elementos que vou aprendendo a identificar como instauradores de uma certa “aura de mestre”, ainda mais pronunciada se o mestre for, como ele, de Salvador.

Um rapaz jovem, branco, também de blusão peruano, sobe no pequeno estrado que confere um ar de tribuna à mesa de conferências. Anuncia no microfone:

Boa tarde a todos. Vamos começar este seminário, proposto por iniciativa do Guto, do *Áfricanamente*. Foram convidados dez mestres, nem todos compareceram, para falar de suas origens e dos desafios da capoeira Angola no mundo globalizado.

Após um pequeno burburinho no grupinho dos mestres, Batista sobe à cena, dizendo, bem humorado, que “*alguém tem que começar*”.

Branco, cabelos castanhos curtos, veste calça jeans, blusão preto e jaqueta verde escura. Senta-se atrás da mesa, abre uma agenda à sua frente. Afasta o microfone que o rapaz lhe oferece: “*Dá pra ouvir bem aí atrás? Então prefiro falar sem microfone*”. Começa

recapitulando o título do seminário: “*História da capoeira Angola no Rio Grande do Sul e os caminhos para preservar sua identidade em tempos de globalização*”. E segue por um caminho de não falar muito de sua trajetória, mas de propor um “*leque de reflexões*” sobre o problema colocado no título.

Inicia falando das grandes navegações e descobrimentos, passando pela revolução industrial e chegando na internet para falar de globalização. Em seguida traça, com a mesma amplitude e generalização, uma história da capoeira no Rio Grande do Sul que vai desde prováveis maltas de capoeiras no século XIX, em Porto Alegre, passando pelos relatos de Décio Freitas sobre cidadãos porto-alegrenses reclamando dos capoeiristas que se reuniam na Ponte de Pedra, no século passado, para então chegar nas histórias de uma primeira visita de mestre Pastinha a Porto Alegre, em 63: “*Eles tiveram ali no Hotel Umbu, na Farrapos. Fecharam a Avenida Farrapos, fizeram uma baita roda de capoeira... Parece que até Mãe Menininha estava junto nessa comitiva, isso já não sei...*” Se a famosa Mãe Menininha do Gantois estava mesmo junto pouco importa. O que conta, aqui, é o efeito de grandiosidade conferido ao evento pela enunciação de sua possível presença.

Situa rapidamente a vinda da capoeira Angola para Porto Alegre na década de 80, através de Ratinho, e sua própria adesão a este estilo em 89. Termina sua fala, que deve ter sido a única que respeitou os dez minutos inicialmente previstos, retomando o desafio de preservar a identidade da capoeira Angola diante da globalização. Enfatiza que não tem respostas, apenas pode indicar um caminho:

(...) bebermos na fonte dos mestres, dos mais velhos, dos antigos... mas não ter medo de, como dizer? Praticar inovações, mas tendo consciência do que tá fazendo. Olha, a vida é como uma árvore que tem asas e tem raízes. Se cortares a raiz, morre tudo. Podemos dar asas, que é a única forma de crescer, é assim que cresce uma árvore, suas folhas que vão ganhando o ar (...) O crescimento tem que existir, as asas tem que circular alto. Agora, não vamos matar a raiz né, os mestres tão lá, pra saber **o que é** a capoeira Angola.

Aplausos, e é a vez de Elma ocupar a cena. Ela sobe lentamente ao palco. Logo após aquela fala tão pouco encarnada (pouco ancorada numa trajetória, quase impessoal, falada por aquele homem tão “neutro” em suas vestes escuras), causa impacto esta figura de mulher, toda de branco, um pala andino trabalhado em relevos e finíssimas listras escuras, entremeadas

com um leve brilho ocasional. O branco só é quebrado pelos colares de grossas sementes marrons, e pelo cabelo negro amarrado atrás da cabeça, escorrendo até o meio das costas.

É ela que, agora, frente a esta audiência de capoeiristas, encarna a história do grupo N'Zambi. Fala de pé, segurando o microfone a pedido do mediador – “*por causa da gravação*”. Acho-a, no início, um pouco hesitante: “*Tô aqui como... representante da capoeira Angola de Porto Alegre, com o grupo N'Zambi, que hoje... está aqui pra... contribuir com esse processo de reconhecimento... de fortalecimento da capoeira Angola de Porto Alegre*”. E me dou conta de que talvez seja uma das primeiras vezes que ela retorna a esta cidade para falar diante dessa audiência depois de sua partida para Florianópolis, onde vive até hoje<sup>76</sup>.

Mas a hesitação é somente inicial: com o apoio do power point preparado em tópicos, e através do próprio ato de falar, logo o fluxo da fala toma conta. Não só a figura da mestra ocupa o espaço performaticamente, como sua fala é focada na inserção da mulher na capoeira Angola. Organiza a temática relacionando o processo de revalorização da capoeira Angola, nos anos 80, com suas referências enquanto capoeirista e mulher militante da cultura popular. Ressalta as discriminações sofridas (na capoeira como na vida cotidiana) “*por ser mulher, por ser branca, por ser pobre*”, e a carência de referências femininas no seu dia-a-dia de capoeirista.

Os slides que vai mostrando traçam este percurso: de uma ausência quase total das mulheres jogando ou tocando nas rodas de capoeira, em ilustrações antigas, a rodas contemporâneas, onde as mulheres aparecem jogando “*mesmo nas rodas de rua*”. Entremeadas, imagens de figuras míticas femininas, como a Rainha Ginga (ou Nzinga<sup>77</sup>, conforme a fonte), e “*rezadeiras, coreiras, mães de santo...*”

Pontua que, com seu primeiro grupo em Porto Alegre, o Solta a Mandinga, fez as primeiras rodas no 8 de março, no Brique da Redenção, e que desde então buscava, com o grupo, trazer a discussão de gênero para dentro da capoeira Angola. Com o grupo N'Zambi,

---

<sup>76</sup> A trajetória de mestra Elma é apresentada no capítulo 4 desta Parte.

<sup>77</sup> Justamente o nome do grupo Nzinga, reconhecido por sua atuação nas lutas “anti-racista” e “anti-sexista” é inspirado nessa personagem histórica enquanto figura feminina forte na mitologia afro-brasileira.

mais tarde, a ênfase será no trabalho com jovens e adolescentes, em parceria com a SMED e a Secretaria de Cultura. Finaliza sua fala apontando que

dentro da roda da capoeira todos nós temos direito e nós só estamos dando continuidade aos mestres, como mestre Pastinha e mestre Bimba, que defendiam a igualdade... de gênero, de raça, de idade, buscando um espaço dentro da sociedade **da capoeira**. A inserção do negro dentro da capoeira, da sociedade, do negro dentro da sociedade. E hoje nós damos continuidade a esse trabalho, buscando a mulher também dentro desse universo historicamente construído masculino, e que a gente hoje tenta reverter isso aí.

Novamente aplausos. Na passada, é cumprimentada por Ratinho com um aperto de mão e um 'valeu'. Agora é Guto quem assume o lugar de fala. Sobe rápido ao palco, pegando o microfone no caminho. De agasalho esportivo branco com listras pretas, a calça preta com listras brancas, traz os dreads presos atrás por uma faixa nas mesmas cores. Sua apresentação é centrada em sua trajetória na capoeira, do grupo Cativeiro, passando pelo Rabo de Arraia, pela ACANNE e chegando no *Áfricanamente*. Para nós, que conhecemos já um pouco desta história, torna-se mais interessante observar a forma como ele constrói sua narrativa neste contexto específico.

O tom da fala é tão informal quanto a roupa. Enquanto o power point não fica pronto para rodar, vai preenchendo o espaço:

Enquanto o guerreiro [aponta para o técnico] vai ajeitando ali... A ideia é falar da construção capoeirística né... É uma relação de **memória afetiva**. A galera mais velha sintase à vontade pra corrigir, me ajudar a achar o caminho se eu me perder... Memória afetiva é aquela coisa né, a gente bloqueia o que não gosta, fala só o que gosta, e aí pode não ser verdadeiro. Mas vocês tão aqui pra me ajudar.

Aproveita esta pequena introdução para já situar as posições. Os mais velhos, reverenciados como mestres, têm autoridade sobre a história que ele vai contar. E, no entanto, é ao acionar essa “*memória afetiva*”, passível de erros e correções, que Guto evoca uma dimensão do vivido, daquilo que, inscrito no corpo como experiência, produz a realidade de ser angoleiro. Nessa fala, então, Guto instaura para si o lugar de quem pode contar porque viveu, tornando-se, junto com os mestres, um dos agentes dessa história – inscrevendo sua história na da capoeira Angola em Porto Alegre.

Essa dimensão do vivido, instaurada primeiramente na fala, vai-se configurando ao longo de sua apresentação, estruturada a partir de fotos. O tempo inteiro de pé, com o microfone na mão, Guto gesticula muito, no ritmo da fala, aponta fotos, pede ajuda da plateia. Vai criando uma dinâmica coletiva de contar essa história, e de repente percebo em mim um vago desconforto. A apresentação absolutamente centrada na trajetória dele destoa de meu imaginário sobre um seminário que pretende debater “*os caminhos para preservar a identidade da capoeira Angola em tempos de globalização*”.

Mas Guto está absolutamente à vontade em sua atuação. Comenta uma foto, dos tempos do Rabo de Arraia: “*Eu jogando sem camisa, achando que tô na malhação... e a bateria é uma coisa de louco, né Ratinho? Dois berimbaus, um pandeiro, um atabaque não sei onde...*” Ratinho responde, debochado: “*Bem à vontade...*” A plateia dá risada. A apresentação é construída com muitas piadas, inclusive envolvendo a si próprio como motivo de riso. Funciona: a audiência está completamente envolvida na dinâmica proposta por Guto. Sucedem-se, em ordem cronológica, fotos dos grupos dos quais fez parte, do trabalho voluntário em Canoas, de eventos organizados com presença de mestres de Salvador e do Rio de Janeiro, de viagens a Salvador, principalmente as que aparece em companhia de mestres reconhecidos. Nessas fotos, ele vai indicando as pessoas conhecidas de todos, especialmente as que compõem seu público de hoje. Ao apontar uma roda organizada pela Áfricanamente como a primeira roda de capoeira Angola dentro do Mercado Público, é corrigido por Nelsinho: “*Nós, na época do Solta a Mandinga, já tínhamos feito uma roda lá, quando trouxemos mestre Pato*”. Guto agradece: “*Beleza, tu vê, isso eu não sabia, valeu pela informação*”.

Finaliza com fotos do primeiro encontro *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, pontuando:

Eu não podia deixar de colocar o encontro que foi realizado esse ano e que nós consideramos, pra nós do Áfricanamente, um marco do trabalho em grupo. O Áfricanamente teve uma ideia que só conseguiu se realizar com a participação do pessoal do N'Zambi, do Raízes, do... Ajuda aí, quem mais tinha Olori?

Olori completa: “*Ah... do Mocambo, a Vivi também tava, a Ale...*” Guto retoma a palavra: “*Porque é isso. O que a gente quer é fortalecer, se agrupar pra poder construir várias coisas bacanas pra capoeira Angola.*”

Ainda em meio aos aplausos e algum burburinho de conversas animadas na audiência, Nelsinho ocupa a cena. Instala-se confortavelmente numa cadeira na ponta da mesa, de jaqueta e boina estilo gaudério; fala ao microfone. Sua apresentação difere da de Guto ao enfocar prioritariamente a trajetória do grupo Zimba, já que esta, segundo ele, confunde-se com sua própria história na capoeira. Por outro lado, sua apresentação é quase uma sequência da de Guto na forma: é ainda mais calcada na dinâmica de mostrar e comentar fotos apresentadas numa ordem cronológica, sobretudo indicando as pessoas que aparecem em cada foto.

Nessa sucessão de imagens e comentários, vindos dele e da audiência, revemos algumas pessoas e situações já mostradas por Guto e Elma. A cena me remete ao ambiente de olhar álbuns de família, **com** a família. Ver-se, rever-se, ver os outros, produz um efeito de rememorar coletivamente, evocando – ou instaurando – uma **memória afetiva** que não é individual, mas coletiva. Esse processo é performatizado mais explicitamente nas apresentações de Guto e Nelsinho, mas se ancora nas apresentações precedentes. O que o compartilhar de imagens-memórias produz, através de um engajamento ativo de todos os presentes no ato de nomear, reconhecer, corrigir, é o efeito de unidade das múltiplas histórias contadas nesse dia. Uma unidade afetiva que materializa a ideia da *família capoeira*. E, no enquadre desta performance, da *família angoleira porto-alegrense*. Uma unidade que não é unívoca mas composta de uma multiplicidade de pontos de vista constantemente negociados, às vezes de forma mais tensa, noutras mais sutil (como em qualquer família, aliás).

Por acaso (ou não), Ratinho é o último a falar. No contexto produzido pela dinâmica deste evento, acaba assumindo performaticamente o lugar de uma espécie de *pai* desta família. Lugar legítimo na medida em que é considerado, pelo meio capoeirístico, um dos precursores da capoeira Angola em Porto Alegre. Em todo caso, é o angoleiro mais antigo de Porto Alegre presente neste evento.

Instala-se confortavelmente atrás da mesa, um papel à sua frente que raramente vai consultar e uma caneta que brinca entre suas mãos a maior parte da apresentação. Toma seu tempo para ajeitar tranquilamente o suporte do microfone à sua frente, puxar a cadeira, olhar a audiência. Não mostra fotos – não precisa, esteve nas apresentações de todos que o precederam. Começa, a voz pausada e tranquila, ligeiramente monocórdia, de sempre: “*Bem...*

*a minha história na capoeira Angola... e um pouco do enfoque da globalização*”. Nova pausa. A agilidade e vivacidade dos olhos azuis contrasta com a lentidão dos gestos, fazendo adivinhar que nem tudo no interior é sereno como a superfície quer fazer crer. As palavras confirmam:

Eu acho que eu nasci já questionando o mundo. Influência familiar, meu pai, também de família pobre, dos irmãos dele foi o único que conseguiu entrar na faculdade. Depois ganhou uma bolsa pra fazer mestrado fora, no Chile, e aí eu nasci no Chile, em 57, vou fazer 50 anos agora. Voltei com um ano de idade. Meu pai entrou na faculdade de Economia aqui da UFRGS, fez três cadeiras novas que até hoje existem, uma delas era História da Economia do Brasil. Aí veio a ditadura e pronto, foi tachado como comunista, e nós fomos muito perseguidos, nessa época. Tivemos que sair do Brasil, e aí fui acabar sendo alfabetizado na Bolívia... veja só... onde foi preso Che Guevara, mataram Che Guevara.

Então, toda essa história eu vivi. Até meu pai me dizia: 'meu filho, quando perguntarem o que teu pai é, diz que é **economista**, não **comunista**'. [Leve sorriso] Uma época difícil.

Então me criei sempre com essa visão crítica do mundo. O que foi muito bom, agradeço muito mesmo, isso que eu vivi. E gostaria de tá hoje com meu pai, tá toda minha família lá com ele, mas tô aqui hoje com vocês, contando um pouco dessa história.

Esse começo alicerça Ratinho em três pilares que serão a base de sua narrativa: a origem ao mesmo tempo popular e acadêmica, uma consciência política encarnada na experiência, e a aproximação entre o universo da capoeira e a família (a primeira, neste momento, sobrepondo-se à segunda em termos de comprometimento, manifesto na escolha de estar *aqui* e não *lá*).

Enquanto os que falaram antes situavam suas respectivas entradas na capoeira Angola de Porto Alegre pelo final da década de 80 (Guto ainda mais tarde, na década de 90, acompanhando o próprio Ratinho na fundação do grupo Rabo de Arraia), Ratinho identifica desde seu início na capoeira, meados da década de 70, indícios de uma inclinação sua para este estilo, no jogo de mestre Vadinho: *“Era um jogo bem no chão, queda de lado, movimentação de chão, corta-capim. Eu não diria Angola, mas a gente ia muito no chão.”*

Quando o mestre o põe a dar aula logo em seguida, Ratinho não se conforma. Se, por um lado, reconhece aí uma inclinação sua a ocupar o lugar de professor – *“acho que eu sempre carreguei isso, de assumir a frente da turma, de dar aula”* – ao mesmo tempo um reconhecimento tão rápido o faz desacreditar daquela capoeira onde era tão fácil assumir essa



posição. Depois de um ano sai do grupo e começa sua busca pessoal por uma capoeira consistente, *de verdade* (a autenticidade tendo como uma das medidas o grau de dificuldade para tornar-se um mestre).

Dois outros pontos são elencados por ele na crítica à capoeira porto-alegrense dessa época: a tendência em resolver tudo pela violência e a ignorância quanto ao que vem a ser a verdadeira capoeira – tanto Angola quanto Regional. Funda, com amigos, o grupo Filhos da Vivência, que traz a Porto Alegre o mestre Índio, de Salvador. A parceria não dura mais de um ano.

E a gente continua com os Filhos da Vivência, fazendo a resistência à essa violência que tava na parada em Porto Alegre. Era através da violência que se conseguia o mercado da capoeira: 'Ah, porque o meu mestre é melhor que o outro porque bate mais que os outros'. Então a disputa pelo mercado da capoeira, nessa época, era quem era o mais pegador, o cara que batia mais, aí um roubava aluno do outro, era a disputa de mercado da capoeira.

Muda o tom para dirigir-se diretamente à audiência e ressaltar: “*Por favor, essa é a minha ótica, minha maneira de ver.*” Segue sua história:

Então, nós não tamos a fim disso. Fizemos os Filhos da Vivência e começamos a andar com nossas próprias pernas... e já estudamos um pouco o que é capoeira Regional, afinal. E aí nós começamos a ver alguns livros, e aí a gente viu que tinha uma sequência de ensino de mestre Bimba que a gente começou a treinar e viu que ninguém fazia aquilo, todo mundo se dizia Regional e ninguém fazia cocorinha, ninguém jogava dentro, ninguém fazia vingativa, por exemplo... Era um jogo cá e lá, mas jogo de dentro era raro a gente ver. Então a gente começa a querer fazer isso.

É então que ele encontra mestre Miguel num evento em Curitiba e o convida para vir a Porto Alegre. Com problemas familiares em São Paulo, mestre Miguel acaba ficando dois anos aqui, fundando o grupo Cativeiro e se tornando, nas palavras de Ratinho, “*um marco não só pro nosso grupo Cativeiro, na época, mas pra todos que conviveram e mesmo os que foram adversários, aprenderam muito no jogo com Miguel. Ninguém pode negar que Miguel é referência*”. Uma das características de mestre Miguel é, justamente, transitar entre os estilos Angola e Regional, e permitir a seus alunos uma liberdade de preferência entre um ou outro estilo. Ratinho, Jaburu e Mico (este último hoje vivendo na Bélgica) são apontados como integrando, desde aquela época, o pessoal “*mais angoleiro*” do grupo.

O conflito que Guto vivera entre a influência do discurso da negritude de mestre Miguel e a aceitação de Ratinho, branco, como professor, também é apontado por este último: *“Mas houve sempre truculências com Miguel na questão racial. Eu, como branco, sofria muito algumas críticas por ser branco apenas. Eu, chega uma hora que não tem mais clima pra mim, e eu saio do grupo Cativoiro, eu e Jaburu, e fundamos o Rabo de Arraia.”*

A narrativa de Ratinho é pontuada por várias viagens a Salvador – *“toda a década de 80 eu fui todos fins de ano pra Salvador”* –, onde ele tem contato com vários mestres (indo, inclusive, na casa de mestre Waldemar, hoje uma lenda, considerado um dos pais fundadores da capoeira Angola<sup>78</sup>). Aproxima-se especialmente dos mestres João Pequeno (hoje padrinho do grupo Rabo de Arraia), Ananias – *“que é como um pai pra mim, cada vez que vou lá me xinga e me prepara com aqueles banhos de ervas dele”* – e Lua Rasta. Ao lado de Môa (sentado na audiência hoje, a quem várias vezes Ratinho se dirige durante sua fala), são, atualmente, suas principais referências.

Por que essas referências? Porque são os mestres que mais questionam o sistema capitalista. Os outros mestres, pela sua bagagem cultural, eles não conseguem fazer uma reflexão mais profunda de como que é a estrutura da sociedade e de como que eles são usados dentro dessa estrutura. Eles se vendem por migalhas porque passaram uma vida dura mesmo, então qualquer coisa e eles se vendem.

Mas, se alguns mestres não estão “instrumentalizados” para reconhecer a atuação de uma macroestrutura sobre eles, isso não diminui sua importância dentro do sistema da capoeira. Ratinho segue:

E nem por isso eu vô tá crucificando, criticando esses mestres, porque o que eles tinham que passar, passaram, que foi a **cultura**, a **tradição**. Agora, o que o capitalismo, a globalização tá fazendo com eles hoje é um crime. Mas esses mestres que eu citei aqui, que a gente segue, e temos muita atenção ao que Môa fala, ao que Lua fala, por quê? Porque são mestres que questionam o sistema. E não só questionam falando, na prática também: vão pra rua, metem boca, brigam com polícia, brigam com político, brigamos em todas as instâncias políticas.

Isso ganha sentido num sistema onde o instrumento de luta política é a própria tradição:

---

<sup>78</sup> Em 2003, Frede Abreu publica o livro **O Barracão de Mestre Waldemar** (o qual já citei na primeira parte desta tese), escrito como uma forma do autor se redimir por ter, em dado momento, subestimado a importância do mestre. Podemos considerar que o livro cumpriu sua função “redentora” (para o autor), na medida em que hoje é um dos recursos mobilizados pelos angoleiros para, através da figura de mestre Waldemar, evocar outros modelos de tradição que não a linhagem única de mestre Pastinha.

...foi na capoeira Angola que eu mais consegui ver isso: o maior comprometimento com a questão que a gerou, a capoeira, que é a **resistência cultural**. E na capoeira Angola isso tá muito vivo ainda, tanto é que a tradição é muito forte (...).

E eu fico muito contente dos colegas que vieram aqui antes falar, que vieram somar com essa resistência, porque até então nós estávamos sozinhos. E eu não quero me gabar não, nosso grupo foi o primeiro a fazer capoeira Angola aqui sim, a assumir o nome de capoeira Angola nessa cidade. Isso me orgulha, e me orgulho de ver que hoje têm outros grupos de capoeira Angola tentando fazer também essa resistência.

E tomara que esses grupos de capoeira Angola não se vendam para o sistema, e que não esqueçam da periferia. A gente pode trabalhar no centro, trabalhar em escolas particulares, tudo bem, pra gente conseguir o nosso ganha-pão. Mas é um **dever**, cada professor de Angola ter um trabalho na periferia. Porque ali é que tá a resistência, ali é que nós temos que fortalecer os laços com a comunidade. E por essa razão eu agradeço à Prefeitura, que eu tô há 25 anos trabalhando na prefeitura, e me dando essa oportunidade de trabalhar na periferia. Meus alunos nunca me pagaram nada.

Várias vezes em sua fala, ele opera a partir de um modelo de sociedade estratificada, identificando posições de dominantes e dominados. Evoca uma estrutura à qual os atores estão vinculados mas da qual não tem consciência. Pontua que os mestres que *se vendem por migalhas*, não o fazem por um problema de caráter, mas por não terem essa consciência da estrutura na qual estão inseridos. Nesse sentido, a transformação depende, para Ratinho, de uma tomada de consciência. Este modelo, onde podemos identificar elementos de uma lógica estrutural-marxista, aparece imbricado a um outro: o modelo de luta de resistência da capoeira, que tem suas lógicas específicas.

Após as falas das “*lideranças da capoeira Angola de Porto Alegre*”, assistimos ao filme *Mandinga em Manhattan*, produzido por mestre Cobra Mansa. Tomando como ponto de partida a academia de mestre João Grande em Nova Iorque, o filme traça um panorama do processo de internacionalização da capoeira Angola, de um ponto de vista prioritariamente positivo sobre esse processo. Após o filme há um debate, durante o qual Ratinho, bastante crítico ao que chama não apenas de “internacionalização” mas de “globalização” da capoeira Angola, explicita um pouco dessas lógicas específicas de uma resistência política através da capoeira:

A gente tem que correr **por dentro e por fora** do sistema. Por dentro do sistema é entender o sistema da dominação, de que forma que a gente é dominado (...) tem que discutir mais o que é globalização, entender, pra poder combater ela. Senão a gente fica falando aqui

de resistência mas, se nós não apontamos **o que é** globalização, então ela vai continuar nos enrolando, nos engolindo.

Então nós temos que entender como é a dominação que a gente sofre pra, **por dentro dela**, poder derrubar ela. E por fora também, temos que **correr por fora**, que é o trabalho de periferia, que é juntar os vários segmentos populares, porque todos os segmentos populares tão brigando contra um mesmo inimigo, só que tão brigando separadamente.

Então a gente tem que correr por dentro do sistema. Tem hoje que fazer Associação? Tem. Tem que ter um financiamento? Tem. Mas ao mesmo tempo por fora tem que fazer o trabalho dos guetos, tem que trazer a linguagem popular, tem que preservar a identidade desse povo, resgatar a identidade desse povo.

E correr por dentro? Tem, tem que fazer tudo isso aí sim. Olha, tudo o que foi usado aqui, a gente tem que usar todos esses instrumentos, sim. Pra brigar com ele [o sistema]. Porque a melhor defesa é o saber popular **junto** com o acadêmico. É os dois juntos. Aí tu derruba ele. Só o popular hoje, acho difícil... Mas ele é imprescindível.

Se as noções de centro e periferia acabam, em seu discurso, coladas a ideias de dentro e fora do sistema (ou seja, de um lugar efetivo de poder), esse modelo capoeirístico-marxista permite *correr por dentro e por fora*, apropriando-se das estruturas disponíveis (a prefeitura, por exemplo, organizadora da Semana da Capoeira) para escapar da, ou melhor, *subverter* a lógica do mercado, vista como a principal ameaça à luta. Uma forma de ação política se desenha, então, justamente no trânsito constante entre esses diferentes espaços, entre diferentes arenas (como na fala final de Ratinho, indo e vindo continuamente entre o *dentro* e o *fora*).

Um aspecto emerge ao observarmos o evento em sua dimensão performática<sup>79</sup>. Se, no início, Batista evocara a necessidade de recorrer aos velhos mestres, à tradição, para preservar a identidade da capoeira Angola, a sucessão das apresentação de Elma, Guto e Nelsinho promove a instauração performática da tradição da capoeira Angola porto-alegrense (conectada à que vem de Salvador, principalmente), constituindo linhagens, afiliações e rupturas num processo coletivo de lembrar, de *contar a história*.

É no contexto produzido ao longo do evento (alicerçado, é claro, em experiências compartilhadas que o precedem) que Ratinho (re)inscreve para si um lugar de *pai da família*

---

<sup>79</sup> Afinal o desconforto que sentira quando Guto iniciara sua apresentação não apenas serviu para explicitar minhas ideias pré-concebidas sobre o que deveria ser um debate sobre capoeira Angola e globalização, mas ajudou a “ajustar o foco”, potencializando minha atenção sobre a **forma** que essa apresentação assumira e abrindo a possibilidade de compreender o próprio evento enquanto performance.

*angoleira porto-alegrense*. Ao final de sua fala, esse lugar é restaurado não apenas pela reiteração de uma posição historicamente precursora, mas através das recomendações que dirige aos *filhos*, balizando a conduta destes a partir de sua noção do que é uma política legítima de resistência, alicerçada nas *origens* da capoeira. Narrar as origens, nesse caso, não é apenas uma exposição individual mas é, igualmente, dar-lhes existência no âmbito coletivo. É firmar um lugar para si nesse coletivo ao mesmo tempo em que se constitui tal coletivo. Uma vez que a tradição é um instrumento de luta, *contar a(s) história(s)* é, em última instância, uma ação política.

## Capítulo Três



**Espaços da tradição no corpo**

## Performances na PUC-RS

Sexta-feira de manhã, meados de dezembro de 2007. Estamos num pequeno auditório da Psicologia, na PUC-RS<sup>80</sup>, para a defesa do projeto de doutorado de Olori (neste contexto, aliás, apresentada como Míriam Cristiane Alves). Chego em cima da hora, causando certa apreensão em Olori e seu orientador, uma vez que trago o prof. José Flávio Pessoa de Barros, membro da banca, recém-chegado do Rio de Janeiro.

Nosso quase atraso reflete um pouco o quanto será intenso o fim de semana para a *Áfricanamente*. Além da banca da Olori, teremos um seminário sobre *Religião de matriz africana, capoeira, Hip Hop, e políticas públicas de promoção da saúde*, em cuja organização a ONG viu-se envolvida meio às pressas, integrando a parceria firmada, inicialmente, entre organizações de religiosos, a Escola de Saúde Pública e a UNESCO. A *Áfricanamente* Escola de Capoeira Angola indicou, para representar a capoeira nos debates, mestre Renê, de Salvador<sup>81</sup>. Nesta manhã, então, Guto vai ao aeroporto buscar o mestre e o prof. José Flávio. Mas o avião do mestre está atrasado e, como me colocara à disposição para ajudar no que fosse preciso, Guto me telefona, pedindo para buscar o professor e levá-lo para a banca. Chegamos na hora, enfim.

---

<sup>80</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

<sup>81</sup> Aproveitar o evento financiado para trazer a principal referência de Guto na capoeira à Porto Alegre entra numa lógica da capoeira de “apanhar as oportunidades em pleno voo”, retomando a imagem de De Certeau (1994) para a conceituação das táticas.

Sorrisos, apertos de mão, abraços, e é a hora de assumirmos as posições para dar início ao evento. Instalo-me confortavelmente numa das poltronas reservadas à audiência, na companhia de mais umas dez pessoas. Em meio às cadeiras de um azul esmaecido, impossível não perceber imediatamente Baba Diba, imponente e um tanto insólito, neste espaço, com seus trajes de Babalorixá – longa bata branca e rendada, muitas guias de várias cores e tamanhos. Cumprimentamo-nos de longe, com discretos acenos de cabeça. Também chama minha atenção o fato de, dentre essas onze pessoas, apenas eu e mais uma moça sermos brancas. É um percentual de negros significativamente superior ao que costumo ver em bancas de mestrado ou doutorado.

Quando olho para o lugar dedicado aos *performers*, a proporção se inverte. Dentre os três professores e a aspirante a doutoranda, apenas esta última é negra. Algo em sua presença neste espaço me remete à primeira imagem que fiz dela: a mulher que amarrava os cabelos para entrar na roda e mover-se, felina. Não sei o que é, a apresentação que faz de si hoje é radicalmente diferente daquela, de camiseta da escola, calça preta, lenço no cabelo. Hoje os cabelos estão soltos, e ela veste um terninho rosa antigo, pulseiras de miçangas no mesmo tom. Num flash, dou-me conta de que não são pulseiras, mas sua guia que ela enrolara no pulso. E que era então o terninho que combinava com as guias (e não o contrário), e a (in)vestia inteira nesta cor: a cor de Obá, seu orixá.

Após a introdução de praxe, feita pelo orientador, ela começa sua apresentação, para a qual preparara um power point com os principais pontos sobre os quais discorrer. Em seu projeto de pesquisa, aborda as relações entre categorias de saúde e doença na construção de uma noção de sujeito a partir da cosmovisão negro-africana, perguntando: como as relações específicas entre os mundos físico e espiritual — uma espécie de estrutura dinâmica de relações entre os ancestrais e a vida concreta — informam e constituem uma noção particular de ser humano? A partir de trabalho de campo centrado na comunidade-terreira *Ilè Àse Iyemonja Omi Olódò*<sup>82</sup> (o terreiro de Baba Diba), busca construir uma interlocução com os sujeitos da pesquisa. O método está no centro do problema, uma vez que ela própria é filha de santo, membro da comunidade-terreira onde realiza a pesquisa. É também a partir dessa inserção que ela busca uma interlocução entre essa noção particular de ser humano e as construções da noção de sujeito no pensamento ocidental.

---

<sup>82</sup> Ver <http://babadybadeyemonja.blogspot.com>



Sua apresentação é feita dentro do pleno domínio das formas expressivas do campo acadêmico. Seu gestual, assim como o tom da voz, segue a contenção formal característica desse ambiente. E, no entanto, esta Míriam Alves que agora se impõe pela fala segura, pela expressão exitosa das ideias nesta arena, é aquela mesma Olori Obá que impressiona pela movimentação felina na roda de capoeira. Consigo identificar uma fluência do gesto que, mesmo na contenção, permanece, dando segurança e um domínio da cena em ambos os espaços. É o que chamamos, no teatro ou na dança, de *presença cênica*: uma habilidade do performer tanto de manter a atenção do espectador, quanto de levá-lo a embarcar naquilo que ele, performer, está propondo como mundos possíveis<sup>83</sup>.

Estou justamente perdida nessas divagações quando a porta da sala, situada logo atrás da mesa onde Olori faz sua exposição, se abre. O som faz com que ela interrompa brevemente sua fala e toda a audiência é levada a observar a entrada de Guto, seguido por um negro mais alto que ele. A figura torna-se ainda mais esguia e imponente pela bata africana e o turbante que leva na cabeça, aumentando sua altura em uns 20cm, pelo menos. Imediatamente reconheço mestre Renê, o turbante sendo a única diferença em relação à foto vista diariamente na sala de treino da Áfricanamente. Guto pede desculpas pelo atraso e, o mais discretamente possível nessas condições, sentam-se junto à audiência, ao lado de Baba Diba. Cumprimentamo-nos à distância, com silenciosos sorrisos.

A defesa termina com todos nós muito contentes. Embora o resultado não saia na hora, pelos comentários da banca, o clima geral é de comemoração. Fotos, abraços, despedidas. Baba Diba apressa-se, dali vai direto para o seminário, por isso já viera paramentado para uma ocasião onde a religião estaria no centro da ação política.

O professor José Flávio e mestre Renê integram a programação. Numa das idas e vindas deste intenso fim de semana, estou no mesmo carro quando Guto retoma o assunto da banca, perguntando ao professor: “*Mas, Zé Flávio, me diz só uma coisa... precisa mesmo falar desse jeito tão complicado? Digo... é pressuposto pra Olori ser aprovada?*” O professor

---

<sup>83</sup> É uma aptidão que desenvolvemos em várias funções onde a relação performer-audiência está colocada, dentre elas a função acadêmica. O que o campo das artes da cena faz é colocar a atenção reflexiva sobre esta qualidade da relação, desenvolvendo métodos, técnicas e procedimentos para melhor desempenhá-la. Não é à toa que a abordagem antropológica da performance dialoga de perto com as teorias provenientes deste campo. Eugenio Barba e Nicolas Savarese teorizam especificamente a questão da presença cênica no livro **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral** (1995).

responde que “*sim, faz parte do exercício*”. Por um momento, penso se entro no debate ou não. Por intuição ou preguiça, abstenho-me.

Um tempo depois, lembro desse diálogo. Estou entregando para o Guto cópia da tese de doutorado da mestra Janja, como doação para a biblioteca da *Áfricanamente*. Pegando o volume com mais de trezentas páginas, ele só diz: “*Mas tem umas figuras aí no meio né?*” Agora não fico mais em dúvida, já conheço o tom debochado: fala ao mesmo tempo muito sério e como se fosse a coisa mais normal do mundo. Um tom difícil de descrever, mas facilmente reconhecível depois de alguns meses de convivência. Era o mesmo tom no carro, que me fizera duvidar se devia entrar a sério no debate ou não. Guardo a questão das manifestações expressivas e seus respectivos lugares de fala (e de poder) para mais tarde, apenas assinalando o comentário de Guto em meu diário. Neste momento, simplesmente observo que a estratégia angoleira, às vezes, é muito mais a ironia do que o embate de argumentos. Às vezes, é muito mais a mandinga que o golpe em si que garante a vantagem ao jogador.

### **Um domingo com o mestre**

Após sexta e sábado dedicados ao seminário, no domingo passaremos o dia inteiro com mestre Renê, na *Áfricanamente*. Até este ponto da narrativa, construímos uma certa bagagem relativa às práticas cotidianas da capoeira – treinos, rodas, seminários – permeadas por um referencial teórico-metodológico centrado na corporeidade e na performance. Aproveito a concentração no tempo e no espaço deste acontecimento – um dia com mestre Renê – para aprofundar o potencial reflexivo de tal referencial no confronto com a experiência do “tornar-se angoleira”.

Domingo, nove horas da manhã, a sala parece pequena para tanta gente. Guto avisara que os atrasos não seriam tolerados. A excitação é grande. Além de termos ouvido inúmeras histórias sobre o mestre, sabemos que é seu primeiro retorno a Porto Alegre após a ruptura e, portanto, a primeira vez que vem à *casa* que Guto construiu para si depois de sair da ACANNE.

Essas informações prévias, conhecidas em maior ou menor detalhe conforme o tempo e a intensidade do envolvimento de cada um no grupo, contribuem para o impacto da presença de mestre Renê nesse espaço. Sua própria figura – o negro magro e alto, todo de branco, a camiseta estampando um mapa da África bordado em preto, amarelo, vermelho e verde, os dreads que, agora soltos, chegam à cintura – é outro componente desse impacto. Ele chega tranquilo, move-se sem pressa. Não fala alto, e mesmo assim a voz grave é claramente audível: “*Vamos dividir a turma, metade senta e pega uns pandeiros, pra me acompanhar no canto, a outra metade pega uma dupla.*” Diante da fila formada pelas duplas, logo esboça um sorriso e diz: “*Isso aí tá muito organizado, vâmo desorganizar um pouco. Não é isso? Essa é a ideia da capoeira Angola: desorganizar pra reorganizar. Isso aí tá muito 'globalizado'*”.

Mestre Renê, como ele mesmo diz, não vem “*pra ensinar nada de novo. Ginga é ginga, vocês vão passar a vida tentando achar a ginga perfeita e não vão conseguir. Mas é essa busca que faz a gente vir treinar todo dia.*” Sua oficina é, de fato, organizada através de movimentos básicos que a maioria de nós já conhece. O que traz um elemento novo é o fato de fazê-los sempre em duplas, onde a aplicabilidade do movimento no jogo fica mais clara. Novidade também na combinação dos elementos, que acaba produzindo possibilidades inusitadas para movimentos já conhecidos. Destaque seja feito para o “pular por cima” do outro, característico do jogo de mestre Renê (uma espécie de *cartão de visita*, como diria Guto), e que será incorporado ao repertório da *Áfricanamente* a partir dessa oficina.

Basicamente, o mestre explica uma vez cada movimento, e dois capoeiristas demonstram (geralmente Guto, acompanhado de um dos alunos mais antigos). O mestre começa a tocar o pandeiro e puxar o canto, e todos – os da bateria e os do movimento – devemos responder. Experimentamos algum tempo o movimento, e ele para a fim de fazer correções. Dedicar-se especialmente ao *pular por cima*, repetindo-o à tarde, uma vez que tivéramos dificuldades em fazê-lo pela manhã. Numa das paradas para correção, ele diz: “*Primeiro tem que **entender** o movimento na mente, pra depois passar pro resto.*” Mostra então o movimento e diz: “*Façam, tem que **fazer** pra entender.*” Mais um tempo de tentativas nossas, ele para novamente e, num tom consolador, diz: “*Não se preocupem, hoje é só pra **entender** mesmo. **Fazer**, vocês vão passar a vida tentando, como eu.*”

Bom, resumindo, **tem que entender para fazer, mas só se entende fazendo**. Aqui colocada, a frase soa estranha, parecendo enunciar uma contradição (ou, em termos mais sofisticados, um paradoxo). No contexto de um dia inteiro de oficina e convivência com o mestre, ela não tem esse efeito. De fato, ela soa completamente coerente com o que estamos vivenciando. De onde, então, vem esta coerência? Numa medida, é um enunciado corrente na capoeira. Lembro de, em minhas primeiras incursões nesse universo, ouvir os capoeiristas dizerem que *pra entender, tem que fazer*. Poderíamos dizer que a sensação de coerência é produzida, em parte, pela aparente evidência de que uma prática corporal se aprende através do corpo. E que esta aparente obviedade produziria uma comunidade de sentido partilhada pela simples repetição do enunciado, transformando-o numa *doxa* à medida em que é repetido. Mas isso não nos ensinaria grande coisa sobre as cosmologias que constituem essa *doxa*. Tampouco assumir que o corpo tem uma centralidade no universo capoeirístico nos levaria a uma compreensão das especificidades da experiência do corpo (e da mente) nesse universo.

Retomar a ideia do **entender para fazer/fazer para entender** emergente das falas de mestre Renê a partir do paradigma da corporeidade significa, em primeiro lugar, assumir que ver aí um paradoxo é resultado de um processo de objetificação cultural segundo o qual as categorias de “entender” e “fazer” se opõem. Significa, portanto, colocá-las desde o princípio em questão. Se vemos o “entender” e o “fazer” como opostos é porque estão, para nós, associados a noções específicas de pensamento e prática, respectivamente. O primeiro seria, neste caso, vinculado a uma dimensão cognitiva e associado à mente; o segundo, de ordem talvez mais “afetiva”, corresponderia ao corpo.

A abordagem de Thomas Csordas para o fenômeno da glossolalia ilumina alguns pontos da distinção corpo-mente que podem nos ajudar a avançar na problematização. Glossolalia, sucintamente, é a prática de “falar em línguas” presente nos cultos carismáticos, percebida, pelos praticantes, como uma linguagem. Sem articular um significado semântico, seu sentido imediato enquanto comunicação direta com o divino é dado pela própria articulação fonética do falar. Naturalmente esse sentido é construído também semanticamente em momentos anteriores e posteriores ao evento, e valorado coletivamente em diversas instâncias. Mas o que a abordagem de Csordas permite é analisar a especificidade desta forma de comunicação (a pergunta básica da antropologia: por que esta forma e não outras?). Para

tanto, ele se debruça sobre a realidade fenomenológica da glossolalia enquanto linguagem para seus usuários, entendendo que ela enuncia uma dimensão existencial presente em toda forma de linguagem. Apenas, ao suprimir a significação semântica, coloca o aspecto expressivo da fala em evidência. Esta abordagem encontra suas bases na compreensão, proveniente de Merleau-Ponty, da existência de um gesto verbal com significado imanente na raiz da fala.

Nessa visão, fala e pensamento são coextensivos, e nós possuímos as palavras em termos de seu estilo articulatorio e acústico como um dos usos possíveis de nossos corpos. Fala não expressa nem representa pensamento, já que pensamento é, na sua maior parte, incipiente até ser pronunciado (ou escrito). Em vez disso, a fala é um ato ou gesto fonético no qual se adota uma posição existencial no mundo (Csordas, 2008:128).

E se, para nossos propósitos, acrescentássemos que o pensamento é incipiente não apenas até ser pronunciado ou escrito mas, também, até tornar-se movimento? Nesse caso, poderíamos completar dizendo que o movimento é, igualmente, a adoção de “*uma posição existencial no mundo*” (no caso da capoeira, uma posição adotada em relação a um outro que está, ao menos em parte, na mesma situação em que nós: um embate em que as posições estão em constante risco e negociação).

Mais adiante, Csordas enuncia o problema da seguinte forma:

Na glossolalia, a experiência física da fala (*parole*) oferece um contraponto à experiência intelectual da linguagem (*langue*)<sup>84</sup>. Eu não diria que corpo e mente se fundem na elocução glossolálica, mas que a elocução se dá num momento fenomenologicamente anterior à distinção entre corpo e mente (Csordas, 2008:129).

Importante pontuar que, para o autor, a experiência compõe-se de cognição e afetos, sendo estes claramente localizados no corpo. O quanto (ou talvez melhor dizer *como*) a cognição se enraíza ela própria no corpo permanece um terreno pouco explorado na perspectiva construída por Csordas para a corporeidade. Entretanto, ao enunciar a hipótese de que a elocução glossolálica acontece num momento “*fenomenologicamente anterior à*

---

<sup>84</sup> Ainda que aqui a distinção entre experiência física e experiência intelectual me pareça refletir uma certa dicotomia corpo-mente, considero que o próprio ato de nomear ambas como *experiências* já seja um avanço no sentido de evidenciar a dimensão prática do pensamento. Acho particularmente proveitoso, nesse caso, trazeremos à lembrança a noção de Turner para experiência, tomada de empréstimo a Wilhelm Dilthey, segundo a qual a experiência é uma imbricação complexa das dimensões cognitiva, afetiva e volitiva, sem irreduzibilidade possível que submeta uma dessas dimensões às outras.

*distinção entre corpo e mente*”, o autor nos leva a pensar nessa própria distinção não como algo dado mas enquanto resultado de um processo de objetificação.

Retornando ao trânsito constante entre o entender e o fazer enunciado por mestre Renê, podemos pensar que o aprendizado dos movimentos da capoeira consiste num prolongar constante desse momento fenomenologicamente anterior à distinção corpo-mente. Entretanto, se ampliamos esta observação ao cotidiano de vários treinos e rodas de capoeira, chegaremos na hipótese de um prolongar desse momento indefinidamente, levando-nos a questionar, afinal, a própria pertinência dessa distinção na experiência capoeirística. Nesse caso, em última instância, fazer e entender não correspondem a operações de natureza distinta, sendo apenas ênfases distintas para uma mesma operação: jogar capoeira.

Pensando a experiência como a um só tempo cognitiva e afetiva, intelectual e física, Csordas prepara o terreno para compreendermos a corporeidade como constitutiva da subjetividade, na medida em que o corpo torna-se a base existencial da cultura e do sujeito. Observando as práticas cotidianas da capoeira, vimos que a distinção corpo-mente pode ser muito mais indeterminada do que pareceria a princípio. Como já foi dito aqui, este corpo não prescinde de uma historicidade específica. Resta observar como essa noção de indeterminação na distinção corpo-mente (repercutindo na distinção entre o sujeito e o mundo) opera na construção de corporeidades angoleiras. Dito de outro modo: que historicidade carregam os corpos aqui enunciados? E o que se faz com isso?

**Pausa para o almoço**



Para entender um pouco dessa historicidade, a convivência com o mestre é um prato cheio. Após a manhã de treino intenso, ao meio-dia paramos para almoçar. O clima é descontraído, como de costume, e talvez ainda mais porque a oficina é organizada num regime fechado, apenas para integrantes da escola. Ale, Dai e Gil se responsabilizam pelo almoço, e algumas pessoas se dispõem a ajudá-las. O restante se amontoa no sofá e em cadeiras, num espaço intermediário, quase uma micro sala logo na saída da sala de treino, separado da cozinha apenas por uma divisória de madeira. A outra porta dessa micro sala leva ao terraço. O ambiente geral é de muita proximidade, física e afetiva.

O mestre instala-se mais recostado do que sentado numa cadeira, a bolsa branca (com o mapa da África combinando com a camiseta) o tempo inteiro no colo. De repente percebo minha câmera que passa de mão em mão, filmando uma espécie de entrevista espontânea com o mestre. Não posso deixar de rir, pensando no campo que “etnografa” a si mesmo, poupando o trabalho da antropóloga. É nesse enquadramento que o mestre conta parte de seu passado como garçom no Clube Espanhol:

(...) é, eu já usei cabelo batidinho, já me curvei ao sistema. Mas também aprendi muita coisa com os espanhóis: o dinheiro deles só circula entre eles. E eles não tão errado não. Ele [o chefe] me dizia: 'mas Renê, meu pai chegou aqui sem nada, uma mão na frente outra atrás. Claro que não foi como vocês, escravo, mas agora você é livre'. E eu pensei: tá certo, agora sou livre, e vou aprender com esses caras. Eu trabalhei dez anos com espanhol. Eles me escravizaram dez anos, mas eu não me arrependo por tudo o que eu aprendi com eles.

Com eles, mas também com a capoeira. “*Tem que usar a capoeira na roda da vida*”, diz o mestre.

Porque se eu não trabalhasse com capoeira, ia ser o quê? Ia continuar de garçom, servente... é o que negro é não é? Tem que usar a capoeira na roda da vida... Uma vez eu dei aula de capoeira em Amaralina sem ensinar um só movimento de capoeira. Só problematizando o que ia acontecendo. Um cara chegou lá com o cabelo todo alisado, foi aquela pegação... daí pensei: por que ele fez isso com ele? E vá falar do assunto, problematizar mesmo (...) porque foi com a capoeira que eu aprendi a me amar.

Aprender a se amar passa por deixar crescer o cabelo e arrumá-lo em longos e cultivados dreads, em oposição ao cabelo “batidinho” ou alisado (ou “*crespinho como o Michael Jackson*”, como nos contava Guto). Passa por adotar roupas e adereços que remetem a uma africanidade positivamente valorada. Nas constantes referências à escravidão e ao lugar



do negro na sociedade hoje, mestre Renê vai apontando para uma historicidade constitutiva da capoeira. Relaciona constantemente essa “posição do negro” com sua experiência pessoal, sendo o filho (negro) de pais pobres (negros) que vem do interior do Recôncavo Baiano com a perspectiva de melhorar de vida em Salvador. Antes de conhecer a capoeira, essas opções de melhoria reduziam-se a ser garçom ou servente, ou seja, nunca atividades relacionadas a posições de poder ou prestígio na sociedade.

Seguindo na perspectiva de Csordas, vemos como essa historicidade evocada por mestre Renê remete à conformação de um *habitus*. Na elaboração do paradigma da corporeidade, o autor serve-se da noção de *habitus* conforme Bourdieu: um conjunto de disposições incorporadas ao longo da vida, organizando esquemas de percepção e compreensão do mundo segundo os quais valoramos as coisas deste ou daquele modo, somos capazes de desejar isto ou aquilo.

Na construção desta noção, o próprio Bourdieu cita o exemplo do processo de socialização da criança negra, conforme descrito por James Baldwin, segundo o qual a criança teria sua posição demarcada como inferior num espaço social mais amplo através da própria ação dos pais: devido a um *habitus* (socialmente construído), os pais transmitiriam à criança, na valoração dos atos da mesma, a sensação, algo obscura, de que existiria sempre uma outra autoridade acima deles. Essa “sensação” seria então o produto das disposições incorporadas ao longo do processo de socialização dos pais e assim por diante. Ora, é claro que os pais não agem assim por meio de sua vontade, e é justamente a essa inconsciência das disposições incorporadas — e sobretudo de seu processo de incorporação — que Bourdieu (2007) chama a atenção.

Se esta perspectiva nos ajuda a visualizar o *habitus* como fruto de uma historicidade mais longa que a vida individual, atravessando diferentes gerações e perpetuando modos de ser e posições socialmente determinadas para os sujeitos, ela pouco nos ajuda na compreensão dos mecanismos desse processo de incorporação dos esquemas cognitivos e afetivos. Mesmo se as disposições incorporadas são concebidas como *estruturas estruturantes* do meio social, visando à restituição de um poder gerador e unificador ao agente, na circularidade que Bourdieu confere ao processo há pouco espaço para uma reinvenção dessas disposições. É preciso reconhecer o valor epistemológico (e político) da noção de *habitus*: ao situar o

processo de socialização no corpo (através da incorporação de disposições sociais), Bourdieu avança um passo num processo de des-hierarquização corpo-mente. Entretanto, encontrando-se ainda firmemente ancorado numa tradição racionalista de pensamento, não chega a problematizar a própria constituição dessas categorias (corpo e mente).

Se pensamos que o *habitus* é um conjunto de disposições incorporadas, precisamos necessariamente colocar em questão de que corpo estamos falando (ou o que queremos dizer quando dizemos corpo). Nesse sentido, a articulação feita por Csordas entre o *habitus* e a ideia de um corpo *pré-objetivo*, nos termos de Merleau-Ponty, nos ajuda a avançar na investigação, promovendo, como vimos, a possibilidade de pensarmos corpo e mente como resultantes de um processo de objetificação.

Mestre Renê não traz a historicidade negra para a capoeira apenas em relatos de vida. Nos treinos, quando surpreende alguém olhando para o chão, não perdoa: “*Olha pra frente, ginga olhando no olho! Tempo da escravidão já passou, negão hoje olha pra frente! Olha no olho!*” Nas rodas, quando encurrala alguém numa situação difícil, frequentemente solta, debochado: “*E agora negão?*” Impossível não entender logo que, para o mestre, capoeira é inquestionavelmente uma *coisa de negão*. Enuncia, a um só tempo, a historicidade da capoeira e a própria condição dos negros enquanto descendentes de escravos, vivendo até hoje as consequências dessa violência histórica, atualizada nas situações cotidianas de assimetria na distribuição das posições de poder na sociedade. Mas mestre Renê enuncia algo mais: a possibilidade de transformação desse legado histórico (incorporado inconscientemente) através do próprio corpo.

Dito de outro modo: pensar o corpo não como em oposição à mente (e à consciência) mas em sua dimensão pré-objetiva – onde entender pode ser fazer e fazer pode ser entender – significa levar a sério a hipótese de que o corpo constrói o mundo no momento mesmo da percepção. Significa, em última análise, que mudar o corpo é mudar o mundo percebido. É o que permite pensar que o *negão* que passa a *gingar olhando pra frente* na roda, está também criando para si a possibilidade de olhar para frente em outras dimensões da vida. É o que nos permite, enfim, pensar a capoeira como a possibilidade da *agency* (Ortner, 1994) no corpo.

Ao formular o paradigma da corporeidade, Csordas assume a posição de que as experiências, conquanto sejam espontaneamente sentidas, incluem, em seus processo de objetificação – a sensação de alívio percebida como uma cura proveniente do sagrado, por exemplo – sucessivas instâncias, desde o aconselhamento individual até o partilhar de rituais coletivos. Mesmo que sejam vividas e possam ser observadas em sua dimensão fenomenológica, são constituídas de eventos que as precedem e sucedem. Entretanto, situando a construção desse paradigma na tradição de uma antropologia psicológica, o autor dá pouca atenção à dimensão da reflexividade.

No caso da capoeira Angola, essa dimensão oferece caminhos para, além de pensar a corporeidade como instauradora de um espaço de *agency* no corpo, identificar alguns mecanismos através dos quais corpo e mundo se constituem mutuamente. Neste ponto, gostaria de retornar à convivência com mestre Renê, neste domingo na Áfricanamente.

### **Bate-papo com o mestre**

Após o almoço – uma boa comida vegetariana preparada pelas gurias – retornamos à sala de treino, desta vez para um bate-papo com o mestre. As almofadas são espalhadas ao longo das paredes, e o mestre ocupa, sozinho, o banco destinado à bateria. Sua figura, compondo com o pano de zebra que cobre o banco e as imagens dos orixás grafitadas nas paredes traz um componente de realidade a esse imaginário de África (ou de um legado afro-brasileiro). Melhor ainda, sua presença *anima* corporalmente (performativamente) tal imaginário.

Olhando em torno, percebo que também esta audiência é formada majoritariamente de negros: 14, num universo de 20. Guto puxa aplausos – “*para a equipe de almoço, para a equipe dos instrumentos, para a equipe de translado...*” Badê oferece um café. O mestre comenta: “*Ô Guto, aqui todo mundo pensa ou é só ele?*” Risadas gerais. Este é o clima: descontração e uma certa alegria de depois de comer bem<sup>85</sup>. Guto anuncia: “*Então, como já*

---

<sup>85</sup> Vale pontuar o papel dos comensais nos encontros da Áfricanamente. Já as rodas ordinárias de sexta-feira terminam em torno de uma mesa de frutas. Quando os eventos tem um caráter especial, então, o compartilhar da comida é absolutamente obrigatório. Esta prática ecoa nas (e numa medida é tributária de) práticas das

*foi falado aqui, este é o momento, a hora e a vez de conversar com o mestre sobre capoeira Angola. Sintam-se à vontade. Nenhuma pergunta é ridícula.”*

Algumas perguntas tímidas se sucedem, até que Olori faz a pergunta-chave para deslanchar a conversa do mestre: *“Mestre, como é que o senhor entrou na capoeira?”*

Mestre Renê sorri: *“Bom... é uma história longa mas eu vou resumir.”* Provoca risos em torno. Todos já percebemos que, como bom mestre de capoeira, quando começa a contar histórias, dificilmente elas são “resumidas”. De fato, resistem ao resumo, uma vez que o próprio contar é permeado de meta-referências o tempo inteiro, constitutivas da narrativa. A versão resumida do mestre, então, leva uns bons vinte minutos em que só ele fala. E é apenas sua entrada na capoeira, como ele chega a conhecer e começar a treinar com aquele que viria a ser seu mestre durante anos: mestre Paulo dos Anjos. A história é contada com muitas peripécias, as quais vão construindo o sentimento de que, desde o início, a capoeira é vivida pelo então jovem Renê como uma saga, com uma dimensão que o ultrapassa, e que é coerente com o conhecido bordão do (hoje) mestre Renê: *“Eu não nasci para jogar capoeira, eu fui enviado”*.

Embora quando criança lhe fosse recomendado de não se aproximar dos capoeiras – *“hoje eu entendo meu pai, naquela época, ele não queria que eu virasse marginal, desordeiro”* – ele observava de longe as pessoas praticando na beira do rio. Esse conhecimento é o suficiente para que ele, já em Salvador, reconheça um lampejo daqueles movimentos num colega de futebol:

Aí lá eu conheci Jorge Satélite, o aluno de Paulo dos Anjos. Jogando bola. Sempre fui um cara ruim de tudo o que fazia né, hoje quando eu faço uma autoanálise sobre mim, digo porra, como é que eu consegui dá uma engrenada, dá uma mudada em tudo né... Jogava bola, ninguém me queria porque eu não conseguia jogar bola. Mas eu era o maior, tinha a mesma idade da galera mas sempre fui o grandão, então a galera tinha que me botar à força, senão jogava vidro no campo, ameaçava bater...

Um dia tava jogando numa quadra, quando em Salvador a prefeitura botou, as comunidades passaram a ter direito a quadras esportivas, a prefeitura começou a construir centros sociais urbanos nos fundos das escolas. Aí jogando um dia no fim de tarde, fui disputar uma bola com Jorge Satélite. Eu tava indignado já porque me botaram no último baba que ninguém queria mesmo, e eu fui pesado com ele mesmo. E aí ele caiu. Quando ele caiu, ele

---

festas de terreiro, onde a comida é revestida de um caráter sagrado.

não se machucou, ele rolou no chão, fez uma espécie de um rolê no chão. Aí me remeteu à história que eu já tinha visto lá no meu interior, que era a capoeira.

Aí quando terminou fiquei conversando com ele, perguntando se ele jogava capoeira. Ele disse que não, ficou o tempo todo negando, que não, não jogava capoeira.

Estamos no final da década de 70. Conforme vimos com mestra Janja, ainda é um período difícil para a capoeira, principalmente para a capoeira Angola. Parece natural que Jorge Satélite negue veementemente ser capoeirista. Mas mestre Renê não desiste, lançando mão de diversas estratégias, da insistência pura e simples, passando por ir conversar com a mulher e a mãe do outro, e atravessando resignadamente as provas de paciência que este outro lhe impõe: durante quase um mês acorda às 4h da manhã para ficar esperando aquele que deveria ser seu professor, e que sempre deixa para o dia seguinte. Quando ele finalmente começa a aprender alguma coisa, Jorge Satélite diz: *“É, vou ter que parar de lhe dar aula de capoeira, que eu não sou mestre de capoeira não. Eu vou ter que achar meu mestre de capoeira pra ele lhe ensinar.”*

O encontro com mestre Paulo dos Anjos também tem seus percalços, reforçando a sensação de saga que a narrativa de mestre Renê evoca. Primeiro o mestre se recusa a ensinar um aluno que já começara a aprender capoeira com outro (mesmo que esse outro fosse aluno seu): *“Não serve. Já tá cheio de vício.”* Jorge Satélite ri, deixando o jovem Renê furioso, mas argumenta que *“não tem como devolver mais não, mestre, já trouxe.”* Mestre Paulo dos Anjos então concorda: *“É... faz o seguinte, venha aí segunda-feira, ver se eu posso dar aula pra você. Senão você volta, negão leva você de volta.”* Este início é emblemático do que seria a relação entre Renê, antes de tornar-se mestre, e seu mestre, Paulo dos Anjos. Mestre Renê explica: *“Foi uma trajetória muito complicada, muito difícil, até porque, naquela época, os mestres tavam em busca de discípulos, não de alunos.”*

Remetido *“àquela época”*, o mestre continua:

O propósito da capoeira era outro. Cada época tem um propósito pra capoeira né...

Não existia camiseta, roupa de capoeira, não existia nada. A gente identificava de quem o cara era aluno pelo jogo dele: ó, ali é aluno de Paulo dos Anjos, ali de mestre Nô... pelo jogo, porque não tinha camiseta. A referência era o seu jogo, o seu cantar, o seu comportamento, a sua maneira de tocar, a sua relação com outro mestre... isso aí a gente sabia, não precisava a roupa identificar. Foi uma fase bacana, que eu gostei, que eu experimentei...

Hoje é mais fácil que tem a identificação da roupa né, a roupa tem o seu lado positivo também. Mas antigamente a gente tinha muito mais instinto, era muito mais o ver, o perceber, do que o ler, do que a coisa pronta que é a camiseta. Naquela época foi bem mais divertido, você ficar disputando com o colega do lado, 'aquele ali é aluno do mestre Nô', 'não, olha o jogo do cara, é mestre Virgílio'...

Vera Daisy, negra, que iniciara capoeira há alguns meses, aos cinquenta e poucos anos de idade, pergunta: “*O que diferenciava, era a técnica? De um mestre para o outro, como você tá colocando agora...*” O mestre explica, e eles seguem o diálogo:

É porque o aluno, sem o mestre induzir, forçar a isso, ele terminava sendo uma cópia verdadeira do mestre. Porque existia uma relação, né, de pai e filho com o mestre. O mestre era o protetor desse aluno, ele educava o aluno. Então não era uma relação de mercado, era uma relação ser humano, de gente, aonde o mestre era o protetor desse menino, era quem orientava ele pra ir à escola, que orientava ele na relação entre marido e mulher.

Vera Daisy: Era discípulo.

Mestre Renê: Era discípulo.

VD: E você pega essa época?

MR: Eu pego essa época.

VD: Isso faz quanto tempo?

MR: Eu tinha dezenove anos quando entrei na capoeira, eu hoje tenho quarenta e oito anos...

Nessa relação mestre-discípulo, o corpo assume papel central no que tange à educação de uma sensibilidade específica, enfocando uma dinâmica perceptiva mais do que cognitiva – “*era muito mais o ver, o perceber, do que o ler, do que a coisa pronta*”. Tal sensibilidade aponta para, tanto quanto constitui, uma forma específica de construção do conhecimento, onde essas dimensões não estão apartadas mas se constituem mutuamente: o conhecimento é produzido através do desenvolvimento da percepção aguda das minúcias gestuais, corporais, comportamentais, bem como da conscientização dessa percepção através do compartilhamento reflexivo entre pares. Principalmente, nesse modo de construir o conhecimento, a dimensão cognitiva não guarda uma supremacia sobre a perceptiva.

De fato, observando essas falas de mestre Renê, talvez marcadas por uma certa nostalgia, seríamos quase tentados a pensar o contrário, na medida em que a atual proeminência da camiseta, da “*coisa pronta*”, parece significar a perda de algo importante no próprio treinamento do capoeirista (o instinto, o desenvolvimento das habilidades perceptivas). Mas a relação entre passado e presente é mais complexa do que parece à primeira vista, e resiste à tal redução se seguimos acompanhando o mestre. Vera Daisy nos ajuda a continuar essa conversa: “*E o que faz mudar esse estilo que você tá colocando agora, para o que você chama de capoeira e mercado, o que muda nessa trajetória?*”

MR: A capoeira, ela vira profissão. Os mestres já começam a pensar capoeira como um **mercado de trabalho**, como profissão mesmo. Tanto que os mestres mais velhos, como mestre Curió, João Pequeno, João Grande, esses mestres sofreram muito no mercado de trabalho de capoeira. Eles tiveram que **reaprender** a capoeira. Eu, que sou mais novo, tive que reaprender a capoeira, imagine eles. (...) A forma de dar aula, a fala... Por exemplo, se eu der aqui uma aula da forma como eu aprendi com Paulo dos Anjos, vocês vão odiar capoeira o resto da vida e eu vou acabar o Africanamente, exterminar com o Africanamente. (...) O mestre tava em busca de discípulos, e hoje a gente tá em busca de alunos...

Esse modelo de relação mestre-discípulo foi fundamental na formação de mestre Renê como capoeirista. Ocupando muitas vezes o lugar de um pai, o mestre oferece um outro modelo, um outro *habitus*, ou, se pensamos em termos de corporeidade, uma outra possibilidade de relação com um *habitus* incorporado. Vindo de fora da família, da primeira socialização, e atuando diretamente no ensino de outras possibilidades de usos do corpo, o mestre funciona como uma espécie de espelho, em várias dimensões. Embora o aluno tenha a tendência a imitar o mestre, tornando-se “*uma cópia verdadeira*” deste no que tange à movimentação e às atitudes na roda de capoeira, o simples fato do mestre ser um 'outro', no sentido de um 'não-eu' muito próximo e revestido de um caráter de modelo (de movimento mas também de conduta), permite ao aluno esse olhar exterior sobre si mesmo: a reflexividade. E que pode fazer com que o aluno siga caminhos distintos do mestre.

Rogério faz uma pergunta que leva o mestre a falar um pouco sobre esses caminhos: “*Mestre, todo mundo já viu que o senhor tem uma visão política bem legal, bem bacana. Eu queria saber de quem o senhor herdou essa visão política, e qual a opinião de seu mestre sobre esse tipo de assunto, a política na capoeira?*”

A resposta não é simples. Mestre Renê começa:

Bom... o mestre Paulo dos Anjos era visto como problemático. Na minha frente ninguém consegue mentir. Então, aprendi muita coisa com mestre Paulo dos Anjos, ele me incentivou muito nesse lado. Mas eu tenho várias fontes que me inspiraram a me tornar um defensor, um incentivador pra que o capoeirista tivesse uma visão política.

O 'incentivo' não é necessariamente direto, mas pode ser, também, fruto da reflexividade presente na relação mestre-discípulo. Um evento, protagonizado por mestre Paulo dos Anjos, é narrado por mestre Renê como decisivo, impulsionando-o em sua busca por outras fontes de conhecimento:

Quando foi um dia, ele [Paulo dos Anjos] ia dar palestra na universidade. Nós fomos todos. E aí chegou os “doutorados da capoeira”, Itapuã, Ezequiel aí, e foi falar. E Paulo dos Anjos e nenhum dos outros mestres falaram. Aí, na hora da roda, chamaram os mestres que não falaram pra fazer a roda. Aí eu disse pro mestre: 'isso comigo não vai acontecer, mestre.' Ele disse: 'aí só tem um jeito, neguinho: é você estudar'. Aí que eu voltei a encarar a escola, todo um processo.

As referências mais diretamente políticas, então, mestre Renê busca de outras fontes:

Eu tive sorte de sempre ter tido referências bacanas, de ter negão falando bonito, negona falando bonito, tudo doutor...

(...) E fui buscar informação através de livros, Martin Luther King, Movimento Negro, Bob Marley... tive que estudar inglês por causa de Bob Marley, queria entender o que o cara falava... Em Salvador eu tive com Murilo de Almeida, tinha uma galera que eu ficava abismado vendo os negão falando... Isso me incentivou muito. Uma menina no Ilê Ayê, a primeira vez que eu vi ela falando em cultura e educação... isso começou a aguçar isso que tava dentro de mim...

O incentivo de mestre Paulo dos Anjos, nesse caso, não quer dizer que ele compartilhasse ou concordasse com a preocupação política na forma que ela adquire para seu aluno Renê:

Lembro que uma vez o mestre perguntou o que que tinha a ver essa história de, uma vez que a polícia no Rio de Janeiro prendeu um bocado de negão, enfileirou tudo, e eu fiz um evento pra discutir aquilo ali... E às vezes eu não tinha nem a forma de explicar aquilo ali. Porque às vezes a pessoa é leiga não porque ela quer, mas porque... Porque, na verdade, pra ele a capoeira era a capoeira jogada, então o que tinha aquilo ali a ver? Não tinha nada de capoeira, eles [os mestres antigos] tavam certos.

Numa medida, os mestres “*estavam certos*” porque, pensando a “*capoeira jogada*”, discutir política “*não tinha nada de capoeira*”. Por outro lado, o próprio mestre Renê começa, nesse período, a se apropriar da capoeira como possibilidade de transformação de um legado



historicamente recebido – um *habitus* – segundo o qual a posição do negro na sociedade era naturalizada como inferior (o que justificaria o “*bocado de negão*” preso, enfileirado numa corda pela polícia). Promover o debate dentro do universo da capoeira, nesse contexto, tem sentido na medida em que ela própria é vivida como *coisa de negão*. Vale lembrar aqui a entrevista da mestra Janja, onde ela contava seu próprio engajamento na capoeira enquanto instrumento político, no contexto então emergente de reafirmação da Bahia.

Numa outra medida ainda, tanto mestre Renê, quanto mestra Janja (na época aprendizes), não inventaram do nada esta possibilidade de fazer política via capoeira. Todo um processo de politização das formas expressivas reconhecidas como sendo de matriz africana estava em curso, mesmo que de forma incipiente para a capoeira. Algumas diferenças entre as formas que esta politização assume para ambos, entretanto, merece destaque. Janja entra num grupo onde a questão política está colocada, mestre Moraes sendo reconhecido com certa unanimidade como um dos precursores na chamada revitalização da capoeira Angola através de seu contato com as universidades. Instaura, no GCAP, o formato de seminários, de articulações com as universidades, e tem dentre os alunos fundadores do grupo, em Salvador, os universitários Janja, Paulinha e Poloca, politicamente engajados via movimento estudantil.

Já Renê, antes de ser mestre, precisa buscar suas referências políticas fora do grupo, e a universidade não estava no horizonte de seus anseios, apresentando-se, muito mais, como fonte de tensão (não é à toa que fala, ironicamente, dos “*doutores da capoeira*”). Tensão que não exclui a possibilidade de um conhecimento proveniente desse campo, a ser apropriado e valorizado – performatizado pelos “*negões e negonas falando bonito*”. Estando estes politicamente engajados na questão da negritude, o fato de serem *doutores* e '*falarem bonito*' é positivamente valorado (pensando também no comentário de Guto quanto ao '*falar difícil*' de Olori na banca temos, na ironia, um bom indício da ambiguidade tensa quanto à valoração e o domínio dos modos de fala legítimos nos universos acadêmico e capoeirístico, e suas respectivas posições na sociedade).

Nas falas de mestre Renê, a relação entre modos expressivos, identificadores e instituintes de modos reflexivos distintos – o popular e o acadêmico – é uma das tensões enfrentadas pela capoeira na passagem da época dos velhos mestres aos dias de hoje. Mas não é a única. Outro ponto importante assinalado pela mudança de um modelo de relação mestre-

discípulo para o modelo professor-aluno (e que aparece na segunda parte do diálogo entre o mestre e Vera Daisy) é a passagem de uma capoeira mais próxima de uma arte iniciática, onde o conhecimento era restrito a quem se dispunha a uma certa sujeição ao mestre, para uma capoeira que se torna “*mercado de trabalho – quando o aluno paga, o mestre fica restrito a um monte de coisas*”. A questão reverbera no problema colocado por Ratinho, na Semana da Capoeira de Porto Alegre, quando este lamentava os mestres que “*se vendem por migalhas*”, e alertava os angoleiros porto-alegrenses para a necessidade de manter trabalhos nas periferias, “*porque ali é que tá a resistência*”.

Mestre Renê nos traz essa tensão a partir de sua experiência encarnada do momento mesmo no qual a capoeira passa a se apresentar como possibilidade profissional para os velhos mestres, os quais precisam “*reaprender a capoeira*” para se inserir. Acompanhando esse processo de perto, a necessidade de *reaprender* já integra sua própria formação desde cedo. Performatiza o “*correr por dentro e por fora*” enunciado por Ratinho, mas com contornos diferentes daqueles que o mestre porto-alegrense pintava, carregando nas tintas das articulações com o poder público.

O “*correr por dentro e por fora*” de mestre Renê tem pouca relação com as instâncias governamentais. Por um lado, ele vai atrás de cursos de formação, de contatos com outras lideranças políticas, oriundas do meio acadêmico. Busca instrumentalizar-se tanto no sentido de entender mais sobre o funcionamento desse sistema que o oprime, quanto na aquisição dos meios expressivos que possibilitam o acesso a determinadas arenas políticas. Ele pontua: “*No início não foi fácil. Você tem a ideia, mas o outro tem o dom da fala e desmonta seu argumento... se você não para pra refletir, acaba achando até que ele tá certo.*” O “*dom da fala*”, neste caso, é o domínio das formas legítimas nas referidas arenas políticas, e é algo que pode ser aprendido, através de um treinamento constante. Ou seja, através da prática.

Perguntado por Ale sobre “*como a hierarquia se adapta aos tempos modernos da capoeira*”, o mestre retoma a questão da tradição inserida numa opção política:

Existem regras preconcebidas que não dá pra mudar. Se você tirar você atrapalha o processo da capoeira, a arte da capoeira. (...) A questão da figura do mestre, isso é uma coisa que não pode ser mudada. A questão do aluno, e da busca do mestre em encontrar um discípulo, isso não pode ser mudado. Por exemplo, a ACANNE, ela trabalha focada em

comunidades pobres, só isso. Se alguém quer pagar pra aprender capoeira vai ter que aprender no meio dos meninos sujos, violentos, com piolho, sem piolho, com todo mundo. Porque isso é um caminho que a ACANNE escolheu. Não tô dizendo que todo mundo vai ter que fazer isso.

E é esta tradição que constitui, para ele, a base mesma da capoeira como instrumento de transformação social. Por outro lado, então, busca garantir a presença de “negros pobres” fazendo a capoeira, dando outra forma para a relação centro-periferia:

Eu dou aula no centro da cidade. Todos os grupos de capoeira da cidade ficam babando por causa daquele espaço: não pago aluguel, é meu, comprei com a capoeira. Sempre trabalhando com crianças pobres, comprei um espaço no centro, grande pra caramba, com dois banheiros, uma sala pra fazer escritório, o caramba. Não empata minha moradia, eu moro em cima, não atrapalha em nada. Mas eu continuo ainda, meu foco é esse grupo de pessoas. De vez em quando aparece alguém lá e me pergunta quanto é a aula. Fica até estranho. 'Quanto é a aula?' eu raramente escuto essa frase.

Tava até conversando isso com Guto, antes. Eu optei por isso, né. Então... é uma forma que eu acredito de **não atrapalhar a história da capoeira. Que é ter negro, ter pobre, fazendo a capoeira.** Porque a comunidade que eu, que são meu público, é uma comunidade que não tem dinheiro. Se eu começo a cobrar, as crianças vão sair da capoeira. Se eu não fosse mestre de capoeira, meus filhos não sabiam capoeira, porque eu não ia ter dinheiro pra pagar.

(...) Se eu for trabalhar dentro da comunidade, eu vou me deslocar, gastar dinheiro do transporte... Até então o caminho que eu achei foi esse: trabalhando na comunidade rica, ganhando dinheiro, e viajando pra ganhar meu dinheiro.

O próprio “mercado”, a capoeira profissionalizada, então, é o que permite a mestre Renê manter a população “*negra e pobre*” fazendo capoeira. Sua estratégia, mais do que ir até a periferia, é trazer esta comunidade para integrar-se ao grupo. Este é um ponto importante: nos treinos e rodas, as crianças, “*com piolho, sem piolho*”, não beneficiam de uma relação assistencialista, mas são consideradas integrantes do grupo, sendo cobradas e chamadas a se colocar como tais. E aqui temos mais um ponto a relacionar com o grupo Nzinga, coordenado por mestra Janja. O grupo existe em plena comunidade, no Morro da Sereia. As crianças – nesse caso as crianças da comunidade – são integrantes do grupo, tratadas em pé de igualdade com os muitos universitários e trabalhadores que compõem esse grupo. Nesse caso, são os outros que se deslocam até a comunidade, situada não exatamente na periferia, mas, como vimos, numa região litorânea e limítrofe entre bairros mais turísticos e mais populares.

Observando as narrativas de mestra Janja e mestre Renê, vemos trajetórias distintas, engajamentos políticos envolvendo diferentes escolhas e resultando em formas de ação sutilmente diferentes. E, no entanto, são formas de engajamento político via capoeira. Restamos perguntar, então, o que a capoeira tem de específico e que a faz configurar-se como possibilidade de ação política para os sujeitos? Numa medida vimos que, nos dois casos, essa ação política passa por uma articulação entre “tradição” e “modernidade”. De certa maneira, ainda que assumindo formas distintas, a inserção no âmbito “moderno” da política faz-se através do fortalecimento (e revitalização) de uma “tradição”.

Seguindo nessa linha com mestre Renê, então, recorreremos à tradição por ele invocada: os ensinamentos do velho mestre Paulo dos Anjos. É Guto quem nos guia quando, depois de quase duas horas de conversa, pede: *“Mestre, eu já conheço essa história, mas serve também de aprendizado. Será que tu podia contar a questão da tua formatura, dos caranguejos... Por mais que eu conte, sempre é melhor contada pela pessoa ao vivo né...”* Mestre Renê ri:

Sacanagem, né... no bom sentido... A história dos caranguejos... Aí espie só... Eu tava nas Sete Portas, uma feira que tem lá em Salvador, que foi feita por burguês e não decolou. Tudo que burguês não quer, sobra pro pobre, né... Eu tinha saído da casa de uma namorada, todo bonito, tava andando, e digo agora vou pro Olodum, que já tinha outra namorada me esperando... esqueci que o reduto ali era de Paulo dos Anjos. E nisso já tava perto dele me formar mestre de capoeira, dele assumir isso publicamente. Quando eu menos espero, o mestre me joga uma porra numa corda de caranguejo no meu peito, assim, pá! Aquela coisa né, caranguejo todo sujo de lama... E o mestre assim: 'Neguinho, ó, cabô pra você neguinho, só no próximo ano'. Chegou na capoeira, ele tinha assim um diabo dum óculos de uma perna só [imita o mestre segurando os óculos]: 'cabô neguinho, só no próximo ano'.

Qualquer 'explicação' da lição aqui será menos contundente – e menos clara – do que a história contada pelo mestre. Mas, para nossos propósitos, partiremos da constatação muito básica de que mestre Paulo dos Anjos está ensinando ao então aspirante a mestre Renê, nesta situação, que mestre de capoeira não é mestre só dentro da roda: tem que estar atento, esperto, em todos os momentos da vida. Numa situação cotidiana, está também indicando o quanto esses atributos – a esperteza, a atenção, a malandragem – são fundamentais no mundo capoeirístico. Está apontando, finalmente, para uma relação de *dentro e fora* da roda de capoeira que não é outra senão uma relação de reflexividade.

Assim é que, se os mestres tinham razão ao dizer que falar do *“bocado de negão enfileirado numa corda pela polícia”* não era capoeira, é essa própria relação de reflexividade

instaurada no seio da capoeira que cria o espaço para que o debate político – enquanto componente da vida ordinária, da *Grande Roda*, como muito ouvi mestra Janja falar – faça sentido ao ser trazido para dentro da capoeira. Na mesma medida, é esta reflexividade que possibilita que as ações realizadas na *Pequena Roda* – a roda da capoeira – repercutam no universo social e político mais amplo.

Pensando todo esse momento pós-almoço como um evento narrativo, ainda, a história dos caranguejos merece um outro nível de observação. Ao pedir para o mestre contar uma história que ele próprio já ouvira e contara muitas vezes, Guto não apenas sinaliza como dá existência a uma relação de filiação entre ele e o mestre (e, por extensão, a toda uma linhagem). Tal relação encontra-se num momento crucial, de reconciliação após uma ruptura de vários anos. Esse contexto, conhecido de todos os presentes, reverbera na história que mestre Renê conta de sua relação com seu próprio mestre, permeada por constantes afastamentos, alguns provocados pelas próprias divergências nos modos de se relacionar com a dimensão política da capoeira.

Entretanto, mestre Renê pontua que *“você não pode negar o conhecimento que recebeu, não pode devolver. E o outro também não pode tomar. Então o vínculo é pra sempre. Mesmo sendo um vínculo de mal, é um vínculo. Mesmo que eu não goste de meu pai, é meu pai.”* O vínculo é tal que, quando mestre Paulo dos Anjos adoeceu, ele e outros três colegas – Jorge Satélite, Jaime de Mar Grande e Amânsio – se revezavam no cuidado ao mestre.

Lembro que eu tava deitado, telefone tocou eu falei 'Ih, o mestre morreu'. Aí atendi, e Amânsio falou assim: 'você já sabe né amigão... o homem morreu.' E antes disso, ele já tava no hospital, falou assim pra mim: 'é neguinho, você conseguiu o que queria, lembra o que você me disse?'

Eu falei 'é, mestre, mas só consegui uma parte, não consegui ser seu melhor aluno, mas consegui ser o mais famoso.' Ele reconheceu isso, e pra mim foi legal. Pena que foi no hospital, que ele assumiu isso pra mim, se ele assumisse isso antes, pra mim era bem melhor. Mas a relação foi dessa forma. Altos e baixos, mas ele era **o cara**. Se eu fosse começar tudo de novo, começava tudo de novo. Numa boa.

Nada mais a dizer. Ligeiros raios de sol entram pela janela, iluminando o sorriso tranquilo da Gil, sentada ao lado do Guto. Ambos têm os ombros relaxados, o tronco encostado na parede. Olho em torno, e vejo nos rostos um mesmo quase-sorriso

contemplativo, os olhares como que levados a esses tempos longínquos por meio da voz grave de mestre Renê, a fala tornada mansa pelo afeto com que se refere aos últimos momentos passados com seu mestre...

*Uma roda em casa*







Após mais uma hora de treino – “*pra sacudir o corpo depois da falação*” – começam os preparativos para a roda de encerramento do fim de semana com o mestre. A sala esvazia: uns tomam água, outros trocam de camiseta, e Guto vai armando os berimbaus. Não perde o olhar em torno: “*A camisa pra dentro da calça, todo mundo já sabe como é...*” Niké entende e arruma sua camiseta. Saio um instante para buscar outra fita para a filmadora e, quando volto, o espaço já está configurado: as pessoas sentadas sobre as almofadas em roda; no banco, a bateria formada. Como o resto do fim de semana, a roda também é fechada para os membros da escola, exceção feita apenas a mestre Renato Capoeira, reconhecido por ser o primeiro a trazer mestre Renê a Porto Alegre, nos idos anos 80. Mestre Renê experimenta os berimbaus que Guto lhe oferece. Hoje, naturalmente, é ele quem está no gunga, coordenando a roda.

A seu lado, no médio, Edson, um rapaz negro com dreads bem curtos que eu nunca vira por ali, chegando no final da tarde apenas para a roda e apresentado como coordenador do núcleo da ACANNE em Passo Fundo. Guto está no viola, Rogério e Gil nos pandeiros, Vera Daisy no agogô, Dai no reco-reco e Olori no atabaque. Para abrir a roda, portanto, a bateria é formada respeitando a hierarquia dos mais antigos e/ou mais engajados no grupo. Ressalva feita à participação de Vera Daisy: a idade lhe abre, nesse universo, prerrogativas especiais, como largar tocando na bateria apesar de sua pouca experiência na capoeira.

“*Dá pra levar quanto tempo?*” Pergunta mestre Renê. Guto olha o relógio na parede em frente: “*Deixa ver... acho que uma hora de roda, pra ter tempo de comer as frutas e fazer as considerações finais...*” Mestre Renê não perde a deixa: “*Tem que comer a fruta antes é?*” A expressão *comer a fruta*, assim repetida, ganha imediatamente um duplo sentido e provoca risada geral, trazendo a atmosfera relaxada e familiar para o início da roda. O mestre aproveita esse clima para começar a percutir seu berimbau, já puxando um ritmo acelerado, característico da *sua capoeira*. Os outros instrumentos vão entrando um em seguida do outro, sem muita espera, até que a bateria toca inteira, preenchendo o espaço com o som. No auge da intensidade, o mestre dá um *Iê!* curto e preciso, e todos silenciam de uma vez. Um segundo de silêncio (resquícios dos acordes parecem ainda ecoar no espaço) e a bateria recomeça, sempre rápida. O mestre indica: “*Hoje já larga todo mundo!*” Para logo emendar cantando a ladainha que abre os trabalhos desta roda de encerramento.

Já vimos isto acontecer algumas vezes neste texto. O gunga começa tocando, os outros instrumentos entram um a um até que a bateria toque inteira, pare, e recomeça para então o mestre da roda cantar a ladainha. A repetição no texto sublinha a sensação de repetição vivida nesse cotidiano capoeira. A cada roda, encena-se novamente um mesmo ritual. É o mesmo, mas hoje o mestre indica, já de saída, uma mudança: ao contrário do que ocorre habitualmente nas rodas da África, onde a ladainha é cantada sem o acompanhamento dos últimos três instrumentos, “*hoje já larga todo mundo!*” Um primeiro indicativo de que, embora o ritual seja instaurado através da repetição ordenada de acontecimentos, a cada nova encenação existe uma margem de improvisação, resultando numa atmosfera específica.

Na roda de aniversário do professor Guto, no capítulo um desta parte, construí a ideia da roda como uma performance, explorando seu potencial enquanto *arena reflexiva* (Turner, 1987), tanto no plano empírico quanto no analítico. Nesta roda, coordenada por mestre Renê, observo os elementos formais que concorrem na instauração da roda como ritual, bem como coloco a atenção nos detalhes e variações dessas formas, que fazem com que cada roda seja, ao mesmo tempo, a reiteração de uma mesma ordem e a possibilidade de emergência do novo. Falo, aqui, dos mecanismos de repetição e improvisação que promovem a *performatividade do ritual* (Tambiah, 1985).

Como já explicitarei antes, não entendo o ritual como necessariamente vinculado ao religioso. Stanley Tambiah, ao desenvolver uma *abordagem performativa dos rituais* (1985), considera que podemos identificar alguns eventos como rituais na medida em que: são reconhecidos como extraordinários pelos participantes, numa distinção que não é absoluta mas relativa aos eventos que conformam o contínuo da vida ordinária; possuem, para os sujeitos, um sentido de atuação coletiva e propositiva, e obedecem a um ordenamento que os estrutura. Além disso, estão vinculados a uma cosmologia da qual emergem e a qual constituem no próprio ato ritual. O autor precisa:

Por “cosmologia” quero dizer o corpo de concepções que enumeram e classificam os fenômenos que compõem o universo como um todo ordenado e as normas e processos que o governam. Do meu ponto de vista, as principais noções cosmológicas de uma sociedade são aquelas que orientam princípios e concepções tidas como sacrossantas, constantemente usadas como referências e consideradas dignas de perpetuação relativamente imutável. Assim, dependendo das concepções da sociedade em questão, seus códigos legais, suas convenções políticas e suas relações sociais de classe podem ser tão fundamentais para sua cosmologia

quanto suas crenças “religiosas” no que se refere aos deuses e ao sobrenatural (Tambiah, 1985:130, aspas no original).

Seguindo com Tambiah, é importante precisar que o ritual não apenas se refere a construtos cosmológicos que dizem respeito a um outro nível, digamos, superior ao da vida ordinária. Os próprios “*construtos cosmológicos estão fundados (claro que não exclusivamente) nos ritos, e estes ritos, em contrapartida, encenam e encarnam concepções cosmológicas*” (Tambiah, 1985:130). Não há, portanto, um conteúdo completamente existente *a priori*, mas uma realidade que é construída **através** do ritual, “*como um meio de transmitir sentidos, construir a realidade social ou (...) criar e trazer à vida o próprio esquema cosmológico*” (Tambiah, 1985:129).

Todas as rodas de capoeira Angola que pude presenciar ou ter notícia, hoje, obedecem a esta mesma sequência inicial: ladainha, louvações e corridos (sendo que os jogadores só iniciam sua movimentação quando são cantados estes últimos). Esta constância faz parte do ordenamento instaurador do ritual. Ao mesmo tempo, cada jogo<sup>86</sup> ao centro obedece a uma mesma estrutura onde o início e o final são marcados ao pé do berimbau. Durante cada encontro entre dois jogadores, elementos específicos de um código compartilhado são utilizados, com maior ou menor propriedade conforme o nível de iniciação na prática. Assim, qualquer angoleiro que chegasse nessa roda na África namente vincularia este grupo de pessoas a uma tradição mais geral da capoeira Angola, e saberia minimamente como agir.

Se a cosmologia guarda um caráter de imutabilidade, que forma pode adquirir sua encenação? A “sensação de repetição” que experimentamos no texto, e que aqui restaura a mesma sensação experimentada na participação em rodas de capoeira, é um aspecto central da própria *ritualização* do evento. É um recurso formal que, mais do que remeter a uma cosmologia específica, constitui na própria experiência o sentido de imutabilidade dessa cosmologia, criando o que tanto Stanley Tambiah como Victor Turner reconhecem como *tradition-like effect*<sup>87</sup>. Esta sensação de que “sempre foi assim” se constrói, portanto,

<sup>86</sup> Um “jogo”, nesse caso, indica o encontro entre dois jogadores, marcado, através dos cumprimentos ao pé do berimbau, por um início e um final. Quando dois jogadores se retiram do centro, e outros dois o ocupam, diz-se que é um novo “jogo”, sendo que a sucessão de “jogos” compõe o ritual da roda. Quando dizemos “o jogo da capoeira”, entretanto, referimo-nos à prática como um todo, no mesmo sentido em que usamos, por vezes, expressões como “a arte da capoeira”, “a luta da capoeira”, e assim por diante.

<sup>87</sup> Os dois autores tomam este conceito a partir da formulação de Sally Moore no âmbito de uma antropologia dos processos judiciais (Moore, 1977). O que muda são os usos que ambos fazem, e que busco mobilizar como complementares neste trabalho. Turner (1987) parte da observação de que mesmo a aparente fixidez

acionando uma múltipla temporalidade: na experiência atual, vivida naquele momento, temos a sensação de ações que se repetem continuamente; tais ações remetem à nossa memória individual da participação em outras rodas, a qual, por sua vez, está também alicerçada numa memória coletiva. Esta, articula novamente essas diferentes temporalidades, uma vez que é constituída tanto pelos cantos e comentários feitos naquele momento, quanto em situações de convivência cotidiana, fora do enquadramento do ritual.

Esse sentido de imutabilidade nos fala do mecanismo de instauração de uma cosmologia através do ritual. Nesta abordagem, entendemos que forma e conteúdo não têm existência autônoma, mas constituem-se mútua e continuamente. Assim, na observação das formas – do movimento corporal, dos cantos, das posições ocupadas, das disposições espaciais, da ordenação dos acontecimentos – podemos reconhecer alguns elementos dessa cosmologia afro-brasileira: a circularidade, o trânsito entre posições, a hierarquia, a ambivalência. Um mundo onde tudo pode ser o seu reverso no momento seguinte e que, num aparente paradoxo, estrutura-se a partir da noção de uma tradição muito rígida a ser preservada.

Com isso em mente, retornamos à roda coordenada por mestre Renê na África, neste peculiar domingo de dezembro de 2007. Como também já vimos acontecer diversas vezes neste texto, a roda começa com dois jogadores ao pé do berimbau que, após a ladainha, a um sinal do mestre dirigem-se para o centro em movimentos circulares. O ritmo já está acelerado, e, devido à curta duração prevista para a roda, cada dupla não fica muito tempo no centro da cena. Após a sucessão de alguns jogos, e de algumas trocas nos tocadores da bateria, mestre Renê passa o gunga para Rogério, e chama Vera Daisy para jogar com ele. Em seguida, faz questão de jogar com todos sentados em torno, chamando um a um, a duração (e a intensidade) de cada jogo variando de acordo com a experiência de seu adversário na capoeira (o meu, por exemplo, é bastante curto). O clima geral é de alegria, o mestre rindo muito, indicando as falhas de seus parceiros de jogo, encurralando os mais experientes, sem deixar de lado o já característico “*e agora negão?*” Ao longo da semana,

---

das leis é fruto de um processo constante envolvendo movimentos de fixação e espaços de indeterminação, para construir a abordagem dos rituais como enquadres privilegiados para observar esse processo. Já Tambiah (1985), sem discordar dessa perspectiva, busca investigar os mecanismos através dos quais essa dinâmica opera, enfocando os aspectos formais – repetição, estilização, ordenamento, estilo de apresentação evocativo – apontados pela autora como recursos através dos quais o ritual imita os processos e imperativos rítmicos do cosmos, conferindo um sentimento de permanência e legitimidade ao que, de fato, são construtos sociais.

ainda se comentaria o quanto o mestre estava à vontade nessa roda: “*Ele chegou a sentar no chão no meio do jogo com o Rogério!*” Exclama Guto, sublinhando: “*Isso vocês nunca mais vão ver o mestre fazer, é só porque ele tava muito em casa, mesmo!*”

Após certificar-se de que todos tinham jogado, o mestre dá um *Iê!* silenciando a bateria, para então chamar Guto ao pé do berimbau com ele. A pausa tem razão de ser: para todos ali, este era sem dúvida o jogo mais esperado do dia, senão do fim de semana todo. Mesmo com toda sua habilidade de capoeira em dissimular o que sente, é possível perceber num semi-sorriso, no olho brilhante que parece alternar entre focar o mestre e algum lugar distante (no tempo, talvez), um Guto que mal contém a emoção nos segundos imediatamente anteriores ao aperto de mão que dará início a este (re)encontro. Obedecendo à indicação do mestre de cantar diretamente um corrido, Rogério puxa *Pé dentro, pé fora, quem for capoeira que jogue agora*. Como numa coreografia exaustivamente ensaiada, mestre e discípulo sobem em uníssono sobre as mãos na direção da bateria. Essa sensação visual de espelhamento e de uma certa harmonia permeia o jogo inteiro, como dois atores ou bailarinos habituados a estarem juntos em cena. Mesmo as rasteiras marcadas ou levadas a cabo, as boas pegadas de um e de outro, são pontuadas por tais risadas que acabam não por marcar uma rivalidade, mas por acentuar o clima de camaradagem e de muita intimidade. O deboche corre solto, gritos de um e de outro, muitas acrobacias e gargalhadas, encerrando, é claro, num abraço entre os dois parceiros. Após este jogo, o mestre retoma o gunga, puxando *Boa Viagem*. Agora só resta terminar a roda, numa sucessão de *jogos de compra*<sup>88</sup> cada vez mais rápidos até o *Iê!* final.

Num primeiro nível, então, esta roda reitera a própria cosmologia da capoeira Angola através dos gestos, movimentos, imagens evocadas nos cantos, e que remetem a essa luta-jogo-dança concebida como estratégia de resistência da diáspora africana no Brasil. Ao mesmo tempo, quando lembramos que mestre Renê não cansa de repetir que “*tempo da escravidão já passou, negão hoje olha pra frente*”, podemos dizer que essa cosmologia também é acionada como referente para possibilitar a transformação da situação atual dos herdeiros dessa diáspora.

---

<sup>88</sup> O *jogo de compra* é um jogo curto, no qual não se vai necessariamente até o berimbau mas, a partir de uma dupla inicial no centro, um jogador de cada vez “compra” o jogo, ou seja, substitui um dos parceiros no centro, preferencialmente o que está há mais tempo. Normalmente, é uma dinâmica utilizada no final da roda, podendo haver variações.

Num outro nível, observamos que esta roda de capoeira Angola, ao mesmo tempo em que encena uma ordem formal reconhecível por qualquer angoleiro, também possui suas particularidades. A disposição da bateria, sua entrada tocando inteira e posterior silenciamento antes da ladainha, os mesmos toques em cada berimbau<sup>89</sup>, fazem parte de uma série de procedimentos rituais que definem uma linhagem específica dentro desse universo, e que se reconhece como descendente de mestre Paulo dos Anjos.

Quando Guto joga com mestre Renê, percebemos uma semelhança formal na maneira de jogar – o *estilo de jogo* – repleta de acrobacias, com uma qualidade ofensiva e ao mesmo tempo divertida, brincalhona, leve. A experiência de assistir a esse jogo, somada ao fato de cantarmos, com o mestre, as mesmas músicas às quais estamos acostumados (e do mesmo jeito)<sup>90</sup>, despertam no corpo a sensação de integrar essa filiação.

Tal sensação é potencializada pela atmosfera de intimidade que emana desta roda. Mestre Renê dá risada, permite-se sentar no chão em plena roda, joga com todo mundo sem exceção (e sem tensão). Literalmente, parece sentir-se *em casa*. De acordo com Tambiah, além de articular diferentes temporalidades na atualização constante de uma cosmologia, o ritual também está direta e recursivamente implicado em relações de poder e status na vida ordinária. Assim, a atitude de mestre Renê na roda, compartilhada por todos em torno, contribui para a configuração desse espaço como um lugar onde ele está completamente à vontade. O fato de mestre Renê sentir-se em casa na casa de Guto não apenas indica uma intimidade entre ambos mas, no contexto específico de uma relação que esteve por algum tempo rompida, promove performaticamente o reatar dessa relação.

---

<sup>89</sup> Existem vários toques para os berimbaus (compostos por diferentes combinações entre tocar com a corda presa, solta ou semi-presa pelo dobrão, variando o número de percutidas da baqueta no arame em cada situação da corda). Os mais utilizados e reconhecidos no meio da capoeira Angola são: Angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno. Na África, como na ACANNE, o gunga (mais grave) toca Angola, o médio (intermediário), São Bento Grande, e o viola (mais agudo), São Bento Pequeno. Essa distribuição dos toques por berimbau varia conforme o grupo e a linhagem à qual pertence.

<sup>90</sup> Assim como os toques de berimbau, os cantos da capoeira integram um vasto repertório compartilhado pelo amplo universo angoleiro (e mesmo com a capoeira Regional). Entretanto, cada grupo acaba selecionando desse repertório os cantos de sua preferência, e constituindo um repertório próprio (o qual, naturalmente, não é fixo mas existe em constante revisão e adaptação conforme as pessoas que vão ingressando nos grupos, os intercâmbios). Também existem pequenas variações na forma de cantar cada música, tanto na melodia quanto na letra, e essas pequenas variações também acabam por contribuir para a identificação de grupos e linhagens.

Esta roda, ao final de um intenso fim de semana de convivência na *Áfricanamente*, pode ser considerada como uma porta de entrada para uma série de desdobramentos futuros da relação entre ambos: mais algumas vindas do mestre a Porto Alegre, duas idas de Guto, acompanhado de vários membros da escola, para passar a metade do mês de julho na casa de mestre Renê (a ACANNE – Salvador), culminando com a formatura de Guto como contramestre em setembro de 2010, pouco antes da inauguração do Centro Cultural Mestre Renê Bittencourt (sede de um novo núcleo da ACANNE em Porto Alegre), com intensa participação da *Áfricanamente*. Naturalmente a roda sozinha não tornou tudo isso possível: muitas articulações a antecederam e sucederam-se a ela, envolvendo investimentos de ambos os lados. Entretanto, enquanto encenação performática do ritual, pode ser pensada como um momento privilegiado onde, através da performance do reatar de uma relação rompida e consequente reiteração de uma filiação, tais desdobramentos passaram a existir em potencial.

Ao final desta roda de capoeira, vemos então como vários níveis de realidade são colocados performaticamente em jogo. No reatar de uma relação que é tanto pessoal quanto profissional restaura-se uma tradição que é, ela própria, constitutiva do universo atual da capoeira Angola. A tradição, portanto, é tanto a referência que embasa e dá sentido às relações de filiação, quanto é (re)construída continuamente através da margem de imprevisibilidade inerente a essas mesmas relações (sociais).

Aqui vale a pena retomar a citação de Turner:

A todo momento, e especialmente na reparação das crises, o sentido do passado é acessado com referência ao presente, e o do presente com referência ao passado; as decisões 'significativas' resultantes modificam a orientação do grupo ou mesmo os planos para o futuro, e estes, em contrapartida, atuam sobre a valoração do passado. Assim, a apreensão do sentido da vida é sempre relativa, e envolvida em perpétua mudança (Turner, 1987:98).

Na roda de capoeira, vemos que a cosmologia dá sentido aos movimentos, gestos e cantos, na mesma medida em que o sentido dessa cosmologia só pode ser acessado através desses mesmos movimentos, gestos e cantos. Num outro nível, as relações entre os sujeitos envolvidos no ritual também extravasam seus limites e são afetadas pelas – tanto quanto afetam as – dinâmicas internas do ritual. Assim, se assumimos que o passado dá sentido ao presente na mesma medida em que seu sentido só pode ser conferido através da experiência e dos parâmetros do presente, numa relação contínua e dinâmica, dissolvemos o aparente

paradoxo que, antes, fazia-nos colar a noção de uma tradição a ser preservada à ideia de fixidez e imutabilidade.

## **Encerramento**

Finda a roda, encerramos também o intenso fim de semana com mestre Renê. É um bom momento para retomar algumas ideias que permearam este trecho do percurso, e quem sabe ainda abrir algumas questões antes de seguir viagem. Aproveito este momento para explicitar algumas escolhas narrativas, entendendo-as como recursos estilísticos colocados a serviço da problemática que atravessa todo o trabalho e que pode ser resumida, grosso modo, como a questão do corpo enquanto espaço de constituição do sujeito no mundo, e do mundo para o sujeito.

Começamos acompanhando a performance de Olori Obá na defesa de seu projeto de doutorado. Enfatizei sua excelência como performer naquela arena, comparando suas características corporais e gestuais com as que a vira mobilizar na roda de capoeira. Não por acaso destaquei que aquela Míriam Alves que então se impunha pela fala segura frente a uma banca universitária era a mesma Olori Obá que vira mover-se felina numa roda de capoeira. Dizer que era a mesma (conquanto ela própria marcasse uma certa distinção entre *personas* acionadas aqui e acolá através dos diferentes nomes utilizados em cada arena), numa medida, significa criar uma continuidade existencial entre essas diferentes performances.

Ora, mesmo que acionemos essas diferentes *personas* segundo o contexto, o corpo que carregamos (e que nos carrega) entre elas é o mesmo. Assim, sendo a performance tanto apresentação quanto constituição de si (numa perspectiva em que forma e conteúdo não existem separadamente mas são mutuamente constituintes), essa continuidade do corpo nos sugere uma contaminação entre diferentes experiências vividas. A experiência de um domínio corporal na roda, por exemplo, pode ser pensada (e vivida) como uma espécie de treinamento para aquela outra performance. É claro que a relação entre uma coisa e outra não é uma relação causal e direta (obviamente jogar capoeira não garante uma boa defesa de projeto de doutorado em psicologia). Entretanto, se pensamos o corpo como terreno existencial da



cultura e do *self*, ambas experiências coexistem e se interpenetram no movimento de constituir a experiência do sujeito no mundo.

Buscando compreender de que corpo estamos falando afinal, descrevi um treino com mestre Renê, trabalhando a ideia de um colapso entre as categorias de prática e pensamento emergente do contínuo deslizamento entre “fazer” e “entender” presente nas falas do mestre. Importante pontuar que minha própria compreensão desse deslizamento deu-se não apenas escutando o mestre falar, mas experienciando em meu corpo aquilo que ele propunha tanto como prática quanto como compreensão reflexiva da prática.

Avançando um pouco mais no capítulo, trouxe a noção de que o corpo, mesmo se compreendido como pré-objetivo, não é pré-cultural, e carrega uma historicidade através de um *habitus* incorporado. O importante dessa seção é compreendermos que, se corpo e mente não são categorias distintas a não ser por um processo de objetificação, dizer que um *habitus* é inconscientemente incorporado não significa dizer que o sujeito está a ele aprisionado. Seguindo a pista indicada por mestre Renê ao dizer que “*negão hoje ginga olhando pra frente porque tempo da escravidão já passou*”, vemos uma possibilidade de transformação de um legado histórico através do corpo. Novamente a questão: que corpo é este? De alguma forma, é um corpo que não é absolutamente inconsciente de si mesmo. Melhor dizendo, cuja experiência de estar no mundo é constantemente permeada por uma reflexividade, construída no espaço coletivo da roda, dos treinos, do grupo, tanto quanto através de uma atenção dirigida a seus próprios movimentos.

E aqui cabe nos debruçarmos um pouco sobre a própria noção de experiência, a qual tenho mobilizado constantemente neste trabalho. Um bom começo é pensá-la a partir da dinamização conferida por Turner, ao elaborar a noção de uma antropologia da performance, à formulação do filósofo e psicólogo alemão Wilhelm Dilthey:

Para Dilthey, a experiência é um sistema multifacetado, embora coerente, dependendo da interação e interpenetração entre cognição, afeto e volição. É feita não apenas de nossas observações e reações, mas também da sabedoria cumulativa (não conhecimento, que é cognitivo em essência) da humanidade, expressa não apenas nos costumes e na tradição mas também em grandes trabalhos de arte. (...) Adquirimos essa sabedoria não através do pensamento abstrato solitário, mas através da participação direta ou indireta, através de gêneros performáticos, em dramas socioculturais (Turner, 1987:84).

Uma pista para essas interpenetrações é dada pela própria abordagem performativa dos rituais desenvolvida até aqui. Vimos que, para Turner, uma sabedoria cumulativa é adquirida através da participação em eventos performáticos de diversos gêneros (estéticos e/ou religiosos). Para Tambiah, essa sabedoria é composta da articulação entre vários níveis de sentido, tanto mobilizando uma cosmologia referente quanto atualizando relações concretas da vida ordinária. Entretanto, em ambos os autores, entendemos que os saberes veiculados e trazidos à existência por meio do evento performático são apreendidos pelo participante como uma *experiência total*. A relação entre o sensorial e o reflexivo, nessas condições, torna-se indeterminada.

Também para Csordas a experiência é uma imbricação entre cognição e emoção, com o benefício, para o avanço de minha problemática, de situar essa emoção no corpo. Centrando a questão na corporeidade como via de acesso à cultura e ao sujeito, o autor reivindica a elaboração de uma teoria “afetiva” da emoção com o mesmo peso e relevância das teorias “cognitivas” que estudam o pensamento. Entretanto, mesmo enfocando essas categorias como resultantes de um processo de objetificação, Csordas ainda parece de certa forma aprisionado pela própria distinção entre emoção e pensamento. Assim, mesmo engajado num projeto de colapsar as dicotomias, não deixa de reificar, em alguma medida, essas mesmas dicotomias. E se, ao invés de buscarmos uma teoria afetiva da emoção **equivalente** às teorias cognitivas do pensamento, buscássemos compreender a própria **relação** de interpenetração entre essas funções, entendidas como funções humanas atuando conjuntamente na apreensão do mundo pelo sujeito (tanto quanto em sua própria constituição como sujeito no mundo)? Dito de outro modo: quais seriam as implicações de buscarmos uma teoria **afetiva do pensamento**?

A fim de avançar nessa perspectiva, então, minha proposta é seguir na investigação dos processos de articulação entre essas dimensões da experiência pela via do corpo. Importante ainda pontuar (mesmo correndo o risco de ser excessivamente repetitiva), que embarcar nessa ideia, e por esta via, é uma escolha feita a partir do projeto inicial de levar a sério a proposição de colapsar dicotomias entre corpo e mente, e todas as decorrentes desta que estivessem ao meu alcance (incluindo, quem sabe, a própria distinção entre sabedoria e conhecimento marcada na referência feita por Turner a Dilthey).

## Capítulo Quatro



**Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?**

Treino – 22/12/07



Em março de 2008, a *Áfricanamente* Escola de Capoeira Angola realiza a segunda edição do *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão? – um olhar sobre as relações de gênero na capoeira Angola*. O evento anterior fora organizado pela *Áfricanamente* em parceria com o coletivo Teresa de Benguela, e com a participação solidária de várias capoeiristas de outros grupos da cidade. Não houve mestras convidadas, mas uma articulação com mulheres engajadas em outros segmentos de mobilização social e/ou política.

Se naquele momento apenas três mulheres integravam a *Áfricanamente*, nas reuniões para a realização desta edição, impressionam as dez vozes femininas a falar quase ao mesmo tempo (todas da escola), empolgadas com a perspectiva do evento. Dessa vez a ideia é centrar na própria experiência feminina na capoeira. Assim, além da semana de atividades gratuitas à comunidade, decidimos convidar mestra Elma<sup>91</sup> para vir de Florianópolis ministrar um fim de semana de oficinas de movimento, ritmo, Cacuriá, e participar de um debate.

Estamos ainda em dezembro de 2007. Terminado o treino da noite, estamos apenas Guto, Olori e eu, na salinha da frente. Quase por acaso, começamos a falar do evento previsto para março. Guto faz questão de ressaltar a importância de nos prepararmos tanto em termos organizacionais quanto na própria prática da capoeira. Segundo ele,

as mulheres, para conquistar seu espaço e lutar por direitos iguais dentro da capoeira, precisam se instrumentalizar como angoleiras. Precisam saber a história da capoeira, saber se

---

<sup>91</sup> Na seção anterior, referi-me à mestra Elma sem o título porque foi assim que ela foi apresentada naquela arena, Nesta, a não ser pelas ex-integrantes de seu grupo em Porto Alegre, ela era invariavelmente referida como “mestra Elma”. Aproveito para assinalar que, ao longo de toda tese, mantenho as maneiras de se referir aos personagens conforme cada contexto.

impor numa roda pelo jogo. E também precisam conhecer as tradições, a história, os fundamentos da capoeira. Vocês têm que falar desde um lugar de **mulheres angoleiras**.

Penso imediatamente: sim, é nas práticas é que se constrói a inserção política. Guto segue: “*Porque, num embate, valem todas as estratégias de desmonte do discurso do outro, e uma delas é no jogo; a outra é apelar pro argumento histórico, dizendo que vocês nem sabem nada de capoeira e querem seu lugar. E daí vocês têm que saber pra contrapor.*” Ou seja, o discurso envolve tanto seu conteúdo – o conhecimento histórico sobre a capoeira – quanto seu lugar de enunciação – quem fala para qual audiência. Na capoeira, a legitimidade deste lugar de fala é também (senão prioritariamente) adquirida dentro da roda.

Olori rapidamente me olha e diz, com um sorriso cúmplice: “*Viu que ele já te deu tua tese?*”

Bom, se no momento não entendo completamente o quê da minha tese Guto estava me dando, no cotidiano da preparação para o evento isso vai se explicitando. Tal preparação envolve uma série de ações: organizar as oficinas, convidar os grupos de capoeira Angola da cidade para participarem, acertar os detalhes com mestra Elma, preparar folders de divulgação, confeccionar camisetas... e treinar.

Tudo o que envolve um evento desse porte. Com duração de uma semana, acontecendo no início de março, o evento também marca a abertura do ano para a *Áfricanamente*. Mesmo que a escola não tenha deixado de funcionar no período de férias, há uma retomada neste início, quando a maioria dos grupos está voltando às atividades regulares. É, portanto, uma performance importante: “*Se o primeiro já foi bom, este tem que ser melhor*”, sublinha o Guto: “*Tem que refletir a maturidade da escola.*”

No caso, significa refletir o crescimento da escola tanto em número de alunos quanto em *qualidade de jogo*. Mas também significa firmar uma posição política específica da *Áfricanamente* no cenário da capoeira Angola porto-alegrense. Desde o *Adão, Adão...* anterior, a questão de gênero tornou-se uma bandeira política da escola, em consonância com um movimento mais amplo, ainda emergente, perceptível no universo da capoeira Angola<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Em sua dissertação de mestrado em ciências sociais, Chistine Zonzom (2007), francesa residindo no Brasil há mais de dez anos e integrante do Nzinga, traz a seguinte informação, em nota de rodapé: “*Uma pesquisa realizada em Salvador em 2000 fornece dados relativos à distribuição de gênero em dois grupos de capoeira*

Entretanto, não é uma bandeira fácil de empunhar, e tanto Guto quanto Olori têm consciência de que engendra muitas tensões no interior do universo da capoeiragem, onde ainda predomina, seja concreta, seja simbolicamente, o “*elemento masculino*”, como dizia a vereadora Olívia Santana, em Salvador.

“*Falar desde um lugar de mulheres angoleiras.*” Na mesma conversa, conto minha experiência no treino junto ao grupo de mulheres coordenado pela mestra Janja: sair de casa às seis e meia da manhã, pegar o ônibus pela orla, saboreando a luminosidade do amanhecer, chegar no espaço do Nzinga muito iluminado pela claridade do dia, e treinar durante duas horas com mais três ou quatro mulheres, sob a orientação da mestra. Um caráter muito mais íntimo do que os treinos da noite, e com muito mais espaço para conversa. A proposta de Janja é que esse espaço possa se ampliar e se constituir para além dos grupos de capoeira aos quais cada uma pertence.

Guto fica resistente a essa ideia de mulheres treinando fora de seus grupos de origem:

Não sei... não entendo bem a necessidade de treinar só com mulheres... Conversar, debater, tudo bem. Estar entre vocês pra se fortalecer e depois voltar pra treinar no grupo eu entendo. Mas treinar com outro mestre, não sei. Se vocês agora fossem treinar com... bom, aqui não tem nenhuma mestra de capoeira... Mas não sei, me parece um pouco criar um duplo vínculo.

Tento argumentar a partir da minha experiência:

Pelo treino que fiz com a mestra Janja, nesse espaço ela se preocupava mais em trabalhar puxando as coisas que considerava mais específicas das mulheres: a mandinga, a dança, a habilidade em não bater de frente, em encontrar estratégias mais indiretas, enfeitar o jogo... E também, ela criou esse recorte pras mulheres terem um lugar onde expressar coisas que não teriam como dentro dos grupos, porque iam, de repente, sofrer sanções.

Eu ainda não chego no ponto, é Olori quem encontra os termos:

Acho que é um espaço de experienciar no corpo uma liberdade que torne possível realizar movimentos que, num espaço de opressão dos grupos, as mulheres não conseguem. Imagina, tu sempre tentando fazer uma coisa num lugar onde ninguém acredita que tu pode. A

---

*Angola, da linhagem de Mestre Pastinha: o grupo ZIMBA e o grupo FICA. Em ambos, a proporção de mulheres entre os membros do grupo gira em torno de 40%” (ZONZON, 2001:91). Um outro levantamento realizado no Instituto NZINGA (identidade jurídica do grupo NZINGA) em São Paulo, no ano de 2003, revela números semelhantes (ARAUJO, 2005).*

partir desse espaço, desse recorte, acho que as mulheres podem se fortalecer e voltar pros seus grupos tendo uma outra experiência corporal como suporte.

Guto, ainda um pouco hesitante, aceita nosso argumento: “*Obrigado por me ajudarem a pensar diferente.*” Mesmo na África, onde a questão de gênero já tem um lastro de debates e práticas, as resistências persistem. No caso do Guto, elas vão se diluindo, em grande parte, através da prática. No cotidiano da escola já é comum ter as mulheres tocando todos os instrumentos da bateria, puxando ladainhas e corridos, em pé de igualdade com os homens. Se isso às vezes ainda causa algum estranhamento para visitantes de outros grupos (mesmo que esse estranhamento não se manifeste abertamente, mas nos olhares, em pequenos gestos de desconforto), dentro da escola já é parte do dia-a-dia.

#### **Treino – 28/12/07**

Reunião das mulheres para preparar o *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?* de 2008. A partir da análise do material registrado em vídeo e gravações do evento anterior, Olori propõe como tema para este evento “Mandinga e Mandinga de Mulher”. A ideia agrada a maioria, mas não o nome, que fica muito associado ao coletivo *Mandinga de Mulher*, organizado por mestra Janja, em Salvador, uma referência para as angoleiras de vários lugares do Brasil (e bastante conhecido em Porto Alegre). Pensando na questão da mandinga, o debate deriva para a tradição. Mag (integrante do coletivo punk do Bosque, como Maskote) comenta o quanto a entrada na capoeira a fez rever seu conceito de tradição:

Antes a gente tinha uma resistência a esse termo, porque achava assim uma coisa meio conservadora, reacionária. Mas daí a gente foi vendo que a tradição era a transmissão oral do conhecimento, e aí foi ficando mais leve e mais interessante. Mas a gente também vê muita gente usando a tradição pra oprimir, pra dominar mesmo.

Ale lembra de um samba de roda organizado pelo Ratinho: “*Daí eles vêm justificar que têm que cantar aquelas músicas— que falam mal das mulheres — porque é da tradição.*” Juntando o que ouço daqui e dali, uma ideia vai-se formando na minha cabeça, até que: “*Já sei!*” (me sai quase num grito) Emoldurando a frase com um gesto, como um letreiro escrito no ar, enuncio: “*Tradição: instrumento de libertação ou de dominação?*” Encarno, mais uma



vez, a antropóloga sem nenhum pudor de interferir no campo. A performance tem efeito: todas gostam da ideia. No final do treino, apresentamos a proposta para o grupo todo, que aprova, com um pequeno adendo: “*Tradição na Capoeira Angola: instrumento de libertação ou de dominação?*”

Treino – 29/01/08



Integrando as preparações para o evento, hoje, excepcionalmente, o treino começa às 18h com movimento até às 20h, emendando numa roda onde a bateria é coordenada pelas mulheres. Chego no final do treino, antes da roda. Guto dá indicações: “*Hoje é pra estudar o jogo, pouca ginga, o jogo costurado pelos movimentos mesmo. Ritmo lento, como mestre João Pequeno.*” Para mim, uma delícia, pois vinha direto da escrita de meu capítulo sobre Salvador para a qualificação, tinha acabado de assistir ao DVD com a roda do Nzinga, naquele mesmo clima. Pelos comentários do pessoal, percebo que o treino fora bem puxado, de muita velocidade e força. Na roda, a proposta é o inverso. O resultado, para meus olhos recém-chegados, é muita energia em potencial.

Lembro de um exercício das aulas de teatro, no qual transitávamos por vários estados energéticos por um longo tempo para então parar e perceber o movimento que permanecia no corpo. Movimentos mínimos no espaço, mas maximizados pela atenção dirigida ao interior do corpo, como se pudéssemos explodir a qualquer momento. A sensação era de que o corpo ia literalmente se expandindo até ocupar o espaço inteiro da sala, sem que nos deslocássemos. No teatro, esses exercícios têm a função de potencializar a presença cênica do ator: diz-se que o corpo fica *dilatado*, e esse termo traduz bem o que se vê. Segundo as teorias da Antropologia Teatral<sup>93</sup>, é essa dilatação do corpo que faz com que o público não desgrude o olho do que o ator faz, porque tudo é muito intenso, cada mudança de expressão, cada gesto mínimo.

Nesse dia, é exatamente essa a sensação que tenho, inicialmente tocando na bateria integralmente composta por mulheres: como se o espaço estivesse impregnado de uma densidade fora do comum, como se eu quase pudesse “tocá-lo”, de tão denso. O jogo de abertura da roda, com Guto e Elias, os dois experientes na capoeira, também tem essa qualidade, da energia contida que se converte em potência e mantém o olho da gente grudado o tempo inteiro, atento ao que pode explodir a qualquer momento.

As pessoas sentadas na roda acompanham os cantos na mesma intensidade, fechando um círculo muito potente. A imagem me remete a mestra Janja, contando que

---

<sup>93</sup> A antropologia teatral é uma corrente de estudos das práticas cênicas que conjuga teoria e prática. A partir de inventário de diferentes formas expressivas, em diferentes culturas, elabora uma série de “princípios de atuação” orientados à prática de atores e encenadores. Eugenio Barba, encenador italiano, é a principal referência para esta linha das pesquisas teatrais. Ver BARBA & SAVARESE, 1995.

Mestre João Grande, ele dizia que a capoeira antigamente era perigosa mas não era violenta, as pessoas não se tocavam. Mas ela era perigosa, porque as pessoas tinham mais cuidado com o que se dizia, tinham mais cuidado com o que se fazia porque as pessoas usavam vários tipos de armas. Desde arma mesmo, no sentido mais concreto, faca, canivete, tarará, areia no bolso com pimenta, até armas invisíveis, pomba, macumba, ebó, etc.

Assim, na roda de capoeira sempre estão em jogo forças visíveis e invisíveis. Guto complementa essa ideia falando que, “*na cosmologia africana, o que a gente não vê também existe. Os ancestrais tão por aí, no meio da gente.*” Se primeiro me vem a imagem de um mundo invisível como uma espécie de duplo do mundo visível, como que existindo em paralelo, Guto pontua: “*Tudo faz parte do mundo, do mesmo mundo, o que a gente vê e o que a gente não vê.*” Entendo que a coisa é mais complexa do que uma relação entre dois mundos existindo em paralelo.

Como acessar, então, esse espaço das “*forças invisíveis*”? Participando desta roda, a primeira referência que me vem à mente é o “*círculo mágico*”, conforme formulada por Susanne Langer, no intuito de compreender os princípios filosóficos que organizam a dança enquanto forma expressiva. Toma de empréstimo a imagem do círculo a partir dos estudos históricos sobre as chamadas danças primitivas. Este seria o espaço para a criação de um mundo de “*poderes virtuais*”: “*Não importando aquilo que a dança deve supostamente alcançar, quais elementos rituais ou dramáticos ela abrange, seu primeiro movimento é sempre a criação de um reino de Poder virtual*” (LANGER, 2003:201). Esse reino é apreendido sinesteticamente pela audiência através de elementos visuais e audíveis, construídos basicamente por “*linhas de força*” desenhadas pelo movimento no espaço: o movimento é tanto a forma do corpo num momento dado quanto o trajeto que o corpo realiza entre uma forma e outra, bem como a sucessão dessas formas no espaço. Assim, é tanto concretude quanto projeção — o resquício da imagem anterior e a possibilidade da imagem que existe ainda em devir.

Na capoeira, as posições de performer e audiência estão em constante revezamento. Assim, se percebo a potência da roda — o “*mundo dos poderes virtuais*” — nos movimentos dos jogadores, enquanto estou sentada tocando pandeiro, minha percepção dessa potência também é ela própria intensificada pela memória, no corpo, da experiência de realizar esses mesmos movimentos.

No jogo lento, contido e constantemente circular de Guto e Elias, de repente irrompe um ou outro golpe pontual, certo, que não precisa nem tocar o outro para que se configure como uma vantagem no jogo. Guto coloca uma rasteira e a roda toda vibra. Uma rasteira colocada é suficiente para que outros golpes possam ser somente indicados, pontuados, como que lembrando ao outro que ele pode ser pego. Mas Elias logo acerta uma cabeçada (e vibramos ainda mais porque um que acerta o mestre, afinal, é uma espécie de consolo para todos).

O que a capoeira está tornando visível, neste momento, é a própria potência do jogo: a existência de um mundo de forças invisíveis, manipuladas pelos jogadores em ação. Nesse mundo (o mundo *de dentro* da roda), a qualquer momento a vantagem pode se converter em desvantagem. Essa possibilidade é expressa na fluência contida dos gestos, é pontuada por uma ou outra irrupção inesperada, é materializada nos corpos em relação.

Meu interesse aqui, para além de compreender os sentidos conferidos pelos sujeitos à experiência de habitar (e mesmo constituir) este mundo de forças invisíveis, é investir na dimensão fenomenológica dessa experiência para perguntar, concretamente, **como** se cria este mundo através dos corpos em relação? Significa, numa medida, investigar não apenas o processo de objetificação que produz os sentidos culturais/subjetivos da experiência, mas, para retomar os termos de Csordas, observar um momento fenomenologicamente anterior a essa objetivação. Um momento da concretude dos corpos em relação.

Para isso, entretanto, quando colocado em interlocução com a fluidez e a instabilidade do movimento no jogo da capoeira, o paradigma da corporeidade parece esbarrar numa cristalização – reificando as categorias de corpo e mente – que pouco contribui para o avanço da compreensão. Pesquisando a capoeira Angola “desde dentro” tanto quanto desde a antropologia, Scott Head chega a uma conclusão semelhante:

Abordado como um tema excessivamente fluido, esse movimento incessantemente dissimula a si mesmo, aparentemente aceitando as aparências que lhe são impostas, mesmo quando sutilmente subvertendo ou superando essas aparências desde dentro. Como tal, ele não oferece um 'terreno' estável para a cultura ou para o *self* – ou pelo menos não o tipo de terreno sobre o qual teorias antropológicas da corporeidade podem adquirir um status paradigmático (ver Csordas 1990)... (Head, 2004:227)<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> As traduções da tese de Scott Head, assim como de toda bibliografia em língua estrangeira, foram feitas por

Com referência na abordagem nômade proposta por Deleuze e Guattari, o autor investe no que chama de um “*modelo 'hidráulico' da realidade*”, compreendendo-a como uma questão de fluidos e fluxos, “*cuja cristalização em estruturas e sólidos constitui o caso especial*” (Head, 2004:224). Impossível não perceber o eco de tal proposição em nossa observação, já nos primeiros treinos na África, da noção, corrente nesse universo, da capoeira como algo dotado de uma materialidade, capaz de fluir nos corpos (como Guto pontuara para Gil, que a capoeira agora começava a *fluir* nela). Tendo experienciado essa realidade também na prática, no momento de pesquisá-la o autor busca uma abordagem que não tenha a pretensão de cercá-la em estruturas rígidas, mas capaz de “*responder à sua natureza líquida de forma igualmente flexível*” (Head, 2004:225), na qual as próprias fronteiras entre sujeito e objeto encontram-se permanentemente atravessadas ou borradas.

Retornamos à relação observada entre Guto e Elias: o que está em jogo ali? Primeiro, sabemos (de antemão) que é uma relação entre dois sujeitos que se conhecem de longa data, e partilham um engajamento comum nesse universo capoeira. Mas esse integrar, digamos, uma mesma comunidade de sentido não nos revela muita coisa sobre o que observamos concretamente no momento do jogo – e que nomeei, a partir de Susanne Langer, como a criação de um *mundo de poderes virtuais*.

Assumindo que essas duas dimensões – da relação subjetiva e da relação corporal – não estão dissociadas, de certa forma aceito o convite implícito de Scott Head de abandonar (ainda que temporariamente, talvez) o paradigma da corporeidade para investir numa observação predominantemente focada no que acontece nos corpos nessa relação. Sem privilegiar o início nem o fim do movimento, mas entrando *pelo meio*, através dele.

O autor nos indica uma pista, ao sugerir o jogo de capoeira como uma “*conversa-em-movimento*” (Head, 2004:37). Remete a uma concepção bastante difundida no universo da capoeira. Para vários capoeiristas, um jogo bem-sucedido é aquele onde “*rola uma comunicação*”. Entretanto, importante pontuar que, para o autor, tal conversa envolve não apenas as sequências de ataques e defesas de um e de outro, mas o papel central do gesto e das expressões tanto em comunicar quanto em esconder as intenções do parceiro. Assim, para

---

mim para este trabalho, no intuito de promover a fluência da leitura, mesmo correndo o risco de não fazer, talvez, as melhores escolhas. Em todo caso, são as mais fiéis à minha compreensão dos textos.

além de uma simples metáfora onde ataque e defesa são compreendidos como perguntas e respostas, pensar a capoeira como forma comunicativa implica na compreensão de uma relação específica de comunicação.

Em que consiste, então, essa comunicação, se não é necessariamente (ou pelo menos não exclusivamente) composta de códigos compartilhados? Melhor dizendo, compartilhar códigos é um componente da relação, mas não abrange sua totalidade, na medida em que enfoca (quase) exclusivamente a dimensão cognitiva da experiência (em detrimento da afetiva ou da perceptiva, por exemplo).

No jogo entre Guto e Elias, essa comunicação, concretamente, é materializada numa fluência comum do movimento, que confere uma espécie de densidade ao espaço, pontuada pela irrupção inesperada de algum golpe. Cria-se, entre os jogadores, uma correspondência de movimentos, como se um completasse os vazios deixados pelo corpo do outro no espaço, fazendo-os, a nossos olhos, moverem-se quase como um corpo único. Depois de um tempo imersos nessa atmosfera, percebemos a própria intenção do golpe sem que ele precise mesmo ser levado a cabo.

Justamente, vários capoeiristas afirmam que antecipar a intenção do outro é um dos segredos da eficácia no jogo da capoeira. Numa entrevista com Karine, integrante da *Áfricanamente*, perguntei explicitamente como se chegava a perceber a intenção do outro:

Depende, porque cada pessoa se revela de um jeito, eu acredito. (...) Mas então vamos falar de um jogo. Tá, eu baixei pra jogar. Vâmo vê um jogo que foi difícil pra mim... Aqui na Redenção, um cara velho de capoeira e que é um cara grande, muito grande assim, maior que o Edson, fortão, e que jogava muito em pé. E aí a intenção dele foi muito fácil de descobrir: ele jogava muito em pé mas não ficava dando pernada, ele dava gancho e não dava pernada, e ficava muito em pé... rasteira. O cara era muito bom de rasteira. E eu tive que pensar... e aí... ele não tá fazendo isso, não tá fazendo aquilo, não faz equilíbrio e não desce... e não tá me dando pernada... tá contando minha ginga, vou quebrar minha ginga. Por que que ele tá contando minha ginga? Rasteira. Botei o pé. Pronto! Bem certinho! Aí pensei tá, meu pé não sobe tão alto, vou ter que dar outro jeito. Daí foi o lance de... **ele se mostrou no corpo**. Tem gente que mostra ali ó [no pé do berimbau], apertei tua mão, mostra maldade, ou tá ali olhando pro seu umbigo, pra quem tá na roda, pra namorada que tá filmando: ah, esse daí é egocêntrico. Tem que tomar rasteira. Não que eu vá conseguir dar mas... tem que tomar. Não sei, eu acho que cada pessoa se revela de um jeito.

(...) E aí eu penso nisso: ou no corpo, ou no olho, ou no jeito de chegar, ou no jeito que parou pra olhar a roda, parou, tá olhando lá no fundo mas tá cantando, respondendo o coro. Ih,

tá olhando do fundo por que? Isso não é capoeirista novo, capoeirista novo chegou e já tá na roda, quando vê tá jogando. Isso é capoeirista que já caminhou, já andou, já viu alguma coisa. Eu acho que cada pessoa demonstra de um jeito. Eu tento não demonstrar de jeito nenhum, mas é impossível né. Tu sempre deixa alguma coisa, um vacilo, um jeito de olhar com medo, insegurança...

Mesmo se Karine marca uma diferença entre “*mostrar no corpo, no olho, no jeito de chegar*”, são todas mensagens que não são legíveis a não ser através de uma observação das atitudes corporais. Mas essa observação, nesse caso, não é ela própria uma qualidade corporal, na medida em que é corporalmente aprendida e corporalmente mobilizada no momento da necessidade? Em seguida, Karine conta que tem medo mas faz questão de jogar com Guto:

Eu caio pra dentro, porque eu sei que ele vai me dizer onde eu tô vacilando. (...) O medo tá ali, eu tô tremendo de medo, parece que é um bicho, o cara fica enorme, e eu pequena desse jeito... E ele me vê treinando todo dia, ele conhece minha ginga, ele sabe onde eu escondo o meu ataque, ele sabe os movimentos que eu sei fazer, tipo... é... tudo. Bah, não tem como eu enganar ele. Mas tem como eu ser mais rápida. Se eu souber o que ele vai fazer, eu consigo usar também a estratégia de jogo rápido com ele. Tá, ele sabe o que eu vou fazer, eu sei o que ele vai fazer, então eu vou perceber, porque eu conheço essa movimentação. Então eu tento me antecipar a ele. Rapidez... Mas pensar rápido é difícil.

A observação e leitura das mensagens passadas pelo outro não é uma atividade exclusivamente cognitiva. Tampouco deixa de sê-lo. Todo o repertório de movimentos aprendidos pelo capoeirista (com seus nomes, formas, usos e sentidos possíveis) constitui toda uma gramática corporal indispensável à eficácia no jogo. Aliás, um conhecimento mínimo dessa gramática é necessário mesmo para entrar no jogo: é preciso minimamente saber o que é, como se faz uma tesoura, e quais os movimentos que constituem saídas possíveis se alguém a propõe para nós. É preciso entender a pergunta e ter um “vocabulário” mínimo para articular uma resposta.

O que desejo enfatizar aqui é que tal entendimento envolve sucessivos processos de percepção e decodificação que tanto são aprendidos na temporalidade repetitiva dos treinos, quanto ocorrem quase simultaneamente, na hora do jogo. De fato, mais do que ocorrerem em separado, neste momento acontecem em ato, embalados pelo fluxo do movimento, numa espécie de “*meditação-em-movimento*” (Head, 2004:38).

Pensar essa forma de comunicação implica necessariamente rever o modelo de consciência na base da distinção corpo-mente constitutiva de nossa cultura ocidental. Como



vimos, para Karine, jogar com Guto é um momento privilegiado onde ela aprende esse pensar-em-movimento. Ao mesmo tempo, esse aprendizado dá-se na longa duração, ao longo dos treinos, onde ela pode observar o que ele sabe (ao mesmo tempo em que é por ele observada). Integra o que poderíamos chamar, a partir de Schechner, de uma “*sequência total da performance*” (2002). Segundo este modelo, o evento performático não se restringe ao início e ao final da encenação propriamente dita mas compreende também os processos de preparação corporal, ensaios, bem como os momentos posteriores ao evento propriamente dito. Essa distensão da performance nos permite compreender como esse corpo-sujeito capoeirista se conforma numa longa duração, através de diferentes temporalidades que se atravessam.

No caso do aprendizado do qual nos fala Karine, compreende uma “observação”. Esse “observar”, novamente, envolve a dimensão corporal da experimentação dos movimentos. No caso, trata-se não apenas de um compartilhar de códigos mas de um compartilhar de movimentos (no nível mais concreto que esse compartilhar pode ter: efetivamente realizar os mesmos movimentos do outro com seu corpo).

José Gil explicita a ideia de que o próprio modelo de consciência que privilegia a racionalidade é herdeiro dos ideais iluministas, segundo os quais “*a consciência confundia-se com a potência de conhecimento cujo modelo era a razão. A introdução dos afetos na consciência significava a presença inaceitável da irracionalidade no interior da razão*” (Gil, 2005:130-31). Assim, o autor busca na interlocução entre a noção do Corpo sem Órgãos, proposta por Deleuze e Guattari (1996), e a prática de dança conhecida como *Contact Improvisation*<sup>95</sup>, a formulação de um outro modelo de consciência, no qual os afetos não estejam relegados a uma certa obscuridade (vista como perigosa ou ameaçadora à clareza almejada pelo modelo racionalista) mas sejam constitutivos dessa mesma consciência.

---

<sup>95</sup> O *Contact Improvisation* surgiu na década de 60, no seio dos movimentos de contracultura norte-americanos. Configurava-se, para seus criadores, como uma forma ativa na busca de um modelo de sociedade mais justo através da própria técnica de dança. O problema da relação estava no centro dessa busca: relação entre os dançarinos, entre estes e o público e, como reverberação, entre os sujeitos e o mundo. Basicamente, desenvolve-se a partir de improvisações a dois, onde, a partir de pontos de contato entre os corpos, transforma-se a força da gravidade em impulso para o movimento. Assim como a capoeira, hoje esta forma de dança ganhou projeção em escala global. Para uma análise do *Contact Improvisation* como movimento social e político, ver Novack, 1990.

Segundo o autor, para dançar, o bailarino mobiliza prioritariamente uma consciência do corpo. Entretanto, não se trata aqui de ter consciência do corpo como de um objeto percebido, mas de uma impregnação da consciência pelos movimentos do corpo. Na dança, isso ocorre através do deslocamento da atenção do bailarino aos mínimos movimentos que acontecem em seu corpo:

[T]er consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplifica a escala do movimento, o dançarino sentindo sua direção, sua velocidade e sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de estar no exterior de seu objeto para penetrá-lo, abraçá-lo, impregnar-se: a consciência se torna *consciência do corpo*, seus movimentos, enquanto movimentos de consciência, adquirem as características de movimentos corporais. Em suma, o corpo inunda a consciência de sua plasticidade e de sua continuidade próprias. Assim se forma uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e se constitui, portanto, seu elemento essencial (Gil, 2000:21, tradução minha).

Na capoeira, essa atenção ao que acontece no corpo é desenvolvida ao longo dos treinos, através da prática repetida dos movimentos, com a atenção nos detalhes, a fim de realizá-los de forma cada vez mais eficaz. Na prática, essa atenção é propiciada pelas próprias situações de equilíbrio instável. Como vimos, o capoeirista não busca o retorno a uma posição vertical habitual e estável. Antes, move-se com a maior fluência possível no espaço entre posições. Essa instabilidade extrema desperta no corpo um sentido de alerta, fazendo com que qualquer transformação microscópica na energia muscular repercuta ampliando-se por todo o corpo.

Na continuidade dos treinos e rodas, essa atenção vai sendo refinada igualmente pelas informações transmitidas oralmente pelo mestre ou trocadas entre colegas (como quando mestre Renê observava as rodas e disputava com os companheiros para identificar, pelo estilo de jogo, quem era aluno de quem), bem como pela observação de outros corpos realizando os mesmos movimentos (onde vamos registrando, de forma às vezes mais, às vezes menos conscientemente, o que funciona ou não: um braço que sobe mais rápido, o lugar de origem de cada impulso, e assim por diante). À semelhança do *Contact Improvisation* observado por José Gil, também a capoeira se desenvolve através de improvisações a dois. Assim, além de dirigir a atenção aos detalhes de seu próprio movimento, o capoeirista tem consciência dos movimentos do parceiro.

É importante ainda pontuar que, para José Gil, a consciência do corpo não é algo de natureza diferente da consciência reflexiva, e “*não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vígil*” (Gil, 2004:17)<sup>96</sup>.

A consciência do corpo, como modo de consciência diferente da consciência reflexiva, é acionada em tudo onde o corpo está em ação: na dança, no esporte, no relaxamento, nas artes marciais, no processo de criação artística, no simples fato de nos tocarmos e nos vermos. Na verdade, a consciência do corpo está presente em toda forma de consciência (...) (Gil, 2000: 21, tradução minha).

Trata-se, antes, de uma diferença na tessitura da própria consciência e a mudança de regime não é outra coisa senão uma mudança na escala da percepção. Assim, o autor chega num modelo intervalar da consciência reflexiva: nos intervalos, sucedem-se movimentos corporais tão rápidos que passam despercebidos. No momento em que a consciência do corpo – ou o corpo-tornado-consciência – passa ao primeiro plano, esses movimentos passam a ser percebidos, tanto em nós quanto em nosso parceiro.

Assim, nesse jogo improvisado de pergunta-e-resposta da capoeira, as trocas de informação acontecem na intensidade e na velocidade desse corpo-consciência, e uma resposta é tanto mais adequada quanto melhor fizer fluir a energia numa cadeia contínua de movimento. Por isso, ao observarmos o jogo entre Guto e Elias, temos quase a impressão de um movimento único guiando os dois corpos, mesmo se cada um improvisa individualmente. Trata-se de uma comunicação infra-semiótica e que, mobilizando as forças de afeto dos corpos colocadas numa relação de imanência, acaba por impregnar o espaço de uma “*atmosfera*” (Gil, 2005).

---

<sup>96</sup> No artigo *Genre and embodiment: from Brazilian Capoeira to the ethnology of human movement*, o antropólogo e capoeirista J. Lowell Lewis (1995), do departamento de Performance Studies da Universidade de Sidney, toma como base a corporeidade e a performance para construir uma antropologia do movimento humano a partir da análise da prática da capoeira. A interpretação do autor recai sobre as tensões vividas pelo praticante numa espécie de flutuação constante entre estados de atenção diversos durante o momento do jogo: de consciência e inconsciência do corpo. A coexistência quase simultânea desses estados de consciência seria uma particularidade da capoeira (ou de outros estados de performance). A partir de um referencial da performance enquanto ferramenta analítica, o autor se vale dessa observação como possibilidade reflexiva para compreender os mecanismos contínuos de consciência e inconsciência do corpo que engendram a experiência cotidiana do movimento humano, e, afinal, de ser no mundo. Essa observação toca a que desenvolvo aqui, com o diferencial de que, a partir de José Gil, não compreendo estados de consciência e inconsciência mas diferentes regimes de funcionamento de algo que é sempre consciência. Meu foco analítico não está, portanto, na investigação do movimento humano mas em interrogar o que compreendemos por corpo e consciência, afinal.

A atmosfera não existe apenas em situações extraordinárias onde a mobilização da consciência do corpo está em primeiro plano, como na dança ou no jogo de capoeira. Uma vez que a consciência do corpo é subjacente a toda consciência, também estabelecemos cotidianamente comunicações inconscientes que nos levam a perceber e criar diferentes atmosferas. É o que acontece, por exemplo, quando sentimos que um ambiente está “pesado”.

Também é o que acontecia de forma intensificada no jogo entre Guto e Elias, e que me levava inicialmente a percebê-lo como um *mundo de poderes virtuais*. Ora, nos termos de José Gil, esses poderes virtuais não são outros que o fluxo das forças de afetos entre os corpos, intensificadas pela mobilização do corpo-tornado-consciência. As forças que cotidianamente são invisíveis passam ao primeiro plano da percepção e ganham o espaço, impregnando-o de sua intensidade. Diz-se, então, que o corpo torna-se espaço, ao mesmo tempo em que abre-se para ser impregnado desse espaço através da exacerbação da percepção.

A comunicação que se estabelece entre os corpos é também chamada pelo autor de “*comunicação de inconscientes*”. É fundamental, aqui, trazer o comentário de Steve Paxton, bailarino fundador do *Contact Improvisation*, sobre o movimento dos corpos: “*não é apenas movimento aquilo a que respondemos. O movimento é uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida e experiências totalmente incognoscíveis*” (Paxton citado por Gil, 2005:115). Sendo as experiências incognoscíveis, concluímos que não se trata tanto de uma comunicação cognitiva dos conteúdos inconscientes mas da própria intensidade das forças que os compõem, e que vão impregnando o corpo ao longo da vida.

Assim, é através dessa comunicação dos inconscientes que se consegue, como dizia Karine, “*antecipar a intenção do outro*”. Guto vai mais adiante. Nos treinos, insiste para que busquemos uma relação de tal maneira sintonizada com o outro a ponto não só de antecipar suas intenções como de inclusive manipulá-las. Sintetiza assim a ideia: “*Vocês têm que colocar a mente do cara onde vocês querem.*” A frase vem acompanhada do gesto de, com as mãos, mudar um objeto de lugar. Ou seja, a mente do cara é seu corpo, é o cara inteiro. Se lembramos também de mestre Renê, alternando entre as categorias de entender e fazer, vemos um modo de referir-se ao corpo e à mente num contínuo ir e vir. Por vezes, vemos menções a um e outro indistintamente, ou sucessivamente, ou o acionar de um e/ou de outro querendo indicar uma mesma coisa. Se no capítulo anterior, a partir do paradigma da corporeidade,

observamos que isso indicava um colapso corpo-mente, à luz da noção de um corpo-consciência, podemos nos perguntar novamente quais os mecanismos que tornam possível a própria existência desse corpo?

A fim de estabelecer essa forma comunicativa, José Gil diz que é necessário “*abrir o corpo*”, construindo um espaço paradoxal (que é o corpo-tornado-espaço), não euclidiano. Espaço de intensidades

... que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de conectar-se com outros corpos, que se abrem, por sua vez, formando ou não cadeias sem fim.

A este espaço chamarei zona. Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo (...) entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro (Gil, 2004:27).

No sentido inverso, ouve-se muito na capoeira falar de jogadores que têm o “*corpo fechado*”, referindo-se ao fato de nunca serem pegos, não importando o que se faça. Antes de opor as categorias aberto *versus* fechado, aqui, interessa compreender esse corpo capaz de uma relação de imanência, de continuidade com o espaço. Um corpo que pode ou não ser permeável a este espaço. E justamente o grande paradoxo da capoeira está nesse corpo que, para ser fechado (ou seja, para proteger-se de forma eficaz do ataque do outro), precisa antes ser aberto para estabelecer uma comunicação entre inconscientes.

Para, então, “*colocar a mente do cara*” onde queremos, como dizia Guto, é necessário abrir nosso corpo próprio, criar a zona onde as forças se conectam. Não é à toa que ele insiste no fato de que devemos *acompanhar* o movimento do adversário, ou fazê-lo nos acompanhar, para então surpreendê-lo, como vimos em seu jogo com Elias. Como fazer alguém ir atrás de seu movimento? Criando um espaço de comunicação através do movimento, que prescinde da linguagem falada. Essa comunicação não opera na lógica cognitiva, mas num regime de contágio. É preciso deixar-se contagiar pelo movimento do outro para compreender esse movimento antes mesmo que ele aconteça no espaço. Não há nada de mágico nisso: trata-se de educar a sensibilidade para os micromovimentos presentes no impulso para qualquer movimento no espaço. Deixar-se contagiar pelo movimento do outro e contagiá-lo pelo nosso.

Por isso, também, os capoeiristas reconhecem um bom jogo como aquele onde se vê que as pessoas estão juntas, onde “*tá rolando uma comunicação*”.

Por isso mestre Renê *brinca* a capoeira: “*Quando eu jogo mesmo, quando o meu capoeirista tá incorporado, eu tô sempre brincando*”. Porque brincar é estar, como a criança, atuando constantemente na zona do devir, onde qualquer movimento, qualquer corpo, é possível. Quando mestre Renê insiste em que temos que “*libertar o corpo*”, poderíamos dizer que nos instrui a “*abrir o corpo*”, nos termos colocados por José Gil: buscar essa “*zona do devir constante das crianças que brincam, onde as palavras agem e os gestos falam*” (2004. p.27).

Quando “*o capoeirista dele vem*”, ele joga o tempo todo gritando e falando. As falas, então, não são necessariamente inteligíveis, num sentido cognitivo, mas produzem um efeito de impregnação, de “*mexer com o outro*”, com seu corpo, sua mente ou, poderíamos aqui dizer, seu corpo tornado corpo-consciência. Nessa zona, quem fala é o corpo, indicando os movimentos que existem ainda em devir, e que, muitas vezes, assim permanecerão, podendo transmutar-se em outros no instante imediatamente seguinte ao impulso percebido pelo parceiro.

Retomando a observação de Steve Paxton sobre o movimento como “*uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida*” a partir do ponto de vista da corporeidade, podemos considerar que esse “*mexer com o outro*” atua tanto no nível de uma concretude do corpo – o outro literalmente desloca-se para o lugar físico que queremos – quanto na esfera do emocional. De fato, essas dimensões – do físico e do existencial – estão profundamente imbricadas.

Ann Cooper Albright, bailarina, capoeirista e pesquisadora no campo dos estudos culturais, desenvolve uma reflexão a partir da experiência corporal na prática do *Contact Improvisation* e da capoeira que nos ajuda a explorar esse aspecto. Guardadas as diferenças socioculturais e históricas entre as duas práticas, a autora considera que ambas “*surgiram de momentos de confusão e efervescência histórica e cultural e (...) conservam ainda em suas estratégias físicas elementos saídos desses momentos de resistência e de rebelião*” (Albright, 2001:40). O *Contact Improvisation* também se desenvolve a partir de uma relação de

improvisação em duos, frequentemente no centro de uma roda. Basicamente, são formas que priorizam o encontro com um outro como motor do movimento, numa relação onde o risco e o imprevisível estão no centro mesmo da ação.

A partir dessa forma específica de relação, a autora traz a ideia da fluidez no coração da força. De fato, conforme vimos na roda de capoeira, o confronto nunca é direto, mas aproveita o movimento do outro para, na sua continuidade, produzir um novo movimento. Dito de outro modo, trata-se de aproveitar o golpe recebido para transformá-lo em impulso para nosso próprio movimento, através do *espaço paradoxal* criado pelos corpos em relação. Isso faz com que a dinâmica entre os corpos seja circular e indireta, promovendo uma fluidez que é, ela própria, geradora da força.

Sob este ponto de vista, vale relembrar a fala de Guto pontuando, para Gil, que agora *a capoeira começava a fluir nela*. Se a capoeira tem esse aspecto concreto, de fluido, também vimos que depende da relação para existir. O encontro entre dois jogadores é, de certa forma, a unidade básica desse encontro. Entretanto, vimos também que a relação com o coletivo é fundamental, a roda como o espaço de instauração da *atmosfera* propiciadora da capoeira, como o espaço da criação de um *mundo de poderes virtuais* (Langer, 2003), como vimos quando Guto jogava com Elias, e o espaço ficava impregnado daquela potência, tanto quanto o movimento dos dois jogadores parecia ser um *movimento único* (Gil, 2005).

Essa ideia de uma fluidez no interior da força – confronto que se dá pelo fluxo e não pela interdição de energias – e da atmosfera criada no interior desse potente círculo, aliadas ao paradigma da corporeidade e da performance, nos levam a visualizar o que Ann Cooper Albright chamou de “*o espaço intersubjetivo da roda*”:

É um espaço intersubjetivo porque, quando eu entro ali com outra pessoa (...), eu encontro o 'outro' em mim. Mas eu não paro lá, congelada por essa imagem da alteridade que me encara. Eu atravesso o espelho e passo das imagens bidimensionais ao movimento tridimensional. Juntar-me ao movimento de um outro me libera de uma posição de subjetividade que exige ter um objeto por predicado. Isso me permite ir além do conhecimento que tenho de mim mesma para ter a experiência de minha identidade capturada bem no meio das energias de um outro (Albright, 2001:48).

Assim, a autora nos propõe um modelo da capoeira como uma relação intersubjetiva que colapsa não apenas as dimensões corpo-mente, como temos visto até aqui, mas a própria

unidade da subjetividade, através de uma forma específica de se relacionar com a alteridade. Lembra a frase de Poloca, em Salvador, insistindo que “*o segredo da capoeira tá no outro*”. Encontrar esse outro passa por deixar-se impregnar de suas intensidades específicas e, por conseguinte, modificar o regime das intensidades de nosso próprio corpo.

Considerando ainda esse espaço da roda como uma arena performática, podemos pensar nas reverberações desse modelo de relação – onde me encontro no outro e encontro o outro em mim – como espaço possíveis de rearranjos em nossa relação com a alteridade no mundo social mais amplo. Dito de outro modo: até que ponto essa experiência no interior da roda de capoeira pode se configurar como um processo de *transformation*, nos termos de Schechner (2002), propiciando novas formas de conceber e experienciar a alteridade na vida?

### **Roda de sexta-feira - 29/02/08**

Quanto mais nos aproximamos do *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, é como se o ambiente fosse acumulando essa energia potencial que observara na roda de quarta-feira. Dizer que a potência do grupo se concentra nesse período não equivale a dizer que isso é um processo completamente harmônico e sem tensão. Ainda de acordo com o modelo de uma *sequência total da performance* (Schechner, 2002), podemos observar que é comum que as tensões não sejam apenas negociadas durante o evento performático, mas sejam explicitadas em momentos imediatamente anteriores à configuração do evento em si, como válvulas de escape para uma pressão que se acumula a partir da energia mobilizada para a própria realização do evento.

O final da última roda de sexta-feira antes da abertura do evento é um desses momentos. Olori começa a organizar as pessoas, querendo saber quem iria ao evento do Camboatá (um grupo grande de capoeira Regional de Porto Alegre) no dia seguinte. Um tempo depois, Guto começa a circular e perguntar para ela, Gil e Ale, separadamente, que evento é esse, se haverá roda. Está preocupado porque, na sua opinião, essas rodas da Regional são *pra dar pau*, e ele considera que ninguém ali, principalmente entre as gurias, está preparado para esse tipo de roda. Por fim, Guto acaba reunindo as três para falar de uma



vez só: *vamos limpar as coisas*. Os quatro estão em frente à parede dos berimbaus; eu e uns poucos outros integrantes da *Áfricanamente* ainda por ali, e ficamos na quase encostados na parede oposta praticamente configurando uma audiência para a cena que se desenrola.

Além do problema da roda, Guto está incomodado por ter sido o último a saber do evento:

Como liderança, eu tenho que estar informado. Quem combinou que vai nesse evento, como *Áfricanamente*, e eu não estou nem sabendo? Quando vocês vão num evento de capoeira, vocês não são só vocês, vocês são *Áfricanamente*. A gente tem que estar afinado com o que diz, com o que faz.

Olori reage:

Eu achei que tu tava sabendo. E eu nem tava sabendo que ia ter roda. A história foi a seguinte: outro dia a Foca esteve aqui e falou do evento pra gente. Pediu uma força pro debate, que elas não têm essa prática de debate que a gente têm. Daí ontem, lá naquela coisa que a Margarete Moraes<sup>97</sup> chamou os grupos de capoeira pra discutir e tal, lá elas fizeram o convite. Mas não falaram nada de roda.

Guto:

Primeiro que evento de capoeira sem roda nunca vi. Depois, com roda ou sem roda não é esse o problema, o problema é que a gente tem que fazer as coisas juntos e, como liderança da escola, eu tenho que tá sabendo das coisas. Como é que vocês combinam uma coisa com o Camboatá e eu não sei de nada?

O que está explicitamente em jogo na discussão ali é a questão da liderança e da coletividade. Fazer parte desse grupo, dessa família, implica coletivizar as posições individuais no universo da capoeira, pelo menos. A forma como essa liderança é exercida e vivida no grupo é específica. Neste momento, importa dizer que essa posição precisou ser demarcada verbalmente.

Se ela é performatizada nas rodas, nos treinos, no cotidiano da escola, por que neste momento específico ela precisa ser explicitada através da enunciação verbal: “*Como liderança, eu preciso estar informado*”? Informado do posicionamento assumido pelos

---

<sup>97</sup> Margarete Moraes (do PT), que fora Secretária Municipal de Cultura de Porto Alegre durante a administração do Partido dos Trabalhadores 2004-2008, convocara uma reunião com representantes das manifestações populares como parte da estratégia de campanha para as eleições municipais daquele ano.

integrantes do grupo nas diferentes arenas ocupadas pela capoeira. No caso, importa especialmente estar informado do posicionamento das mulheres que são as lideranças femininas do grupo, na inserção no universo capoeirístico.

Sintomaticamente, essa tensão toma forma nos dias que antecedem o evento coordenado pelas mulheres da *Áfricanamente*. Várias vezes, desde o início dos preparativos, Guto lembrou do evento passado, do impacto que essa iniciativa teve no universo hegemonicamente masculino da capoeira de Porto Alegre:

O pessoal disse de tudo. Diziam que as mulheres mandavam no *Áfricanamente*. Depois diziam que eu coordenava tudo por trás e as gurias eram só fachada. Quando se quer destruir uma coisa, a galera usa qualquer argumento. São as estratégias de desmonte da articulação do outro: dividir, semear a discórdia, a cisão entre a gente.

Se o primeiro evento teve um impacto no cenário da capoeira porto-alegrense, realizar um segundo é um duplo desafio: do ponto de vista do espaço ocupado pela escola nesse cenário, precisa superar o primeiro em organização e qualidade; por outro lado, representa a consolidação de um posicionamento político ousado do grupo, e que não é isento de tensões internas, vividas em diferentes dimensões: pelo grupo, nas suas relações internas entre homens e mulheres, pelos sujeitos individualmente. Essas tensões são especialmente potencializadas por Guto através de sua posição de liderança.

Como conciliar o espaço proporcionado para a emergência desses agenciamentos individuais com a tensão vivida na relação com os outros grupos de capoeira Angola da cidade? Por um lado, Guto trata de dar suporte ao evento, trabalhando a questão de gênero internamente ao grupo, e literalmente “nos treinando”, mulheres e homens, para essa performance. Por outro lado, o quanto desses “comentários”, acolhidos de outros capoeiristas, não estão igualmente operando como motores dessa tensão? Se Guto a sente, também as mulheres, empoderadas da emergência de seu movimento, e respaldadas pelo próprio espaço conquistado no grupo, de repente “se esquecem” de comentar com o mestre que vão no evento do Camboatá. Afinal, se pensamos no poder enunciativo das coisas ditas, como pensar no quanto elas reverberam no interior dos sujeitos, engendrando suas ações?

**Finalmente o evento: *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*  
Roda de conversa com mestra Elma**



Sábado pela manhã. 08 de março de 2008, Dia Internacional da Mulher. Apesar da tensão da semana anterior, a roda de abertura do evento fora um sucesso. Roda coordenada pelas mulheres, casa cheia, visitas do Zimba, do Cativeiro, e mesmo de amigos não-capoeiristas. Hoje, segundo dia, em torno de vinte pessoas sentadas na sala de treino da *Áfricanamente*. Olori apresenta a proposta da Roda de Conversa, planejada para este turno:

Mestra Elma, do grupo N'Zambi, atualmente morando em Florianópolis, e Guto, professor e líder da *Áfricanamente*, trarão suas experiências para contribuir neste debate. Ratinho também estava convidado, mas não pôde comparecer, por problemas de trabalho. E eu queria aproveitar para dizer obrigada também ao pessoal de Santa Catarina, do 'Angoleiro sim sinhô', que veio nos agradecer com sua presença. A ideia é uma troca de experiências e pontos de vista mesmo, e não de algum tipo de palestra ou coisa parecida...

Mestra Elma abre os trabalhos:

Eu gostaria de louvar este dia, que é um dia de luta, de louvar os ancestrais (...) Eu queria, como forma de agradecer esse momento, de poder estar aqui, com a *Áfricanamente*, com o Guto, que sempre foi uma parceria, porque a gente sempre teve lutas parecidas — a inserção do negro, da mulher. Eu queria fazer um canto a um orixá que representa a feminilidade, a beleza, a fertilidade... que é Oxum... pra estar louvando todas as guerreiras, que são os orixás femininos dentro da religião africana.

A mestra se posiciona no atabaque grande, de pé. Ao contrário da Semana da Capoeira, em agosto, hoje está calor e a mestra veste bata e saia, também brancas. O impacto de sua figura lembra aquele dia, os cabelos negros, hoje presos apenas por uma faixa vermelha, escorrem sobre os ombros contrastando com o todo branco da roupa; Guto, sentado no banco, com o atabaque pequeno. Olori acompanha no agogô e Vivi no caxixi, sentadas junto à audiência, chamada a integrar o coro.

Na medida em que o ritmo e o canto vão ganhando intensidade e preenchendo o espaço da sala, a audiência acompanha com palmas; mestra Elma e Guto movem-se cada vez mais no ritmo dos tambores. Os ombros se movem como água, os cabelos se soltam, as vozes ganham a sala. Logo, não sei mais se é o ritmo que move o corpo ou o corpo que faz o ritmo. Tocar também é dançar nesse momento: a partir das mãos que se confundem com a própria pele dos atabaques, o som passa pelo corpo todo, pelos dois corpos, sem começo nem fim, como um círculo que se propaga em ondas, tomando o coro das mulheres e homens sentados ao redor da sala. Também nós somos arrebatados pelo movimento, e é um conjunto de corpos

que se balançam (ou são balançados?), como um rio. Encostados nas paredes, é como se as até imagens dos orixás nelas pintadas fossem impregnadas de nosso movimento, ganhando uma nova consistência, um novo relevo. Todo o espaço dança ao som dos atabaques.

Findo o toque, um segundo de silêncio no qual o ar ainda vibra com o eco dos tambores, das vozes, do movimento dos corpos. A sala está enfim preparada para o ritual que transcorrerá ao longo do dia inteiro, na forma da Roda de Conversa, onde a palavra tem o papel central.

É o momento privilegiado de debate acerca do tema proposto pelo evento: *Tradição na capoeira Angola: instrumento de libertação ou de dominação?* Mestra Elma começa sua fala com um breve panorama da capoeira Angola atual, pontuando que esta, desde seu processo de revitalização, nas décadas de 80 e 90, teve que aprender, mais do que nunca, a lidar com a heterogeneidade. Na medida em que foram entrando, nas palavras da mestra, “*novos segmentos: o segmento religioso, várias etnias, e também a reaparição, digamos assim, das mulheres*”.

Normalmente escutamos falar desse processo de revitalização da capoeira Angola a partir do movimento promovido pelo GCAP, principalmente a partir da fundação do núcleo de Salvador por mestre Moraes. Nem que fosse apenas como recurso para ampliar o panorama da época, então, valeria a pena trazer um pouco da trajetória de mestra Elma<sup>98</sup> que, nesse mesmo período, final dos anos 80, iniciava na capoeira Angola pelas mãos de mestre Pato, em São Luiz do Maranhão. Tendo essa realidade como pano de fundo, o aspecto de sua trajetória que me interessa mais focar, neste capítulo, é a especificidade da inserção feminina nesse meio predominantemente masculino da capoeira Angola.

Elma, que até então fazia teatro no Laborarte – espaço dedicado às culturas populares –, busca a capoeira motivada por um episódio de violência sofrida para, literalmente, aprender a se defender. Nas aulas, inicialmente, era a única mulher. Conta sua história como de muitos desafios e superações, mas sempre podendo contar com a ajuda dos amigos que encontrou nesse espaço, e com o respeito de seu mestre. Também enfatiza sua paixão imediata pela

---

<sup>98</sup> A mestra contaria sua história no dia seguinte, num bate-papo organizado durante o dia de oficinas de movimento e de ritmo, com este fim. O bate-papo acontece após o almoço, numa dinâmica semelhante à que encenei quando da vinda de mestre Renê.

capoeira, e a consequente dedicação: “*Eu trabalhava numa fábrica, de manhã e de tarde, e treinava à noite. Às vezes acordava às 5h da manhã, ia pra praia, ficava treinando até às 7h, voltava pra casa, tomava café e ia pra praia. E à noite ia treinar.*”

A dedicação foi recompensada pelo mestre que, quando ela estava com oito anos de capoeira, formou-a como treinel. Então, em 1995, ela veio a Porto Alegre para dar uma oficina e acabou ficando por vários anos, fundando primeiro o grupo Solta a Mandinga e depois o N'Zambi. Mestra Elma relembra:

Porto Alegre foi uma escola. Porque eu não conhecia nada, não conhecia as pessoas, aí eu entrava numa roda e os caras queriam me bater, ver se realmente eu tinha condições. A coisa de legitimar né, ver se você tem condições de puxar um trabalho. (...) Porque os outros grupos de Porto Alegre, Ratinho, Guto sabe, ficavam olhando a aula e dizendo 'que é isso? Ficar arrastando a bunda no chão? Isso não é capoeira Angola.' Mas era porque era uma mulher que dava aula. Então diziam, nos grupos, que era pra entrar na roda pra me bater. Era pra me bater mesmo. Tipo vâmo ver se você joga mesmo. Aí quando vinha um que queria estabelecer um jogo comigo eu até achava estranho né, olha, esse aí quer jogar. Porque eles vinham mesmo é pra cima. E quando a gente criou o Solta a Mandinga, eram muitas mulheres, e todas tocavam, jogavam, porque mestre Pato era assim, todo mundo tem que tocar, cantar, fazer berimbau, e jogar.

(...) Teve até um professor que falou que aqui eu não ia encontrar trabalho nenhum, porque eu era mulher, e aqui é a terra dos pampas, quem manda são os homens.

A estratégia da (então) treinel Elma, à frente do grupo Solta a Mandinga, é inicialmente se fechar: durante quatro anos o grupo não vai a outras rodas, e tampouco recebe visitas nas suas. O movimento é de mão dupla: os alunos de outros grupos são proibidos de visitá-los. Ao mesmo tempo, o Solta Mandinga organiza a vinda de vários mestres (entre eles mestre Pato, naturalmente) para dar oficinas internas, não apenas mantendo o trabalho do grupo atualizado no contexto da capoeira Angola, como legitimando a posição de Elma em sua liderança. Ainda assim, é indo às rodas e não tendo medo de *trocar pau* que ela vai ancorando essa legitimidade no contexto local.

A grande dificuldade enfrentada por mestra Elma ao buscar seu espaço em Porto Alegre está, em grande medida, no fato de ser uma mulher liderando um trabalho de capoeira. A partir da interlocução entre a fenomenologia e o paradigma teatral na antropologia (principalmente a partir de Victor Turner), a teórica feminista Judith Butler elabora a noção de

*performatividade de gênero*. Sob esse prisma, o gênero não é uma identidade estável ou dada, mas continuamente instituído através da “*repetição estilizada de atos*” (Butler, 2004:154).

Como atos, a autora entende as ações do sujeito em relação a uma audiência ou, melhor dizendo, a um espaço coletivo, historicamente constituído. Ou seja, o sujeito não atua livremente mas enquadrado por constrangimentos sociais. Ao mesmo tempo, sendo uma combinação em certa medida arbitrária de vários elementos estéticos aprendidos por imitação e repetição, o caráter performativo desses atos reside justamente na possibilidade da recombinação criativa (ou subversiva) desses elementos. Nesse sentido, uma vez que o gênero não é dado e fixo, mas continuamente reiterado performativamente, há sempre um espaço de agenciamento do indivíduo.

Existem contextos e convenções nos quais certos atos não apenas tornam-se possíveis como tornam-se concebíveis como atos em si. A transformação das relações sociais torna-se, então, uma questão de transformar condições sociais hegemônicas mais do que os atos individuais que são gerados por essas condições (Butler, 2004:160).

Assim, numa medida, a chegada de Elma enquanto mulher liderando um trabalho de capoeira era, inicialmente, algo que simplesmente não cabia nas categorias de gênero estabelecidas no meio angoleiro porto-alegrense. Entretanto, ela não vinha sozinha, mas respaldada por toda uma tradição desta mesma capoeira Angola, personificada na figura de seu mestre e dos outros mestres que, ao visitarem seu grupo, reconheciam sua legitimidade. Finalmente, através do domínio e da performatização dos movimentos reconhecidos nesse universo – *cair pra dentro* na roda e se sair bem, tocar, cantar e fazer berimbau, atuar dentro das regras do ritual – Elma abre uma fissura na construção corrente do gênero feminino como alijado do protagonismo no universo – e na roda – da capoeira. Desde dentro, ela encarna uma outra possibilidade feminina para este universo e, conseqüentemente, novos contornos para as regras do próprio universo.

A história de um encontro da mestra (então contramestra), com mestre Paulo dos Anjos, fala um pouco das implicações e temporalidades desse processo:

Lembro quando eu conheci mestre Paulo dos Anjos lá em São Luiz, aquela coisa de evento né... E aí ele viu, foi eu e o Dick, que hoje é professor aqui em Porto Alegre. Aí foi, a gente entrou na roda, como o Dick era meu aluno, eu contramestre de mestre Pato, ele entrava na roda pra ver como é que tava né, a gente queria testar mesmo. Então mestre Pato dizia que

era pra ir pra cima mesmo. E mestre Paulo dos Anjos, que não sabia de nada, na bateria, começou 'ih, querem bater no neguinho, só porque é nêgo'. E a gente tava com a mesma camisa né. (...)

Aí mestre Pato foi me apresentar pra ele, 'essa aqui é minha aluna, tem um trabalho em Porto Alegre, tal'. Mestre Paulo dos Anjos parou e disse: 'então **ele** é que é aluno **dela**? Então é a **branca** que ensina o **nêgo**?' falei é, mestre. 'Ô minha filha, me desculpe, que eu cometi um erro com você. Mas tá tudo tão mudado né'.

É a partir dessa trajetória que a mestra Elma, hoje amplamente reconhecida como tal, propõe como argumento central para o debate sobre a tradição na capoeira Angola uma frase atribuída a mestre Pato: “*Tradição é inserir o novo no velho sem molestar a raiz.*” Segundo a mestra, um dos próprios fundamentos da capoeira Angola é a criatividade. Então, a tradição não pode ser algo engessado, rígido, mas deve seguir essa lógica da flexibilidade. O desafio, segundo ela, é criar sem destruir, “*é buscar os limites dessa criatividade dentro dos fundamentos dessa tradição*”.

A frase é enunciada pela mestra e atribuída a mestre Pato frente a um coletivo de angoleiras e angoleiros representativo na cidade de Porto Alegre. Também aproveita a oportunidade para resgatar toda sua linhagem, que remete a mestre Canjiquinha, ressaltando o “parentesco” com a Áfricanamente através de mestre Paulo dos Anjos e da referência que mestre Renê também foi para ela, “*principalmente nos trabalho educativo*”. Nesse espaço de enunciação, a frase tanto vincula a mestra a uma linhagem como reitera sua posição enquanto veículo de perpetuação dessa linhagem, com poder de agenciamento para transformá-la conforme as mudanças no contexto.

Nesse universo onde a oralidade tem papel central, a palavra é veículo privilegiado de construção dos saberes. Enquanto performance enunciativa, não é a palavra anônima, impessoal, mas encarnada numa experiência de vida situada politicamente no contexto. Pensando a partir do paradigma da performance, vale trazer o conceito de *contextualização*, conforme formulado por Bauman e Briggs a partir do campo das etnografias da fala. Segundo essa ideia, a própria enunciação narrativa conforma o contexto na relação entre narração e evento narrado. Assim, é também a própria enunciação dessa experiência de vida — e da posição que o sujeito da enunciação representa — que atualiza a tradição: a posição do sujeito e das outras posições em relação neste campo são atualizadas performaticamente através do reconhecimento do coletivo a essa enunciação. Na medida em que a oralidade está no centro



das transmissões de conhecimento, este momento é, também ele, mais uma arena para recontar e reinventar essa tradição.

*“Tradição é inserir o novo no velho sem molestar a raiz.”* A frase torna-se a tônica do fim de semana, repetida por diferentes sujeitos em várias formas e contextos, como uma síntese para lidar com o problema dos usos (e abusos) da tradição no universo angoleiro.

## Mandinga de mulher: políticas no corpo



À tarde, nos dividimos em dois Grupos de Trabalho: as mulheres, em maior número, ficam na sala grande, com mestra Elma; os homens, em minoria, vão para a salinha da frente com o professor Guto. O tema proposto para a discussão é “Mandinga de mulher na capoeira”. “*Quanto tempo? Uns quarenta minutos?*” Propõe Olori. “*Quarenta minutos, do jeito que mulher fala?*” Pergunta, já rindo, mestra Elma. Fica estabelecida uma hora para os grupos, para depois uma breve socialização das conclusões. Como já era de se esperar, não só pelas mulheres, mas pelas próprias dinâmicas capoeirísticas, com sua concepção muito peculiar do uso do tempo – treinos que se estendem, cafés onde temos a sensação de que o tempo não passa, rodas que não acabam nunca, despedidas infundáveis – tudo acaba levando umas três horas.

Ficamos, então, só entre mulheres. Fechamos o círculo, os corpos se soltam, alguém comenta: “*Olha a mulherada toda esquecendo as saias, sentando de qualquer jeito...*” As risadas são gerais e logo outra complementa, para mim: “*Não precisa filmar tudo, né?*” Desligo a câmera, também dando risada. Mesmo na brincadeira, percebo que é um momento mais íntimo mesmo. Por estarmos só entre mulheres, e mais ainda por estarmos só entre mulheres falando da *nossa mandinga*.

Mestra Elma pontua a distinção entre a mandinga na religião e na capoeira. Na primeira, mais vinculada ao sagrado; na segunda, a um jeito particular de gingar para construir suas oportunidades de jogo. Entretanto, ressalta que, na capoeira, “*a religiosidade é fundamental para cada uma buscar a sua mandinga... e a mandinga sempre tá relacionada a algo um pouco secreto, um pouco do invisível.*” Mais uma vez os universos simbólicos da capoeira e da religião se misturam, aparecem como duas dimensões autônomas mas mutuamente constituintes, e cuja linha separadora nunca é completamente rígida. Aliás, mais do que uma linha demarcando uma distinção nítida, é um espaço permeável, de trânsitos, contaminações.

O que é específico do feminino nesse ponto? Uma das primeiras questões que aparece, quando se fala no uso da tradição como instrumento de dominação masculina, é o mito corrente no meio da capoeira de que um homem não deve jogar numa roda com uma mulher

menstruada. Aproveitando este momento íntimo entre mulheres, a questão é novamente colocada.

Elma traz seu ponto de vista, a partir da experiência: *“Vinda do terreiro, eu entendo que nesse momento, da menstruação, eu tô de corpo aberto. Pra tudo, pra qualquer energia. Então, não é um momento de me expor.”* Ao que Ale complementa: *“Também no xamanismo, o momento da menstruação é visto como sagrado, é o momento que a mulher doa seu sangue à terra. Por isso as mulheres ficavam isoladas nesse período.”*

A mestra segue:

Pois é, em várias culturas têm ritos em torno da menstruação. E pra mim tem uma coisa da questão física mesmo, que eu me sinto mais fraca, com vontade de me recolher, e respeito isso. Não toco atabaque. Procuo jogar só com mulher, porque tem uma energia mais similar à minha, acho mais fácil de não me perder no jogo, de não entrar nada que eu não quero. É o momento de eu **me** preservar e de preservar a **minha roda**.

Novamente nos deparamos com este corpo que pode ser aberto ou fechado, tornar-se mais ou menos permeável ao espaço. O que a menstruação acrescenta é uma concretude (ou uma materialidade visível) a essa permeabilidade, através da presença do sangue. Entretanto, mesmo essa concretude não determina uma relação unívoca com o espaço, e mestra Elma é categórica em afirmar o agenciamento sobre seu corpo:

Agora, tem outra coisa... Não deixo ninguém vir me dizer que eu não posso jogar menstruada por causa da tradição. Aí é que entra a mandinga: como é que o mestre vai saber que eu tô menstruada? Só se eu contar... e eu só conto se eu quiser...

A risada é geral.

E também tem o outro lado disso, que eu posso usar a meu favor... Quando tem lá um mestre, por exemplo, que, por um motivo ou outro, eu não quero jogar naquele dia... eu digo: ô mestre, não vai dar, tô menstruada... e normalmente eles dizem 'ah bom, então tá minha filha, fica aí no pandeiro...'

O comentário geral: *“Isso sim é mandinga de mulher! Mandinga que só mulher pode fazer!!!”* É um alvoroço na sala, todas as mulheres falando ao mesmo tempo, se divertindo muito com a possibilidade.

A questão da menstruação também é emblemática de um limiar, no corpo, onde o biológico assume um uso político. A teoria feminista tem, historicamente, se ocupado em denunciar as estratégias através das quais as características específicas do corpo feminino são sistematicamente desvalorizadas. Na posição da mestra, aparece um uso político desse biológico característico do universo da capoeiragem: utilizar-se do que é atribuído, socialmente, como uma fraqueza, transformando-o numa estratégia de ganho. Lembro de mestra Janja comentando que o próprio termo *vadiação*, hoje incorporado no seio das práticas capoeiras, seria uma ressignificação da categoria de “*vadio*” inscrita no código penal brasileiro, na qual muitos capoeiristas eram enquadrados e presos. Nesse sentido, o agenciamento do biológico entra numa espécie de lógica operacional da capoeira que permite, nas palavras da Ale, “*usar tudo o que tu tem a teu dispor: o canto, a dança, a beleza, a simpatia, a inteligência, o jogo, a elasticidade... Tudo tá na roda. Inclusive, ou até principalmente, aquilo que teu adversário vê como uma fraqueza tua.*”

Mestra Elma irrompe com mais uma história, já se divertindo de antemão:

Mandinga de mulher é o que eu vi uma menina fazer numa roda! Ela tava lá, jogando com um desses mestres aí, não lembro mais... e é claro que ele tava ganhando todas dela, ela era meio iniciante... ela não sabia mais o que fazer, tava lá naquela e, de repente, meteu a mão pra dentro da blusa e tirou o sutiã! Tirou e levantou bem alto!!! Bom, o mestre olhou praquilo e ficou parado, de boca aberta... foi o que ela precisou pra aproveitar e pá! Pegou ele! Depois foi uma risada geral, é claro. Ela foi no desespero, mas funcionou.

A mandinga começa, nas falas, a assumir o lugar de uma estratégia de jogo: transformar a desvantagem em vantagem. Ale completa:

Mesma coisa eu, na roda de ontem, com o cara da Regional. Ele entrou todo galante, beijou minha mão no pé do berimbau, aquela coisa... e eu, que fiquei furiosa é claro... ele veio daquele jeito porque tava me tirando... daí eu já saí logo dando pernada. Então, me dei conta que eu tava 'muito ácida', como diz o Guto, e recuei. Daí pensei: vou jogar o jogo dele... vou sorrir, ser simpática, e ele entrou direitinho... bom, ele já tava nisso... e foi aí que eu peguei ele! Depois ele veio me dizer, rindo: 'tu quer acabar com a minha carreira, me pegando desse jeito na roda?' E eu segui sorrindo pra ele.

É a vez da mestra complementar:

É isso aí. Porque a gente não tem que entrar na roda pra bater de frente, pra medir força com homem, porque a gente vai perder quase sempre. A gente tem que usar a coisa da mandinga, da malícia, das estratégias... não deixa ele ditar o ritmo do jogo: dá um rolê, sai pra

fora, dá uma mandingada e pá! Acerta uma só, com suavidade e firmeza, pra deixar claro que você tá ali brincando, vadiando, mas é pra se respeitar, pra jogar junto.

Lembro do treino de mulheres, com mestra Janja, onde ela insistia na dança, na mandinga, no movimento indireto como recursos para as mulheres buscarem seu espaço na capoeira. Mais do que isso, segundo a mestra, caberia principalmente às mulheres o resgate dessas qualidades que a capoeira estaria, de certa forma, perdendo com a inscrição na modernidade<sup>99</sup>. Para mestra Janja, o problema não é diferença entre homens e mulheres: “*A diferença não é um problema na capoeira, a desigualdade, a dissimetria, é.*”

Elizabeth Grosz, filósofa cujo pensamento serve de base para várias teóricas feministas contemporâneas, afirma que a distinção corpo-mente é uma “bifurcação do ser humano” construída historicamente no âmbito da filosofia ocidental e assumida como dada por grande parte da teoria feminista. O problema, segundo ela, é que

esta bifurcação do ser não é simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo que de outra forma seria completamente abrangente. O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de forma que um se torna o termo privilegiado e o outro, sua contraparte suprimida, subordinada, negativa (Grosz, 1994:3).

Mais tarde, na entrevista, Karine diria algo semelhante à mestra:

O jogo masculino e feminino são diferentes porque nossos corpos são diferentes, nossa maneira de tá no mundo é diferente, de se relacionar com o mundo, de tá na terra, é outra. Isso vai refletir no jogo. Uma vez eu ouvi dizerem que ‘bah, às vezes tem mulher que parece homem jogando’. Talvez, talvez seja o jeito dela ser também. E que não precisa ser duro pra ser eficiente. Isso que eu acho.

Elizabeth Grosz aponta para uma invisibilização do corpo na teoria feminista, que teria “*adotado sem crítica muitas assunções filosóficas a respeito do papel do corpo na vida social, política, cultura, física e sexual e, pelo menos nesse sentido, pode ser vista como cúmplice na misoginia que caracteriza a razão ocidental*” (Grosz, 1994:3). Numa certa medida, a teoria da performatividade de gênero preenche esta lacuna, ao reconhecer a

---

<sup>99</sup> Mesmo que essa “modernização” fosse prioritariamente atribuída à capoeira Regional, a mestra pontuava que a própria capoeira Angola, como reflexo do mundo, por vezes valorizava também a força e a eficiência como paradigmas. Ao menos como estratégia de desqualificação da mulher no jogo. Esse comentário confere com algumas de minhas observações. Conversando com mulheres capoeiristas, algumas vezes pude ouvi-las dizendo que nem tentavam fazer alguns movimentos porque não conseguiriam, uma vez que “mulher era mais fraca mesmo”.

centralidade do corpo como possibilidade de oferecer um contramodelo aos modelos hegemônicos, através de uma contínua reencenação de si. Entretanto, a pesquisadora feminista Rosalind Morris, ao fazer uma revisão do impacto dessa teoria, aponta para o problema de muitos trabalhos que, engajados com a busca de uma “*libertação de categorias essenciais*”, acabam promovendo “*o apagamento do próprio gênero*” (Morris, 1995:585). A autora então aponta a necessidade de etnografias que cruzem gênero e etnicidade, a fim de romper com uma certa universalização da categoria a partir da experiência ocidental. No caso da capoeira, acredito que essa universalização possa ser tensionada a partir da inscrição de uma cosmologia afro-referente no seio da modernidade ocidental.

Nas falas de mestra Janja e Karine, por exemplo, não vemos o apagamento nem do corpo, nem do gênero. A raiz do problema, como dizia mestra Janja, encontra-se não na diferença, mas na dicotomização e hierarquização desta diferença, presente não apenas na capoeira mas no seio da sociedade ocidental. Segundo a mestra, ainda, masculino e feminino não estão necessariamente colados a homens e mulheres<sup>100</sup>, sendo, antes, qualidades da vida que, *na visão de mundo africana, não se opõem, se complementam*<sup>101</sup>. Entretanto, é inegável que as mulheres acabam, nesse universo, performatizando majoritariamente as qualidades atribuídas ao feminino. De certa forma, através da tensão existente a partir da entrada das mulheres nesse universo, então, a capoeira está também performatizando sua própria tensão constitutiva, enquanto forma expressiva que não é nem africana nem ocidental, mas diaspórica: existe na e materializa a interpenetração entre distintas historicidades, portadoras de diferentes visões e maneiras de estar no mundo. Como, então, a capoeira lida com essas tensões (de gênero, de matrizes culturais)?

Se até agora discutíamos o que havia de especificamente feminino, interessa agora nos determos um pouco sobre que pode ser, afinal, mandinga. Ao longo da conversa com mestra Elma, começo a entender que a mandinga é, por um lado, um gestual característico, vinculado

---

<sup>100</sup> Na própria concepção de pessoa presente nas religiões afro-brasileiras, por exemplo, essa relação é bastante fluida: um orixá feminino pode governar uma cabeça de homem e vice-versa, assim como frequentemente a cabeça de uma mesma pessoa é governada por um orixá feminino e o corpo por um masculino, ou o contrário. Ver Alves e Semiotti, 2009.

<sup>101</sup> Importante ressaltar que dizer que na visão de mundo africana feminino e masculino são complementares não equivale, de forma alguma, a dizer que nas sociedades africanas não existe (ou existia) desigualdade de gênero. A maneira como essa complementaridade é vivida em sociedades africanas não é o ponto do debate aqui. A visão de mundo africana, no caso da capoeira é, antes, a concepção e a experiência do mundo forjadas justamente no deslocamento diaspórico.

à dimensão física de realizar o gesto, ao qual também é atribuído um certo poder de manipular o mundo invisível que integra esse *mundo de dentro* da roda (remetendo, por vezes, às religiões de matriz africana); numa outra medida, é também uma estratégia de jogo, uma maneira específica de *pensar* o jogo.

O que é singular no universo da capoeira Angola, é que essa maneira de pensar e conceber a estratégia é aprendida, em grande parte, pela imitação do gesto. Inicialmente, imitamos os movimentos da mandinga, mesmo sem lhes conferir o sentido. No entanto, vamos *correndo roda*, ouvindo os comentários dos outros capoeiristas, entendendo quem tem e quem não tem mandinga em quais situações e, de repente, estamos jogando e a mandinga aparece na sua dimensão estratégica. Como diz a Ale: “*Depende do teu dia, da necessidade, mas também da tua dedicação à capoeira.*”

Em sua tese, Scott Head sugere que o

movimento inerentemente indireto, não-linear da mandinga constitui uma figuração incorporada para rever a resistência à lembrança caracteristicamente induzida pelo impacto de *eventos traumáticos* (Braidotti:187) – dimensões da experiência corporal, social e histórica muito dolorosas para serem lembradas de forma direta, desimpedida (Head, 2004:228).

Enquanto *figuração incorporada*, a mandinga então remete a uma historicidade da capoeira através do corpo. Ela é fundamental tanto para compreender “*o que está sendo lembrado através da arte*” quanto para iluminar “*como essas memórias são ativamente trazidas ao presente*” (Head, 2004:228). Neste ponto, abordo especialmente a segunda parte da questão: em suas qualidades de movimento indireto, não linear, a mandinga indica seu potencial concreto de incorporar uma relação entre experiência e movimento. Sua qualidade indireta, então, não se refere apenas a essa historicidade mas é, ela própria, indício de um potencial da capoeira em habitar as zonas de trânsito e de deslizamento entre teoria e prática. Uma vez que é *mandingando* que se aprende a *mandingar*, não há uma distinção clara entre a aprendizagem do movimento chamado mandinga, sua dimensão mágica e a mandinga enquanto qualidade estratégica desenvolvida. Não há, portanto, uma separação definida entre o aprendizado da prática e do conceito de mandinga.



Enquanto estratégia, a mandinga torna-se, além da figuração incorporada de um passado de violência, a própria chave para a reflexão sobre modelos de corpo e mundo que estavam em jogo nessa relação histórica. Dito de outro modo, a mandinga, tomada enquanto conceito aprendido através da prática, interroga a própria distinção entre movimento e ideia, prática e teoria, pensamento e ação. Resta perguntar: se mandingar é uma estratégia, o que é pensar?

Na entrevista com Karine, pergunto:

H – Guto tá sempre dizendo pra gente pensar o jogo. O que ele quer dizer? Pensar... isso é uma coisa que eu tô tentando entender, por isso eu tô te perguntando. Não é o mesmo jeito de pensar que eu tô aqui contigo, eu tô conversando, daí eu penso que pergunta eu vou fazer. É um jeito de pensar. Tá, mas não tem esse tempo todo num jogo. Eu tô aqui, já vem um pé na minha cara. Como é que tu pensa nessas condições? O que é estratégia?

K – Tá, uma coisa que o Guto fala é 'pensa que tu vai fazer isso no jogo'. Sei lá, vou fazer um *aú quebrado* e vou voltar num *aú atacando*. Eu nunca consegui fazer isso. Entrar pensando que... não tem como. Pra mim o pensar tem a ver com, tipo, eu tô jogando contigo e eu vou olhar o que tu quer fazer, pra onde é que tu tá indo e o que eu posso fazer quando tu chegar lá. Quando eu consigo fazer isso eu sinto que eu consigo jogar bem, mais preciso. Tá, se tu tá indo pra lá desse jeito, como é que eu vou chegar até lá pra te fazer uma pergunta que seja eficiente e que tu consiga me responder? **Então eu penso**, quando eu consigo olhar pra pessoa e 'tá, mas o que tu quer com isso? Tá tu puxou esse *martelo* baixinho mas tu vai erguer o pé'. **De sentir antes. Pra mim isso tem a ver com o pensar.** E o que eu vou fazer com isso? E de **observar** o teu jogo. Por exemplo, tá tu sai toda hora da *rasteira*, todas as *rasteiras* que eu te dei tu saiu no *aú*, e cada *aú* que tu saiu eu pensava num ataque diferente, uma *ponteira* por baixo, uma *rasteira* na descida... toda hora eu tava pensando mas a partir do teu jogo. **E aí hoje eu consegui jogar pensando mas porque eu tava brincando contigo**, quando eu entro na roda parece que eu só quero jogar e daí eu jogo, mas daí eu não tô pensando. Aí tá, quando eu vi o pé já veio porque eu nem vi qual era tua intenção.

Importante lembrar que todas essas operações acontecem sem que se interrompa o fluxo do movimento. Karine descreve uma forma de pensar que é também um sentir, e que emerge mais facilmente quando ela está *brincando* no jogo. Ou seja, está relaxada, com o “*corpo livre*”, como recomendava mestre Renê, habitando o que vimos como a zona do constante devir da criança, propícia à comunicação dos corpos – a zona de comunicação dos inconscientes. Nesse espaço, a percepção se abre às forças de afeto manifestas em ínfimos movimentos, em si e no outro. Assim, manipulam-se as forças invisíveis à percepção ordinária. Assim se aprende a mandingar.

A mandinga nos fala, portanto, desse corpo que se abre ao exterior desde seu interior, ou, nos termos de José Gil, converte o interior em exterior, tornando o corpo uma imensa placa vibrátil de recepção dos micromovimentos de forças que povoam o espaço. A relação com o outro passa a ser um devir-outro, no qual integram-se intensidades, ritmos, partículas afetivas, num processo de “*captura*” que pode tomar o “*aspecto de uma possessão*” (Gil, 2005:124). Por isso o jogo da capoeira é tão intenso, a ponto de nos sentirmos, por vezes, absolutamente imersos em sua realidade particular – o *mundo de dentro* da roda. Nesse mundo, o conhecimento está em conseguirmos nos entregar à transmutação do corpo em corpo-consciência, onde pensar e agir existem como uma só operação, condensadas num ato onde a consciência reflexiva emerge através da plasticidade do movimento (informando-nos, por exemplo, em pleno fluxo do jogo, que já vimos aquela pessoa repetir tal movimento inúmeras vezes. Nesse caso, a boa resposta não vem na velocidade da consciência reflexiva ordinária, mas impregnada da velocidade do movimento do corpo em plena queda).

Falando-nos desse corpo que se torna permeável à consciência e ao espaço, a mandinga nos indica também um mundo onde posições e categorias estão em trânsito constante. Mesmo que trabalhemos com dimensões por vezes binárias – como pensar e fazer, corpo e mente – a relação entre elas não é de oposição mas antes de complementaridade ou, melhor ainda, de permeabilidade e constituição mútuas. Se assumimos, de acordo com Elizabeth Grosz, que a dicotomia hierarquizada entre corpo e mente está na base de toda uma série de pares correlatos de relações assimétricas – razão e sensibilidade, dentro e fora, eu e outro, e assim por diante – e que via de regra o termo subsumido do par é associado ao feminino, a mandinga torna-se, ao promover a dissolução das dicotomias, uma potente ferramenta política para as mulheres na capoeira (e na vida).

## Sentir o axé no corpo



Abertura da oficina de movimento. Mestre Elma divide o grupo em dois: metade na bateria, metade no movimento, para depois revezar. Pede para a bateria começar devagar. Ela própria, lentamente, se agacha e, trazendo as duas mãos de cima para baixo, indica para que façamos o mesmo. Muito encolhida na *cocorinha*, a cabeça baixa, torna a levantar as mãos um pouco acima da cabeça:

*Iêêêêê...*

A sala toda é preenchida pelo som. Numa voz que parece vir do centro do corpo, e sair por todos os poros, mestre Elma puxa a ladainha:

*Quando eu chego no terreiro  
Quando eu chego no terreiro  
Trato logo de louvar  
Louvo a Deus primeiramente  
E a meu pai Oxalá...*

Vira-se para a Ale, no gunga, e o toque do berimbau parece ficar ainda mais potente. Ao mesmo tempo, soa como um lamento, impregnado pela ambiguidade impressa na voz da mestre. Após esse breve momento de suspensão, ela segue:

*Também louvo o pai Xangô  
E a rainha do mar  
Lhe peço meu Deus de Angola  
Me dê licença pra trabalhar*

*Viva meu Deus*

*E nós: Iêêê, viva meu Deus, camará...*

Entramos com as louvações. As várias vozes do coro, cantando em uníssono, amplificam a intensidade do som que preenche a sala. É como se mestre Elma fosse também tomada por esse aumento da intensidade: ela vai ampliando seu gestual até começar a deslocar-se lateralmente, o corpo inclinado numa meia altura, os ombros soltos respondendo ao movimento das mãos que tocam alternadamente o chão (o movimento que aprendemos como mandinga), ela percorre de um lado a outro toda a extensão da bateria. Num contínuo, vira-se em nossa direção e, estendendo os braços à frente, lança o *axé* colhido na bateria em nós, na sala, *abrindo o espaço* para os trabalhos da capoeira. Depois, várias pessoas (eu

inclusive) sublinhariam este momento da ladainha e das louvações como um dos mais emocionantes do fim de semana.

Pois nessa hora me pego, de repente, sentindo concretamente, no meu corpo, a presença do axé da bateria: uma vibração que percorre o corpo todo, como que entrando simultaneamente pelo topo da cabeça e por todos os poros, pele que se dilata com o som e em resposta ao gesto da mestra.

Ao final do dia, é claro, uma roda. Jogo com Edson, aquele negro alto, pernas enormes e fama de perigoso que jogara com Ademolu na roda de aniversário de Guto. Ele é muito maior do que eu, e se move muito rápido. Definitivamente não consigo pensar o que fazer, e, naturalmente, não consigo fazer nada a não ser fugir o melhor que posso de seus golpes. No desespero, me surpreendo indo *buscar o axé* do gunga da mestra. Vou até o pé do berimbau, me agacho e passo a mão no chão e em seu joelho. O gesto já me tranquiliza um pouco, e então escuto a voz sussurrada por trás do berimbau: “*Conhece esse toque?*” Reconheço o toque de Angola, bem lento, e entendo a mensagem: *vai devagar*. Funciona. A música que invade o corpo, a voz da mestra ecoando nos ouvidos, a tranquilidade de sentir seu axé como algo que penetra meu corpo e me ultrapassa: não estou mais sozinha no jogo. Volto mais calma e até consigo tirar alguma vantagem da situação.

Para além de discutir o quanto isso me torna mais perto de ser uma angoleira, interessa aqui refletir sobre o que está implicado ao tomar a sério a concretude do axé. A questão é inspirada no texto de Márcio Goldman *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*<sup>102</sup> (2006), no qual, a partir de sua própria experiência de ouvir os *tambores dos mortos* numa situação de campo, o autor problematiza as implicações de levarmos a sério o pensamento nativo, a ponto de alterar nossa sensibilidade. Este *levar a sério* é tomado nos termos colocados por Viveiros de Castro quando da formulação de uma noção de *perspectivismo* para a antropologia.

Na base desta noção, está a pergunta: “*o que acontece se recusarmos ao discurso do antropólogo sua vantagem epistêmica sobre o pensamento nativo?*” (Viveiros de Castro,

---

<sup>102</sup> Publicado inicialmente na forma de artigo (Goldman, 2003), o texto é também o Prólogo do livro *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política* (2006), deste autor.

2002:115). Disso resulta a proposição de que o pensamento nativo seja tomado como produção de conhecimento sobre o mundo no mesmo estatuto que o pensamento antropológico, e as noções do primeiro sejam tomadas não como representações mas como conceitos com o poder de reverberar no interior do segundo. Significa, portanto, que a produção de conhecimento não é feita **pelos** antropólogos **sobre** o campo, mas é o conhecimento possível a partir da **relação** entre ambos. *Levar a sério* o pensamento nativo, nesses termos, é experimentá-lo, tentar “*pensar o pensamento nativo*” e “*verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso*” (Viveiros de Castro, 2002:129). Significa, finalmente, abdicar de categorias preestabelecidas de verdadeiro e falso e abrir-se à experimentação desse mundo como um *mundo possível* dentre outros (assim como o nosso).

Sob esse ponto de vista, para além de entender o axé como uma representação, ou de tecer considerações sobre o quanto estou me deixando seduzir pelo campo, interessa aprofundar a experimentação do próprio conceito nativo de axé. Levado a sério, nessas condições, o axé só é compreensível a partir do momento em que posso percebê-lo concretamente. Ou seja, assumir que, no gestual de mestra Elma, ela não está apenas ilustrando um significado, mas movimentando forças (invisíveis porém não imperceptíveis) que constituem as dinâmicas da roda de capoeira, e, em última instância, sentir no corpo a materialidade desse movimento. No mundo da capoeira, o axé é uma dessas forças: uma energia que emana dos instrumentos da bateria, mas que também existe nos espaços e é canalizada através do toque desses instrumentos, do gestual, dos movimentos dos jogadores em relação. Fala, portanto, de um modo de relacionar-se com o mundo que não separa o visível do invisível, mas que tem, no corpo, um canal de comunicação e atravessamento desses mundos, através do qual eles interagem e se constituem mutuamente.

Engajado num projeto metodológico-epistemológico semelhante, José Carlos dos Anjos (2006) chega à noção de que a cosmologia religiosa afro-brasileira opera a partir de uma percepção espaço-temporal do mundo, compreendendo a vida como um território. Também nessa acepção, não se trata de uma metáfora mas de uma experiência específica do corpo e do mundo (ou, melhor dito, do corpo-no-mundo). Nesse mundo, o corpo é um território que pode ser fechado para impedir que os fluidos circulem, ou ser mantido desobstruído à sua livre circulação. Também o corpo do capoeirista pode ser aberto ou fechado (no caso, conforme o contexto, ele pode manipular esses estados a seu favor). Isso

não é gratuito: o universo da capoeira, especialmente através da noção de axé, está intimamente relacionado com o dessas cosmologias estudadas pelo autor, e compartilha muito dessa maneira de perceber o mundo.

Voltamos à noção de um corpo permeável, cuja relação com o espaço não é uma relação de fronteira nítida entre um dentro e um fora, mas antes uma relação de reversibilidade: o corpo torna-se espaço tanto quanto o espaço torna-se corpo. Ambos são percorridos por fluidos na relação. Esse controle que o capoeirista tem do abrir e fechar do corpo não é dado, mas aprendido. Chegar lá é parte do processo de devir-angoleira, que venho descrevendo ao longo desta parte. Como, então, se constrói esse corpo capaz de ser percorrido pelo fluxo do movimento de forma eficaz?

O aprendizado não é imediato. Antes, envolve uma temporalidade da longa duração: a temporalidade do corpo reflexivo, que experimenta e toma seu tempo para, através de sucessivos trânsitos e impregnações mútuas entre as diferentes intensidades dos regimes da consciência reflexiva e da consciência do corpo, ir treinando essa sensibilidade e convertendo-a num conhecimento a ser mobilizado cada vez com maior propriedade. Assim, foi apenas um segundo jogo com Edson, dois anos após esse primeiro, que me proporcionou algumas chaves para melhor compreender tal processo desde o interior de meu corpo.

É um sábado, Guto está viajando e estamos responsáveis pela roda. Edson me chama para jogar. Indicando um fictício relógio no pulso e fazendo menção de sair da roda, faço a piada de que está na minha hora de ir embora. Ele ri, não acredita que estou com medo dele (como de fato não estou, apesar de seu tamanho. O clima nesse dia é de muita camaradagem e diversão geral).

Gosto do jogo. Logo no início, uma sensação um tanto desconfortável, como se meu corpo se movesse mais rápido do que minha vontade, impossibilitando-me de qualquer controle ou tentativa de pensamento. Num flash, lembro daquela outra roda, dois anos antes, também jogando com Edson, quando mestra Elma me dizia para não entrar no jogo dele, para tomar meu tempo, respirar. Com a lembrança, vem junto a sensação do axé como materialidade no corpo.

Mas “tomar meu tempo” não é assim evidente. Edson é grande, se mexe muito e muito rápido. Lembrando então de respirar, consigo manter a questão de movimento que tem sido chave para mim nos últimos tempos: mover-me no espaço entre o cima e o baixo. Pensar em círculo. Tentar parar sobre as mãos ou sobre a cabeça quando preciso pensar o jogo, olhar o outro, ver o que fazer. Será isto estratégia? Em todo caso, funciona. Apanho, mas também bato. O jogo é dinâmico e, quando estou cansada demais, que sinto que meus pés quase se dobram sem que eu consiga evitar, paro o jogo.

Mover-se sempre em círculos sem perder o olhar do outro. Ou sem deixar que o outro escape do nosso olhar. Isso faz com que o “ver” se torne uma outra coisa. Ver significa “avaliar” muitas coisas ao mesmo tempo: distância, intenção, impulsos. Às vezes o que vejo é uma perna do Edson, imagino onde está o resto e o que isso significa (em termos de risco mas também de oportunidade para mim). Nunca parar. Mesmo as paradas mantêm um movimento interno, um estado de alerta do corpo inteiro, pronto para reagir em qualquer direção.

Observando então os *modos de olhar*. O que muda, objetivamente, na visão, durante o jogo de capoeira? O que eu vejo, dele, durante o jogo, é fragmentado. Ora uma perna, ora um olhar, ora apenas um rastro de movimento que me deixa cara a cara com o olho de Xangô na parede. Um micromovimento de ombro que me indica a direção que ele (provavelmente) vai tomar a seguir. Que é sempre uma dentre muitas possibilidades, mas é a informação que tenho para tomar minhas decisões. O som do atabaque que se confunde com a sensação de meus próprios batimentos cardíacos. Ver, nessas condições, é resultado de uma interpenetração dos sentidos, é impregnar-se do espaço.

Dizer que agimos por reflexo em resposta a essas indicações não alcança a dimensão da relação corporal do jogo de capoeira. Existe um espaço de observação, avaliação da situação e tomada de decisão presente nesse “olhar o outro”. Tratar a resposta como reflexo é ignorar a dimensão de pensamento presente nessa resposta. E é alicerçar a interpretação numa concepção racionalista que separa e hierarquiza movimento e pensamento. Antes, prefiro pensar esta forma de olhar como recurso para acionar uma outra maneira de pensar, onde avaliação, tomada de decisão e resposta são condensadas na ação. Nesse caso, a resposta à uma situação não vem em palavras, mas em movimento.



José Gil formula a ideia do *espaço paradoxal* do corpo (ou do do corpo-tornado-espaço), no qual evoluem as pequenas percepções que inundam o corpo tornando-o corpo de consciência (ou consciência do corpo, aqui a distinção praticamente desaparece). Ele constrói essa noção a partir do exemplo da cambalhota:

As pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas. A percepção dos movimentos visíveis do corpo desencadeia outras percepções, de um outro gênero: 'percepções de movimentos virtuais'. A autopercepção do corpo cinestésico cria um espaço próprio: o fato de um corpo se virar numa cambalhota engendra um espaço virtual onde planos, linhas e curvas 'se viram no ar'. Porque não se percebe a cambalhota (como se fosse vista do exterior); mas é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna alto sem que a orientação se perca: neste sentido, o baixo pode tornar-se alto sem deixar de ser ele próprio. E o mesmo acontece com outras dimensões do corpo.

A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer, da sua profundidade, é o 'vivido' do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objeto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado.

Por que 'pensado'? Porque, enquanto *vivida*, a cambalhota é todo o corpo em movimento-tornado-pensamento (pensamento deste movimento preciso do corpo: o pensamento aqui é o próprio movimento enquanto é pensado, ou seja, o movimento de cambalhota do pensamento). O pensamento não pode pensar esse tipo de movimentos paradoxais, senão desposando-os, senão retomando o próprio movimento das figuras paradoxais do espaço. Eis como um movimento do corpo se torna um movimento de pensamento (Gil, 2005:132-33).

Como na cambalhota descrita e analisada por José Gil, também na capoeira um modo de olhar (e de pensar) peculiar é adquirido através da percepção acionada pelo trânsito contínuo entre posições de cima e baixo. A partir daí, posso entender o movimento como uma forma do pensamento, tanto quanto a palavra. E, tanto quanto a palavra, é matéria para o desenvolvimento de uma relação comunicativa entre os sujeitos.

Mais do que isso, é através desse pensamento-tornado-movimento que a capoeira abre o espaço de trânsito dos afetos que a constitui enquanto forma comunicativa. Nesse processo, cria-se o que Deleuze e Guattari chamaram de um Corpo sem Órgãos (CsO), “(...) *feito de tal maneira que só pode ser ocupado, povoado de intensidades. Somente as intensidades passam e circulam*” (Deleuze e Guattari, 1996:13). Para os autores, o CsO é o que libera das estratificações a que estamos sujeitos ao longo da vida, nomeadamente aos estratos do organismo, da significação e da subjetivação. Estes, enquanto cristalizações, são bloqueios ao

livre fluxo das intensidades. Entretanto, embora considerem um imperativo construir para si um CsO, reconhecem a necessidade de proceder a esta operação com “*prudência*”, guardando sempre “*pequenas razões de subjetividade (...) para poder responder à realidade dominante*” (Deleuze e Guattari, 1996:23). Identificam esse processo como sucessivas operações de desterritorialização e reterritorialização, compreendendo o corpo como esse território de imanência – corpo-consciência, corpo-espaço – de que nos fala José Gil.

Nesse sentido, a desestratificação promovida pela capoeira quando cria esse espaço paradoxal do movimento-tornado-pensamento (ou do corpo-consciência) não existe num vazio de sentido e num espaço completamente alheio à realidade social (ou ao *mundo de fora* da roda). Quando me deparo com as imagens nas paredes confundidas com o resquício da imagem de meu parceiro-adversário; quando o som do atabaque se confunde com meus batimentos cardíacos ou, quando, antes, as imagens das paredes dançavam através do som dos tambores e do movimento dos nossos corpos, é a própria imagética da capoeira que começa a impregnar o corpo.

A consciência-imagem “existe dentro” do corpo desde que pertence ao sistema-corpo, que vai do macroscópico ao infinito microscópico. O primeiro compreende o corpo próprio e os seus órgãos, o segundo a consciência e as imagens (Gil, 2005:24).

Nesse sentido, a diferença entre imagem e matéria resume-se a uma questão de escala (da percepção). Por outros caminhos (notadamente iniciando a investigação desde dentro do corpo em movimento) chegamos ao imagético multissensório de Csordas. No momento da roda (e da reiterada repetição das inúmeras rodas), esse imagético é literalmente incorporado, no sentido de integrar o plano de imanência do corpo-consciência. Seus sentidos, enquanto signos ou símbolos de resistência e luta dos negros na diáspora, entretanto, se constroem através da experiência desse imagético associado ao movimento (no próprio momento da experimentação deste), nesse nível infra-semiótico, tanto quanto nos sucessivos momentos anteriores e posteriores à roda: as conversas, seminários, debates, a convivência cotidiana, enfim, que vão conformando o campo semântico da cosmologia afro-referenciada da capoeira.

Ainda naquela roda, no meio do jogo, de repente Edson voa por cima de mim. Não há o que fazer: ele voa mesmo. *Volta ao mundo*<sup>103</sup>, é o que me resta. Ele para numa chamada.

<sup>103</sup> *Volta ao mundo*: é quando os jogadores no centro andam em círculo, desenhando a margem da roda, conectados pela mão (que pode apenas indicar a conexão sem se tocar). Pode ser um recurso para inserir uma

Tomo meu tempo. Tiro onda com a sedução feminina – ajeito faixa no cabelo, mando beijinho, no *caranguejo*, cruzo as pernas e faço pose *pin-up*. Afinal, mandinga de mulher pode ser justamente debochar dos clichês atribuídos ao feminino, usando-os a nosso favor. Funciona, Todo mundo em volta ri e Edson fica completamente desconcertado. Percebo que são recursos que, antes, eu não conseguia mobilizar, até por falta de coragem. Como se agora eu começasse a me sentir à vontade para “ser eu mesma” na roda. Agora, que me dei conta que estamos sempre muito expostos ali, começo a agenciar melhor a composição desse personagem capoeira (e que, numa medida, sou também eu na vida, não há como fugir).

De repente me lembra dos *clowns* como Buster Keaton e Charlie Chaplin, expressões do patético de si mesmo. A capoeira expõe a luta, a eficácia, mas também a falha, o que não dá certo, e que faz parte da vida. O que conta é o que se faz com isso. A fragmentação do olhar, do corpo, do movimento, é também a desconstrução (ou desterritorialização) do sujeito, tanto quanto seu espaço de reconstrução (ou de reterritorialização) constante.

Finalmente, perceber o axé no corpo, nesse caso, representou a possibilidade de levar a sério essa experiência do mundo enquanto um conceito capaz de rever a própria experiência ordinária do corpo. Considerando, então, que a cosmologia da capoeira se inscreve no corpo não de forma exclusivamente cognitiva, é a partir dessa maneira do corpo se constituir como veículo de trânsito entre mundos que posso pensar numa política que se constitui **através** do corpo e, principalmente, através do corpo em diferentes interações performáticas.

---

brecha num jogo difícil, reverter uma situação, “*movimentar as energias da roda*”, etc.

**Roda de sexta-feira: encerramento do II Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?**



14 de março de 2008. Encerramento do *II Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?* - *Um olhar sobre as relações de gênero na capoeira Angola*. Estamos todos sentados na roda, para dar início ao ritual. Todos sorridentes, muito mais relaxados do que no primeiro dia. “*Quem pode dizer umas palavras de abertura? A Gil falou no primeiro dia...*” Guto me olha: “*Que tal, Helô, fazer a abertura?*” Eu? Fico surpresa e meio sem jeito. Olori concorda, “*É, é, vai lá*”, e Ale: “*A gente vai sentir tua falta.*” É o que basta. Completamente tomada pela emoção, assumo o lugar de falar, no centro, de frente para a roda. Tudo ao mesmo tempo: a pesquisa, o grupo, a viagem iminente, o evento. Falo muito a partir da minha experiência pessoal naqueles dias e naquela *casa*.

Queria dizer que é muito especial pra mim estar aqui, agora. O outro Adão, Adão... foi a primeira vez que entrei nessa casa... Encontrei o Guto na rua, falei da pesquisa, bem no comecinho ainda, e ele logo me disse: 'vai lá! Essa semana as gurias tão organizando um evento, discutindo relações de gênero, aparece lá'. E foi a primeira vez que eu vim nesse espaço, e fiquei muito tocada... lembro bem que teve todo um cerimonial, uma defumação, depois as gurias entraram todas tocando berimbau...

A voz embarga. Respiro fundo.

Depois, foi só em agosto que eu consegui engrenar a fazer os treinos mesmo, e a fazer parte dessa família, dessa escola... E hoje é muito emocionante poder participar do Adão, Adão... desde dentro, desde a organização, e estar aqui hoje, depois dessa semana tão intensa de muitos aprendizados, trocas, de muito axé...

É bonito, vejo nos rostos que me entendem, ou melhor, acolhem. Mas esqueço de anunciar o vídeo que assistiríamos, e Olori complementa: “*Já que nem todos estavam na abertura, vamos assistir novamente ao vídeo, feito pelo nosso mestre, sobre o Adão, Adão... do ano passado.*”

Terminado o vídeo, alguns comentários enquanto o equipamento é retirado. Olori termina de arrumar o esparadrapo no dedo, com bolhas de tocar berimbau, e solta: *então vâmo vadiá*. A este sinal, nós, as mulheres, vamos para a bateria. Ao contrário da roda de abertura, para esta não combináramos quem começaria tocando o quê, mas mesmo assim nos dirigimos cada uma para um instrumento, resolutas, como se fizéssemos isso há anos. Chegáramos ao final desta semana, na qual estivéramos *no centro* diariamente, afinal.

Gil, Ale e Olori escolhem os berimbaus, previamente armados. Ensaiam alguns toques, verificando a afinação. Oito mulheres ocupam de fora a fora o banco da bateria. Um segundo de silêncio, e Gil dá os primeiros toques no gunga. Os instrumentos entram, um a um, e a bateria inteira toca a abertura. Gil dá o *Iê!*, comandando a parada imediata e precisa da bateria. Aplausos, e tem início a roda. Gil chama no berimbau. Há uma potência na imagem desta bateria integralmente formada por mulheres. Rejane se posiciona com toda a dignidade do ritual, com seus mais de 50 anos de vida e menos de um ano de capoeira, ao pé do berimbau, para jogar com Rogério. Gil abre com a ladainha, de sua autoria:

*Iêê...*

*Na roda da capoeira  
A mulher tem seu lugar  
O berimbau tá na mão dela, ô iaiá  
Ela agora vai cantar*

*Vai cantar a igualdade  
Vai mostrar o seu valor  
A capoeira de Angola, iaiá  
O jogo nos ensinou*

*Um jogo sem preconceito  
De bravura e liberdade  
Ô salve todas as mulheres  
De todas idades*

*Ô salve a branca, salve a negra  
Salve a pobre, salve a rica  
Ô mulher, ô mandingueira  
Vem jogar a capoeira  
Camaradinha*

*É hora é hora...*

*E o coro enche a sala: Iê, é hora é hora, camará...*

A potência da imagem é agora intensificada pelo som. A sonoridade das vozes femininas é predominante, toma conta do espaço e causa impacto pela diferença da sonoridade mais comumente ouvida nas rodas de capoeira. O tom imposto por esta bateria é sensivelmente mais agudo. Lembro da história que Guto conta nas aulas de ritmo, de um mestre antigo: “*Dizem que uma vez mestre Ananias parou e bateria e disse pra um cara, que*

*tava puxando o canto: 'ô, menino, vâmo ter que negociar essa voz aí... Capoeira é coisa de homem. Se vai cantar fininho assim não vai dá.' Em que implica, então, uma bateria inteira que, como hoje, canta fininho?*

Mestra Elma comentara que a capoeira hoje precisa lidar com a imensa heterogeneidade que abriga em seu interior. Com o crescimento da participação das mulheres, é impossível, segundo ela, não rever e reinventar as músicas que falam mal da mulher, assim como é imprescindível inventar novos cantos que reflitam a realidade atual. Ela diz:

Porque essa questão da gente inverter a letra num canto, a gente tá negociando a nossa presença na capoeira. A gente não quer tomar conta da roda, uma questão de poder masculino **ou** feminino. A gente quer chamar a atenção de que a roda é um espaço de liberdade e de respeito. Entendo a tradição assim, como inserir o novo no velho sem molestar a raiz. É isso.

Se seguimos com Judith Butler (2004), trata-se de criar um novo campo semântico, enquanto contexto possível para a emergência de novos atos performativos do gênero feminino, diferentes dos padrões até então vigentes, transformando o próprio contexto para acolher novos modelos de gênero.

Ao longo desta noite, vários corridos com letras voltadas à participação da mulher na capoeira, produzidos no evento passado, serão cantados, pelas mulheres, mas também pelos homens que passarão a integrar a bateria a partir dos revezamentos. Ao longo do ano, essas músicas fizeram parte da rotina da escola. Pelo meio da roda, a casa está cheia. Além das pessoas sentadas nas almofadas, formando a roda, outras sentam-se atrás, numa segunda fileira, e em cadeiras encostadas na parede do fundo. Outras, ainda, ficam no corredor, olhando pela janela ou encostadas nas portas. Quase não dá para caminhar.

Nesse momento, Ale puxa uma ladainha que tradicionalmente colocava a mulher no papel de traidora. Só que ela inverte os gêneros, contando a história desde o ponto de vista da mulher e colocando o homem nessa posição: é outra tática de inscrição feminina. A teatralidade que Ale empresta a seu canto, trazida em grande parte de sua experiência no teatro, enfatiza a performatividade da ação, e causa impacto na audiência, provocando risadas e comentários, e certo desconforto em alguns homens, quase imperceptível (ou impronunciável) nesta arena, onde as mulheres estão, afinal, num lugar de protagonistas.

Numa medida, o constrangimento social passa para o outro lado. Ou, melhor dizendo, ao invés de simplesmente inibir determinadas performances do feminino, opera na tensão entre um certo modelo estabelecido, persistente no imaginário coletivo, e atos que deliberadamente reinventam este modelo, propondo alternativas.

A inscrição feminina é realizada, por um lado, pelas letras das ladainhas, exaltando a mulher na capoeira ou invertendo os gêneros. No entanto, grande parte de sua eficácia reside na teatralidade que reveste o ato. De acordo com Butler (a partir de Victor Turner), os sentidos dos atos performativos são construídos, em grande medida, pelo efeito de repetição e reiteração constante. Como vimos com Turner e Tambiah, essa significação é vivida pelos participantes do ritual como uma experiência total. Se tomamos essa experiência no nível da corporeidade, temos um sentido que não se constrói apenas no nível cognitivo, mas através da imbricação entre as dimensões cognitivas e afetivas e, seguindo adiante com José Gil, dá-se primeiramente num nível infra-semiótico através de uma impregnação via percepção.

Assim, é também através do próprio som da voz da Gil, da teatralidade impressa ao canto da Ale e do coro de mulheres que fazem esta bateria inteira *cantar fininho*, no contexto de um ritual onde todos os participantes compartilham um engajamento, que essa inscrição adquire potência para inscrever-se no corpo (individual e coletivo) pela via do sensível. Corpo, voz, entonação, gestual, fazem parte de uma performance política de conquista desse espaço: na capoeira Angola, também pode dominar o feminino.





## **Terceira Parte**

**Na volta que o mundo deu...**

**(ou o mundo da capoeira Angola visto de Marseille)**

*É um rumor de muitos séculos.  
E é o canto das planícies do Oceano.*

*Assim como existiram os Estados-nação, existirão as nações-relação.  
Assim como existiram as fronteiras que separam e distinguem,  
existirão as fronteiras que distinguem e religam,  
e que distinguirão apenas para religar.*

*(Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau – A intratável beleza do mundo)*

## Capítulo Um



## A capoeira política

### **Aeroporto Charles de Gaulle, Paris – 22/04/08**

Umás quinze horas passadas entre aviões e aeroportos, com uma criança de cinco anos, não é exatamente fácil. Chegamos absolutamente exaustos no Charles de Gaulle, em Paris, ainda com outro tanto de espera para poder embarcar para Marseille, nosso destino final. Caminhamos muito naquele aeroporto enorme, as pessoas apressadíssimas quase levam adiante nossas tantas bagagens de mão. Guilherme já está completamente atirado no colo de Patrick quando conseguimos um lugarzinho num café bastante cheio. Nada mais a fazer: é hora de comer alguma coisa. Vou até o caixa, peço dois cafés com *croissants* e, já no balcão, pergunto ao atendente se pode esquentar o leite da mamadeira.

Ele me olha sério e interrogativo, ao que prontamente repito a solicitação, esforçando-me para articular o melhor e o mais educadamente possível esta língua que ainda me sai vacilante. Ele continua sem dar sinais de compreender o que quero, e enfatiza a demonstração de sua impaciência que parece aumentar. Um segundo de hesitação de minha parte e logo ele trata de deixar claro que não tem tempo a perder comigo, despejando uma série de reclamações – de qualquer forma eles não tem forno micro-ondas ali, que se eu quiser posso tentar num lugar mais adiante, que aquilo é um café afinal de contas, e que o próximo cliente já está esperando – é o que entendo entre frases muito rápidas e gestos eloquentes, terminando com uma espécie de bufada. Em suma, não deixa nenhuma dúvida de que o problema não está propriamente no meu manejo titubeante da língua, mas na completa inadequação de meu pedido.

Com dois cafés, *croissants* e uma mamadeira ainda fria, volto derrotada para a mesa, onde um filho e um marido também cansados me aguardam. Minha vez de falar sem parar, terminando com um “*ele só faltou latir pra mim!*”, lágrimas nos olhos. Pacientemente, Patrick me encoraja a retornar ao caixa e comprar uma taça de leite quente para misturarmos ao leite frio e produzir uma mamadeira numa temperatura adequada. Respiro e parto para a nova empreitada, realizada sem maiores percalços. Uma taça de leite quente é algo que existe num café, afinal. Guilherme fica satisfeito e todos nos acalmamos. Eu, não sem um certo sentimento de *quero minha casa...*

Chegar na França não é tão fácil.

**Montpellier - Maio/2008**  
**Encontro Internacional de Capoeira Angola da FICA**



Menos de duas semanas depois: interrompo a procura de um apartamento em Marseille, pego um trem e, após duas horas, desembarco em Montpellier sob um belo sol. Telefono em seguida para Éverson Leão, responsável pela FICA Montpellier e organizador do encontro. Ele me explica como chegar ao local do evento – o *Corum*: *se você vem da gare, não tem erro, fica no final da Place de la Comédie, você vai ver, é um prédio enorme, meio rosa, bem no fim da praça*. Não sei se estou nervosa ou já estranhando o português após esse breve tempo de imersão praticamente total na língua francesa, mas de suas explicações entendo apenas a metade. De fato, ao final da praça, identificar o tal *Corum*<sup>104</sup> não é tarefa difícil: o enorme prédio em mármore rosado e design moderno salta aos olhos à distância. Lá chegando, entretanto, dou umas duas voltas no edifício todo, para então me resignar e telefonar novamente, pedindo que Éverson repita as explicações de como encontrar a sala do evento.

É um pequeno labirinto de passagens entre cascatas artificiais, elevadores panorâmicos e um enorme terraço com vista para grande parte da cidade, para então chegar numa sala ampla, com uma parede envidraçada de fora a fora e um mural colorido ao longo da parede oposta. Deposito minha mochila junto a outras que vejo por ali e me dirijo a uma das várias mesas escolares dispostas em linha logo na entrada, onde alguns capoeiristas vestidos com a camiseta amarela e preta da FICA recebem os recém-chegados. Eu fizera a inscrição via internet ainda no Brasil, e logo um rapaz branco, de uns vinte e poucos anos, falando em francês muito tranquilo, encontra meu nome numa lista em seu *laptop* e pergunta se vou almoçar no evento. Respondo que sim, e pago os 15€ referentes às três refeições, mais os 9€ da “*feijoada brésilienne*” do sábado à noite.

Ainda estou meio desorientada por ali quando vejo mestre Valmir, que eu já encontrara numa breve visita à sede da FICA-BA, em Salvador. Um pouco hesitante vou em sua direção e, para minha surpresa (e contentamento), ele logo solta um *olha você por aqui! Como vai a pesquisa?* Apesar de ter me visto uma única vez, não só ele me reconhece como lembra que faço pesquisa. Outra surpresa agradável: o sorriso e a cordialidade da voz são acompanhados de um abraço. Chego a levar um susto. Uma dezena de dias na França e abraçar já se tornara algo muito distante do meu cotidiano. Só no momento desse abraço me dou conta do quanto a

---

<sup>104</sup> O *Corum* é um prédio municipal que conta com um centro de convenções e uma “*Opera House*”, com capacidade para 3000 lugares.



possibilidade de tocar as pessoas, atravessar uma certa distância corporal mínima, estava me fazendo falta<sup>105</sup>. Sem falar, é claro, no conforto de conversar tranquilamente em português.

Isso é digno de nota: ao longo do fim de semana do encontro, essas duas ações – falar português e abraçar – configuraram, na minha experiência de recém-chegada na França, o espaço da FICA como um espaço de Brasil. No momento mesmo da experiência, isso se passou prioritariamente na ordem da sensação: sentir-me *em casa*. E teve um efeito balsâmico naquele momento em que uma certa dureza de chegar num país estranho pautava meu cotidiano. Num outro nível, foi o próprio impacto dessa experiência que abriu meu olhar para vários indícios de brasilidade mobilizados nos diversos espaços da capoeira Angola na França.

## Os espaços da FICA

A primeira pessoa que me falou da FICA foi mestra Janja, em Salvador. Quando disse que ia pesquisar a capoeira Angola na França, esta foi sua única indicação de quem procurar. Não é surpreendente, quando olho o quadro exposto na parede do Nzinga, e reproduzido na tese de mestra Janja – *Family Tree of Capoeira Angola* –, justamente produzido pela FICA<sup>106</sup>. Cerca de duzentos nomes organizados numa árvore genealógica identificam as linhagens de uma grande parte dos mestres em atividade hoje, ao menos em Salvador. No quadro, vemos que o Nzinga de mestra Janja, e a FICA, de mestres Valmir e Cobra Mansa, pertencem a uma mesma descendência do GCAP, de mestre Moraes e, conseqüentemente, de mestre Pastinha. Além disso, o quadro em si indica um projeto comum a ambos: a construção de uma tradição da capoeira Angola onde a filiação a uma linhagem está no centro do processo. No próprio site da FICA-BA<sup>107</sup> lemos, como primeiro item da missão da organização, “*dar continuidade a uma tradição da Capoeira Angola iniciada pelo mestre Pastinha, procurando preservar a sua originalidade filosófica e ritualística*”.

---

<sup>105</sup> Uma citação de Michel Agier, pesquisador francês em solo brasileiro, ilustra o outro lado dessa observação: “*De fato, é suficiente adotar um ponto de vista estrangeiro para se surpreender com a particularidade das maneiras sociais e sua profusão de abraços, mãos no ombro, atribuições de apelidos amáveis, uso de diminutivos, congratulações, bajulações...*” (Agier, 1992:60) que pautam as relações brasileiras. No caso, o autor refere-se especialmente às relações inter-raciais.

<sup>106</sup> Em uma segunda viagem a Salvador, eu veria este mesmo quadro em vários espaços de capoeira Angola, entre eles a sede da ACANNE, de mestre René.

<sup>107</sup> <http://www.ficabahia.com.br/>

Se os projetos se afinam na importância conferida a essa tradição e que, conseqüentemente, os leva a entender e preservar a capoeira enquanto manifestação expressiva da cultura afro-brasileira, uma especificidade da FICA está na ênfase conferida à projeção internacional dessa prática. Tendo surgido como entidade não-governamental sem fins lucrativos inicialmente nos Estados Unidos, fundada por mestre Cobra Mansa, hoje a FICA conta com aproximadamente vinte núcleos, entre EUA, Brasil, Europa, México e África. Ainda no site, logo no primeiro parágrafo lemos que a organização “*tem por finalidade o ensino e a prática da capoeira Angola nos âmbitos nacional e internacional*”, pontuando, mais adiante que, “*ainda que a prática da capoeira Angola esteja diretamente ligada à conquista da sobrevivência e ao fortalecimento da autoestima individual e coletiva dos afro-brasileiros, a sua capacidade de agregação a torna capaz de envolver povos do mundo inteiro*”. Essa leitura reverbera imediatamente em minha visita à sede de Salvador, onde me chamaram a atenção os cartazes indicativos (de banheiros, vestiários, etc), escritos primeiro em inglês e depois em português.

Se no Brasil eu observara isso como uma espécie de “concessão” aos estrangeiros (que eu não vira em nenhuma outra academia de capoeira por lá), em Montpellier o que salta aos olhos (e aos ouvidos) é a importância conferida ao falar português. Num dos intervalos, comento com um dos integrantes do grupo que ele fala muito bem português, surpreendendo-me com o pouco tempo que ele passou no Brasil. Ele me responde, bem-humorado: *mas com esses dois aí, se a gente não corre, ufa!* Sinalizando que os mestres não davam nenhum desconto nessa questão da língua.

No segundo dia do encontro, entendo melhor a que ele se refere. As oficinas são divididas em dois grupos: adiantados com mestre Cobra Mansa; iniciantes com mestre Valmir (grupo no qual me incluo, sem pestanejar). Estamos em torno de umas sessenta pessoas, e a sala tem espaço suficiente para que os dois grupos possam desenvolver suas atividades separadamente com tranquilidade. De repente, escuto mestre Cobra Mansa, vindo do outro lado da sala: *Ah! Se não entende português, tá fazendo o que nesse grupo?* De canto de olho, vejo um rapaz loiro que fica mudo e imóvel, até que a oficina continue. Dou-me conta, então, de que no grupo dos adiantados não tem tradução. Falar português é requisito para ser capoeirista.

Como compreender essa importância da língua no contexto das práticas da FICA? Ao lado do Nzinga, este grupo é reconhecido no meio como um dos herdeiros da tradição do GCAP, conferindo uma orientação explicitamente política para a capoeira (de fato, a própria FICA surge a partir da saída de mestre Moraes e Valmir daquele grupo). Em sua tese, Scott Head apresenta alguns contornos dessa orientação, sobretudo no que tange à valorização da capoeira enquanto prática de resistência negra. O autor cita um texto de mestre Cobra Mansa:

A luta por reconhecimento e valorização da capoeira Angola está diretamente ligada ao reconhecimento e à valorização do povo negro e do povo africano. Esta luta não pode ser separada; se isto acontecer, a arte da Capoeira será reconhecida, mas o Capoeirista será marginalizado... A cor da pele não necessariamente determina a condição de um Capoeirista Angoleiro, mas os pensamentos políticos vão determinar se você pode ser aceito no mundo da Capoeira. Ser angoleiro é um modo de viver, de pensar e de agir (mestre Cobra Mansa citado por Head, 2004:28)<sup>108</sup>.

Para Scott Head (ele próprio integrante da FICA por um bom tempo antes e durante a pesquisa), o texto citado é indício do engajamento político do grupo tanto quanto parâmetro para o texto que ele próprio está escrevendo. Reconhecendo o lugar do mestre enquanto pesquisador da capoeira, Head coloca seu trabalho numa relação de interlocução com o daquele. Se o primeiro constrói um ponto vista Afrocêntrico para o caráter de resistência da capoeira Angola, o segundo define seu ponto de vista algo como “*amplamente contra-Eurocêntrico*” (Head, 2004:28), não para desconstruir o do mestre mas para dialogar com ele.

De formas diferentes, ambas as pesquisas nos falam de um movimento que já vimos enunciado e performatizado por mestra Janja, em Salvador, e definido como uma herança do GCAP: a relação com a pesquisa e a universidade como constitutivas do mundo da capoeira Angola contemporâneo. Como nos contava Janja, em 1989 mestre Cobra Mansa foi aos Estados Unidos pela primeira vez para o Festival de Cultura Negra de Filadélfia, acabando por dar aulas na Universidade Georgetown, em Washington. Até hoje ele mantém um grupo de capoeira nessa cidade, e dá palestras e cursos na universidade sobre capoeira e resistência negra. Assim, sua pesquisa, conquanto seja diretamente voltada ao público capoeira, não prescinde totalmente da relação com a universidade. Por outro lado, se o trabalho de Scott Head insere-se predominantemente no campo acadêmico, não significa dizer que esteja

---

<sup>108</sup> Texto publicado originalmente no periódico online ICAF news (Sept. 1998), publicação da International Foundation of Capoeira Angola, entidade jurídica da FICA nos Estados Unidos. A sede principal naquele país, e primeira da FICA como um todo, está em Washington e é coordenada por mestre Cobra Mansa.

alijado do meio capoeirístico. Como vimos em Salvador, atualmente este universo consome ávida e criticamente a produção acadêmica, incorporando-a à sua discursividade.

Importante ressaltar que o trecho citado por Head é parte de um artigo de mestre Cobra Mansa, produzido originalmente em inglês e divulgado no site da ICAF (International Capoeira Angola Foundation, a figura institucional da FICA nos Estados Unidos). Direciona-se, portanto, principalmente ao contexto norte-americano, onde grande parte do movimento negro se constitui através da valorização de uma *África-mãe* (Pinho, 2004), mantendo uma polarização da distinção entre brancos e negros. Assim, não é gratuita a menção do mestre à (des)importância da cor da pele, desde que o aspirante a capoeirista seja comprometido com um pensamento político negro.

Na França, os contornos dessa *África-mãe* desaparecem sensivelmente, ao menos no textos divulgados no site e nos dois encontros que pude acompanhar em Montpellier<sup>109</sup>. Segundo mestre Valmir, uma estratégia para a inserção da capoeira em contextos internacionais é “*não tensionar. Não adianta impor as ideias da gente, o modo da gente funcionar. Tem que entender o lugar e ir chegando devagar. Tem que ir seduzindo e não impondo. Não dá pra bombardear, senão expulsa a pessoa.*” O que vai aparecendo, no contexto deste encontro, é a predominância de uma “brasilidade” – a capoeira como prática brasileira –, e a importância de se aprender *toda uma cultura* junto com a prática. A partir daí posso pensar a valorização do falar português como um recurso político. A capoeira aparece, assim, como uma prática de resistência negra inserida num contexto multiétnico e transnacional, como é o caso da inserção atual da FICA.

Não tensionar, entretanto, não significa abrir mão de um modelo disciplinar que pode, em larga medida, ser reconhecido como tributário às práticas do GCAP. Durante o processo chamado por Janja (e mais tarde por mestra Elma) de revitalização da capoeira Angola, no início dos anos 80, além da relação com as universidades, o GCAP promoveu uma estruturação singular do próprio modelo de funcionamento do grupo, no qual a disciplina tinha papel fundamental. Janja comentava:

---

<sup>109</sup> Em novembro eu iria a uma oficina de um fim de semana com mestre Valmir, organizado pela FICA Montpellier.

Meu mestre, Moraes, dizia, eu não concordo com ele, mas ele dizia que grande parte do preconceito em relação ao capoeirista era culpa do próprio capoeirista, e que o angoleiro, então, tinha que ser disciplinado, dar exemplo de conduta, dentro e fora da capoeira.

Através de regras muito rígidas quanto a assiduidade e pontualidade nos treinos, uso de uniforme, respeito à hierarquia e engajamento no grupo como um todo, a disciplina era uma forma de construir, nas práticas, o *exemplo* de conduta a ser dado. Era também um recurso para operacionalizar a *atuação nos movimentos políticos como capoeiristas*, conforme nos contava mestra Janja<sup>110</sup>.

Neste primeiro dia do encontro da FICA em Montpellier, então, a aula já está adiantada quando uma moça loira chega de mochila, capacete numa mão e berimbau na outra, toda se desculpando pelo atraso. Valmir não perde a deixa: *Você veio da Alemanha de moto?* Ela abre um sorriso, acenando que sim com a cabeça. Ele chega a interromper a oficina do lado: *Cobrinha, ela veio da Alemanha de moto! Tem direito de entrar atrasada né?* A disciplina, afinal, é rígida mas sempre tem seus espaços de flexibilização. Mestre Cobra Mansa dá uma risada e vem cumprimentá-la. Pelo jeito, são velhos conhecidos.

Aliás, ao longo do fim de semana, vou percebendo que a maioria dos mais antigos é presença frequente nesses encontros da FICA. Não só conhecem os mestres, mas se conhecem entre si. Pelas camisetas, vejo nomes de grupos que não conhecia mas também reconheço grupos dos quais já ouvira falar no Brasil. Fico feliz com a facilidade proporcionada pelos uniformes, afinal. Não posso deixar de lembrar, com um sorriso interno, do comentário de mestre Renê, nostálgico do tempo em que *pelo estilo jogo, a gente já sabia de quem o cara era aluno*. Nesse universo contemporâneo, atravessando as fronteiras nacionais, esse recurso realmente me parece “coisa do passado”, de outros tempos e espaços da capoeira. Mas se a camiseta ajuda, não garante tudo. Várias vezes ao longo deste encontro me perguntarão se sou do grupo de mestre Braga. Em meio à profusão de uniformes amarelo e preto, apenas o da *Áfricanamente* e o de seu grupo são em preto e branco. Bom, a *Áfricanamente* (e mesmo Porto Alegre, em larga medida), até então, não estava no mapa da capoeira na França. Mesmo com o uniforme, há sempre um conhecimento que precisa ser mobilizado e uma sensibilidade que se atualiza nos encontros face a face, afinal.

---

<sup>110</sup> Essa disciplina era parte de um modelo organizacional específico: o grupo tinha um estatuto, segundo o qual cada integrante participava não apenas dos treinos e rodas mas deveria fazer parte de duas comissões: uma de trabalho, outra de reflexão. Assim o capoeirista ia se instrumentalizando tanto nas práticas e fundamentos da capoeira Angola em si, quanto nas dinâmicas e saberes próprios do campo acadêmico.

Os capoeiristas mais antigos vivem esta ocasião como um reencontro, aproveitando para contar as notícias de seus grupos em outras cidades da França ou na Alemanha, Itália, Espanha. Ao longo do ano, vou percebendo que esses encontros internacionais têm um papel estruturante da própria realidade da capoeira Angola na França (e, ousaria dizer, na Europa). Como no grupo de mestre Camaleão, a única brasileira além dos mestres e do coordenador do grupo, ali, sou eu.

### *Feijoada brésilienne*

O treino da tarde termina pelas 18h, e a feijoada está marcada para às 20h. Como a maioria dos participantes, acabo tomando um banho e me trocando por ali mesmo, curiosa para conhecer os ingredientes que conferem a brasilidade tão anunciada desta feijoada. Já na fila encontro outros brasileiros, não participantes do encontro: uma moça e um rapaz, ambos negros, que moram há uns seis anos na França, trabalhando como dançarinos. Gostam desses momentos para *matar um pouco a saudade*. Apesar de meu pouco tempo ali, compreendo perfeitamente o que querem dizer. De fato, o que me animava nesta noite não era apenas a curiosidade científica, mas também um certo desejo de intensificar o efeito balsâmico que o ambiente da capoeira estava me proporcionando.

Confesso que a feijoada em si me causou uma primeira reação de estranhamento: contrariando minha expectativa de quem vem do sul do Brasil (onde feijoada se faz com feijão preto), o feijão ali era marrom. Em seguida, uma senhora negra me pergunta, sorridente, em português: *com ou sem pimenta?* Indicando duas panelas de farofa. Tanto seu sotaque quanto o sabor da farofa me remetem à estadia em Salvador (lembrança que, aliás, me fez intuitiva e felizmente optar pela farofa sem pimenta). Completando o cardápio, o bar vende caipirinha e cerveja “bem gelada”. Já acomodada numa mesa com os outros dois brasileiros, escuto Éverson anunciar o conjunto de “música brasileira” que tocará durante a noite.

Logo após a janta, mestre Cobra Mansa pede o microfone para fazer uma homenagem ao convidado especial desta edição. Emocionado, ele conta a trajetória dos 30 anos de capoeira de mestre Braga, hoje coordenando um grupo na Suíça, apontando-o como um precursor, ex-aluno da primeira formação do GCAP por mestre Moraes, ainda no Rio de

Janeiro. Mestre Braga recebe a homenagem igualmente emocionado e, em sua fala, não perde a oportunidade de ressaltar a importância de manter a especificidade da capoeira Angola:

No início, quando Pastinha morreu, disseram que a capoeira Angola tinha acabado. Daí nós éramos oito, com Moraes. Fomos no jornal O Globo. Moraes foi, eu fui com ele, dizer que a capoeira Angola não tinha acabado, e que a gente ia fazer uma roda na rua pra mostrar. Saiu até reportagem no jornal. Tenho até hoje em casa, posso mandar pra vocês. Por isso que hoje eu digo que deixar misturar Angola e Regional não é uma boa estratégia. Porque eu tava lá naquela época, e se hoje a capoeira Angola tem todo esse espaço, é porque a gente manteve, porque a gente se firmou assim.

Ao longo deste encontro, foi a única vez em que vi a necessidade tão explícita de demarcar a diferença em relação à Regional. A estratégia que percebi nos mestres da FICA foi muito mais de pontuar as especificidades, *os fundamentos da Angola*, sem mesmo se referir a outro estilo de capoeira.

A tônica me parece muito mais voltada a uma preservação da pureza e da autenticidade de suas práticas angoleiras através da reconstrução contínua de uma linhagem de descendência de mestre Pastinha, seguindo o modelo dos movimentos identificados por Michel Agier como *etnopolíticos* (1992). Segundo o autor, a partir do final da década de 70, início da de 80, a Bahia é palco da emergência de uma série de agrupamentos e manifestações afro-brasileiras, “*cada vez mais visíveis na vida local e cada vez mais institucionalizadas*” (Agier, 1992:66). Essas manifestações, comprometidas com a consolidação de uma identidade étnica, têm em comum o apelo à cultura como “arma de luta” dos negros. Estudando em detalhe os blocos afro de Salvador (especialmente o Ilê Ayê), numa perspectiva que visa compreender em conjunto as dimensões cultural, social e política dessas organizações, o autor elabora um modelo de funcionamento através do qual elas constroem sua atuação política. Lançando um olhar sobre a realidade social mais ampla de Salvador, entretanto, o autor considera que tal modelo é pertinente também a outras organizações engajadas nesse movimento etnopolítico, notadamente as escolas de capoeira Angola e os terreiros de candomblé.

Num nível, o autor reconhece uma tendência geral de *federalização* dessas organizações, sobretudo quando elas precisam atuar em relação às demandas do Estado. Podemos observar esse movimento na FICA (a Fundação Internacional de Capoeira Angola) já acontecendo num plano transnacional, uma vez que ela surge primeiro nos Estados Unidos,

como International Capoeira Angola Foundation (ICAF). Nesse contexto, é preciso relacionar-se tanto com o Estado brasileiro quanto com o norte-americano.

Num outro nível, continua Agier, é através da reconstrução permanente de genealogias que essas organizações constroem sua legitimidade enquanto porta-vozes políticos da negritude. Se as genealogias funcionam como um atestado de legitimidade política frente à sociedade mais ampla, internamente também operam construções e reconstruções constantes de linhagens, instauradoras dessa legitimidade no interior do próprio *mundo negro*<sup>111</sup>, ou seja, nas correlações de forças internas a cada segmento (blocos afro, terreiros, escolas de capoeira, etc.). Nesse sentido, a homenagem a mestre Braga enquanto descendente de uma mesma linhagem que, passando pelo GCAP, remete diretamente a mestre Pastinha, opera como mais um componente dessa reconstrução contínua de uma filiação comum, onde a pureza tem um valor central.

A peculiaridade desta performance de atualização das linhagens, aqui, é que ela acontece fora do Brasil. Numa medida, amplia consideravelmente o palco disponível a esses atores. Num outro sentido, é importante ressaltar que, integrando o modelo descrito por Agier, essa reiteração performática da tradição faz parte de um recurso através do qual esses agentes constroem sua atuação política. Não existe, portanto, dissociada da dinâmica *federalizante*. Desse modo, a FICA se constitui a um só tempo como guardiã de uma tradição popular e como instituição capaz de interagir com as diferentes esferas do Estado (no caso, ainda, dos diferentes Estados numa dinâmica transnacional).

Fico me perguntando quais os efeitos possíveis dessa inscrição de uma forma de inserir-se na política moderna através da preservação da tradição no contexto republicano francês. Vale ressaltar que essa inscrição dá-se num momento em que sujeitos etnicizados emergem aqui e ali, tensionando um certo imaginário nacional, fundado nos princípios de igualdade e universalidade que regem esse modelo. Para avançar na questão, vale a pena mergulhar um pouco mais nas dinâmicas que constituem a especificidade do modelo brasileiro de inscrever o étnico na política, na relação com o imaginário republicano francês.

---

<sup>111</sup> A expressão *mundo negro*, cunhada e utilizada pelos representantes e líderes desse movimento de inserção política da negritude no período, foi apropriada por Michel Agier (1992) para designar o conjunto dos atores (individuais e coletivos) engajados nesse movimento.



De acordo com minha proposta etnográfica, trata-se prioritariamente de observar essa relação como uma interação que acontece entre sujeitos, pessoas de carne e osso. Voltamos então à *feijoada brésilienne*. Terminadas as homenagens, o músico anuncia que *é hora do forró, do coco, do samba, pra ninguém ficar parado*. É também a hora dos bate-papos informais, quando a “mesa dos mestres” afinal se dilui e eles se misturam ao resto do pessoal. Aproveito as duas situações para fazer minha “performance da brasileira”: danço um bom pedaço da noite com meu novo amigo dançarino brasileiro (com quem aliás fica fácil “dar um show”), e puxo assunto com mestre Braga, treinel Marcelo (filho de mestre Cobra Mansa) e contramestre Reny (filho de mestre Renê), que ainda não conhecia pessoalmente. Marcelo não contém sua surpresa: *mas ela é brasileira, Reny! Quem diria... Por isso a menina dança desse jeito!* Se ser loira de olhos claros não entra nas categorias de brasilidade, saber dançar samba é um indício legítimo nesta arena. Não posso deixar de lembrar minha chegada em Salvador, quando vivera o mesmo efeito de “revelação” de minha nacionalidade brasileira. A diferença é que, se naquele contexto a reação muitas vezes era de decepção, aqui foi o inverso. Marcelo e Reny se divertindo muito com o fato; mestre Braga aproveitando a deixa para soltar um “*ai que saudade de uma mulher brasileira*”, e emendar me confessando como era difícil se relacionar com as suíças, que não tinha como a mulher brasileira, etc. De fato, saí desse momento feliz por ser, como me dissera um capoeirista baiano, “*boa de esquivar*” nessas situações.

Mas o momento informal serviu também como um bom primeiro contato com Reny que, conforme me dissera mestre Renê, acabara de se instalar em Paris. Reny lembrava de Guto e, vinda também com indicação de seu pai, logo ele me convidou para visitá-lo em Paris, onde tinha acabado de abrir uma associação para poder começar a dar aulas de capoeira. No segundo dia do encontro, apresentou-me a Selma, sua esposa.

Além de francesa e capoeirista, Selma trabalha como montadora de filmes, e acabara de produzir o que chama de um “*docu-fiction*” sobre mestre Renê, cujo título é o conhecido bordão do mestre: *Eu não nasci para jogar capoeira, fui enviado*. Ao final do segundo dia, assistiríamos ao filme em primeira mão. Este evento fala de um cenário atual onde as imagens sobre a capoeira circulam em larga escala. Por um lado, há um aumento na produção filmica sobre capoeira, por iniciativa de praticantes europeus, e com financiamentos diversos captados em seus países de origem. No caso de Selma, ela e uma colega (realizadora e

capoeirista) financiaram o próprio filme. Elas queriam fugir do direcionamento que as emissoras de TV costumam conferir às produções, interferindo, muitas vezes, desde o roteiro. Embora enfrentando sérios problemas de distribuição, Selma não se arrepende: *eu fiz o filme que eu queria, que era importante pra mim*. Outras produções escolhem outros caminhos, e é fato que hoje as narrativas imagéticas sobre a capoeira hoje são o resultado da interação entre uma multiplicidade de atores: capoeiristas europeus e brasileiros (especialmente os mestres), mas também emissoras de televisão, organismos financiadores estatais ou privados, distribuidoras, etc.

Numa outra medida, com o aumento do acesso aos instrumentos de captação e produção de imagens amadoras (filmadoras mas também câmeras fotográficas e até celulares que, além de tirarem fotos, filmam), e das ferramentas de difusão da informação via internet, uma infinidade de jogos pode ser vista em praticamente qualquer lugar do mundo. De fato, o site *youtube* é largamente utilizado pelos capoeiristas. A FICA reage a isso controlando o quanto pode a filmagem de seus eventos. Mestre Valmir justifica: *é que a gente já deu com jogo nosso por aí que a gente nem sabia que tinha sido filmado (...) Na internet e, pior ainda, alguém que andava vendendo DVD nosso sem a gente saber*.

Nesta primeira noite do evento, a festa não se estende muito. Por volta de uma hora já estou voltando para a casa junto com minha anfitriã Véronique, francesa, filha de pai martinicano, estudante de arquitetura em Montpellier. No dia seguinte, a aula começa cedo e os mestres são conhecidos por não gostarem de atraso, fazendo jus à herança do GCAP. O comentário de mestre Valmir pontuando que a moça podia, excepcionalmente, *entrar atrasada*, pela manhã, não fora gratuito afinal.

## Uma roda na rua



Último dia do encontro, chego achando que estou atrasada para a oficina da manhã, mas o prédio ainda está trancado. Vários capoeiristas aproveitam o sol no terraço. Junto-me a eles, e pergunto, em português, o que está acontecendo a uma moça alemã que conhecera no dia anterior. *Ah... É sempre um pouco assim. Daqui a pouco os mestres estão chegando.* De fato, grande parte do discurso e do rigor do horário dos dias anteriores se diluem no passo tranquilo de mestre Cobra Mansa, chegando junto com mestre Valmir, Éverson e Marcelo. Sem explicações, assim que entramos na sala a oficina começa, quase não tenho tempo de me trocar. Penso que o tempo conta diferente para mestres e alunos. Ao longo do dia, as oficinas terminam e recomeçam pontualmente.

No nível da experiência, entretanto, quero ressaltar que esse regime do tempo controlado, mesmo aliado às regras de uso do uniforme e de não poder beber água durante a oficina, não configuram uma rigidez das relações no momento do aprendizado em si. Pelo contrário: mestre Valmir não perde a ocasião de fazer uma piada, puxa cantos animados e divertidos, e insiste na ideia de que temos que *ter o corpo livre, capoeirista tenso não serve pra nada*. Além disso, a movimentação em si induz a essa flexibilidade e, o treino sendo sempre em duplas, propicia o tempo inteiro a relação inter-corporal. O mestre ainda ressalta: *aproveitem pra conversar com o parceiro, pra encontrar o outro, trocar. Vocês não tão aqui só pra aprender com a gente, aproveitem pra aprender uns com os outros*. De um modo geral, tanto movimentação quanto o clima me remetem ao que descrevi como uma *atmosfera de concentração festiva*, em Salvador, e que experimentara como uma *pedagogia angoleira*, na África, fundadas na descontração, no riso, no *libertar o corpo*, no estar em relação, aliados à atenção aos detalhes do movimento.

A partir dessa atmosfera, a própria rigidez do tempo pode ser percebida e vivida como fluida, flexível. De fato, as duas horas do almoço tem uma qualidade de tempo dilatado (como nos cafés na África). A maioria se espalha no gramado, ao sol, num clima de piquenique. Aproveito para me aproximar de alguns capoeiristas com a camiseta do grupo de mestre Camaleão. Dois deles, uma moça de *piercing* no nariz e um rapaz moreno, ambos por volta dos trinta anos, eu vira no primeiro treino em Marseille, quando apenas assistira e conversara com o mestre. Hélène e Manu são namorados, e me apresentam ao outro casal que almoça com eles – Poca e Ralph – também de Marseille. Esse primeiro encontro é acolhedor

e, no fim das contas, este grupinho acabaria se tornando o de meus amigos mais próximos na França.

Após o almoço, voltamos para a sala de treino. Ainda vemos mestre Cobra Mansa que dorme sob as árvores, como se o tempo não passasse para ele. E assim mesmo, quase no momento seguinte, ele já está em outra sala, esperando com um fio de impaciência os alunos mais experientes, que levaram seus berimbaus para ter aula de ritmo com o mestre. Fico no grupo dos “sem berimbau”, que terão aula de ritmo com mestre Braga. Uma hora de oficina e nos aprontamos para a roda na rua, grande momento do evento.

Vamos a pé até a *Place de la Comédie*, sob um agradável sol de fim de tarde. Na primeira formação da bateria, me animo a pegar um reco-reco que fica sobrando por ali um tempo. Chama minha atenção o atabaque revestido com a bandeira do Brasil. Mestre Valmir está no gunga. Percute os primeiros acordes e em seguida os outros instrumentos vão entrando um a um: berimbaus, pandeiros, e inclusive agogô, reco-reco e atabaque. Assim como no Nzinga (e diferentemente da *Áfricanamente* e de mestre Renê), é já nesta primeira entrada da bateria, tocando completa, que o mestre puxa a ladainha. Mestre Cobra Mansa vem ao pé do berimbau, e seu filho Marcelo junta-se a ele. Ambos estão agachados na *cocorinha*, cabeça baixa, prestando a devida reverência a este momento inicial do ritual. Começados os corridos, eles finalmente completam a *abertura a roda* – ocupam o espaço do centro – num jogo tranquilo e fluido. Marcelo com a agilidade, Cobra Mansa com a experiência, o jogo é pontuado por momentos acrobáticos de ambos e boas pegadas do mestre, pequenos alertas, ensinamentos “de pai pra filho”.

Mais alguns jogos e Reny entra para fazer dupla com Marcelo. Agora, jogo de velhos amigos. Ambos parecem absolutamente em casa naquela roda. Jogam muito rápido, movimentos possíveis apenas entre jogadores que se conhecem muito bem e tem muita confiança um no outro. De repente alguma coisa tranca, uma tesoura que não tem saída, uma perna que fica presa na do outro, e eles levantam e saem caminhando em torno da roda, Marcelo abraçado na cintura de Reny, ambos dando risada. Uma gargalhada que contagia a audiência e mesmo os experientes tocadores da bateria. Mestre Braga, no viola, puxa *cobra coral, cobra coral, cuidado com ela, o veneno é mortal*. Impossível não pensar que esses garotos cresceram dentro de rodas de capoeira, e conhecem um ao outro nesse espaço desde sempre.

A volta termina com Reny fazendo uma chamada. Marcelo conversa com alguém da roda, amarra os tênis, Reny baixa o braço e, mãos na cintura e um joelho dobrado, faz pose de quem espera com toda tranquilidade do mundo. De um momento a outro Marcelo está ao seu lado, mão com mão, e começam a se deslocar rapidamente no passo a dois que sucede a chamada. A combinação é quase imperceptível – um murmurar de um e um gesto de cabeça do outro –, mas o resultado é imediatamente visível: saem da chamada ao mesmo tempo e, completamente sincronizados, já estão lado a lado sobre o apoio das mãos. No clima de uma grande brincadeira, sucede-se um verdadeiro espetáculo de acrobacias encadeadas uma na outra, cada um aproveitando o movimento do outro para uma saída cada vez mais impressionante. Um faz uma tesoura, o outro salta por cima, quase um voo, para parar sobre a cabeça e então fazer a mesma tesoura no primeiro, como um contínuo que nunca termina, apenas num átimo de segundo se transforma numa outra sucessão de movimentos e costuras cada vez mais complexos. Do chão ao pleno voo em milésimos de segundo, o olho não é rápido o suficiente para acompanhar. Esse espetáculo dura talvez um minuto, e termina num afetivo abraço risonho dos dois capoeiristas. Um instante em que a respiração de todos na roda parece suspensa para que então a intensidade do momento presenciado se faça sentir na irrupção de animados aplausos.

É com esta imagem marcando o fim do encontro da FICA que volto para Marseille. Também penso que, afinal, Reny fez uma boa demonstração de sua chegada na França.

Marseille - 05/06/08



Antes de entrarmos no cotidiano do grupo de Marseille, aproveitei uma conversa com Poca (aquela mesma com quem eu almoçara durante o encontro da FICA), para trazer um pouco da história da formação deste grupo em solo francês. Poca é personagem central nesse processo. Por volta do ano 2000, ela se muda de Paris, onde já praticava a capoeira Angola com mestre Guará (um dos primeiros angoleiros a se instalar na França), para Marseille. Esta cidade, entretanto, conta com apenas um grupo de capoeira Regional, coordenado por mestre Juruna. Poca que, segundo próprias suas palavras, apaixonara-se pela capoeira Angola, não quer abrir mão de seguir praticando este estilo. É ela que, movida por essa paixão, acaba organizando um grupo para trazer mestre Camaleão do Rio de Janeiro.

Escutei essa história de várias pessoas em conversas informais, tanto de outros integrantes do grupo quanto de mestre Camaleão. Com a própria Poca tive muitas conversas, mas foi só no final de minha estadia, às vésperas de uma viagem que ela faria à Índia, que nos sentamos para uma entrevista gravada sobre o assunto. São trechos desta entrevista<sup>112</sup> que transcrevo aqui. Pergunto por que a escolha por mestre Camaleão. Ela conta que, no momento em que decidiu trazer um mestre do Brasil para ensinar capoeira Angola em Marseille,

isso podia virar em qualquer direção. Naquele momento, deveria ser Marrom, porque era o mestre de Guará, que era meu mestre em Paris (...) Mas um amigo me falou de Camaleão. Camaleão veio a Marseille, ele tava de passagem. Esse amigo me disse que era um super angoleiro, que eu precisava encontrá-lo. Eu já tava em Marseille, e organizamos uma oficina, junto com Juruna. Ele alugou a sala, eu fiz um monte de ligações pra que tivesse um tanto de gente, e assim Camaleão deu uma super oficina em Marseille. Era dezembro, fez um sol magnífico, e ele tinha passado pela Inglaterra, por países frios, a gente levou ele pra passear nos Calanques, e ele super adorou! Então eu falei que no ano seguinte queria trazer um mestre de Angola e fazer alguma coisa aqui, por que não ele? E ele disse, 'é, por que não?'

Se a oficina já fora impressionante, no ano seguinte, no Rio, Poca fica encantada com *a capoeira dele, os músicos, a energia: ... Eu vi um jogo verdadeiramente flexível, animal, perto do chão... ele me fez pensar num gato, adorei sua maneira de se deslocar, sua malícia e, além disso, é um super músico.*

Mas a escolha de Poca também se baseia em critérios que mesclam as características do jogo em si a um contexto mais amplo das relações no mundo da capoeira Angola. Ela conta:

---

<sup>112</sup> Na França, via de regra as entrevistas com os integrantes dos grupos de capoeira foi realizada em francês. Para este texto, optei por traduzi-las a fim de promover a fluência da leitura. As conversas com brasileiros, obviamente, deram-se em português. Ao longo do texto, explicito os casos que escapam a essa regra.



E também é verdade que, como eu tinha treinado com Guará, com uma capoeira que vinha da rua, me agradava encontrar um pouco disso... eu achei que tinha um pouco mais de abertura nessa capoeira, sabe, menos tradicionalista que a escola de Pastinha, os amarelo-e-preto... E é verdade que antes eu tinha feito Regional, e me dava um pouco de medo a linhagem muito extremista que encontrei na capoeira Angola de Salvador (...) Porque eu acho importante que tenham regras, codificações, regras a seguir no jogo, na música, etc. Mas achei que essa vontade de conservar as regras a qualquer preço na “pura regra da arte” etc., às vezes deixava as pessoas muito fechadas, sabe?

Poca começa a nos falar de a uma disputa interna no campo pela legitimidade para definir o que pode ou não ser considerado capoeira Angola. De fato, em minhas circulações, ouvi de vários capoeiristas da linhagem que ela (e outros tantos capoeiristas franceses que encontrei) identifica como os amarelo-e-preto insinuarem (ou mesmo dizerem abertamente) que na opinião deles Camaleão não era angoleiro. Essas disputas mobilizam tanto critérios relativos a linhagens e filiações, quanto características mais diretamente ligadas ao estilo de jogo, numa relação que está longe de ser simples. Poca comenta:

Eu, de qualquer forma, eu tava interessada pela capoeira... a linhagem de Pastinha, os amarelo-e-preto, eu acho que é um belo estilo, os ensinamentos, a pedagogia e tudo... Mas esse lado um pouco fechado me dava medo, sabe? Então eu ia mais naturalmente na direção de um Camaleão, um Marrom, um Guará... Camaleão ele tem essa abertura... Bom, ele não é muito encarnado nas [regras]... eu acho que é bom ter regras, formar teus alunos, coisas que você tem que saber quando vai nas rodas, é a história. Mas também é bom ficar aberto nessa prática. Então foi assim, Camaleão veio, organizamos a associação...

Guardamos esses indícios da complexidade da questão e seguimos acompanhando a instalação de mestre Camaleão em Marseille. Concretamente, trazer um mestre do Brasil à França não é apenas uma questão de boa vontade, mas envolve uma pesada organização para operacionalizar o projeto de acordo com as exigências burocráticas.

Primeiro, junto com Ralph e Hélène (que vimos também no amoço em Montpellier) e Nuno, ela organiza um pequeno grupo de prática da capoeira Angola, para que já houvessem alunos quando da chegada do mestre. Também é preciso uma identidade jurídica, e eles fundam a *Association Marseille Métisse*. Logo vão atrás de salas para as aulas. No sistema dos centros sociais de bairro – espaços que, além de desenvolverem atividades promovidas pela prefeitura para a comunidade, podem ser alugados a baixo custo para atividades diversas – encontram boas salas, relativamente centrais, em bons horários (prioritariamente final de tarde e à noite, após o expediente normal de trabalho). Distribuem panfletos, fazem divulgação boca a boca e, quando o mestre chega, há cerca de sessenta inscritos para as aulas.

É um bom começo, mas não o suficiente. Para que ele possa ter o visto de trabalho, a associação deve garantir seu salário (o mínimo de € 1.100,00) acrescido dos impostos trabalhistas (quase o dobro do valor), além de cobrir o aluguel das salas, é claro.

Assim, além dos alunos independentes de capoeira, que começavam a integrar o então emergente grupo Filhos de Angola de Marseille, a associação buscou aulas em escolas e Poca, que na época não trabalhava, levava o mestre em todos os cursos, atuando como tradutora, uma vez que ele não falava nada de francês. Segundo Poca, estar sempre com o mestre foi uma super experiência. Mas congregar o tanto de trabalho administrativo com o papel de aluna também não foi experiência simples. A relação manteve esta forma por volta de quatro anos e, numa medida, esgotou-se. Hoje, mestre Camaleão (que fala bem a língua e foi aprendendo a se mover nos meios burocráticos franceses) coordena sua própria associação – a *Association France-Brasil* – e Poca mantém uma relação prioritariamente de aluna, integrante antiga do grupo (formada treinel em junho de 2009).

Após esse breve histórico, acredito que já temos as informações mínimas para conhecer um pouco dos espaços e práticas que constituem o cotidiano do grupo Filhos de Angola.

### **Marseille – 09/06/08**

Meu segundo treino com mestre Camaleão. Ainda estranho a sala do *Centre Social Michel-Lévy*: grande, o chão de lage branco iluminado pela luz fluorescente, grandes janelas gradeadas e, nas paredes também brancas, avisos do centro comunitário e cartazes feitos por crianças (sobre fotos de revista e desenhos coloridos, lê-se *Afrique* e *São Tomé & Príncipe*). Os instrumentos para uma breve aula de ritmo são trazidos por mestre Camaleão para a sala somente no momento do treino, e voltam a ser guardados num armário com chave no final. Afinal, ocupamos este espaço duas vezes por semana, das 19h às 21:30 e de resto, muitas pessoas frequentam o lugar para as várias atividades ali desenvolvidas – recreação, oficinas de dança, de percussão, etc.

Resulta que tudo – tanto o espaço físico em si quanto seus usos – é muito diferente da Áfricanamente (ou mesmo do Nzinga), onde o espaço estava sempre investido de elementos evocando a capoeira, desde a fachada do prédio, passando pela pintura das paredes internas e com os instrumentos sempre expostos, à disposição de quem quisesse pegar nos intervalos entre treinos. Quando mostro as fotos do grupo porto-alegrense a meus colegas de Marseille todos, sem exceção, fazem comentários do tipo “*ah! Mas vocês tem um espaço lindo! Quanta sorte!*” Isso não é específico do grupo marselhês. Vimos que o encontro da FICA acontecia num espaço público (o mesmo acontecendo com suas aulas regulares). De fato, isso é comum a praticamente todos os grupos que pude visitar: as aulas regulares acontecendo em centros sociais, os eventos em grandes ginásios de esportes<sup>113</sup>.

Conversando sobre o espaço da Áfricanamente, Poca me conta o sonho que começa a acalantar, de ter um lugar seu onde dar aulas de Pilates (técnica corporal cuja formação acabara de iniciar) e capoeira a preços populares. Sobre os espaços da capoeira na França, ela diz:

É duro né? É frio. É realmente tirado de um contexto. No Brasil, os espaços onde se faz capoeira são sempre *lugares*, com uma alma. Raramente é um ginásio, pelo menos eu nunca vi isso lá (...) Porque a capoeira não é qualquer esporte que você põe numa sala de ginástica, tem todo esse universo em torno, essa atmosfera, essa energia que se cria mais facilmente num lugar que tem uma alma.

Numa medida, ela nos remete à criação da *atmosfera* (José Gil) conforme falávamos nas seções anteriores. Se essa atmosfera, como vimos, é criada em grande parte através da *comunicação dos corpos*, de um investimento específico do corpo que o torna permeável ao espaço e à relação, o papel do espaço físico em torno não é menos importante. Na Áfricanamente, as imagens nas paredes, as vibrações do som ecoando quase continuamente pela sala animada por treinos da manhã à noite, a contínua circulação de pessoas engajadas na construção comum daquele universo, integram a prática corporal propriamente dita. Como um ambiente propiciador para a criação da *atmosfera capoeira*, impregnada de suas forças e seus sentidos.

Agora em Marseille, neste segundo treino, não consigo acompanhar a aula, sinto o corpo como que endurecido, sem encontrar os caminhos para deixar fluir o movimento. Para

---

<sup>113</sup> A única exceção foi o grupo Angoleiros do Mar, em Paris, que mantinha seu próprio espaço na ocupação clandestina de um prédio vazio. Como o espaço era pequeno, o encontro internacional do grupo realizou-se num ginásio, como os outros.

minha sensibilidade acostumada àquele ambiente de certa forma já impregnado de capoeira desde que se entra, tentar recriar aquela *atmosfera capoeira* (de forma que eu a reconheça como tal) apenas através da movimentação é um árduo trabalho. Junte-se a isto o fato de que a música tocada em som mecânico parece não ter volume suficiente para preencher a amplitude da sala, e que são músicas pouco familiares para mim, minhas dificuldades aumentam a cada instante. Como se não bastasse, acho a própria movimentação estranha: num primeiro momento, o movimento de mestre Camaleão me parece mais agressivo, direto, e menos “arredondado” do que o de Guto. Em todo caso, menos acessível ao meu corpo.

Num dado momento, tenho vontade de rir quando percebo meu próprio estranhamento ao ouvir mestre Camaleão explicando os movimentos metade em francês, metade em português. Ele próprio não parece acostumado a ter brasileiros na aula, pois cada vez que se dirige a mim passa imediatamente a falar só português. Estamos treinando em duplas, e assim que se dá conta, ele se corrige e faz a tradução para meu companheiro de jogo. Enfim, as duas horas do treino ainda são pouco para tanta adaptação.

Felizmente, é uma noite de primavera e a suavidade da brisa me faz relaxar assim que saio da porta do treino. Nesse momento exato, sinto um certo relaxamento provocado por duas horas de movimento. Mesmo que não seja a movimentação mais acessível para mim, ainda assim reconheço, em algum lugar de meu corpo, a sensação de ter passado duas horas “fazendo capoeira”.

**Marseille – 21/06/08**  
**Roda na *Fête de la Musique***

A *Fête de la Musique* comemora a chegada do verão em Marseille. A cidade inteira fica mobilizada, e todas as praças (pelo menos as mais centrais) são ocupadas por diversos eventos, ao longo do fim de semana. O grupo Filhos de Angola não poderia ficar de fora, e mestre Camaleão programou uma roda no *Cours Julien*, no mesmo lugar do ano passado, ali na saída do metrô.

Encontro marcado para as 20h, chego pelas 21h e há poucas pessoas do grupo por ali. Mestre Camaleão está descarregando a van (toda decorada em motivos coloridos): atabaque, berimbaus, pandeiros, uma mesa, uma enorme caixa térmica. Vem acompanhado de um senhor negro, longos dreads, todo de calça social e camisa brancas. Tanto por sua tranquilidade sorridente quanto pela atenção a ele dispensada pelos integrantes mais antigos do grupo, impossível não pensar imediatamente que tem jeito de mestre. Não chego a ser apresentada a ele, quase sem perceber logo tenho um pandeiro na mão e acompanho uma pequena bateria que se improvisa contra uma parede. Desta posição, vejo mestre Camaleão instalar a caixa térmica sobre a mesa e, acima das duas, uma faixa escrita em verde e amarelo: caipirinha Brasil / caipirinha brésilienne.

Outras pessoas do grupo começam a chegar, e me chama a atenção que nem todas vestem a camiseta do uniforme. Pouca chega mesmo de regata e sandálias, algo pouco provável numa roda da África, por exemplo (mesmo uma roda na rua). Minha surpresa não para por aí. Enquanto alguns seguem conversando entre si, sem se preocupar em formar uma roda, outros pegam os berimbaus e sem nenhuma cerimônia integram a bateria, que não para de tocar. Sem que haja um início marcado, ou mesmo um círculo recortado no espaço, dois capoeiristas já estão jogando um pouco à frente da bateria. Algumas pessoas param para olhar e seguem seu caminho. De repente um susto: uma *scooter* passa rente à cabeça de Margaux que, jogando, a tinha próxima ao chão preparando uma tesoura. Sinto falta do espaço um pouco mais protegido da roda propriamente dita, e um certo mal-estar toma conta de mim. Passo o pandeiro para Vanessa e vou conversar um pouco com o rapaz que vende a caipirinha.

Boa conversa para espairecer. Brasileiro, mulato de uns vinte e poucos anos, está em Marseille há cerca de dois meses, depois de circular um tempo por vários lugares da Europa: *mas sempre com um objetivo, não pensa que sou mochileiro, que tô por aí de qualquer jeito. Agora tô estudando francês.* Pergunto do que ele vive. *Assistência técnica geral*, responde, estendendo seu cartão: *qualquer coisa é só me chamar.* Aproveito para observar o espaço da roda com um pouco mais de distanciamento. De fato, “roda” chega a me parecer um eufemismo por enquanto: há a bateria contra a parede (na verdade uma porta de loja, dessas de metal sanfonado, fechada a esta hora), duas pessoas que jogam na frente, e alguns esboços de um círculo de pessoas de pé que se configura por breves instantes para logo se dissipar. Mesmo os integrantes do grupo não se ocupam muito em estabelecer o espaço de uma roda.

Fazem seu jogo, tocam algum instrumento, e vão conversar, tomar uma caipirinha, dar uma volta.

Antes de retornar à roda, aproveito o convite de Hélène e Manu e os acompanho numa dessas voltas pela praça. Difícil conversar em meio ao volume e à diversidade de sons que ocupam esse espaço. A *Fête de la Musique* faz jus a seu nome povoando a praça das mais diversas manifestações sonoras: um conjunto de metais fica a meia dúzia de passos dos tambores africanos, seguida de um círculo onde ciganas dançam ao som de cantos e palmas. Encontro um casal de amigos franceses (ela antropóloga, ele engajado no trabalho comunitário), que me comentam sobre a *batucada brésilienne* que acabara de passar. Eu não vira mas, por sua descrição, imagino uns quinze tambores estilo Olodum, tocados por homens e mulheres. É somente mais tarde, no *Festival des Suds*, que eu veria uma batucada nesses moldes. Usando figurinos algo carnavalescos – calças brancas e blusas bufantes de cetim azul e desenhos bordados em lantejoulas prateadas, cabeças adornadas com plumas e lantejoulas nas mesmas cores – desfilavam, precedidos por um grupo em trajes cotidianos e muito animado, dançando alegremente ao som dos tambores. Naquele momento, eu reconheceria no grupo alguns músicos brasileiros que moram em Marseille e capoeiristas de outros grupos.

Quando voltamos para a roda, aproximadamente uma meia hora depois, o espaço e a dinâmica dos jogos permanecem mais ou menos como quando saímos. É então que o senhor negro que acompanhava mestre Camaleão na chegada deixa seu lugar no berimbau para jogar na roda. Com autoridade de mestre, diz, em português, que afinal não consegue jogar assim, que precisa da ajuda de todos, e completa o sentido de sua fala com um gesto que indica um círculo fechado no chão, mais próximo da bateria. Compartilhando seu sentimento, sou uma das primeiras a me sentar numa roda, e outros capoeiristas do grupo prontamente fazem o mesmo. Começo a gostar dos jogos que se sucedem com o mestre. Sentindo-me pouco à vontade naquele ambiente, estava firmemente decidida a não entrar nesta roda hoje. Até que mestre Zé Baiano me convida para jogar. Camaleão grita do berimbau: *vai jogar com o mestre, Helô!* Já estava indo, não pretendia negar este convite.

Ao final da roda, mestre Camaleão emenda: *um samba de roda em homenagem a mestre Zé Baiano!* Apesar da empolgação dos mestres (e minha, diga-se de passagem), o samba não dura muito, logo vai-se esgotando: a disposição dos integrantes do grupo para a performance do samba de roda não é nem um décimo daquela que destinam à roda de

capoeira. Apresento-me finalmente a mestre Zé Baiano que, como eu já esperava a esta altura, surpreende-se por eu ser brasileira. *Ah, mas você é do sul, tá explicado*. Ele então resolve o impasse me chamando de *polaca*<sup>114</sup> o resto da noite, não sem uma certa ambivalência impressa no tom da voz.

Mestre Zé Baiano viera a Marseille para o evento Vadiando entre Amigos, organizado por mestre Camaleão. É um evento concebido por ele em parceria com os mestres Marrom e Formiga, seus amigos do Rio de Janeiro. Inicialmente faziam naquela cidade. Hoje, Camaleão organiza o seu em Marseille, e Marrom segue realizando o Vadiando entre Amigos no Rio de Janeiro, às vezes com Formiga. De tempos em tempos um frequenta o evento organizado pelo outro. No próximo capítulo, proponho uma entrada no evento através da descrição de uma roda realizada no *Vieux Port* de Marseille.

---

<sup>114</sup> *Polaca* refere-se, inicialmente, a uma mulher de descendência polonesa no Brasil, podendo ser apenas uma forma corrente para se referir a mulheres de pele, cabelo e olhos claros. Pode, ainda, guardar uma certa ideia de inferioridade numa escala de brasilidade, uma vez que alguém que é “polaca” sempre é um pouco misturada com a Europa e, numa certa medida, “menos brasileira”, digamos, não tão “de raiz”. Como se o grau de brasilidade pudesse ser medido, às vezes, por uma certa “pureza” simbolizada na pele morena ou negra. Num outro sentido ainda, pode ser uma forma de indicar atributos sensuais a uma mulher de pele clara, basicamente através da entonação que se confere à palavra.

## Capítulo Dois



## A capoeira festiva



Marseille - junho/2008  
Vadiando entre Amigos



### *Vem jogá mais eu... no Vieux Port*<sup>115</sup>

Sexta-feira de junho, fim de tarde ensolarado. De repente, *La Canebière*, avenida central de Marseille, torna-se cenário de um espetáculo inusitado. Os transeuntes ouvem primeiro uma música estranha para, em seguida, ver umas sessenta pessoas que avançam em coluna, ocupando a larga calçada e um pouco do espaço destinado aos trilhos do bonde. Na primeira fila, homens e mulheres tocam instrumentos singulares: parecem arcos verticais com apenas uma corda, percutida com uma baqueta, e cujo som é amplificado por uma cabaça presa à extremidade inferior do arco. Deve haver uns vinte desses berimbaus – os instrumentos mais importantes para tocar música de capoeira – avançando em sincronia, como uma pequena floresta de galhos em movimento. Os tocadores de berimbau são seguidos por outros capoeiristas, que tocam pandeiros, agogôs, reco-recos, e por um tocador de atabaque, o grande tambor que dá a cadência ao jogo e serve como uma base para os outros instrumentos. Outros ainda caminham atrás, reforçando o coro.

Os capoeiristas estão todos vestidos para uma grande ocasião, como é o caso desta berimbalada ao longo da *Canebière*. Vestem as camisetas dos inúmeros grupos europeus de capoeira vindos para o Vadiando entre Amigos, encontro anual do grupo marseilhês Filhos de Angola, ou de seus grupos brasileiros de referência; alguns estão todos de branco, outros exibem orgulhosamente as cores de seus grupos. Vários – brancos, negros, mestiços – têm dreads, e tanto homens quanto mulheres usam colares de sementes, miçangas ou búzios. Sem dominar a cena, veem-se aqui e acolá as cores da bandeira brasileira. Nessa mistura de pessoas, de referências estéticas, de fenótipos, é difícil identificar os mestres e professores brasileiros, os franceses de Marseille ou do resto da França, os finlandeses, alemães, portugueses ou vindos de qualquer outro país da Europa ou do mundo, tal é a atmosfera de unidade que emana do grupo. Como se as diferenças de nacionalidade, cultura, língua, situação econômica, fossem completamente dissipadas pelos cantos em português, pelo engajamento comum na capoeira.

A coluna que desce a *Canebière* poderia assemelhar-se a uma das inúmeras manifestações políticas que usam esse espaço como arena de expressão. Mas a sonoridade, os

---

<sup>115</sup> Esta descrição, escrita durante minha estadia na França, foi inserida no artigo *Le Monde de la Capoeira Angola vu de Marseille: corps, imaginaires et hiérarchies en jeu* (O mundo da capoeira Angola visto de Marseille: corpos, imaginários e hierarquias em jogo), originalmente publicado na revista VIBRANT (2009).

ritmos e a animação da massa evocam mais uma festa, um tipo de carnaval, ou, dada uma atmosfera entre solene e festiva, uma espécie de procissão religiosa banhada pelo sincretismo afro-brasileiro. De fato, os transeuntes habituais da *Canebière* não parecem compreender o que se passa. Filmo a berimbalada, vestindo a camiseta do grupo Filhos de Angola. Dois jovens me perguntam o que é isso. “*É a capoeira, vamos fazer uma roda ali embaixo, no Vieux Port*”. Eles não sabem do que se trata e, talvez por curiosidade, acompanham o estranho cortejo ao longo de seu percurso.

O grupo chega ao *Vieux Port* sob os olhares curiosos das pessoas que estão ali fazendo turismo, passeando, conversando ou simplesmente passando o fim de tarde, prática comum dos habitantes da cidade. Sem interromper a música, os tocadores se posicionam na borda do cais, formando a bateria: oito silhuetas que se destacam contra o pôr-do-sol. Contramestre Pernalonga, brasileiro, negro, que coordena um grupo em Bremen (Alemanha), está no meio e toca o Gunga, o berimbau mais importante. Os outros tocadores são membros do grupo Filhos de Angola. Poca, mestiça, fundadora do grupo, toca o berimbau Médio e Ralph, seu marido, branco, toca o berimbau Viola; Isabelle, também integrante do grupo desde o início, branca, toca um pandeiro; o outro pandeiro, posicionado ao lado do Gunga, é tocado por Nuno, branco; um jovem negro toca o atabaque; um jovem branco toca o agogô; Vanessa, branca, toca o reco-reco. Os outros capoeiristas se posicionam ao redor para completar esse espaço que já forma uma roda, deixando livre o espaço central.

Um menino que passava por ali ocupa o centro da roda por alguns minutos e improvisa uma dança. Seu avô lhe diz alguma coisa numa língua árabe, e então são os capoeiristas que o encorajam a continuar seu pequeno espetáculo. Quando o menino sai, Ulysse, um dos alunos mais antigos de mestre Camaleão, um jovem de uns 30 anos vestindo o uniforme com as listras amarela, vermelha e verde do grupo Filhos de Angola, entra na roda e agacha-se frente à bateria, *no pé do berimbau*. Em seguida um segundo jogador, vindo para o encontro, magrinho, todo de preto (incluindo o chapéu que cobre seus cabelos loiros), junta-se a ele. Agachados face a face, eles escutam a ladainha cantada por contramestre Pernalonga. Como todos que estão na roda, os dois jogadores respondem ao *Iê, viva meu Deus, camará* do contramestre Quando este lhes indica o centro da roda com uma pequena inclinação do berimbau, eles apertam as mãos. Em seguida vão em direção ao centro da roda fazendo ao mesmo tempo movimentos lentos, circulares, sempre se olhando, mesmo quando estão de cabeça para baixo.

É o começo do primeiro jogo desta roda de capoeira. Os dois jogadores encadeiam movimentos lentos e se movem numa espécie de circularidade, cada um aproveitando dos espaços vazios deixados pelo movimento do outro para entrar uma perna, a cabeça, passar bem perto do outro, quase tocá-lo. Sem encostar um no outro, os dois jogadores formam uma espécie de bolha a mover-se no interior da roda circunscrita pela bateria e pelos outros capoeiristas. Contramestre Pernalonga *puxa o canto* (canta como solista), os outros respondem em coro. A sensação de circularidade é dada também através do ritmo marcado pelos instrumentos de percussão, pelos cantos repetitivos que se encadeiam, cantados com entusiasmo pelo grupo. A roda forma uma unidade espacial recortada no espaço mais amplo da cidade, tanto através do posicionamento dos capoeiristas no espaço quanto pelas ondas sonoras que eles emitem. Um imenso coração bate em pleno *Vieux Port*.

Aos poucos, o ritmo se torna mais intenso. Os capoeiristas ao centro são impelidos a fazer movimentos mais rápidos: uma sucessão acelerada de golpes de pernas, de cabeça, de esquivas, forma uma coreografia improvisada, sublinhada pelos comentários do cantador e dos capoeiristas sentados na roda. De repente, o loiro finge que vai atacar Ulysse de um lado para

finalmente conseguir empurrá-lo pelo outro lado com uma cabeçada que quase o põe no chão. Ulysse ri, reconhece a vantagem do outro, que conseguiu ser mais esperto do que ele. Encorajado pelos comentários em torno e pela reação de Ulysse, o loiro acaba rindo também. É a vez de Ulysse aproveitar esse pequeno momento de distração de seu adversário para lhe dar uma rasteira e colocá-lo efetivamente no chão. Todo mundo ri, é uma festa.

Contramestre Pernalonga percute várias vezes seguidas o mesmo acorde. É o momento de trocar os jogadores do centro. Ulysse e o loiro todo de preto se abraçam e saem cada um por um lado da roda próximo à bateria, segundo as regras do ritual. Alguns capoeiristas aproveitam esse momento para trocar de posição: os tocadores de pandeiros são substituídos por outros capoeiristas que estavam sentados na roda.

Vários jogos se desenrolam nessa atmosfera festiva. Mesmo se alguns golpes parecem mais ameaçadores, ninguém chega a se bater verdadeiramente. Até o momento em que mestre Zé Baiano, vindo do Brasil especialmente para o encontro, joga com um jovem francês branco. Mestre Zé Baiano é um homem de uns 60 anos, negro, longos rastas que ele amarra em um nó atrás da cabeça para jogar. Sempre sorrindo, ele começa o jogo com movimentos controlados e flexíveis.

De repente, seu jovem adversário se coloca na periferia da roda e, de pé, abre os dois braços em cruz. É uma posição conhecida como *chamada*, e uma de suas funções num jogo de capoeira é fazer uma observação sobre o jogo do outro. Em todo caso, é sempre uma posição delicada, que pode ser interpretada como um desafio ou como uma afirmação de superioridade em relação ao outro. Mestre Zé Baiano ri, pergunta (em português) ao jovem se ele tem certeza. O jovem não parece compreender e sustenta sua *chamada*. Sempre sorrindo, mestre Zé Baiano se aproxima e assume a posição daquele que é chamado: *de frente*, estende seus braços em cruz ao longo dos braços de seu adversário, tocando suas mão, palma contra palma. Os dois jogadores se deslocam em vai e vem na roda, como se fosse uma dança de salão. O jovem indica ao mestre o lugar por onde ele deve sair da *chamada*. Mestre Zé Baiano coloca as duas mãos no chão e imediatamente ergue uma perna que acerta o rapaz em pleno rosto. A atmosfera fica tensa. Os rostos em torno continuam sorridentes, mas os comentários cessam. Escuta-se somente a música. Contramestre Pernalonga canta *Quem não pode com mandinga não carrega patuá*, para indicar ao jovem que não se faz uma provocação se não se pode arcar com as consequências, ou seja, defender-se dos golpes. Não dá para se fazer de esperto, tem que ser esperto de verdade. Mestre Zé Baiano faz o jovem se defender aplicando golpes cada vez mais rápidos e imprevisíveis. Apesar da atmosfera tensa, os dois jogadores terminam se abraçando e sorrindo.

A roda continua. Ao todo, dura umas três horas. Pode-se contar um público flutuante de umas cinquenta pessoas, sem falar dos outros capoeiristas de Marseille que passam para dar um alô ou fazer um joguinho, tocar e cantar. A lua já está bem cheia no céu quando mestre Camaleão dá o *Iê*, percutindo seu berimbau para marcar o último acorde que indica o fim da roda.

O grupo fica um tempo ainda pelo cais e se dissipa aos poucos. Alguns se dirigem diretamente para a *soirée brésilienne* organizada na sede da Associação para difusão das formas de expressão latino-americanas Kzuca, à qual pertence um dos integrantes do grupo Filhos de Angola. Outros se juntarão à festa mais tarde.

No momento em que termino de reler a descrição desta roda no Vieux Port, acho-a estranha, diferente do que escrevi até aqui. Antes de seguir o percurso desta narrativa, então, decido fazer um breve comentário, digamos, metodológico, a respeito das peculiaridades de se buscar uma etnografia *desde o corpo* (e, como disse na introdução, tentar refletir “desde as entranhas”). Neste texto, que proponho como um retorno à experiência vivida, comecei descrevendo “minha primeira viagem a Salvador”. Esta primeira parte apresentava um plano geral do mundo da capoeira no qual eu estava ingressando, assim como performatizava a própria forma de minha entrada: lenta, gradual, tateando o campo e as problemáticas dele emergentes.

Apresentei a segunda parte como um mergulho no corpo, em pleno processo de devir-angoleira e, por conseguinte, de construir (no corpo-em-relação) esse mundo de sentidos da capoeira Angola. Estávamos então em Porto Alegre, minha cidade natal, na África, um grupo com o qual tive uma afinidade imediata e um acesso bastante fácil (além do acolhimento ser uma característica muito valorizada pelo grupo, tive minha entrada facilitada por chegar com indicação de uma amiga de Guto, e por já conhecê-lo, de longe, através de amigos comuns).

Vinda das profundezas desse corpo (inserido naquele ambiente de “família”), esta terceira parte é uma espécie de “explosão”, um voltar-se para o mundo, numa amplitude transoceânica. Tal explosão não é sem custos, corporalmente vividos e, portanto, com consequências reflexivas. Não se vive a desterritorialização impunemente. Numa medida, é essa desterritorialização, literalmente um “perder o chão”, que proporcionou uma complexificação do olhar ou, dito de outro modo, a multiplicação de *séries de pontos de vista multi-perspectivados* (Csordas, 2008). Muito do que foi escrito nas partes um e dois deste texto é tributário desse próprio processo de “explosão” para o mundo, e de um posterior retorno à dimensão do corpo-reflexivo no momento de escrever.

Assim, a experiência em si da capoeira em Marseille foi vivida por mim a partir de um corpo continuamente desterritorializado. Perda constante e diária de referências. Por motivos vários, desde a mudança geográfico-cultural até as próprias diferenças entre a capoeira de mestre Camaleão e aquela na qual eu fizera minha iniciação angoleira. É um dos custos de incluir meu próprio processo de devir-angoleira como parte do método etnográfico. A

capoeira Angola é múltipla, e comporta uma infinidade de apropriações e reinterpretações da tradição.

Se no encontro da FICA eu vivera a sensação de sentir-me “em casa” como contraponto a uma dureza vivida no cotidiano de recém-chegada na França, isso não acontece durante o Vadiando entre Amigos (o encontro de mestre Camaleão). De fato, vou progressivamente me distanciando, como angoleira, das dinâmicas do evento. Aproveito para tirar fotos, filmar, conversar com as pessoas, mas não consigo acompanhar a intensidade da profusão de oficinas, festas e rodas que preenchem os quatro dias e noites de sua duração.

Isso importa aqui na medida em que escolhi investir-me por completo no processo de tornar-me angoleira, como um dos recursos mobilizados na construção do conhecimento antropológico. Na verdade, não vejo como esse investimento poderia ser feito de forma parcial, uma vez que, como vimos, o corpo angoleiro é também desconstrução de si para a construção de um *Corpo sem Órgãos*, um *corpo-devir* (Deleuze e Guattari, 1996; Gil, 2005). Implica, portanto, um investimento dos afetos. Nesse espaço dos afetos, os dois modelos de capoeira com os quais me deparei tornaram-se incompatíveis. É preciso admitir: ambos não me interpelam, não me afetam da mesma forma. Dizendo claramente: a **minha** capoeira é a da *Áfricanamente*, tanto na forma do jogo quanto no engajamento político.

Essa clareza interna foi emergindo durante o Vadiando entre Amigos. Nada mais natural: o evento, por sua própria intensidade concentrada, configurou-se como uma arena reflexiva onde o que permanecia opaco na vida ordinária tornou-se visível (Turner, 1987). O leve desconforto que na diluição do cotidiano junto ao grupo eu sentia sutilmente aqui e ali, tornou-se intenso e quase insuportável quando concentrado em quatro longos dias e noites. Logo em seguida, vieram as férias de verão. O grupo interrompeu suas atividades durante os dois meses, os quais aproveitei para conhecer outras regiões. Foi um tempo necessário para “acomodar” as sensações e chegar num entendimento das implicações do distanciamento que sentira durante o evento.

O que interessa disso tudo, metodologicamente, é que foi a consciência dessa impossibilidade de um investimento afetivo total enquanto angoleira que me permitiu abrir espaço para um reinvestimento nas relações no interior do grupo Filhos de Angola. Tanto como pesquisadora quanto me permitindo criar laços de amizade. Ao ter clareza de meu

próprio posicionamento como angoleira-em-potencial, consegui dar um passo atrás em minhas próprias expectativas para perguntar, muito simplesmente: se capoeira Angola para eles não é o mesmo que para mim, o que é então?

A mudança de tom na descrição da roda no Vieux Port é o resultado dessa mudança do lugar de onde passei a olhar a capoeira. Reproduzir aqui a descrição escrita ainda em Marseille faz parte de uma escolha estilística que tem por objetivo performatizar os movimentos reflexivos da pesquisa. O artigo direcionava-se para um público leitor que não tinha o arcabouço prévio do texto das partes um e dois desta tese, e que não necessariamente conhecia alguma coisa que fosse sobre capoeira. Naquele contexto, decidi adotar uma narrativa a partir de um olhar deliberadamente exotizante, buscando restaurar o estranhamento percebido nas diversas reações dos passantes ordinários durante a berimbalada e a roda no Vieux Port. Numa medida, um olhar que reconheceria em muitos franceses não diretamente implicados na prática da capoeira, e que constituía um pano de fundo para a inserção dessa prática naquele país. Naquele momento, então, não incluía o esforço estilístico de restaurar a experiência vivida desde o meu corpo como dado de análise incorporado à própria escritura etnográfica.

Não significa dizer que naquele momento o corpo não estivesse investido, tanto no trabalho de campo quanto na escrita, mas apenas que tal investimento não era performaticamente narrado. Em relação à pesquisa como um todo, não se trata tampouco de opor posições mais “de observadora” ou mais “de participante”. Justamente venho perseguindo uma observação que seja sempre “desde dentro”. O que acontece, no momento em que não me identifico completamente no nível corporal-afetivo com a prática que observo, é uma perspectivação do ponto de vista que foi-se construindo no processo de devir-angoleira. Enquanto aprendiz de capoeira, as práticas do grupo de mestre Camaleão passam a funcionar como um espelho, um “outro” que me ajuda a situar minhas próprias escolhas. Enquanto pesquisadora, esse espelho me faz olhar novamente para o mundo que estava construindo, multiplicando as séries possíveis de pontos de vista multi-perspectivados.

Como proponho que também a escrita seja feita desde o corpo, é inevitável que este capítulo tenha uma organização e um estilo narrativo sutilmente diferentes dos anteriores. Poderia tentar “moldá-lo” à semelhança do resto, e confesso que várias vezes fui tentada a fazê-lo, a fim de dar uma unidade estilística para a tese. Entretanto, no âmbito da proposta de

escrever desde o corpo, acabo optando por manter a fidelidade à experiência, e aceitar as consequências, no caso, estilísticas, dessa opção. De fato, é esta escrita, aqui apresentada, que me permite restaurar o acesso à experiência da capoeira Angola em Marseille. Escrever desde um corpo desterritorializado, e multiperspectivado ao extremo, afinal, continua sendo escrever desde o corpo.

Assim, ao longo do capítulo, por vezes a dimensão do percurso se dissolve um pouco e abandono a descrição intensa dos eventos para investir nos espaços de diálogo com os atores que constroem diariamente esse microuniverso da capoeira Angola em Marseille.

Se olharmos as redes da capoeira Angola que vinha seguindo até aqui, no conjunto desta pesquisa o grupo Filhos de Angola aparece como uma espécie de “ilha” conectada com o resto do universo angoleiro (da pesquisa) de forma mais indireta, ora tensa, ora amigável. Não equivale a dizer que seja uma ilha no universo da capoeira Angola como um todo. De fato, é um pequeno recorte de toda uma outra rede, outro mundo, e que é igualmente constitutivo do mundo da capoeira Angola contemporâneo. Entretanto, se até então eu vinha seguindo fluxos que se interconectavam de forma mais densa e direta, ao chegar em Marseille<sup>116</sup> é como se me visse num universo quase independente, de onde eu podia ocasionalmente escutar ecos, ver rastros daquele outro.

Assim, para finalizar este recorte reflexivo, evoco duas imagens teóricas que inspiraram o ponto de vista que adoto aqui. Articulando a proposta do drama social de Turner com o teatro brechtiano, John Dawsey (2000) pergunta: *qual o ponto de vista privilegiado para se observar o espetáculo?* Agora, é como se olhássemos para aquele mundo que vínhamos construindo até aqui por uma brecha, uma fissura, desde suas margens. Aproximando-me também de Homi Bhabha (1998), diria ainda que as margens são tão constitutivas do centro quanto o contrário, e que essas posições são, em grande parte, uma questão de ponto de vista.

Dito isso, sigo o percurso, começando por conhecer um pouco dos pontos de vista dos sujeitos que constroem esse mundo da capoeira Angola a partir de Marseille.

---

<sup>116</sup> De fato, é importante mencionar (na medida em que faz parte dos caminhos e descaminhos das pesquisas em âmbito acadêmico), que a escolha por Marseille foi feita, em grande parte, devido ao centro de pesquisa abrigado pela cidade, o SHADY/EHESS, onde fui acolhida para a realização de meu doutorado-sanduíche. Era importante, naquele momento, conciliar a existência de um grupo de capoeira Angola com um laboratório acadêmico afinado com as temáticas da pesquisa.



## Políticas da capoeira

No segundo treino, interrompi a descrição com a agradável noite de primavera, na saída do *Centre Michel-Lévy*. Com vontade de aproveitar mais um pouco da brisa fresca que reconforta o corpo depois de duas horas de movimento intenso, decido acompanhar algumas pessoas do grupo numa cerveja no *Cours Julien*, uma praça a uns dez minutos a pé dali, bem no caminho para minha casa. Nos instalamos juntando duas das poucas mesas livres na rua. Acho difícil acompanhar as conversas cruzadas em francês, e acabo conversando mais com mestre Camaleão mesmo. Logo ele pergunta como foi o encontro da FICA. *Foi legal. O que tu quer saber exatamente?* Sua primeira questão: *teve festa?* Hesito um pouco ao responder um *é... teve*. Ele não deixa escapar meu pouco entusiasmo para completar, dando uma boa risada: *eles não são muito de festa né?* Vejo-me obrigada a concordar. *Acho que eles são mais da disciplina, da escola de mestre Moraes*, arrisco. É o suficiente para que ele exponha sua teoria sobre o assunto:

É, mas isso não funciona aqui. Porque o pessoal que vem procurar a capoeira aqui, na França, quer liberdade. Na França o negócio é a liberdade. Então a gente tem que se adaptar. Claro, não é perder as características, mas tem que flexibilizar isso da disciplina. Aqui a gente faz muita festa. Por isso que no evento eu já coloco: venha com muita energia pra jogar capoeira mas também pra aproveitar que é verão em Marseille. (...) Isso da festa, é uma coisa política aqui. Porque aqui essa coisa da luta, da resistência, da disciplina, não funciona. O contexto é outro, a cultura é outra, e a gente tem que se adaptar.

Mestre Camaleão está claramente demarcando uma diferença em relação ao modo de inserção da FICA na França. Um olhar geral sobre a dinâmica do Vadiando entre Amigos traz alguns aspectos concretos assumidos por essa diferenciação.

O evento começa numa quinta-feira à noite, com uma oficina ministrada por contramestre Forró, vindo do Rio de Janeiro e recém instalado em Hannover, na Alemanha. Como todas que se seguiriam, manhã, tarde e noite, a oficina termina com uma roda. No final, mestre Camaleão comenta: *hoje a gente deixou vocês jogarem, é bom que tenham aproveitado. A partir de amanhã chegam Pernalonga, do Rio de Janeiro, que está em Bremen, e Dorado, do grupo de Bordeaux. E eu também vou cair pra dentro, e aí o bicho vai pegar; vai ser jogo de cobra criada...* De fato, única roda na qual entro para jogar em todo o evento é esta primeira. A quantidade de rodas já é um diferencial do evento da FICA, no qual

aconteceram apenas duas, uma ao final do segundo dia, no salão, e outra no encerramento do evento, na rua.

Outro diferencial: todas as noites têm festa. A primeira na Associação Kzuca, como vimos após a roda no Vieux Port. Nas outras duas noites, o dia termina com churrasco na praia e, é claro, roda até às 6h da manhã. Também contrastando com a FICA, aqui as oficinas do turno matutino, já marcadas para às 11h, começam com uma hora de atraso em média, e ninguém parece se preocupar muito com isso. Os atrasos individuais não são nem comentados, cada um é livre para entrar e sair, organizando seu tempo e sua participação.

Quando peço licença para filmar, mestre Camaleão faz questão de pontuar: *claro que pode, aqui a gente é muito aberto*. Pausa breve para então acrescentar: *Pra quem tá participando do evento, é claro*. De fato, chama minha atenção a quantidade de câmeras não só fotografando como filmando as oficinas e rodas. Bem diferente da FICA, por exemplo, onde só pude filmar num segundo encontro, após ter entrevistado mestre Valmir e “convencido-o” de que eu era digna de confiança. Mesmo assim, quando a roda começa e instalo a câmera, ele faz questão de anunciar: *ela tá filmando porque tá fazendo pesquisa, a gente já tem conversado*. E depois me explica: *é que a gente já deu com muito vídeo de encontro nosso circulando por aí, pela internet, e que a gente nem sabia que existia* (impossível não lembrar, também, do gesto de mestre Poloca, em Salvador, indicando o quanto eu me implicava com o grupo ao obter a autorização para filmar). Para mestre Camaleão, pelo contrário, o controle da imagem não parece ser motivo de muita preocupação.

Na profusão de rodas e festas, na informalidade da organização, na pouca preocupação com o controle do tempo, e mesmo na intensidade do evento como um todo, reconheço as palavras de mestre Camaleão que me suscitaram tantas questões, naquela noite no bar do *Cours Julien*: *Aqui a gente faz muita festa (...) Porque aqui essa coisa da luta, da resistência, da disciplina, não funciona*. Durante o encontro, observo também que os mestres e contramestres convidados não frequentavam os encontros da FICA, e, de fato, eu tampouco ouvira falar deles nas redes que vinha acompanhando até então.

Também são cantadas muitas músicas que eu não conhecia, e os toques utilizados em cada berimbau<sup>117</sup> e mesmo nos pandeiros são diferentes tanto da *Áfricanamente* quanto da

<sup>117</sup> Mestre Camaleão também utiliza o toque de Angola no gunga, mas, em relação aos outros grupos que eu conheceria, inverte os toques: São Bento Pequeno no médio e São Bento Grande no viola.

FICA e do Nzinga. Nas falas do mestre e nas práticas próprias da capoeira, começo a entrever um campo complexo de demarcações e alianças<sup>118</sup>.

Numa medida, esse campo parece reproduzir dinâmicas existentes no Brasil. As redes mobilizadas por mestre Camaleão remetem principalmente ao universo do Rio de Janeiro e ao que, em alguns meios capoeirísticos, chamam-se de angoleiros “convertidos”. Ou seja, que antes eram da Regional e tornaram-se angoleiros num tempo relativamente recente. Dorado e Forró, por exemplo, são alunos de mestre Marrom, um dos “*amigos*” com quem Camaleão organizou as primeiras versões do *Vadiando...*, ainda no Rio de Janeiro.

Do ponto de vista da pesquisa, obviamente não interessa discutir graus de legitimidade de uns e outros como angoleiros. Mas interessa compreender que tais distinções, que agora aparecem em encontros internacionais de capoeira na França, se inserem no contexto de uma rivalidade preexistente entre a capoeira do Rio de Janeiro e a de Salvador. Esta última, atualmente, estaria no centro das definições de legitimidade do que pode ser considerado capoeira Angola, a partir dos critérios de linhagens e filiações que já vimos acionados em diversas ocasiões. Essa rivalidade, de certa forma, também reflete todo um processo mais amplo de disputa política que resulta na configuração, hoje, de Salvador como o centro definidor dos parâmetros para os movimentos negros no país.

Mestre Camaleão propõe um outro modelo de funcionamento da capoeira Angola, onde a pureza das linhagens não ocupa um lugar central (assim como o engajamento numa luta antirracista não está na ordem do dia). Não é à toa que, quando pergunto de quem ele fora aluno, sua primeira resposta é “*ah, sou mais herdeiro de uma capoeira de rua mesmo. Não tô tão interessado nessa demarcação entre Angola e Regional, isso é uma coisa política que veio depois. A capoeira mesmo, a original, não tem isso*”. O que não o impede de se proclamar e reconhecer, hoje, como angoleiro, uma vez que, em sua opinião, no contexto atual esta é a capoeira que se aproxima mais daquela, *a original*.

---

<sup>118</sup> Os toques utilizados em cada instrumento, bem como a disposição da bateria e os “códigos de conduta” dentro da roda (ou as “regras do ritual”, como tenho chamado) são referidos pelos capoeiristas como “fundamentos”. Em sua dissertação de mestrado em antropologia social, a ser defendida em novembro de 2010, Celso de Brito analisa especificamente o papel desses “fundamentos” como sinais diacríticos mobilizados na constituição de linhagens, pertencimentos, alianças e demarcação de diferenças no universo da capoeira Angola, numa abordagem comparativa entre os grupos Zimba, de Curitiba, e GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula), de Lyon, ambos pertencentes à linhagem de mestre Pastinha.

Assim, no âmbito da pesquisa, mais do que exercer um julgamento a partir desses critérios de autenticidade e pureza, busco compreender melhor as características desse modelo de funcionamento da capoeira Angola, tributário de uma *capoeira de rua*, proposto por mestre Camaleão. Num outro sentido, não pretendo aqui simplesmente reconhecer essas demarcações como a ampliação em escala transnacional de uma disputa preexistente no Brasil. Seguindo com Appadurai, entendo que a circulação de imagens, pessoas, ideias, práticas e capital é um processo dinâmico que repercute de maneiras e com intensidades diversas nos diferentes contextos envolvidos. Ou seja, ao estabelecer-se no contexto francês, a capoeira Angola (seja com mestre Camaleão, seja com a FICA ou com outros grupos) entra em relação com um contexto ativo, que também tem poder de agenciamento, interferindo nas próprias dinâmicas de legitimação e definição do que vem a ser, afinal, a capoeira Angola. No capítulo anterior, vislumbramos os diferentes agenciamentos presentes na construção de narrativas que configuram esta prática a partir da produção e circulação de imagens em larga escala. Agora, trabalho com os encontros face a face como produtores desse mundo da capoeira Angola.

Vimos que um ponto comum entre as diferentes propostas angoleiras nesse contexto internacional é a valorização da “*cultura brasileira*” como indissociável do aprendizado da capoeira. Não me refiro aqui, é claro, a uma pretensa unidade cultural do Brasil, e tampouco creio que seja esse o objetivo (ou a necessidade) dos capoeiristas. Antes, vejo a performatização de um Brasil imaginário, como um horizonte no qual os sujeitos projetam a criação de um “mundo imaginado” da capoeira Angola, que é também um dos mundos possíveis a partir dos quais podem situar sua existência individual (e coletiva). Assim, ao ganhar a escala transnacional, as disputas entre modelos de capoeira acabam mobilizando também uma disputa sobre que Brasil (imaginário) é esse, afinal?

Mobilizada pelo desejo de compreender melhor o Brasil (ou os “Brasis”) performatizado pela capoeira Angola na França, as palavras de mestre Camaleão ficaram reverberando para mim na forma de várias questões. Primeiro, fico me perguntando, muito simplesmente, quem é esse *peçoal que vem procurar a capoeira aqui na França*, e que *liberdade* é esta que estão buscando? O que pode significar *flexibilizar isso da disciplina sem perder as características*? Seria algo como *inserir o novo no velho sem molestar a raiz*, conforme ensinava mestra Elma? O próprio mestre Valmir fala que tem que *entender o lugar*,

*chegar devagar*, indicando também um grau de adaptação. O que muda, então, seriam as *características* que, para uns e outros, não podem ser perdidas?

Mestre Camaleão evoca uma centralidade da festa, fundamental, em sua opinião, para a inserção da capoeira na França. Vimos, no encontro da FICA, que a festa propriamente dita ocupa um espaço relativamente pequeno (e não por isso pouco performático, diga-se de passagem) no todo do encontro. Entretanto, as próprias oficinas e rodas são marcadas por uma atmosfera de brincadeira, divertimento, *vadiação*: uma **atmosfera de concentração festiva**. Nesse processo, a prática da capoeira em si torna-se “*uma festa*”. Resta perguntar, então: para mestre Camaleão, quais seriam as formas assumidas pela festa e quais suas implicações enquanto *uma coisa política* na França?

Na convivência diária com este grupo tais questões vão encontrando, senão respostas, ao menos pistas para a compreensão de algumas dinâmicas que constituem o mundo da capoeira Angola transnacional.

### **A festa como política**

Pontuei acima que o encontro marselhês Vadiando entre Amigos caracteriza-se por sua atmosfera especialmente festiva. “*Venham todos com muita energia porque é verão em Marseille*”, anuncia mestre Camaleão no site do evento. De fato, ao longo do evento sou obrigada a concordar com ele: é preciso muita energia para acompanhar a quantidade (e a intensidade) da programação! São quatro dias repletos de aulas de capoeira Angola, dança dos orixás e samba de roda ministradas pelos mestres e professores brasileiros, almoços à sombra das árvores e festas. Também o verão em Marseille é plenamente aproveitado pelos participantes, com dois dos quatro dias terminando com churrasco e roda em diferentes praias da cidade, começando ao entardecer e indo até o sol raiar.

Essa intensidade concentrada é um indício do aspecto performático do evento como um todo: uma ruptura no tempo ordinário do cotidiano dos capoeiristas, promovendo um enquadre reflexivo onde aspectos constitutivos da prática da capoeira deste grupo são colocados em destaque (Turner). Nesse enquadre, salta aos olhos a importância conferida à

festa. Algo que, em larga medida, pude observar também no cotidiano do grupo, onde os integrantes estão sempre combinando uma festa (muitas vezes com uma roda “informal” de capoeira incluída).

Vanessa, que vimos tocando agogô na roda do *Vieux Port*, é nascida na França de pais franceses, é assistente social, tem pouco menos de 30 anos e pratica a capoeira Angola em Marseille há três, no grupo de mestre Camaleão. Num café do centro, quando pergunto o que é a capoeira para ela, começa assim sua resposta:

Pra mim a capoeira é um jeito de entrar em toda uma cultura, toda uma rede. Você descobre aos poucos, você não sabe bem no que tá se metendo. De saída, tem muitas dimensões, mais que qualquer outro esporte... Tem o lado esportivo, o lado estético, o lado dança, o lado instrumentos de música, o lado canção... já é um monte (...) E depois você descobre a batucada, por exemplo, que é qualquer coisa aqui em Marseille, que é bem presente. E depois são as festas brasileiras em Marseille (...) E depois, a capoeira, ela é ligada à festa. É também um vínculo social importante, fazer festa... E acho que isso permite também... fazer festa de outro jeito na verdade... Tem a bebida... a ‘caipirinha’... E pra mim é muito legal encontrar homens que gostam de dançar e que ainda por cima sabem dançar (...) mas que não estão necessariamente dando em cima.

A festa aparece a um só tempo como fazendo parte da capoeira e como seu complemento natural, alguma coisa que contribui para atrair as pessoas à prática. Podemos considerar o encontro Vadiando entre Amigos como uma *mise-en-scène* da dinâmica festiva que estrutura o grupo, tecendo vínculos entre os participantes. Não é qualquer festa, mas a festa *à brasileira*. Vanessa lista ingredientes que não podem faltar – a dança de par e a caipirinha – sinalizando uma maneira de “fazer festa de outro jeito”, uma festa na qual as relações corporais são próximas sem estarem necessariamente sexualizadas ou no registro de “dar em cima”. A festa aparece, sobretudo, como uma forma de tecer relações fundadas na base do corporal e do informal. Além das aulas e rodas de capoeira, a festa é uma forma de se perceber como membro de um grupo.

Em seu livro *Festa à brasileira: os sentidos da festa no país que não é sério*, a antropóloga Rita Amaral (2001) retoma a afirmação atribuída ao presidente francês Charles de Gaulle para ilustrar um certo imaginário do Brasil, difundido tanto no interior quanto no exterior do país. Segundo esse imaginário nacional, a predisposição festiva do povo brasileiro é ambígua, tanto alienação em relação aos problemas da vida concreta quanto uma maneira

positiva de ver e agir sobre o mundo. Rita Amaral propõe a hipótese de que, no Brasil, a festa se constituiu historicamente como uma síntese de mediações, desde o período colonial: uma possibilidade de diálogo e negociação de tensões nas relações entre o colonizador português e a diversidade do povo brasileiro em formação. Até hoje, a festa brasileira guardaria essa ambivalência entre a alienação e a possibilidade de mediação.

Vanessa dizia que, para ela, a capoeira é “*entrar em toda uma cultura, toda uma rede*” que é, basicamente, a rede das festas e práticas expressivas brasileiras em Marseille, dentre as quais a “*batucada*” (como a que vimos na *Fête de la Musique*) é a mais presente. A ambiência brasileira nas festas é criada pelas músicas e danças (além da caipirinha). Impossível não lembrar do encontro da FICA, onde, na única festa do evento, também as danças brasileiras – coco, forró, samba – e a caipirinha (aliadas à feijoada) contribuíam para a performatização de um Brasil (imaginário) da capoeira na França.

Importante precisar que, tanto a partir de Appadurai quanto seguindo na linha da antropologia da performance, compreendo o imaginário como constitutivo do real. No caso da capoeira Angola que sai do espaço brasileiro para chegar à França, pergunto se o aspecto festivo pode, também, contribuir para uma mediação intercultural? Não devemos pensar que a festa é capaz dessa operação sozinha, mas, entendendo-a enquanto evento performático, podemos dizer que ela constitui um espaço de interações privilegiado para a emergência de novos modos de ser e agir, ampliando o próprio campo das possibilidades. A festa “*à brasileira*” possui esse potencial, numa grande medida, propiciando formas específicas de relação entre os sujeitos, fundadas numa proximidade corporal incomum no cotidiano francês.

Como vimos na segunda parte desta tese, tais relações conformam uma corporeidade específica, fundada numa cosmologia outra – pautada pela circularidade, o trânsito, a ambivalência – que não a cartesiana ocidental. Se, de acordo com Tambiah (1985), a performance possui uma estrutura multiplex, esses modos de ser e agir emergentes tanto se fundam nessa outra cosmologia quanto a atualizam e, num outro sentido, atualizam as relações entre os sujeitos para além do momento da festa em si. A diversão coletiva, o dançar junto sem estar necessariamente engajado numa relação de conquista amorosa ou sexual, são aspectos que contribuem para tecer vínculos sociais fundados no sentimento de “*estar juntos*”, de constituir um grupo.

Como na roda de capoeira, através das danças festivas estabelecemos ligações individuais bem como em relação ao grupo em si. As danças brasileiras, em geral, promovem uma proximidade corporal incomum no cotidiano francês, sem necessariamente estar no registro da conquista, do “dar em cima”. Da mesma forma, a prática da capoeira é vista por grande parte dos praticantes como uma forma de conceber a relação com o outro. Uma relação que passa necessariamente pelo corpo, trazendo em si uma forma muito próxima de se relacionar corporalmente, sem necessariamente envolver dimensões amorosas ou sexualizadas.

Mas se vimos, com Tambiah (1985), que a experiência compartilhada em performance atualiza a cosmologia, é importante ir adiante com o autor para compreender que tal atualização passa por efetivamente trazer tal cosmologia à existência, através dos cantos, danças, e de todo o aparato estético mobilizado na performance. A cosmologia ganha corpo, torna-se concreta e, literalmente, passa a existir através da atuação dos sujeitos. Assim, por meio da festa, o grupo se constitui como tal a partir do ato coletivo de fazer existir uma cosmologia onde as relações corporais podem ganhar outras possibilidades, engendrando uma outra experiência de si no mundo, distinta da experiência cotidiana (mas que passará a integrá-la, ao menos como potência).

Lendo uma análise sobre o mesmo tema, desenvolvida por mim no artigo *Le monde de la capoeira Angola vu de Marseille* (2009), Celso de Brito, mestrando em antropologia social com pesquisa sobre a capoeira Angola em Curitiba e Lyon<sup>119</sup>, manifestou seu estranhamento quanto à ênfase que coloquei na dimensão “não sexualizada” das relações corporais nas festas brasileiras. Segundo a experiência dele, justamente uma relação da sensualidade e da sexualidade mais integradas à vida era algo buscado pelos franceses praticantes da capoeira com os quais conviveu.

---

<sup>119</sup> A interlocução com Celso de Brito foi resultado de um encontro de afinidades temáticas e, especialmente, de confluência de experiências de campo. Ele entrou em contato a partir de um resumo meu publicado nos anais da REA 2007 e, desde então, temos esporadicamente compartilhado experiências e reflexões. Essa interlocução tornou-se mais intensa principalmente ao final de minha escrita desta tese. Menciono isso aqui simplesmente para ilustrar um pouco dos caminhos da pesquisa, feita muitas vezes de encontros inesperados. Também funciona como indício de um crescimento das pesquisas etnográficas sobre o processo de internacionalização da capoeira Angola, mais significativo nos últimos cinco anos, parecendo refletir, em certa medida, a própria intensificação do processo de internacionalização deste estilo de capoeira.



Seu comentário me leva a precisar um ponto: minha insistência nessa dimensão “não sexualizada” das relações corporais não quer dizer que tal dimensão não exista. Melhor seria dizer que, no modo de interação corporal proposto por essas danças, a sexualidade está tão integrada à expressividade corporal (como manifestação performática de uma integração na vida) que sua experimentação no encontro da dança não precisa necessariamente levar a um comprometimento para além dela. A distinção que acabei fazendo entre o dançar com ou sem interesse numa possível relação de conquista está enraizada nas conversas com os capoeiristas do grupo de Marseille, mas também em minha experiência nesse contexto. Uma situação por mim vivida é exemplar.

Numa das muitas festas de rua, estamos entre membros do grupo assistindo a um show de música brasileira (os mesmos forró, coco, samba). Danço com vários colegas do grupo, até que um homem que não conheço me convida para dançar. Dançamos uma música, agradeço e vou me despedindo. Mas ele segura firme meu braço, tentando quase me arrastar para uma mesa, tomar uma cerveja, continuar a noite. Para mim, uma abordagem excessivamente direta, sem que eu entenda com base em quais sinais de minha parte ele se sentiu no direito de fazê-la. Conversando com o pessoal do grupo, eles dão risada: *ah! Mas tu dançou com ele, bem colada, ele achou que já era.*

Por um lado, impossível não pensar no *habitus*, à la Bourdieu, como um conjunto de *disposições incorporadas* que nos fazem ter desempenhos exitosos ou não em determinados contextos. Ou seja, pensar que simplesmente não compartilhávamos, eu e meu par, dos mesmos referenciais para decodificar os sinais corporais de um e outro. Gostaria de ir adiante na análise, evocando o conceito de comunicação entre inconscientes, conforme José Gil. A partir dessa ideia, podemos pensar também na sensibilidade que possibilita a própria percepção precognitiva em jogo nessa relação.

Sob esse ponto de vista, então, arrisco dizer que não se trata do fato das festas à *brasileira* promoverem uma dança “dessexualizada”. Por um lado, pode-se dizer que criam um novo *habitus*, segundo o qual *dançar colado* não equivale necessariamente a intenções sexuais concretas. Entretanto, essas intenções podem estar presentes, e a distinção entre as duas situações não é feita através de palavras, e nem precisa da abordagem *mais direta* (e percebida por mim como desajeitada) de meu parceiro de dança. Antes, essas danças

promovem uma relação de proximidade e troca que privilegia mais a *comunicação entre os corpos* (uma *comunicação entre inconscientes*, nos termos de José Gil), na qual uma sensibilidade vai sendo treinada para compreender as intenções do outro sem precisar lançar mão dessa abordagem mais direta. Como na capoeira, uma relação corporal mais permeada pela malícia, pela malandragem, pela sutileza.

Entre os praticantes marseheses, há uma ênfase dada à prática da capoeira em si como forma de se relacionar corporalmente com um “outro” que não seja um possível namorado ou amante. Essa ênfase leva a pensar numa apropriação específica da prática por uma sociedade onde o contato corporal é bem menos frequente e intenso no cotidiano que na sociedade brasileira. Durante minha experiência na França, o universo da capoeira foi o único lugar em que eu podia abraçar as pessoas com a mesma frequência e naturalidade com que faço no Brasil<sup>120</sup>.

Num outro sentido, as festas iluminam uma dimensão importante da performance desse Brasil imaginário da capoeira na França. A ambiência brasileira é criada, em grande parte, pelas músicas e danças: samba, forró e coco, como já vimos, contam ainda com o “*baile funk*” para compor os “*ritmos da moda*”. São expressões que, mesmo que hoje largamente consumidas, reapropriadas, atualizadas em e por diferentes contextos econômico-sociais, ainda remetem, enquanto marcadores identitários, a uma parte do Brasil, principalmente às camadas populares do Rio de Janeiro e do Nordeste. São paisagens sonoras que integram um imaginário do Brasil difundido há várias gerações através de articulações midiáticas dos dois lados do Atlântico, tendo o futebol e o carnaval como símbolos de uma identidade nacional mestiça, festiva e sexualizada (a mulata de biquíni sendo o ícone máximo).

Nos termos propostos por Arjun Appadurai (2005), a circulação de imagens em larga escala é um aspecto particular do século XX, que atinge hoje dimensões gigantescas, a ponto de operar uma mudança na maneira como os sujeitos estruturam seu pertencimento a um grupo. A partir da tecnologia da imagem e da circulação da informação, o campo das vidas

---

<sup>120</sup> Em versão preliminar de sua dissertação de mestrado, Celso de Brito comenta, em nota de rodapé, que o abraço (ao final do jogo) chegou a se tornar um “fundamento” nas rodas de capoeira Angola do GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula) de Lyon, na medida em que marcava para eles uma diferença importante em relação a seus hábitos cotidianos.

possíveis de cada indivíduo se amplia consideravelmente. Numa larga medida, são possibilidades imaginadas que constituem o enquadre dentro do qual o indivíduo pode situar sua própria experiência vivida. A partir desse pano de fundo, entretanto, interessa aqui perguntar: **como** tal imaginário – do Brasil festivo, corporal e mestiço – é agenciado pelos capoeiristas franceses na constituição desse mundo da capoeira Angola como uma espécie de performance do Brasil na França?

**Entre a festa e a política: que corpo é este afinal?**



Até chegar na França, o modelo da “capoeira política” – seja o tributário do GCAP, via Nzinga, seja o da Áfricanamente, herdeiro de mestre Renê – era predominante em minha apropriação da capoeira. Consequentemente, chego nesse país buscando os contornos políticos dessa prática e, naturalmente, formulando milhões de hipóteses fundadas principalmente sobre meus preconceitos (desde imaginar que os mestres e grupos engajavam-se em trabalhos nas periferias, quanto supor uma ligação direta entre a prática da capoeira e um engajamento nas atuais disputas políticas francesas, opondo “identidades étnicas” a uma “identidade nacional”<sup>121</sup>). Na volta de um de meus primeiros treinos no grupo Filhos de Angola, um comentário de Ulysse – o aluno de mestre Camaleão que vimos *abrir a roda* do *Vieux Port* – literalmente “tira meu chão”: estamos apertados no banco de trás de um carro com um tanto de berimbaus, levando na frente, além do motorista, um atabaque. Conversamos, meio em português, meio em francês, sobre a capoeira no Brasil. De repente, ele solta:

Capoeira Angola mesmo, tem pouco. Em Salvador mesmo, eu tive lá. Achei muitas coisas que não são da capoeira mesmo e que interferem: o turismo, uma massa muito grande de turistas, o racismo, e outras coisas que não são da capoeira mesmo, que são da política. É isso: em Salvador, a capoeira tá muito política, perdeu a coisa da capoeira livre.

Suas palavras ficam reverberando como uma provocação: preciso rever as categorias a partir das quais pautava minha observação até aqui. Já percebera que a referência à África não operava nos mesmos moldes que no Brasil. Antes, começava a predominar o que chamei de construção performática de um Brasil imaginário, mobilizada no cotidiano dos treinos e performatizada principalmente nos encontros internacionais que pautam o ano capoeirístico.

No intuito de compreender os *mundos possíveis* (Appadurai, 1996) engendrados pelos sujeitos nessas performances de Brasil, lancei mão, além da participação nos encontros e das conversas cotidianas, de algumas entrevistas gravadas. Deliberadamente, concentrei a maior parte das entrevistas no final do período. Assim, é depois de quase um ano de convivência que Ulysse me conta um pouco mais de sua concepção particular da capoeira, livre da *política*.

---

<sup>121</sup> No ano de minha estadia na França, estava em votação a mudança nas leis de imigração, através do projeto chamado de “*Immigration choisie*”, segundo o qual a França passava a ter, na lei, a prerrogativa de selecionar os imigrantes no país de acordo com seus interesses, sobretudo econômicos. Nesse processo, passava-se a dificultar, principalmente, os projetos de reagrupamento familiar de trabalhadores já legalizados em solo francês. Nesse contexto, as identidades étnicas, sobretudo africanas e muçulmanas, passaram a sofrer várias formas de discriminação. Minha expectativa era de que os capoeiristas estivessem diretamente engajados nessas lutas, conferindo um papel central à promoção de uma identidade étnica negro-africana, como observara no Nzinga e na Áfricanamente.

Para ele, esta prática é a um só tempo um esporte e a antinomia do esporte. Tendo crescido no interior, aos vinte e um anos ele trabalhava há três em estúdios de cinema e publicidade em Paris:

Eu não tava muito bem, eu procurava alguma coisa... na minha cabeça, não sei bem como dizer, eu tinha desejos **poéticos** na vida, sabe? De me expressar... Alguma coisa além de se levantar de manhã, trabalhar todo dia... E eu já era músico, tocava violão e... é isso, eu buscava um esporte de combate. Porque eu já tinha feito um monte de coisas, judô, essas coisas (...) A capoeira me permitiu liberar várias coisas... eu tava justamente frustrado, porque quando eu era pequeno eu tinha feito ginástica, tinha tanta vontade de fazer acrobacias, de me divertir com meu corpo e tudo. E eu não entrei de jeito nenhum no espírito muito competitivo do esporte, sabe, na Europa. Isso me bloqueava.

Pergunto se na capoeira ele não vê também um espírito competitivo.

Bom, na capoeira... tem um lado competitivo, mas o que é interessante na capoeira é que tem outros valores, você é julgado a partir de outros valores além da competição (...) é isso! Uma das coisas na capoeira que eu acho muito importante é justamente que é um espaço onde os valores são muito diferentes. Na vida cotidiana, do jeito que funciona a sociedade e também no esporte, a competição, onde você sempre tem que vencer o adversário... na capoeira você tem que, entre aspas, “vencer” também... vencer mas... de outras formas. Você tem que provar seu valor pela música, pela inteligência no jogo, por... é isso, não é uma competição, tem muitos outros componentes além da competição.

Ulyse nos convida a olhar mais de perto como a capoeira constrói uma concepção de mundo e das relações sociais fundada em “*outros valores*” que não a competição e a lógica do sucesso.

Como vimos na roda do *Vieux Port*, o objetivo do jogo é tocar o outro, desequilibrá-lo ou mesmo colocá-lo no chão preferencialmente sem usar as mãos: utilizando os pés, as pernas, a cabeça. Para isso, é necessário desenvolver uma “*inteligência no jogo*”. Essa ideia é bastante próxima daquela do jogo da capoeira como uma *meditação-em-movimento*, desenvolvida por Scott Head (2004), e do *pensar-em-movimento*, que formulei a partir da interlocução com Karine, ainda em Porto Alegre. Naquele momento, investi na compreensão dos mecanismos através dos quais essa forma de pensamento era construída nos corpos dos sujeitos em relação. Era, portanto, uma investigação focada no que acontece, concretamente, no corpo.

Agora, busco um outro referencial para investir na análise de como esse corpo-consciência, na relação de interação promovida pelo jogo da capoeira, constrói um mundo com *outros valores*. Trata-se de conectar os processos corporais às dinâmicas sociais nas quais estão inseridos e às quais constituem. Busco, na abordagem das práticas através de De Certeau, uma perspectiva que trate das dinâmicas sociais em escala macroscópica, na relação com o corpo. A partir dessa abordagem, a *inteligência no jogo* – recurso para *ser mais esperto do que o outro* – é uma inteligência da ordem da *tática*:

A tática só tem por lugar o do outro. (...) pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformá-los em ocasiões (De Certeau, 1994: 46-47).

O bom capoeirista é aquele que consegue “*captar no voo as possibilidades de ganho*”, para transformar os acontecimentos em “*ocasiões*”. Os momentos em que o capoeirista consegue converter as desvantagens em vantagens são os mais valorizados: quando, na roda do *Vieux Port*, Ulysse aproveita o momento em que seu adversário comemora o golpe bem sucedido para “pegá-lo” é o ápice do jogo. Numa medida, se seguimos com De Certeau, entendemos que a lógica mobilizada não é a da racionalidade mas de uma inteligência prática, “*uma maneira de pensar investida numa maneira de agir*” (De Certeau 1994: 42).

Essa abordagem nos serve aqui na medida em que ajuda a compreender como a lógica da capoeira pode se diferenciar da lógica esportiva, a qual, enquanto “*tipo ideal*”<sup>122</sup> da modernidade, baseia-se numa oposição binária entre vencer e perder. No jogo entre Ulysse e o jovem loiro, não há vencedor. Cada um teve seus bons e maus momentos. Na capoeira, não há um título ou objeto simbólico dado ao vencedor. Dessa forma, mesmo se Ulysse busca uma capoeira livre, desvencilhada das *coisas que não são da capoeira, são da política*, sua própria busca por um mundo regido por *outros valores* que não os da lógica de sucesso e acúmulo da sociedade moderna (capitalista) confere contornos políticos a sua opção por esta prática.

Na medida em que a inteligência é da ordem da tática e, como tal, “*o que ela ganha, não o guarda*”, o capoeirista deve sempre estar em ação para aprimorar seu conhecimento e

---

<sup>122</sup> Inspiro-me aqui no uso feito por Philippe Gaboriau da noção weberiana de *tipo ideal* em seu livro *Les spectacles sportifs: grandeurs et décadences* (2003). No caso deste texto, evidencio a noção de competição em termos de oposição binária entre um “vencedor” e um “vencido”.

sustentar sua posição. No enfoque predominante nesta pesquisa, diria que a capoeira é, sobretudo, uma atividade performática. Assim, o reconhecimento se faz na longa duração, através das múltiplas ocasiões em que o capoeirista entra numa roda. É um reconhecimento coletivo e, principalmente, oral. Mesmo se atualmente a dimensão oral é amplificada por sua documentação e disseminação virtuais: as informações sobre as rodas, encontros, debates, assim como imagens dos jogos entre tal e tal mestre ou mesmo entre alunos circulam em larga escala na internet. Constituem um imaginário a partir do qual os integrantes desse mundo dão sentido às performances individuais e coletivas.

O mundo da capoeira promove uma intrincada relação entre esse mundo global da circulação de imagens e as dinâmicas onde os encontros interpessoais (inter-corporais) ocupam um papel central. O momento da roda, do encontro face a face, corpo a corpo, continua sendo o momento privilegiado de atualização e reiteração de um imaginário coletivo, bem como de posições individuais situadas em relação a este imaginário. Mesmo os mestres devem entrar na roda e, numa certa medida, colocar em risco sua posição. É uma das explicações para a reação de mestre Zé Baiano quando o jovem inexperiente lhe faz uma chamada, na roda do *Vieux Port*. Era preciso “colocar o novato em seu lugar”. Sempre sorrindo, é claro. Como vimos, o riso, a festa, a informalidade são componentes fundamentais da capoeira, valorizados nas narrativas dos praticantes.

Num outro sentido, a ênfase conferida por Ulysse aos *desejos poéticos* que o moveram na direção da capoeira, imediatamente articulados com a busca por um *esporte de combate*, indicam uma complexidade da capoeira enquanto prática capaz de colapsar dimensões geralmente separadas na sociedade ocidental: uma prática na qual cultura e esporte não se opõem ou, dito de outro modo, onde o corpo pode (e deve) ser, a um só tempo, tanto expressivo como funcional. De fato, sendo sempre uma luta-jogo-dança, sem enquadrar-se rigidamente numa categoria, a capoeira engendra uma dinâmica na qual a expressividade é parte da funcionalidade do corpo e vice-versa. Para *ser mais esperto que o outro*, como vimos, é preciso sê-lo *corporalmente*. Importante lembrar que o corpo, nesse caso, está presente não apenas nos momentos de jogar dentro da roda, mas na hora de cantar, tocar, e mesmo de se fazer presente enquanto parte do círculo que sustenta a *energia* do ritual. Como vimos com José Gil, todos estão engajados na construção da *atmosfera capoeira*.



Poca, que nos contava um pouco da história da vinda de mestre Camaleão à Marseille, agora complementa essa ideia de um corpo complexo trazida por Ulysse. Filha de mãe francesa e pai africano, ela viveu no Burkina-Faso com a família até os dezessete anos, quando foi sozinha estudar em Paris. Foi lá que ela encontrou a capoeira, “*por acaso*”:

Acho que foi em 95. Eu tinha uma viagem programada para o Brasil. Um pouco por acaso. Um pouco antes da viagem, um amigo, antilhano, me disse: ‘você tem que conhecer uma coisa’. Ele me levou a uma aula de capoeira. Pra mim, aquilo bateu imediatamente. Me pareceu super organizado: como é possível que eles joguem desse jeito sem se chutar, sem se machucar? Eu acho que isso me interpelou imediatamente a minhas origens africanas.

Quando ela chegou no Brasil, procurou logo aulas de capoeira. Do grupo brasileiro, ela diz:

... me tocou a vontade que eles tiveram de me integrar nas aulas, eu não falava quase nada de português e eles foram sempre muito gentis. (...) Quando voltei pra França, depois, isso tinha me marcado pra vida. Lá eu encontrei alguma coisa de muito humano, muito verdadeiro, e que depois me permitiu desenvolver... Você vê, eu nunca tinha praticado um esporte muito tempo. Eu tinha me interessado por várias coisas, fiz várias delas uns meses, um ano, talvez dois, mas nunca mais do que isso. E a capoeira, do dia em que eu comecei, nunca mais parei... é o único esporte em que eu me liguei realmente. Mas eu acho que justamente para além do esporte, havia uma dimensão cultural, sabe, que falava à minha identidade. Acho que nos outros esportes o que me faltou sempre foi a possibilidade de ligá-los a alguma coisa, sabe, no todo...

Poca evoca uma predominância do aspecto cultural da capoeira, que a faz ser diferente de “*outros esportes*”. Novamente a capoeira resiste ao enquadre nessas categorias dicotômicas mas, antes, tende a transitar entre elas. Sem deixar de ser um esporte, a capoeira possui esse aspecto cultural que possibilita, para Poca, ligá-la a “*alguma coisa, no todo*”. Alguma coisa que, para ela, a constitui como sujeito, que lhe permite (re)construir sua identidade de forma mais integrada. Para Ulysse, a capoeira é ainda uma forma de “*atingir a espiritualidade através do corpo*” e, finalmente, “*religar corpo e espírito*”. Nas falas desses praticantes, vemos como a capoeira promove uma concepção do corpo que, numa medida, ultrapassa a lógica binária corpo/espírito ou corpo/sujeito.

Retomando a noção de corporeidade (Csordas, 2008), entendo que, mais do que uma concepção, a forma como a capoeira é vivida e percebida por esses capoeiristas propõe uma **experiência** do corpo como constitutivo do *self*, para além da concepção racionalista

cartesiana. A constituição desse sujeito passa pelo corpo em relação a um espaço coletivo. A capoeira nos permite olhar mais de perto os mecanismos dessa construção através de momentos performáticos. Esses momentos – dentre os quais a roda é o ícone máximo – são destacados do cotidiano ao mesmo tempo em que lhe fazem sempre referência. Em todo caso, este recorte lhes dá um aspecto reflexivo tanto como enquadre analítico, quanto torna o processo de construção coletiva e corporal de si ao menos em parte consciente para os próprios sujeitos envolvidos.

## O coletivo da capoeira no corpo



Último dia do Vadiando entre Amigos. Estamos encerrando mais uma roda. Mestre Camaleão pede para todos se aproximarem, fazendo um círculo menor. Ele próprio ajoelha-se em frente à bateria – um joelho no chão, o outro como apoio para o cotovelo – tem a cabeça baixa, como numa concentração intensa, buscando o canto em algum lugar que não sabemos se dentro dele mesmo ou num outro plano espaço-temporal. Ou ambos. Começa a cantar, a voz grave ocupando aos poucos o espaço, primeiro o pequeno círculo para, então, ampliar-se por todo o enorme ginásio. Ficamos como que envolvidos por aquela massa sonora da bateria e da potente voz do mestre. Ele canta uma ladainha de sua autoria, gravada no CD lançado neste evento e intitulada *A capoeira é livre*.

Essa ladainha termina com um longo momento em que o coro responde sempre ôôôôô, num tom grave, como vindo do fundo das entranhas, enquanto o mestre vai entrando nos intervalos com frases improvisadas:

*a capoeira é minha, a capoeira é sua*  
ôôôô  
*não se deixe aprisionar*  
ôôôô  
*capoeira nasceu escrava*  
ôôôô  
*ela é pra libertar*  
ôôôô  
*a capoeira é livre, capoeira é livre*  
ôôôô  
*não se deixe aprisionar*

Sempre ao som desse potente conjunto vocal, o mestre vai levantando lentamente, e todos, inclusive a bateria, o acompanham. Ele segura as mãos dos capoeiristas ao seu lado, e todos o imitam, até que formemos, mãos dadas e levantadas, um círculo muito próximo recortado na amplitude do ginásio. Embora eu tivesse passado a maior parte do encontro numa dinâmica de distanciamento afetivo progressivo, não posso deixar de ser tocada por esse momento. Olho em torno: vários capoeiristas têm lágrimas nos olhos, outros sorriem, iluminados. Não lembro como mestre Camaleão finaliza a música. Em minha memória, de fato, a imagem permanece sonora até o final, mas não saberia dizer agora se ao nos

levantarmos seguíamos efetivamente cantando ou se a potência daquele canto fora tal que simplesmente impregnara a imagem de tal forma que hoje me é impossível dissociá-los.

Essa imagem me remete a uma conversa com Poca e Ralph. Estamos em torno de um balcão, na cozinha de seu apartamento, esperando o pão assar no forno. Ralph me pergunta sobre o que é minha pesquisa, e começo falando da questão política que percebi na capoeira no Brasil, ligada ao combate ao racismo. Ele comenta: *mas é só no Brasil que a capoeira tem esse lado político, essa coisa de luta de libertação e tal.*

Poca discorda um pouco: *mas talvez isso dependa também do mestre. Na FICA, por exemplo...*

Ralph interrompe: *é, talvez tenham mestres que tentem passar isso nos discursos, nos ensinamentos... Mas do lado dos franceses, de como os alunos recebem isso, não tem esse lado da luta de resistência seja ao que for. A gente não faz capoeira pela política.*

Outra integrante do grupo, assistente social, me diria algo semelhante: *meu engajamento político eu satisfaço em outros lugares, no meu trabalho. Não preciso disso na capoeira, não é isso que eu busco lá...*

Não pretendo aqui tomar ao pé da letra a generalização proposta por Ralph. Durante o encontro da FICA, a questão da resistência emergira tanto das falas dos mestre quanto das de alguns capoeiristas com quem pude conversar. Outros estudos etnográficos, em outros grupos da França, apontam também para apropriações da capoeira com contornos mais claramente politizados do que os do grupo de Marseille<sup>123</sup>. Antes, aproveito o comentário de Ralph para perguntar o quê, na sua opinião, os franceses buscavam na capoeira Angola, então. Segundo ele,

nós... porque o indivíduo se concebe em relação ao mundo, ao outro e a si mesmo, a um 'eu'. Eu acho que na capoeira nós, os franceses, a gente busca essa relação com o outro e um certo lado 'tribo'... A gente tem necessidade de se identificar a um grupo, vestir a mesma camiseta, ter um certo ritual que a gente compartilha, as mesmas regras... Cantar juntos, tocar juntos, ter a sensação de construir alguma coisa juntos.

---

<sup>123</sup> Ver especialmente Ferreira (2007, 2008) sobre o grupo coordenado por Jocelyn, um martinicano mestre de capoeira Angola em Paris, para quem a prática da capoeira é explicitamente uma forma de ação política.

Poca complementa:

É verdade que aqui nós somos tão individualistas, tão fechados sobre nós mesmos, vivemos tanto a solidão, que temos necessidade desse lado tribo, desse aspecto convival... A gente [os capoeiristas] se vê, come junto, se encontra no fim de semana...

Se Poca nos remete à dimensão da festa, do lado convival desse estar juntos promovido pela capoeira, Ralph valoriza o momento mesmo do ritual da roda, enquanto momento que resgata a dimensão do coletivo numa vida que, ambos concordam, tornou-se muito individualista. Ralph pontua especialmente o ato de *cantar juntos*, ligando-o à sensação de *construir alguma coisa juntos*. Na repetição das encenações de diferentes rodas até aqui, fui trazendo vários aspectos que fazem com que, na capoeira, a música não seja um componente acessório, acrescentado para acompanhar os movimentos: a sonoridade formada pelos instrumentos e cantos é constitutiva da prática. Em larga medida, podemos mesmo dizer que ela organiza a roda, marcando seu início e seu final, bem como pontuando momentos específicos e instaurando diferentes atmosferas durante seu desenrolar.

Na França como no Brasil, os cantos obedecem a regras estéticas e funcionais e são, nesse sentido, como cantos rituais: na abertura da roda, cantamos a *ladainha*, que conta uma história sobre os escravos negros vindos da África ao Brasil, sobre movimentos de resistência popular, sobre velhos mestres de capoeira, sobre a capoeira de antigamente ou sobre assuntos que os mestres ou capoeiristas experientes julguem pertinentes. É um canto lento, próximo de uma lamentação. Seguem-se as *louvações* a Deus, aos orixás, aos mestres e à própria capoeira, e os *corridos*, organizados em estrofes de duas ou quatro frases, numa dinâmica de pergunta e resposta em que um solista improvisa e o coro responde sempre o mesmo refrão.

Por um lado, vimos que esses cantos tem uma função educativa – contando as histórias da capoeira e encenando os valores que regem esse universo – e informativa – objetivamente indicando aos jogadores condutas a seguir no momento da roda em si. Numa outra medida, têm uma função *evocativa* (Tambiah), funcionando como propiciadores da comunicação entre a esfera do mundo visível e a do mundo cosmológico que deve ser trazido à existência através do ritual. Não por acaso frequentemente os berimbaus são referidos pelos capoeiristas como sendo não apenas instrumentos mas “*antenas de comunicação*”. Assim, a responsabilidade dos tocadores da bateria não é apenas de manter uma excelência estética (segundo os padrões

da capoeira), mas também de garantir a criação desse *mundo dos poderes virtuais* (Langer) onde as forças que dão existência à cosmologia capoeira podem ganhar o espaço visível. Esse espaço, elas ganham através dos corpos dos praticantes. Como vimos no encontro da *Áfricanamente*, é justamente por que os cantos se inserem (na mesma medida em que instauram) esse espaço ritual, que eles podem funcionar como veículos de inscrição performática de novos modelos (no caso, de gênero) no universo cosmológico da capoeira Angola.

Na roda, os corpos capoeiristas estão em ação o tempo inteiro, tanto no momento de interação mais direta entre os dois jogadores no centro, quanto no fato de *cantar juntos* destacado por Ralph. O som é vibração produzida no corpo, que ganha o espaço e retorna ao corpo como sensação da vibração amplificada pelo som produzido pelos/nos outros corpos. A sensação é da ordem do concreto e, nesse sentido, o canto é uma forma de “*construir alguma coisa juntos*” através dos corpos dos sujeitos.

Assim, embora a prática da capoeira não entre nas categorias de mobilização política desses sujeitos, vemos que se insere no âmbito da busca por um espaço coletivo vivido como perdido no cotidiano da sociedade francesa atual.

**Com mestre Zé Baiano à sombra de um velho plátano: espaços e tempos da tradição na modernidade**





O terceiro dia do encontro Vadiando entre Amigos confirma a “mítica solar” de Marseille: é, como todos os outros do evento, banhado por um belo sol. Mestre Camaleão serve a moqueca de peixe que acabara de cozinhar (lembrando seus velhos tempos de dono de restaurante no Rio de Janeiro). Estou com uma meia dúzia de capoeiristas almoçando à sombra de um grande plátano. Mestre Zé Baiano é o único sentado numa cadeira. Os outros, sentados no chão, fazem perguntas – sobre a capoeira, sobre a vida no Brasil – e escutam atentamente suas respostas. Mas tarde, um capoeirista me diz: *“É maravilhoso conversar assim com mestres que são a própria tradição viva da capoeira Angola. Ele tem uma sabedoria... é impressionante, emocionante mesmo. E uma simplicidade...”* Outra capoeirista concorda, e acrescenta: *“Para mim, esses são os verdadeiros sábios. Esses que não saíram pelo mundo, que ficaram na sua terra. Eles têm um conhecimento puro da vida...”*

Mestre Zé Baiano corresponde ao tipo ideal do sábio muito presente no imaginário da capoeira: o homem velho, de traços mestiços e longos dreads é originário de um meio popular, e consagrou sua vida à capoeira, sempre vivendo em Caraguatatuba, interior de São Paulo. Sua idade, em torno de uns 60 anos, não o impede de realizar com presteza os movimentos na roda com uma eficácia à toda prova: equilíbrio entre a tranquilidade para não desperdiçar energia e agilidade para atuar rapidamente, no momento exato. Para completar essa imagem, o mestre não perde a ocasião de dar uma boa risada, seja dentro ou fora da roda.

Nesta cena, ele está claramente ocupando uma posição de “fonte do saber”. Mais do que nos debruçarmos sobre “qual saber” é esse, proponho um enfoque sobre a forma dessa transmissão. A performance à qual assistimos é a de uma relação mestre-discípulos, na qual o conhecimento é transmitido oralmente. Não é, portanto, um conteúdo anônimo e universal mas encarnado numa experiência vivida, dependendo da relação interpessoal para existir. Impossível não lembrar dos comentários de Poca sobre a necessidade de superar um individualismo da sociedade francesa atual, ou de Ulysse buscando se pautar por outros valores, fundados preferencialmente no corpo-em-relação.

Essa transmissão oral do saber ganha importância dentro de um contexto mais amplo de valorização do popular, do tradicional. É importante aqui situar um pouco de que contexto específico estou falando. Dentre os componentes do grupo em 2008, vários trabalhavam como

educadores ou assistentes sociais, correspondendo a uma classe média relativamente diversificada. Alguns estavam sem emprego, sem atividade fixa ou “*buscando algo melhor*”. Nesse período, vale ressaltar, contavam com a ajuda estatal. Há também artistas, artesãos, estudantes de medicina, ciências sociais e literatura. Uma grande parte consumia, à época, “*paniers bio*<sup>124</sup>”, relativamente preocupados com a questão ambiental e a economia global. Uma grande parte ouvira falar de Porto Alegre devido ao Fórum Social Mundial (Vanessa veio ao Brasil por seis meses em 2009, e foi ao Fórum Social de Belém). Nesse mesmo ano, uma das integrantes do grupo mudava-se de Marseille para uma cidadezinha próxima, no campo, buscando um modo de vida “*mais natural*”, a exemplo do que fazem muitos jovens franceses atualmente.

Várias características que costumamos, nos últimos anos, atribuir àqueles sob o rótulo de “alternativos”, associando uma revalorização das origens, do campo, a um modo de vida mais “tradicional”. Essa valorização é acompanhada de um certo romantismo, percebido nas entrelinhas da admiração manifestada por mestre Zé Baiano: a sabedoria ligada à simplicidade (e à pobreza), ao fato de jamais ter saído de sua cidadezinha, o popular associado a uma ideia de pureza. O resgate de “*alguma coisa que perdemos*”, como diz Ralph.

Associar tais características a um certo romantismo, no âmbito de um texto acadêmico, não é um ato isento de posicionalidade política e, como tal, merece ser discutido. No texto *Cultura popular: românticos e folcloristas*, Renato Ortiz (1985) traça uma perspectiva histórica do próprio conceito de “cultura popular” no seio das ciências sociais. Numa medida, o autor está preocupado em fazer uma crítica ao olhar romantizante dirigido às chamadas classes populares por muitos estudiosos do tema.

O autor aponta, então, o papel do Romantismo, enquanto movimento intelectual, na gênese dos primeiros estudos de folclore na Europa. Esse movimento se caracterizaria como uma reação ao universalismo e à racionalidade enquanto valores fundantes do Iluminismo. Tal

---

<sup>124</sup> O sistema de *paniers bio* consiste numa relação direta entre pequenos e médios produtores da agricultura orgânica e os consumidores. Organiza-se através de contratos por tempo determinado (geralmente de seis meses a um ano) durante o qual, mediante um pagamento por contrato ou por mês, os produtores entregam semanalmente cestas de hortifrutigranjeiros da estação em pontos previamente estabelecidos. Faz parte de um ideário baseado no princípio do “comércio justo”, comprometido tanto com a preservação ambiental (através dos modos de produção em pequena escala e sem o uso de agrotóxicos), quanto com a eliminação dos grandes intermediários entre produtor e consumidor. Alguns exemplos de associações organizadas em torno desse comércio: <http://panierbio.com/>; <http://www.materre.net/>; <http://www.mon-panier-bio.com>

reação se traduziria numa valorização do particular, buscando resgatar uma espontaneidade do sentimento, em oposição ao entendimento do homem universal iluminista. Nos estudos de folclore, essa valorização repercute numa positivação das manifestações populares, enquanto depositárias da originalidade e da espontaneidade. Naquele período, ainda, o movimento Romântico (especialmente na Alemanha, Itália, Espanha, e em alguns países do leste europeu) estava engajado na construção de consciências nacionais, investindo na busca do resgate histórico das manifestações populares como depositárias da autenticidade de um povo.

Ora, o pensamento romântico não se restringe aos circuitos acadêmicos e intelectuais mas, através da própria popularização da literatura desenvolvida no período, constitui o imaginário de grande parte da população na Europa. Assim, numa medida talvez não nos enganemos muito ao reconhecer uma herança romântica constitutiva da admiração desses jovens capoeiristas europeus pela sabedoria popular do mestre brasileiro.

Por outro lado, academicamente, ao classificar tal atitude como romântica temos uma tendência a minimizar seu potencial político. Esse julgamento – uma operação quase inconsciente, presente tanto em meu comentário quanto nas motivações que levaram Renato Ortiz a historicizar o conceito de cultura popular – são também herdeiros dessa mesma história do pensamento nas ciências sociais. Renato Ortiz segue contando essa história, apontando a emergência de um pensamento científico em reação ao Romantismo. A dimensão da emoção, dos sentimentos e do particular cede lugar à busca de uma realidade dos fatos, e resulta numa nova pretensão universalizante, baseada então na perspectiva evolucionista, segundo a qual popular e erudito corresponderiam a estágios diferentes (e hierarquizados) da evolução humana.

Vimos com Elizabeth Grosz, que a distinção hierarquizada entre corpo e mente, fundante do pensamento iluminista, ainda está na base de várias assimetrias, sobretudo na sociedade ocidental. A concepção cientificista do mundo segue os moldes dessa divisão corpo-mente iluminista, priorizando a racionalidade como via de construção do conhecimento. A dimensão do corpo, da emoção, permanece subjugada à racionalidade.

Ora, a esfera acadêmica não existe à parte da vida social. Enquanto pesquisadores, somos igualmente sujeitos imersos numa visão de mundo culturalmente construída. As

próprias distinções corpo/mente, emoção/razão, como vimos, são construções sociais. Da mesma forma, a dicotomia popular/erudito integra um sistema onde os saberes não tem apenas formas específicas, mas ocupam posições assimétricas. Assim, se hoje reconhecemos o aspecto romântico como algo capaz de deslegitimar essa valoração do popular enquanto ação política válida, isto acontece, em grande parte, devido à nossa própria valoração (mais ou menos consciente) de formas de saber, tributárias de concepções do mundo específicas e historicamente situadas. Tais posições, finalmente, não pairam no vazio mas, a partir do processo histórico de expansão europeia no mundo, localizam-se geograficamente (ao menos em nossos imaginários).

Crescemos, no Brasil, com o sentimento de que o verdadeiro conhecimento está na Europa, no “Primeiro Mundo” (o centro da cultura erudita do mundo herdado da colonização em que crescemos). É um imaginário compartilhado entre eu, a jovem mulher branca de Porto Alegre e mestre Zé Baiano, o velho homem negro de Caraguatatuba. É um imaginário que constitui também as relações de poder entre os dois países à escala global.

Voltamos agora à cena recém narrada, onde mestre Zé Baiano performatiza a fonte do conhecimento. Percebemos, aqui, alguns jovens do “Primeiro Mundo” cuja busca de conhecimento os leva a buscar outras referências que são, finalmente, outras maneiras de ver o mundo. Levando em conta que a capoeira propõe, como vimos até aqui, justamente uma relação não-dicotômica mas de trânsito contínuo entre posições e categorias, o que está em jogo nessa situação em que um mestre brasileiro, oriundo de um meio popular de um país do “Terceiro Mundo”, historicamente situado numa posição periférica, passa a aparecer como referência de conhecimento para europeus de classe média?

Se na atitude francesa em relação à capoeira percebemos uma dose de romantismo, a partir de uma (auto)crítica de nosso trabalho intelectual<sup>125</sup>, ao invés de classificar esse romantismo como ingênuo e posicioná-lo como inferior em categorias de “ação política”,

---

<sup>125</sup> Essa (auto)crítica reverbera naquela feita por Crapanzano (2005), num outro sentido, ao elaborar a noção da etnografia como *cena*. O autor propõe uma “*reconciliação com a herança romântica da disciplina*”, argumentando que “*Com essa rejeição, tal como com a das raízes religiosas – judaico-cristãs – de nossa disciplina, que desempenharam um papel tão fundamental no entendimento e na interpretação dos fenômenos que estudamos, frequentemente perdemos uma dimensão da realidade muito cara àqueles que estudamos (e a nós também, em nossas vidas)*” (Crapanzano, 2005:358).

talvez interesse mais, aqui, simplesmente perguntar: como pensar as implicações políticas contidas na busca desses jovens europeus pelo tradicional?

Consciente de sua posição enquanto intelectual inserido no mundo, e compreendendo esse mundo como um sistema de relações assimétricas e conflitivas, Homi Bhabha integra, a partir da crítica literária, a corrente de pensamento pós-colonialista, entendendo-a como “*um salutar lembrete das relações 'neocoloniais' remanescentes no interior da 'nova' ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional.*” (Bhabha, 1998:26). Esse “lembrete” inclui o trabalho do pesquisador, também ele imerso nessa lógica de relações tributárias de uma história de colonizações que passam, inevitavelmente, pela conformação do pensamento. Dito de outro modo, a própria teoria pode encontrar-se aprisionada num modelo – o ocidental – mesmo quando faz a crítica desse modelo.

Entendendo a teoria como uma narrativa – e a teoria ocidental como uma narrativa “*pedagógica*”, de teor universalizante – o autor busca nas narrativas fronteiriças, divergentes, marginais, os elementos para uma teoria literária que incorpore em seu seio não a “*diversidade*”, mas a “*diferença cultural*”.

É a partir desse enquadre teórico que a tradição buscada pelos capoeiristas (e tudo o que ela comporta no caso da capoeira: a transmissão oral e corporal do saber, o espaço coletivo, o ritual) pode ser concebida como uma espécie de reação à sociedade de consumo, aos excessos da modernidade (ou a um excesso de modernidade?). Fique claro que tradição e modernidade não são compreendidas como categorias substantivadas (e homogêneas) que se opõem.

A perspectiva construída por Homi Bhabha coloca a questão em outros termos. Em primeiro lugar, a própria tradição não é sob nenhuma hipótese entendida como um conteúdo homogêneo e fixo do qual os sujeitos retiram um material para suas construções subjetivas, identitárias, políticas, etc. Antes, ela possui uma qualidade dinâmica: “*ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção [continuada] da tradição*” (Bhabha, 1998:21).

Em segundo lugar, a própria ideia da modernidade é produto de uma narrativa espacializadora do tempo, a qual situa tradição e modernidade numa temporalidade contínua e linear. Considera, ainda, que essa narrativa – à qual denomina “*pedagógica*” – corresponde ao evento concreto da colonização do mundo pelo ocidente. Assim, não é universalizante como se pretende mas elaborada a partir de um ponto de vista singular – o ocidental – que estrutura a figura do sujeito autônomo em constante reconstrução como o símbolo dessa modernidade, e como o símbolo universal do “Homem” (no caso o homem branco ocidental) enquanto “Humanidade”.

Através daquelas outras narrativas – marginais, excluídas, minoritárias –, então, o autor encontra outros marcadores de tempo, capazes de proporcionar uma revisão da linearidade dessa narrativa da modernidade. Importante precisar a distinção feita pelo autor entre “*diversidade cultural*” e “*diferença cultural*”:

A diversidade cultural cultural é um **objeto epistemológico** – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o **processo de enunciação** da cultura como conhecível, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma **categoria** da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um **processo de significação** através do qual as afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (Bhabha, 1998:63, negritos meus).

A partir da teoria literária, então, o autor entende que a produção de sentido através desse “*processo de enunciação*” envolve sempre a criação de um Terceiro Espaço entre enunciado e sujeito da enunciação, e é a partir dessa cisura que se pode pensar num tempo disruptivo, através do qual outras narrativas – “*performativas*” – podem emergir. Assim, se a diversidade cultural representa “*uma retórica radical da separação de culturas que existem intocadas pela intertextualidade*”, a diferença cultural “*reconhece que o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significatórias das culturas*” (Bhabha, 1998:63).

Essa temporalidade disjuntiva não é exterior mas constitutiva da própria modernidade, e é justamente nessa cisura temporal que o autor vê o espaço para uma inscrição performativa das heranças do passado no presente. Este também é o espaço – e o recurso – para a inscrição das identidades minoritárias (ou alternativas).

A intervenção da crítica pós-colonial ou negra tem por objetivo transformar as condições de enunciação no nível do signo – no qual se constitui o domínio intersubjetivo – e não simplesmente estabelecer novos símbolos de identidade, novas “imagens positivas” que alimentam uma política de identidade “não-reflexiva”. O desafio à modernidade está em redefinir a relação de significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral – mas um passado cujo valor interativo como signo reinscreve as lições do passado na própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta: o que é o “nós” que define a prerrogativa do meu presente? (Bhabha, 1998 :341)

No caso da capoeira, esse passado reencenado na figura de mestre Zé Baiano faz uma dupla inscrição: da tradição na modernidade, das narrativas terceiro-mundistas no seio do “primeiro mundo”. Essa inscrição é feita tanto pelas histórias contadas pelo mestre como pelo próprio evento performático da contação dessas histórias para este público, e das posições que uns e outros assumem nesse momento. Nesse sentido, não se trata então de performatizar uma inversão de posições legítimas do saber (como falei acima), mas de performatizar justamente a constituição de uma narrativa disruptiva da própria modernidade. Dito de outro modo, não se trata de se opor à modernidade, mas de transformá-la desde dentro, promover fissuras em sua ilusão de homogeneidade, inscrevendo performativamente novas possibilidades de relações, posições, valores e modos de vida.

### **Circulação de imaginários, circulação de pessoas**

Se até aqui observei, a partir da formulação de Homi Bhabha das realidades sociais como narrações, o potencial transformador do encontro de diferentes narrativas, vale retomar, a partir de Appadurai, a dimensão encarnada da circulação que torna tal encontro possível. Concretamente, o mundo da capoeira Angola hoje constitui-se através de uma ampla circulação de pessoas – mestres que vão à Europa, alunos que vão ao Brasil, eventos internacionais onde capoeiristas de vários grupos e países se encontram com diferentes mestres de diferentes grupos. Nem sempre as condições individuais nas quais tal circulação ocorre é simétrica.

No fim do encontro Vadiando entre Amigos, mestre Zé Baiano agradece mestre Camaleão “*pela oportunidade de conhecer a Europa, coisa que, quem um dia ia imaginar?*”.

Filho de família pobre do interior paulista, certamente ele não cresceu com tal viagem no seu horizonte de possibilidades. Essa experiência é comum a vários mestres e professores brasileiros de capoeira, que só vêm à Europa porque custeados pelos grupos franceses. Outro procedimento relativamente corrente, hoje, é o que trouxe mestre Zangado, coordenador de um grupo de capoeira Regional em Marseille. Ele veio à convite de mestre Juruna (o primeiro a se instalar na cidade, e que ajudara Poca a organizar a oficina de mestre Camaleão), que pagou sua passagem com a condição de que Zangado trabalhasse em seu grupo até ressarcir-lo do valor. Só então ele pôde montar seu próprio grupo.

O exemplo de Isabelle (que vimos tocando pandeiro na roda do Vieux Port) ilustra um pouco a realidade do lado dos franceses. Filha de pai francês e mãe tunisiana, branca, tem 32 anos e pratica capoeira há sete. Para ela (assim como para Poca) as viagens ao Brasil se inserem como uma prática relativamente comum. Como grande parte dos franceses de classe média, ela tem o hábito de viajar para lugares distantes (e, numa medida, exóticos), e os meios para fazê-lo. Para ela, isso faz parte de um projeto de autoconhecimento:

quando eu terminei os estudos [a faculdade], parti seis meses pra Índia. Não queria fazer viagens onde não tivesse tempo de conhecer os lugares (...) Lá, era tudo tão diferente de mim, que foi a primeira vez que me vi só, comigo mesma como referência, e isso me fez ter uma outra percepção de mim, da minha vida aqui...

Aponta como um aspecto negativo da viagem o fato de estar num lugar só por estar, sem uma ocupação precisa: *a gente estabelece relações estranhas com as pessoas, fica deslocado do contexto*. Já como assistente social, então, engajou-se no *Médecins sans Frontières*<sup>126</sup> para conhecer lugares diferentes a partir de uma inserção como trabalhadora nesses contextos.

Quando começou a capoeira, logo quis conhecer o Brasil. Embora a viagem fosse algo planejado e organizado com relativa antecedência, à diferença dos mestres brasileiros não era

---

<sup>126</sup> *Médecins sans Frontières*: “Médicos Sem Fronteiras é uma organização médico-humanitária internacional, independente e comprometida em levar ajuda às pessoas que mais precisam. Também é missão de MSF tornar públicas as situações enfrentadas pelas populações atendidas. São cerca de 28 mil profissionais de diferentes áreas, espalhados por mais de 60 países, atuando diariamente em situações de desastres naturais, fome, conflitos, epidemias e combate a doenças negligenciadas. A organização foi criada em 1971, na França, por jovens médicos e jornalistas, que atuaram como voluntários no fim dos anos 60 em Biafra, na Nigéria.”  
Fonte: <http://www.msf.org.br>



um evento completamente extraordinário<sup>127</sup>, mas já existente no horizonte das possibilidades a partir das experiências anteriores.

Depois de algumas viagens mais curtas, ficou um ano no Brasil, durante o qual circulou bastante pelo interior do país. Pergunto o que ela acha que mudou em sua visão do Brasil depois das viagens:

Acho que o que mudou mais foi compreender um pouco a imensa diversidade do Brasil... da população, dos lugares. O Brasil é muito grande... é misturado... Aliás, na capoeira também é isso que eu gosto: a diversidade das pessoas, a possibilidade de ter trocas, de chegar a dialogar com o outro sem precisar da língua. No Brasil, a primeira vez, por exemplo, eu não falava nada de português e fui muito bem acolhida. O que eu gostei, logo de cara, foi o fato de conseguir estabelecer uma relação com o outro através do corpo.

Para Isabelle, a transmissão oral e corporal do saber na capoeira é algo importante na vida, na medida em que permite de estabelecer relações que ultrapassam tanto as barreiras da língua quanto outras diferenças culturais. Vimos que para Vanessa a valorização do corpo como possibilidade de estar em relação também era importante. Para Ulysse, essa dimensão corporal leva ao plano espiritual, a capoeira sendo uma forma de “*religar corpo e alma... de atingir uma espiritualidade através do corpo*”. Em todos os casos, são experiências do corpo revestidas de uma importância fundamental na vida, e que mobilizam um investimento afetivo intenso e duradouro da parte dos praticantes. Nessa medida, considero que estão situadas num espaço além dos clichês de simples consumo do exótico.

Assim, se a imagem que esses capoeiristas têm do Brasil baseia-se em parte nos esterótipos veiculados na Europa, também se constitui através de um investimento pessoal em viagens, leituras, no aprendizado da língua e em relações interpessoais que refinam sua percepção. Atribuir a valorização da capoeira apenas ao esterótipo é desconsiderar a implicação desses sujeitos na busca de uma relação de alteridade.

---

<sup>127</sup> O imaginário muda numa velocidade proporcional ao crescimento da circulação de imagens e informações à esfera global. A partir da crescente transnacionalização da capoeira, o horizonte dos novos aspirantes a mestres se expande consideravelmente: hoje, muitos já iniciam essa atividade imaginando que seu reconhecimento passará, possivelmente, por viagens à Europa, aos Estados Unidos, etc. Falo, nesta seção, especialmente dos mestres da geração de Zé Baiano e da geração seguinte, para quem esse horizonte ainda é incipiente. Mas, mesmo hoje, há uma diferença entre a organização dos capoeiristas brasileiros e franceses na organização e realização de tais viagens.

As diferentes formas de circular – entre mestres brasileiros e alunos franceses – nos indicam ainda posições assimétricas na esfera global. É importante considerar que não se trata de uma comparação direta França-Brasil, uma vez que a diferença de país é complexificada por diferenças entre classes sociais de onde se originam uns e outros. Os mestres brasileiros geralmente são oriundos de classes populares. Já na França, tanto na FICA quanto no Filhos de Angola, as aulas eram ministradas no centro da cidade, a preços pouco acessíveis para as classes populares, resultando numa maioria de alunos da classe média<sup>128</sup>.

Nesse sentido, além da dupla inscrição da qual falei acima – do tradicional no moderno, de narrativas terceiro-mundistas na narrativa do “primeiro mundo” – a performance de mestre Zé Baiano à sombra do plátano, cercado de jovens capoeiristas europeus, também inscreve novas possibilidades relacionais entre classes sociais. Isabelle conta a história vivida numa de suas passagens por Salvador, pelo início dos anos 2000:

Encontrei mestre Boca Rica, “*vendendo tomate e cebola lá na feira*”<sup>129</sup>. Quis comprar o CD dele, diretamente, mas ele não tinha mais cópias. Propus da gente ir num *cyber*, fazer uma cópia e eu comprava dele. Mas ele não quis. Disse que não confiava no *cyber*, que podiam piratear, roubar o CD dele e sair vendendo por aí. Me convidou pra ir na casa dele, fazer uma cópia em fita cassete... Daí fiquei com vergonha de dizer pra ele que na França todo mundo tinha computador em casa e que já tinha o CD dele pirateado, inclusive eu.

Isabelle nos fala também de diferentes temporalidades tecnológicas implicadas nessas distinções de classe social e país. Embora a tecnologia hoje circule numa velocidade cada vez maior, reconfigurando as paisagens globais (Appadurai, 2005), ainda há um descompasso entre sua popularização nos ditos países desenvolvidos e periféricos. Na mesma época em que na França “*todo mundo tinha computador em casa*”, o mesmo não acontecia ainda no Brasil,

---

<sup>128</sup> Pude observar essa constância na maioria dos grupos franceses das cidades por onde andei: Marseille, Montpellier e Paris. Em alguns deles, alunos do grupo e, em alguns casos, mesmo o grupo como um todo, incluindo o mestre, desenvolviam trabalhos sociais nas periferias, ampliando o alcance da capoeira. Mas a centralidade e condução do grupo permanecia em mãos de brasileiros ou franceses de classe média. Estes, naturalmente, eram os que viajavam ao Brasil com relativa frequência. Entretanto, sobre o contexto parisiense, Selma me diria que grande parte dos capoeiristas eram de meios populares, sobretudo de imigrantes ou filhos de imigrantes ou dos departamentos da “*França além-mar*”. Não tive acesso a etnografias que traçassem esse panorama em detalhe.

<sup>129</sup> Isabelle faz referência a um canto de capoeira: *Dona Maria, cadê Boca Rica? / Tá tomando banho de riacho lá na bica / Seu Boca Rica é mestre de capoeira / Vende tomate e cebola lá feira*. O próprio canto evoca a imagem do mestre de capoeira como integrante da classe popular, alguém que *vende tomate e cebola lá na feira*. Impossível deixar de lembrar mestra Janja contando o processo de revitalização da capoeira Angola, nos anos 80, que teve como uma das principais ações “*trazer de volta os velhos mestres*”, pontuando que “*mestre João Grande mesmo, trabalhava de dia como frentista num posto e de noite num show folclórico, ganhando dois salários mínimos por mês pra sustentar seis filhos*”.

mesmo na classe média. Nesse contexto transnacional, portanto, não cabe pensar que tais encontros, por vezes travados a partir de posições assimétricas, são sempre amáveis e isentos de tensão.

Encerrando esta parte do percurso, retomo a imagem da roda no Vieux Port com a qual abri o capítulo. Vimos uma massa de capoeiristas descendo a rua principal de Marseille, uma aparição extraordinária no cotidiano da cidade. Num olhar geral, o grupo mesclava europeus e brasileiros emanando uma atmosfera de festividade e harmonia. Vimos que tais atributos correspondem, ainda que com nuances entre os diferentes grupos, a um imaginário de Brasil mobilizado pela prática da capoeira na França.

Imaginamos a música que ganhava o espaço, impregnando os corpos que, juntos, criavam esse mundo da capoeira, onde são acionados *outros valores* que não os de uma lógica de competição, consumo e acumulação, e que se relacionam através das inversões, das ambivalências e do trânsito. E vimos também que dessa unidade criada pela música e o movimento, tanto emana uma atmosfera de harmonia quanto podem, a qualquer momento, emergir tensões constitutivas desse mundo, quando o mestre precisa “*botar o novato em seu lugar*”.

Nesse sentido, se assumimos, com Appadurai, que o imaginário é constitutivo do real, é possível pensar que esses conflitos e trânsitos, performatizados nas trocas e interações no seio da capoeira Angola, podem levar a outras relações de força entre as duas sociedades, ao menos no imaginário que constitui essas relações? As imagens veiculadas através desse “Brasil imaginário” valorizam a alegria, a diversão, o popular, uma liberdade do corpo (associada a uma liberdade da mente). Cabe, então, perguntar se tal imaginário do Brasil popular, festivo, corporal, vivido através das práticas e performances da capoeira Angola, abre a possibilidade de, passando através dos clichês em torno dessas categorias, colocar em questão uma certa hierarquia que as coloca em posição inferior a seus contrários: o erudito, o sério, o intelectual? Ou, ainda, se essa forma específica da capoeira encarnar imaginários permite criar uma relação de trânsitos contínuos e ambivalências capaz de tornar as próprias categorias continuamente fluidas?

## Capítulo Três



## Capoeira de negão

Paris - Dezembro/2008  
I Troca de Okê Arô

**OKÊ ARÔ**  
Art, Sport et Loisir  
à la portée de tous

**ACARNE**

**A PRIMEIRA TROCA DE OKÊ ARÔ**  
Le premier Troc d'Okê Arô

**OKÊ ARÔ**  
Association de Capoeira Angola  
Paris-France

**STAGE DE CAPOEIRA ANGOLA**

**MESTRE RENÉ BITENCOURT**  
D'ACARNE DE SALVADOR DE BAHIA

**VENDREDI 19 DÉCEMBRE 2008**  
RODA OUVERTE à tous de 20h à 00h au STUDIO BLEU  
7/9, rue des petites écuries - PARIS 10<sup>ème</sup>  
(Contribution volontaire à partir d'1 euro)  
Métro : Château d'eau (Ligne 4)

**SAMEDI 20 ET DIMANCHE 21 DÉCEMBRE**  
SAMEDI - STAGE de 10h à 21h (RODA OUVERTE à tous à 18h)  
DIMANCHE - STAGE de 10h à 18h (RODA OUVERTE à tous à 15h30)  
au GYMNASÉ TANDOÛ - 11, rue Tandou - PARIS 19<sup>ème</sup>  
Métro : Laumière (Ligne 5)

Tarifs : Samedi et dimanche : 40 euros, avant le 15 décembre et 50 euros à partir du 16 décembre  
Samedi ou dimanche : 25 euros avant le 15 décembre et 30 euros à partir du 16 décembre  
- 50 % pour les moins de 15 ans.

**ASSOCIATION OKÊ ARÔ DE CONTREMAÎTRE RENY**  
[www.myspace.com/capoeiraokearo](http://www.myspace.com/capoeiraokearo) - [massaireny@hotmail.com](mailto:massaireny@hotmail.com)

OKÊ ARÔ DE CONTREMAÎTRE RENY

ET LA MASTRO

É o primeiro evento da Associação Okê Arô, coordenada pelo contramestre Reny, o filho de mestre Renê que eu conhecera em Montpellier, na FICA, quando ele acabava de se instalar na França. Fundada há oito meses, a *família Okê Arô* (como Reny faz questão de referir-se) já conta com quinze alunos fixos. Para este primeiro evento aberto, como não poderia deixar de ser, o convidado é mestre Renê, de Salvador. O contramestre explica:

Porque é meu mestre, minha referência. Pro aluno saber que Reny não é alguém que chegou do nada, que ele [o aluno] tem um referencial que é Reny, que tem um referencial que é mestre Renê, e Paulo dos Anjos e Canjiquinha e Aberrê. Porque senão fica uma família sem pai. Então, como eu não sou o chefe, o chefe é meu pai.

O encontro foi organizado aproveitando a viagem que, há alguns anos, o mestre faz ao Japão para dar uma oficina de capoeira para um grupo de lá. Desta vez, ele faz uma parada no caminho, em casa de seu filho Reny, tanto para “*trazer a referência*” quanto para conhecer (e avaliar) o trabalho que este está desenvolvendo em Paris.

Assim é que, nesta noite de sexta-feira, estou pela segunda vez, exatamente um ano depois de meu primeiro encontro com mestre Renê, *no pé do berimbau* apertando sua mão para começar o jogo. É apenas um instante antes dele fazer a meia-lua de compasso na direção da bateria, movimento com o qual costuma começar o jogo (ao menos com os iniciantes). Como uma saudação, um alô, um começo de conversa. Na minha experiência, esse ínfimo instante entre o aperto de mão e a meia-lua se multiplica numa série de imagens justapostas, sobrepostas, entremeadas: hoje não estamos na intimidade da sala da *família* Africanamente, em Porto Alegre, mas num enorme ginásio na periferia de Paris. Também a bateria não é composta por meus amigos e companheiros diários de treino, mas por um tanto de gente que

não conheço. A consciência de um ano passado emerge em imagens do cotidiano no Filhos de Angola, memórias corporais do estranhamento vivido diariamente, em maior ou menor grau, durante aqueles treinos em Marseille. E, quase ao mesmo tempo, a sonoridade desta bateria, hoje, tocada por gente que não conheço, me soa tão familiar que, junto com o rosto de mestre Renê à minha frente, produz uma espécie de aquecimento no interior do corpo, sensação de reconhecimento, de “*estar em casa*”.

Como da outra vez, lá na Áfricanamente, o jogo com mestre Renê não dura muito. Tempo suficiente para habitar simultaneamente as sensações de estranho e familiar que compõem este momento. Impossível não pensar na interpretação de Homi Bhabha para as “*vidas estranhas*” que, em literaturas fronteiriças, divergentes, marginais, abrem esse espaço do estranhamento que é também o do reconhecimento daquilo que não pode ser dito mas que, no entanto, está sempre ali, como potência, imagem na qual “*privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial (...) uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente*” (Bhabha, 1998:35). Quem são esses personagens que hoje se encontram, nesse espaço, em Paris? Quais histórias os atravessam e são performatizadas na relação travada no interior dessa roda de capoeira?

O jogo começa lento, mas tenho a impressão de que se acelera vertiginosamente: o mestre está em toda parte ao mesmo tempo, só vejo seu rastro, me viro e ele não está mais, escuto sua voz atrás de mim – *é agora!* – e, o tempo de eu me virar, uma sucessão de monossílabos ininteligíveis entra pelos meus ouvidos e me vejo não sei como muito próxima das pessoas sentadas na roda, no caranguejo, o mestre de pé muito próximo de mim: *e agora nêga? Faz alguma coisa!* Me viro como posso para passar pelo meio de suas pernas. O resto é uma sucessão de vestígios de movimento, uma sequência de golpes (ameças de golpes que não precisam se concretizar para existir) vindo por todos os lados que me deixa absolutamente atordoada até uma pausa, um segundo de trégua afinal. O mestre solta uma boa risada. Ainda sob efeito da tontura e do alívio imediato provocado pela “trégua”, impossível não ser contagiada pela risada.

É em meio aos fluxos e refluxos do movimento de nosso corpos que me dou conta, num átimo de segundo, de que mestre Renê grita e ri no jogo **exatamente** como Guto (ou

talvez o melhor fosse dizer o contrário). As falas não têm o mesmo conteúdo (Guto não passa nos chamando de *nêga* ou de *negão*, por exemplo). É antes o *uso da fala*: a entonação, o volume, a profusão indiscriminada de coisas quase ininteligíveis ditas em alta velocidade, exatamente no momento em que me sinto mais encurralada num “canto” da roda (ou me sinto mais encurralada exatamente por estar sob o efeito dessa explosão falatória?), a sequência estonteante de golpes terminada numa pausa e numa enorme risada.

Para finalizar o jogo, um gesto que reconheço como exclusivo de mestre Renê, algo que não existe da mesma forma em Guto. É uma leve pausa, como que restabelecendo em seu corpo uma postura mais vertical, ruptura da circularidade vivida até então em conjunto, espécie de ponto final daquela conversa. É só então que ele estende a mão para o cumprimento seguido de um abraço. Deixo escapar um “*obrigada*” que surpreende a mim mesma pela carga emocional que contém. O mestre responde a meu agradecimento com um sorriso que completa minha sensação de aquecimento interior.

Numa experiência de desterritorialização quase diária, “*voltar para casa*” tem um valor inestimável. Uma casa-corpo revivida pelos movimentos, pela figura do mestre, pela forma que a relação assume dentro do espaço da roda, povoada pela sonoridade da bateria e dos gritos e risadas tão familiares a meus ouvidos.

É com a memória dessa sensação que chego para o primeiro treino do encontro, na manhã seguinte. Não posso deixar de sorrir ao ver mestre Renê sob várias camadas de blusas, uma grossa manta envolvendo o pescoço, para enfrentar o inverno parisiense (mesmo dentro da sala aquecida do ginásio). Ele sorri de volta, nos cumprimentamos com um abraço e, o treino já estando para começar, trocamos breves palavras antes de eu ir me trocar. De passagem cumprimento Reny e Selma, sorridentes mas atarefados organizando a mesa do lanche, recebendo os recém-chegados.

A sala é enorme e tem espaço de sobra para as cerca de cinquenta pessoas treinarem tranquilamente. Mestre Renê fala algumas palavras de abertura pontuando, ao final, que “*a capoeira é aberta a todo mundo, mas não pode esquecer que é uma coisa dos negros, da cultura afro-descendente no Brasil*”. Lanço um rápido olhar em torno: o grupo se distribui mais ou menos meio a meio entre homens e mulheres, contando com aproximadamente um



terço de negros (um percentual significativamente superior aos outros encontros de capoeira dos quais eu participara<sup>130</sup>). Mais tarde, fico sabendo que isso está relacionado com a participação dos integrantes do grupo de capoeira Kolors, coordenado por Jocelyn. Para este negro martinicano que vive em Paris desde a infância, a capoeira é explicitamente um instrumento de luta antirracista e de resistência política num sentido amplo<sup>131</sup>.

Não tenho muito tempo para observar em torno, mestre Renê propõe, como aquecimento, que façamos, individualmente, os movimentos de capoeira que já conhecemos. Enquanto nos movemos, segue falando: *não vim aqui ensinar nada novo. Vocês já conhecem movimentos de capoeira. Meu trabalho aqui é ajudar vocês a jogar, a libertar o corpo. Não sou eu que vou ensinar a capoeira pra vocês. A capoeira tá dentro de cada um.* Em seguida mostra, acompanhado de Reny, dois movimentos para realizarmos em dupla: um aú que começa e, para evitar a cabeçada colocada pelo outro, é interrompido no meio pela descida das duas pernas abertas, uma de cada lado do corpo do outro. *Porque capoeira é relação. Vocês têm que libertar o corpo pra capoeira sair de dentro de vocês, e pra isso tem que tá com o outro, tem que estabelecer uma relação.*

Tanto as palavras de mestre Renê quanto o movimento passado me remetem àquela oficina na Áfricanamente. Entretanto, hoje, a companheira com a qual busco estabelecer uma relação e *libertar o corpo* é uma jovem negra sorridente que não fala uma palavra de português. Mas, neste momento de encontro, tampouco falamos francês: a relação que vamos estabelecendo, pouco a pouco, não passa pelas palavras mas pelas sucessivas tentativas de compreender, fazendo, a dinâmica do movimento proposto pelo mestre. Na medida em que investimos no fazer, a “conversa” vai fluindo e vou entendendo o movimento. Esse entendimento vem acompanhado da súbita lembrança das palavras de mestre Renê: *pra entender tem que fazer.*

Naquela primeira oficina na Áfricanamente, o sentimento de estranhamento e evidência simultâneos e não-contraditórios provocado por essas palavras me levou a explorar a especificidade da relação corpo-mente promovida na capoeira, a partir do paradigma da

<sup>130</sup> Excetuando-se os mestres e professores brasileiros, nos encontros da FICA essa proporção não chegava a 10% de negros. No Vadiando entre Amigos, realizado em Marseille, uma cidade com expressiva população negra, talvez chegasse a uns 15%.

<sup>131</sup> Daniel Granada Ferreira realizou etnografia junto ao grupo coordenado por Jocelyn em Paris. Ver Ferreira, 2008.

corporeidade formulado por Thomas Csordas. Nesse novo contexto, a lembrança da sensação (re)vivida traz uma outra questão.

A partir do paradigma da performance, acredito que a noção de “*contextualização*”, conforme formulada por Richard Bauman e Charles Briggs (1990) traz um enfoque propício para olhar para este momento. Elaborando esta noção no âmbito de uma etnografia da fala, os autores assumem que não existe um contexto completamente estabelecido de antemão no qual os eventos narrativos se inserem. Antes, preferem enfatizar a dimensão processual e de agenciamento dos atores envolvidos que, pelo próprio ato de narrar, escutar, comentar, produzem o contexto narrativo no momento mesmo da narração. Os autores atentam, então, para os recursos estilísticos e expressivos mobilizados nesses eventos, e que promovem uma articulação dos espaços e tempos imbricados na narração.

No caso da capoeira, não estamos tratando diretamente de um evento narrativo, nos moldes daqueles analisados por Bauman e Briggs. Entretanto, na medida em que abordo este encontro – uma branca brasileira com uma negra francesa –, como uma relação de comunicação estabelecida no âmbito de um evento em Paris, a noção de contextualização contribui para colocar em foco a produção do próprio contexto como sendo, a um só tempo, estranho e familiar, articulação de diferentes tempos e espaços mobilizados nessa comunicação dos corpos (mesmo que, neste momento, fale apenas de minha percepção dessa comunicação). Essa sensação das duas categorias – estranho e familiar – de forma simultânea e não-contraditória me leva a interrogar esse lugar, no corpo, onde diferentes temporalidades e territorialidades se articulam para produzir a experiência vivida; uma experiência *híbrida*, afinal, nos termos de Homi Bhabha (1998): experiência feita de encontros fronteiriços, travada nos territórios físicos e existenciais onde as diferenças espaço-temporais se articulam para produzir novas narrativas possíveis.

Neste ponto, falo de minha sensação enquanto aprendiz branca de capoeira saída de Porto Alegre para passar um ano na França, vindo agora de Marseille e “*me sentindo em casa*” em Paris. Mas falo também de um mestre negro brasileiro a caminho do Japão que para em casa de seu filho, um contramestre, também negro e brasileiro, para conhecer o grupo francês de capoeira que este conduz. Falo, portanto, de uma prática que se internacionaliza através dos deslocamentos dos sujeitos por diferentes territórios – geográficos e existenciais –,

trazendo em seu bojo diferentes experiências, historicidades e territorialidades que se atravessam, repercutindo umas nas outras e constituindo-se mutuamente nesse processo.

A vivência muito concreta da roda ao final do dia fala desse lugar no corpo. Estamos no início da roda. Animada pelo efeito de familiaridade que o dia me provocara, pego um pandeiro para tocar. Como eu já esperava – e mesmo desejava, para coroar minha experiência de “retorno” – a bateria começa, toca inteira e para (exatamente como na *Áfricanamente!*). Só então recomeça a tocar, apenas berimbaus e pandeiros, enquanto o mestre entoa a ladainha. Mestre Renê emenda um primeiro corrido, e percebo, de canto de olho, que volta e meia ele lança um olhar para os pandeiros. Pede para tocar mais forte. Não é suficiente. Então pede para Reny e Fubua, do grupo Angoleiros do Mar<sup>132</sup>, que chegara só para a roda, para pegarem os instrumentos. Eu e a outra menina deixamos os pandeiros um pouco frustradas. Ele diz: *depois vocês pegam de novo, meninas, mas assim, pra começar, esses pandeiros têm que falar de verdade, senão meu capoeirista não vem.*

Já vimos mestre Renê referir-se ao *seu capoeirista*, espécie de duplo que se apossa de seu corpo, vindo de um tempo mítico da capoeira ancestral. Ao mesmo tempo, esse capoeirista sempre existe nele, uma vez que, como nos ensina, *a capoeira está dentro da pessoa, só precisa libertar o corpo pra ela sair*. Em momentos de descontração, ele mesmo diz: *eu sou capoeirista o tempo inteiro, até beijando*. Índícios de um complexo corpo-território presente na visão de mundo capoeira. Na parte anterior, ainda em Porto Alegre, vimos com Dos Anjos que essa percepção do corpo remete também a uma cosmologia fundante das religiões afro-brasileiras. Acionado por mestre Renê neste contexto da capoeira em Paris, este corpo traz em si toda uma complexidade de interpenetrações espaço-temporais.

Se Bhabha fala de uma temporalidade disjuntiva da narrativa pedagógica da modernidade, através da qual se inscreve a possibilidade de outras narrativas (performáticas), José Gil fala desse espaço disjuntivo precisamente no corpo: um espaço intersticial criado pela defasagem entre o movimento subterrâneo (o impulso) e o movimento visível (tornado forma no espaço). Tal defasagem

---

<sup>132</sup> Grupo liderado por Fubua, brasileiro, em torno dos 30 anos, aluno de mestre Marcelo Angola, da ilha de Itaparica, e vinculado a mestre Lua Rasta, de Salvador. Naquela cidade, é um dos grupos que frequenta assiduamente as rodas de mestre Renê. Reny se refere a Fubua como “*meu amigo*”, e a relação de ambos é de longa data, desde o Brasil.

define o espaço dos possíveis que não foram atualizados e que a dança faz emergir: abre o campo dos possíveis no espaço e no tempo, dilata o corpo e a sua presença, anuncia o que o corpo pode e o que não pôde agir. O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, delimitável, aberto; em suma, o espaço do inconsciente do corpo, ou do corpo virtual (Gil, 2002:96).

É a esse corpo disruptivo, “*espaço da não-inscrição*” e “*dos possíveis*” que mestre Renê nos remete quando fala do “*seu capoeirista*”; corpo capaz de habitar um *entre-tempo* que não é nem o presente visível nem o passado imemorial mas um passado-ancestral-tornado-presente no próprio movimento corporal, na existência aqui-e-agora de seu capoeirista-ancestral em seu corpo-presente.

Conforme vimos com Tambiah nos capítulos anteriores, a música no ritual da roda de capoeira tem uma função *evocativa*. Nesse caso, ela atua como veículo para trazer à existência esse mundo de forças no qual o tempo ancestral pode existir no corpo presente. Desse ponto de vista, não só é fácil compreender a solicitação do mestre para a troca dos tocadores de pandeiros, como ela se torna mais do que uma evidência: senão, definitivamente, *seu capoeirista não vem*.

Sento na roda e passo então a observar o que há de diferente naqueles pandeiros que agora “*falam de verdade*”. O ritmo do toque é o mesmo que eu estava fazendo, como na *Áfricanamente*: dois curtos, um longo, outro longo: *tum-tum tá tum*. É diferente da FICA, por exemplo, que usa apenas três toques mais longos – *tum tá tum* – e de mestre Camaleão, que insere sempre uma *quebrada* entre o último e o primeiro toque – *tum tá tum-ti-tum-ti*. Sendo “*tum*” a batida na borda externa do pandeiro (mais grave), e “*tá*” a batida no centro (mais aguda), vou percebendo que o toque de mestre Renê, conquanto obedeça à mesma organização rítmica daquela utilizada na *Áfricanamente*, distribui as batidas de forma diferente. Enquanto na *Áfricanamente* os pandeiros falam *tum-tum tá tum*, os pandeiros na bateria de mestre Renê falam fazendo *tá-tum tá tum*. Resultando numa “organização melódica” diferente a partir de uma relação distinta entre alturas e timbres.

Ora, é um longo parágrafo para tentar descrever num texto o que para a percepção emerge num dado momento como uma obviedade. Entretanto, só emerge como tal após uma certa imersão naquele universo de sentidos, onde a sensibilidade vai sendo treinada para compreender e acionar o que, no universo da capoeira Angola, são chamados os *fundamentos*

da prática. Neste ponto, gostaria de chamar a atenção para uma sensibilidade que vai-se construindo ao longo de diferentes temporalidades e encontros, forjando uma experiência multifacetada composta de aproximações e afastamentos: ser *Áfricanamente*, mesmo que seja pagar um tributo à linhagem de mestre Renê, é tanto reconhecer-se quanto distinguir-se dessa linhagem. É *sentir-se em casa* e, no momento seguinte, perceber que os pandeiros *falam diferente* cá e lá. Não é à toa que a *Áfricanamente* se reconhece como “*grupo-irmão*” da ACANNE, nas complexas lógicas de parentesco que organizam as *famílias* capoeiras.

Na abertura deste encontro em Paris, vimos mestre Renê pontuar que “*a capoeira é aberta a todo mundo, mas não pode esquecer que é uma coisa dos negros, da cultura afro-descendente no Brasil*”. Se pensamos em termos das falas como práticas enunciativas, cabe aqui retomar a ideia de contextualização (Bauman e Briggs) para pensar que forças estão em jogo e conformam este espaço enunciativo através das figuras de mestre Renê e seu filho Reny. Nesse caso, que diferentes espaços e temporalidades se imbricam para conformar o contexto?

Se antes falei que os pandeiros “*falam diferente cá e lá*”, referindo-me a diferentes apropriações da tradição encarnadas por mestre Renê e pela *Áfricanamente*, o que dizer das “falas”, talvez não necessariamente (ou não apenas) dos pandeiros, mas das performances de Renê e Reny nos espaços de circulação que ora observamos? Nesse caso específico, “cá e lá” deixam de focar somente os grupos mencionados mas incluem um terceiro: Okê Arô (de certa forma um “grupo-filho” da ACANNE), coordenado por Reny, filho de mestre Renê. Na experiência desse jovem contramestre, somam-se a essas dimensões (dos grupos, das *famílias*) os espaços vividos de Salvador-Brasil e Paris-França. O que acontece na tradução dos ensinamentos recebidos na ACANNE, situada em pleno “*celeiro da capoeira*”, como diz o próprio Reny referindo-se à Bahia, para esses aprendizes, “*filhos da República*”, nas palavras de sua esposa, Selma?

**Na casa de Reny, quem é negão?**



É apenas em março, numa próxima viagem a Paris motivada por um seminário de arte e performance no *Musée du Quai Branly*, que consigo entrevistar Reny. Estamos no apartamento onde ele mora com Selma. Além deles dois, está presente Marcelo, o filho de mestre Cobra Mansa que vimos jogar com Reny no final do encontro da FICA. Está hospedado ali por alguns dias. Ao longo da entrevista, é um entra-e-sai no pequeno apartamento do 19<sup>ème</sup> *arrondissement*. Segundo Selma, “*é a casa da sogra, sempre tem alguém hospedado, alguém chegando, alguém saindo*”. Marcelo oferece o lugar a meu lado, no sofá, para Reny, que recusa: *eu quero ficar de frente pra ela*.

Sua frase produz, em mim, o efeito de um enquadramento de sua imagem: de bata e calça brancas, os longos dreads escorrendo por sobre os ombros, contramestre Reny está sentado num banco de madeira que o deixa ligeiramente mais alto do que eu, no sofá. Pernas abertas, tronco relaxado, tem sua figura emoldurada pelo verde intenso de uma folhagem logo atrás. Acende um cigarro e a fumaça começa a dançar pelo espaço em espirais, até que o ambiente esteja tomado por essa bruma que agora também me envolve. Da imagem enquadrada passo à sensação de fazer parte daquele cenário. Sinto o cheiro do tabaco, e meu olhar flutua um pouco em torno, deixando-se capturar ora pelos pandeiros e atabaques, ora por uma estatueta de Oxóssi com seu arco, acompanhado por uma Oxum que se mira em seu espelho. Nessa atmosfera, de repente a consciência de estar numa situação de entrevista se confunde com a nítida impressão de estar frente a frente com um *preto velho* saído não sei de que tempo, de algum lugar também impreciso evocado pela exuberância daquelas matas logo atrás dele<sup>133</sup>. Sem perder de vista que isto acontece no centro de Paris.

A imagem-sensação do encontro com um preto velho permanece ao longo de toda a entrevista como um pano de fundo, uma “subconsciência” da situação, mas vai gradualmente dando lugar, no primeiro plano, à percepção da conversa com Reny. Sua fala guarda um tanto daquela imagem numa circularidade envolvente e espiralada, onde os assuntos vêm e vão, palavras repetem-se como num *ritornelo*<sup>134</sup> e o efeito geral é mais de impregnação do que de

---

<sup>133</sup> Esta imagem do *preto velho*, entidade da Umbanda, como conjugando diferentes temporalidades e espacialidades encontra reverberações na comunicação de Vânia Cardoso, *Espíritos em Performance*, na qual ela aborda as falas de uma *preta velha*, no Rio de Janeiro, a partir de um referencial da antropologia da performance. Ver Cardoso, 2009.

<sup>134</sup> A imagem do *ritornelo* aqui é tomada de empréstimo da conceituação feita por Deleuze e Guattari (2005). Utilizo-a aqui especialmente no sentido de conectar a ideia de uma repetição circular a seu efeito territorializante. Trata-se de uma imagem que confere certa materialidade à palavra, conectando-a a um

entendimento. Seu gestual tem uma qualidade semelhante: a fluência contida e contínua faz com que as mãos que move constantemente ao falar recortem o espaço como se o ar tivesse uma densidade palpável. Corpo que se destaca, destaca seu contorno no espaço, como se possuísse uma camada milimétrica para além da superfície da pele. Como o corpo que, na roda de capoeira, a um só tempo destaca-se do e funde-se ao espaço, e ao *espaço do corpo* (Gil) do outro.

Lembro da roda em que este Reny que agora me fala – em gestos e palavras – jogava com Marcelo, e da sensação que tivera de que ambos faziam aquilo desde sempre. De que ali, na roda de capoeira, ele estava em seu lugar, como uma segunda natureza. Ou melhor, como a primeira. A outra, a vida cotidiana, é que seria a segunda. Ouvir Reny falar reforça essa impressão. Repetidamente escuto-o dizendo “*a capoeira é minha vida*”, enquanto me conta como começou a aprender *com cinco anos, antes mesmo da Fazenda Grande, que é onde a ACANNE se abriu pro mundo*.

Junto com as duas irmãs e o irmão, Reny foi criado pelo pai, sem a presença da mãe. Sempre soube que seu sustento vinha da capoeira e que, portanto, todos da família precisavam se engajar naquela prática, para que a coisa funcionasse. Aprenderam a movimentação, os toques, os cantos, a condução das aulas, e também a fabricação dos berimbaus, a manutenção de todos os instrumentos. E conviveram com muitos mestres e capoeiristas o tempo inteiro. Mas mestre Renê era muito claro: para os filhos, a capoeira era a atividade que sustentava a família e pronto. Comento: *Mestre Renê sempre disse que não queria filho dele seguindo a capoeira, né?*

Reny complementa:

Mas não teve erro né. Ele teve quatro filhos e desses quatro só teve um que tá nessa loucura da vida de capoeira que sou eu. Ludmila estuda ainda. Meu irmão faleceu. Cris, minha outra irmã, quer ser estudiosa. A capoeira já teve o que dar pra ela, agora ela faz universidade, vai morar nos Estados Unidos. Na família Bittencourt não teve um que estudou na universidade, então ela quer fazer essa parte, quer fazer o outro lado. Então eu, que tive sempre do lado de meu pai, nem posso fazer outra coisa, não tenho o direito. (...) E é isso que eu sou mesmo, minha vida é a capoeira. Nem posso fazer junto com outra coisa, como tem muito mestre bom hoje que faz, mestre Moraes mesmo, é bom mestre de capoeira e bom professor de faculdade. Eu não posso. Pra mim é capoeira, capoeira, capoeira.

---

corpo-tornado-território através da própria forma que assume.



Assim é que, se numa primeira vinda à França, só para conhecer a família de Selma, Reny nem pensava em capoeira, logo ele se viu inserido, quase inevitavelmente, nesse meio: *Encontrei Fubuia, meu amigo lá de Salvador, daí não deu outra né, quando vi tava metido em capoeira*. Na segunda vez ele já vem com a ideia em mente, mas procurando, *como bom baiano, chegar devagar, conhecer o lugar*. Então, é Jocelyn, o martinicano que vimos na oficina de mestre Renê, quem lhe dá apoio e com quem tece relações mais próximas de colaboração até hoje.

Nessa tradução da capoeira brasileira para o contexto francês, Reny reconhece a tradição como fundamental:

100%, tem que ser respeitada.(...) Claro, se eu pego toda a tradição de mestre Renê, como me foi passada, eu não ia ter nenhum aluno. O mestre Renê é o Malcom X da capoeira Angola. Então se eu faço como ele, muito rígido, muito duro, então eu não ia mais ter nenhum aluno aqui. Então o que eu faço? Pego um pouco dele, misturo com a situação de agora, 2009 morando em Paris...

Sua fala reverbera diretamente na resposta de mestre Renê quando perguntado, na *Áfricanamente*, sobre a importância da tradição. Naquele contexto, o mestre também diria que, se fizesse conosco exatamente como aprendera com mestre Paulo dos Anjos, iria “*acabar com o Africanamente*”. Nessa continuidade geracional, nos deparamos novamente com aquela visão dinâmica da tradição da qual nos falava mestra Elma, também na *Áfricanamente*: *inserir o novo no velho, sem molestar a raiz*.

Além das mudanças na pedagogia que, na visão de Reny, são necessárias para adaptar a capoeira ao público na França – *se eu xingar como o mestre, se eu treinar martelo dando martelo de verdade, como ele fazia comigo, tem aluno que vai acabar chamando a polícia* – a “mistura” do mestre Renê que começa seu aprendizado na Salvador dos anos 70 e que lá desenvolve seu trabalho até hoje, com o Reny de *2009 morando em Paris*, tem outras dimensões.

Para mestre Renê, a capoeira é uma “*coisa dos negros*”, ou “*coisa de negão*”, como ele mesmo diz. A apropriação de Reny confere novos contornos para a prática, resultando numa ampliação dos sentidos possíveis para a *capoeira de negão* de mestre Renê. Durante a

conversa com Reny, esse assunto me leva, por uma espécie de “*livre associação*”, a perguntar se ele já teve vontade de conhecer a África:

Já (...) nada a ver com capoeira, é pra saber mesmo da onde. Porque eu só conheço a África de revistas ou de jornais. E eu acredito que pra falar de qualquer coisa tem que conhecer, então eu não posso falar que a África é a África mãe, que tudo saiu de lá e pá. Não, eu tenho que ver realmente, até pra eu saber do que eu falo, pra saber quem eu sou. Eu sei que não vou encontrar a África de 500 anos atrás (...)

Mas se você me perguntar onde na África, nem sei... Depois que eu vim morar na França... tenho muita vontade de conhecer o *Maroc*, porque acho que tem muitas coisas que eles sofreram lá também. Porque mesmo no Brasil muita gente esquece que o negro sofreu, teve a escravidão, teve tudo, claro que não vou dizer que não teve, mas que antes do negro teve um povo que sofreu muito também e que foram até todos mortos, que foram os índios.

E hoje se você reparar bem, na capoeira não tem um canto que fale dos índios. A capoeira Angola não é uma força de libertação? De estimular o povo? Então cadê o índio? Porque tem gente que só pensa na porra do negão. Por isso é que negro pra mim **não é a cor, é a situação de vida**. Ah, porque essa coisa de dizer 'ah, eu sou negão, sofro na vida, não tenho chance no trabalho'. Tá bom, minha gente, como tem negão rico, também tem um bocado de branco pobre, fudido, brother. Como tem muito negão que subiu na vida pisando nos outros ou lutando, teve branco também que foi roubado e perdeu tudo. Então negro pra mim **não é raça, e sim é situação de vida**. Até por isso quando eu tô na minha aula eu ousou dizer *allez*, isso é coisa de negão! Porque eu não generalizo negão na cor, e sim na situação de vida. Todo mundo é negão, temos os mesmos problemas, moramos no mesmo *quartier*... *c'est fou*.

Num sentido, a fala de Reny remete a uma série de críticas que ouvi de vários ativistas negros no Brasil em relação à capoeira, apontando o que chamam de um “embranquecimento” dessa prática. A partir da crescente entrada de brancos, num processo agravado pela entrada dos europeus, a capoeira estaria perdendo seu compromisso com a negritude. Num outro sentido, sua fala reverbera num fenômeno observável na França, de uma não-nomeação da diferença – e da discriminação – em termos raciais. O que não significa dizer que não exista o racismo baseado na cor de pele, mas apenas que ele não é nomeado como tal.

O historiador francês Pap Ndiaye, ele próprio negro e militante nos movimentos associativos de negros franceses, publicou recentemente o livro *La condition noire*, dedicado à historicização da negritude na França. Na introdução, ele comenta ironicamente que, “*ter a pele negra, na França hexagonal, não é, a priori, a melhor maneira de passar despercebido*” (Ndiaye, 2008:17). E, no entanto, segundo o autor, existe uma invisibilidade da questão negra tanto nos movimentos sociais quanto nos trabalhos acadêmicos. Segundo ele, para observar a realidade francesa é preciso levar em conta o seguinte paradoxo: “*Os negros da França são*

*individualmente visíveis, mas são invisíveis enquanto grupo social e objeto de estudo para os universitários*” (Ndiaye, 2008:17). Prossegue argumentando que essa invisibilização dos negros enquanto grupo social na França seria o produto de um pensamento republicano segundo o qual o ideal da igualdade é operacionalizado através de princípios assimilacionistas<sup>135</sup>.

Tal imaginário é perceptível nas narrativas de capoeiristas franceses. Em Marseille, uma amiga, francesa, me colocava a situação nos seguintes termos: “*aqui, o racismo não parece ligado à cor da pele, mas muito mais pela questão de origem, ou cultural mesmo: os muçulmanos, os árabes, os africanos, na verdade, acho que tem mais a ver com os problemas de imigração*”. Ora, a imigração passa a ser um problema numa época relativamente recente, e a partir daquele imaginário republicano historicamente construído.

Entretanto, outros elementos continuamente evocados por Reny tanto em sua prática da capoeira quanto no *ritornelo* de sua fala me levam a não conseguir encaixá-lo nem na crítica brasileira ao “embranquecimento” da capoeira, nem no problema francês da invisibilização da negritude. Tendo crescido e sido educado por mestre Renê, para ele a negritude da capoeira é uma evidência: *os mestres e professores são brasileiros, mas a porra é africana*, ele repete. Não hesita um segundo em colocar o nome de seu grupo (e da personalidade jurídica da associação) de Okê Arô. Quando pergunto o porquê do nome, ele diz simplesmente:

porque eu sou de Oxóssi, e Oxóssi é um guerreiro, e sortudo ainda por cima, matou a águia com uma flecha só, né. Não podia botar Oxóssi, porque acho falta de respeito botar o nome da entidade pra ter benefício próprio, e também porque já existe um grupo Oxóssi, de mestre Índio, da Bahia [acrescenta rindo]. Daí botei a saudação, Okê Arô.

Do mesmo modo que a religião afro-brasileira aparece como integrada à vida (o que se vê também na profusão de imagens de orixás em sua casa), ela não precisa ser continuamente

---

<sup>135</sup> Não pretendo abordar aqui especificamente a questão de uma identidade nacional francesa fundada nos princípios republicanos construídos a partir do imaginário da “igualdade, liberdade, fraternidade”, ideias-símbolos da Revolução Francesa. No contexto desta tese, tal debate existe como um pano de fundo para o problema específico da inserção da capoeira na França. O ponto central que interessa, aqui, é compreender que a ideia da igualdade fundada em princípios assimilacionistas promove uma perspectiva da integração dos imigrantes (e “diferentes” em geral) a partir da ideia do apagamento das diferenças e do caráter étnico e/ou racial. Para um aprofundamento do debate, ver Ndiaye (2008), Noiriél (1988, 2007), Brubaker (1993), Bastenier (2004).

marcada em discursos<sup>136</sup>. Pergunto, por exemplo, se ele acha que os franceses entendem o significado do nome: *Minha querida, acho que nem meus alunos sabem o que significa. Mas também, aqui é a Europa, isso não tem nada a ver pra eles.*

O fato da religião afro-brasileira não ser levantada como bandeira política, entretanto, não significa que ela não tenha uma repercussão no universo francês. Selma discorda de Reny: *Eu acho que a maioria deles sabe que [o nome] é importante pra você, e que é da sua religião. E muitos deles vêm perguntar o que é, se interessam sim.* Um movimento semelhante pude observar em Marseille: no grupo, embora mestre Camaleão não traga o assunto da religião à tona (ele tampouco se diz adepto de alguma), vários integrantes do grupo me comentaram seu interesse pelo tema, despertado a partir da prática da capoeira: de ouvir nas músicas, do termo mandinga, da sensibilidade específica mobilizada na própria roda (na próxima seção trabalho um caso exemplar daquele contexto).

Do mesmo modo que a religião, a brasilidade e, mais, a baianidade da capoeira são vividas por Reny como evidências: *na Bahia numa rua você tem dez academias de capoeira com roda no mesmo dia, no mesmo horário, e todo mundo se visita, de boa.* Acompanhando mestre Renê, Reny cresceu nesse contexto baiano absolutamente impregnado de capoeira, e com uma maioria de negros praticando, negros mestres, falando dessa prática negra. Também as ladainhas e corridos – histórias cantadas de luta e resistência negra em diversos momentos históricos – fazem parte dele como um imaginário incorporado ao longo da vida, sua “primeira natureza”, como descrevi sua atuação na roda.

Reny também vive como natural o fato de ter seu grupo e trabalhar, pela associação, dando aula nas periferias de Paris (na *banlieue*). Se para mestre Renê isso foi uma construção consciente para garantir a presença de negros pobres praticando a capoeira, Reny acompanhava o pai nessas aulas e nesse compromisso, quase como algo que é assim: faz parte da prática da capoeira circular pelas periferias. Só que, no caso do Reny em *2009 morando em Paris*, essas periferias não dizem respeito apenas aos negros, como **cor de pele**, mas se ampliam aos negros, enquanto **situação de vida**.

---

<sup>136</sup> Um evento realizado no ano seguinte também remete a essa relação com a religião afro-brasileira: *Chamada de Ogum*. Trata-se de um estágio com mestre Valmir, e tanto o nome do evento quanto o cartaz em azul com a figura do orixá segurando sua espada ganham sentido quando se sabe que o próprio mestre Valmir é filho de Ogum.

A partir de uma trajetória incorporada, sua atuação me remete a uma superação da raça enquanto categoria através da qual se constrói a opressão e se resiste a ela, rumo a um “*humanismo planetário*”, para evocar a imagem-conceito cunhada por Paul Gilroy (2007). Essa referência é fundamental aqui na medida em que, justamente, evita uma indiferenciação generalizada que pouco contribuiria para um avanço político caso tomássemos a fala de Reny como um apagamento puro e simples do conceito de raça.

Do mesmo modo, ao propor a superação do conceito de raça, Paul Gilroy não está supondo um humanismo ingênuo e a invisibilização do racismo enquanto fenômeno opressivo que persiste através das múltiplas temporalidades da dispersão constituinte do que chamou de “*Atlântico negro*”. Antes, seu *humanismo planetário* funda-se na compreensão da complexidade dessas relações diaspóricas através das quais uma expressividade negra conformou (e continua conformando) também as dinâmicas e discursos da modernidade ocidental:

Sob a ideia-chave da diáspora, nós podemos então ver não a 'raça', e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam mas também modificam e transcendem (Gilroy, 2001:25).

Um dos pontos fundamentais para compreender a repercussão dessa diáspora está, segundo o autor, justamente nas formas assumidas pelas “*respostas negras à modernidade*”, sugerindo que

as críticas da modernidade articuladas por sucessivas gerações de intelectuais negros tinham seus sistemas rizomórficos de propagação ancorados em uma proximidade constante com os terrores indizíveis da experiência escrava (Gilroy, 2001:158).

Precisamente, Gilroy aponta que “*a proximidade dos terrores inefáveis da escravidão foi mantida viva – e cuidadosamente cultivada – em formas ritualizadas, sociais*”, capazes de veicular ao longo do tempo “*memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica*” (Gilroy, 2001:158).

Analisando as formas musicais, o autor observa que o componente performático da expressividade negra coloca em questão o próprio modelo da textualidade a partir do qual suas manifestações têm sido analisadas, ignorando “*os ingredientes pré e antidiscursivos da*

*metacomunicação negra*” (Gilroy, 2001:162). Ao atentar para esses elementos formais, não apenas as análises mas as próprias categorias sobre as quais elas se baseiam são colocadas em questão. As formas expressivas da diáspora negra, enquanto expressões de “*brutais condições históricas*” (Gilroy, 2001:162), não apenas estetizam tais condições mas fazem-no através de uma concepção na qual estética e política não são domínios apartados: a filosofia, a política, a vida como um todo estão contidas na própria **forma** expressiva.

Pergunto para Reny se ele herdou essa concepção de negritude do pai: *é assim pra mestre Renê também?* Ele solta uma larga risada: *Ah não! Pro meu pai negão é negão. E ponto.*

É importante perceber que o modelo de negritude e de luta política promovidos pela capoeira de Reny é diferente do de seu pai, tanto no discurso da negritude acionado por um e outro como nas práticas: Reny não se ocupa em organizar seminários e debates sobre temas políticos “fora” da capoeira. Também é diferente do modelo que vimos mobilizado pela descendência do GCAP (a FICA e o Nzinga, mais especificamente). Reny não busca uma aproximação com as universidades e o campo acadêmico como instrumento de luta política (mesmo que, no grupo, vários estejam cursando ou tenham graduação universitária). Tampouco aquele engajamento através de um modelo de funcionamento em grupos de trabalho e reflexão serve para Reny.

O que não significa que o grupo Okê Arô não tenha seus espaços de debate, e não busque um engajamento peculiar dos sujeitos com o coletivo. Reny me explica: *isso eu digo quando a pessoa entra: aqui não é uma academia que você paga e faz aula, aqui você entra num grupo, tem que fazer parte da família Okê Arô.*

Essa ideia de família nos aproxima novamente dos grupos mencionados (e da *Áfricanamente*). Para Reny, ela é fundamental para a prática da capoeira na França, na medida em que, ali, segundo ele, o mais difícil é fomentar a *convivência* entre as pessoas:

Lá no grupo, não é só você chegar, fazer sua aula e ir embora. Lá a gente procura saber do outro, procura a relação. É difícil, a gente não pode mudar tudo de uma vez só, mas aos pouquinhos a gente pode mudar.

Nesse enquadre da *família*, então, há espaço para a convivência nos espaços de treino mas também fora deles: *a gente se visita, o pessoal vem aqui em casa, a gente vê filmes, conversa dos problemas*. Ao falar das dificuldades em fomentar essa convivência, o *ritornelo* de Reny passeia tanto pelos hábitos franceses, na sua opinião (e na de Selma) mais fechados em si mesmos – *na Bahia todo mundo fala da sua vida uns pros outros, a gente conversa na rua com as pessoas* – quanto pelas próprias disputas no seio da capoeira em Paris. Pergunto se ele fala de disputas entre Angola e Regional. Ele reage:

Nada! Aqui quem briga é angoleiro com angoleiro. Pra mim não tem nada a ver. Capoeira é capoeira. Tem os mestres que eu respeito: mestre Cobra Mansa, Valmir, são os caras que fora da capoeira são meus amigos. E dentro da capoeira, mais ainda. Boca do Rio, tudo isso. Então como é que eu chego aqui e o cara que eu nem conheço me diz que é mestre e eu tenho que respeitar? Então se eu não posso falar, então eu vou mostrar na roda. Chamar na humildade pra jogar e até os alunos do cara verem.

Tudo o que eu sei foi que eu aprendi de mestre Renê, vendo mestre Caiçara falar, mestre Cobrinha fazer, foi movimento que eu vi Boca do Rio fazer, Bigodinho lá da ilha. Hoje eu sou um cara que não preciso pegar essa porra de internet pra nada, nem pra me lembrar de uma música. Eu preciso pra mandar pros meus alunos. Mas eu? Tá aqui [indica a cabeça]. Isso é a diferença minha na Europa: convivência.

Reny está aqui fazendo a crítica dos chamados “mestres de avião”, ou “mestres de internet”: capoeiristas que não eram conhecidos no Brasil e que, ao chegarem na Europa, tornaram-se mestres através de uma autopromoção e do reconhecimento dos grupos que eles próprios fundaram. Retoma a ideia da *convivência* num outro sentido: o de ter crescido em meio aos mestres. A convivência ganha, então, o estatuto de um instrumento de transmissão do conhecimento. Mais ainda, do conhecimento legítimo da capoeira. Assim, mesmo que Reny não promova debates e seminários no modelo que vimos na ACANNE, na África ou no GCAP, não significa que esses debates não estejam presentes. Antes, estão enquadrados pelo modelo da convivência, no qual o aprendizado da capoeira passa por um aprendizado político-ideológico através das conversas informais, do estar juntos, do discutir os problemas mais amplos a partir de um enfoque no particular, nas vidas dos sujeitos.

Ele segue sua fala abordando um outro aspecto da disputa:

O grupo ACANNE, por exemplo, não tem nada a ver com Pastinha. E quem é nossa madrinha? Maria Romélia, a mulher de Pastinha. Antes de morrer ela visitava a ACANNE,

desde quando era na Fazenda Grande ela ia lá, toda sexta-feira [dia da roda]. Agora, por que ela é madrinha da gente? Porque ela viu coisa boa ali: ela viu capoeira. Ela não era uma qualquer não, era mulher do cara. E antes dele morrer era ela quem tomava conta de tudo.

Mas pessoas dos grupos da linhagem de Pastinha ficam aí, ACANNE, não sei que... coisas que não tem nada a ver.

E o padrinho é Caiçara. E foi coisas que a gente nunca *demandéa nenhum dos dois, foram eles que chegaram em evento da ACANNE e falaram*. Então pra mestre René isso é uma honra.

A crítica agora é direcionada ao modelo político da capoeira fundado na noção de uma pureza das linhagens. Remete às distinções que observei entre os modelos acionados nos encontros da FICA, em Montpellier, onde a pureza das linhagens fora performatizada na homenagem a mestre Braga, e do Filhos de Angola, em Marseille, onde as linhagens não ocupam um lugar central nos discursos. Entretanto, mesmo que apagadas nas falas, essas linhagens aparecem nas alianças, nos mestres e contramestres convidados para o evento, em sua maioria vindos do Rio de Janeiro, vários deles vinculados a mestre Marrom (como vimos, um amigo de Camaleão).

Ampliando os sentidos dessa crítica, remeto-me à elaboração de Paul Gilroy sobre o problema do impulso, no interior do discurso político negro, para codificar elementos de uma herança cultural (negra) dentro dos padrões nacionalistas da modernidade ocidental. Abordando os usos do hip hop feitos pelo movimento negro nos Estados Unidos, o autor pergunta:

... como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência afro-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista? (Gilroy, 2001:89)

Em termos amplos, o problema do protecionismo e da essencialização (no caso, em termos nacionais) colocado por Gilroy reverbera em pelo menos duas dimensões das políticas da capoeira em processo de transnacionalização. Primeiro, na insistência com que mestres e grupos promovem uma “essência brasileira” da capoeira. Segundo, nesse processo de valorização de uma pureza da linhagem como atestado de legitimidade para definir o que vem a ser ou não a capoeira Angola, e quem pode ou não ser abarcado por esta denominação. É



uma outra forma de abordar o problema dos movimentos “*etnopolíticos*” descritos por Michel Agier, os quais, segundo o autor, se organizariam através desses recursos distintivos das linhagens, buscando uma autenticidade da tradição.

A questão é complexa. Não se trata, por exemplo, de negar a importância dessas linhagens e tradições, uma vez que, no modelo de transmissão oral, o conhecimento ganha sentido justamente pelo fato de ser veiculado **através** de experiências vividas, e da relação de *convivência*, para usar o termo caro a Reny. Gosto especialmente de utilizar este termo, na medida em que amplia os sentidos possíveis das relações na roda de capoeira. O próprio Reny pontua, várias vezes em suas falas, que *capoeira é relação*, tanto dentro como fora da roda, e o aprendizado dá-se nos dois espaços. De fato, conforme abordei na segunda parte desta tese, o trânsito dentro-fora está no centro de uma constituição do sujeito capoeirista. De acordo com a crítica feita por Reny (e com a qual, finalmente, concordo), esse modelo das linhagens torna-se um problema, por um lado, quando mobilizado para deslegitimar atores dentro do campo. Quando, lembrando as palavras de Poca, *deixa as pessoas muito fechadas*.

Se seguimos com Paul Gilroy, esse modelo apresenta um outro problema ainda, mais estrutural: o de representar uma absorção tal da modernidade pelo interior do discurso negro, capaz de subsumir o potencial das próprias manifestações expressivas negras enquanto uma *contracultura distintiva da modernidade* (Gilroy, 2001:93). No caso, não se trata nem de adotar um modelo “purista” da tradição, nem de ir para o extremo oposto, de uma indiferenciação generalizada. Segundo o autor:

A vitalidade e complexidade dessa cultura musical [da diáspora negra] oferece um meio de ir além das oposições correlatas entre essencialistas e pseudopluralistas, de um lado, e entre concepções totalizantes da tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro. Ela também fornece um modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade (Gilroy, 2001:93).

Nesse sentido, a postura de Reny propõe uma alternativa. Assim como mestre Renê, ele faz questão de “jogar com todo mundo”. Em seu encontro, embora o único convidado

“oficial” fosse mestre Renê<sup>137</sup>, estavam presentes, ao menos nas rodas, mestres dos grupos afiliados a diferentes linhagens. Reny é enfático sobre esse assunto:

Porque se você vai ver, todos que dão aula aqui na França foram Regional. Eu sempre fui Angola mas sempre joguei com todo mundo. É capoeira, capoeira meu irmão. Não isso de 'ah, sou angoleiro'. Porque se é por isso então eu sou angoleiro mas não sou de Pastinha. Então vão lutar porque eu não sou de Pastinha. Vão separar tudo? Nada! Capoeira, vamos esquecer os problemas, usar a capoeira como um vínculo de produção.

A crítica de Reny às disputas de angoleiros brasileiros em solo francês propicia uma revisão da própria política enquanto categoria:

Eles acham que aqui tem política? Nada. Aqui o máximo que o cara pode te fazer é não ir na tua roda. Coisa de criança: não brinco mais contigo. Política tem é lá embaixo [em Salvador]. Lá os caras brigam mesmo na roda, você vê quem é e quem não é mestre no jogo, nem precisa discutir. E o cara pode te fazer um feitiço, uma mandinga, e aí? Aqui não tem nada, não tenho medo deles.

Política, portanto, é algo que se faz dentro da roda, ou no campo da magia. É algo que tem sua materialidade encarnada. Para Reny, a roda é límpida, transparente, no jogo *não tem erro, você vê quem é e quem não é mestre*. Assim como as posições ocupadas por cada um são visíveis no próprio jogo, também toda a história e a ideologia deve estar presente na prática, na roda da capoeira: *a capoeira não é luta de libertação? Então cadê o índio?* O índio, e os oprimidos em geral, na opinião de Reny, devem estar visíveis nos cantos, na arena performática da roda da capoeira.

Conforme a proposta de Paul Gilroy, as práticas expressivas diaspóricas propõem um modelo diferente (diríamos talvez mais fluido) das próprias categorias de estética e política. Segundo o autor, a própria separação entre essas categorias seria produto de uma concepção ocidental do mundo. Assim, se retomamos a experiência de Reny na França, podemos considerar que a ausência da negritude enquanto discurso politicamente organizado nos mesmos moldes de uma politização ocidental que encontrávamos na descendência do GCAP

<sup>137</sup> Reny tem a intenção de propor uma dinâmica diferente do que é comumente praticado nos encontros internacionais de capoeira na Europa. Convidando um mestre de cada vez, propõe uma relação que, compreendendo uma temporalidade mais estendida para o encontro entre o grupo e o mestre, configure-se como uma relação de “troca” mais do que de uma profusão de oficinas e experiências diversas concentradas num curto espaço de tempo. O nome do evento já indica essa concepção: “I Troca de Okê Arô”. Outras “trocas” se sucederiam, com os mestres Valmir e Cobra Mansa, num formato mais curto, bem como desde então mestre Renê vai a Paris a cada mês de dezembro, sempre aproveitando sua viagem ao Japão. Num segundo evento, iriam com ele alguns integrantes da ACANNE de Salvador, sendo que uma capoeirista do grupo acabou ficando por lá até hoje.

(Nzinga, FICA), ou mesmo nos moldes de mestre Renê, também podemos pensar que sua inserção traz uma renovação dessa política capoeira.

Importante considerar que Reny representa não apenas uma “terceira vertente” nas políticas capoeiras. Além da complexa relação entre genealogias da capoeira (que são também genealogias políticas num sentido amplo), sua figura representa uma nova geração emergente no interior dessas relações. Uma geração de sujeitos que cresceram no mundo pós-colonial, com um imaginário forjado a partir da complexificação promovida pelo aumento gigantesco da circulação de pessoas e imagens da qual nos fala Appadurai.

É nesse contexto que Reny coloca as categorias de performance e política em questão a partir de sua própria inserção da negritude encarnada numa prática negra onde o discurso organizado naqueles termos dos movimentos políticos dos negros brasileiros não está no centro da cena. Antes, mobiliza uma política capoeira eminentemente performática (ou *performativa*, nos termos de Bhabha).

### **Selma, uma filha da República**

Ao chegar para entrevistar Reny e perceber que Selma também está por ali, aparentemente disponível, comento com ela sobre seu filme, que assistira em Montpellier, durante o encontro da FICA, acrescentando que, se ela tivesse vontade, gostaria de conversar um pouco a respeito. Ela prontamente concorda. A conversa que tivemos então funciona aqui como um bom espelhamento dessa inscrição de uma “política capoeira” via performance que identifiquei a partir da inserção de Reny na França.

Já é noite quando termino a entrevista com Reny. Ele sai com Marcelo para uma roda de capoeira e ficamos só nós duas e Marie, advogada parisiense atuante nos direitos humanos, fundadora da Associação Okê Arô junto com Selma e Reny. Ela acabara de chegar. Como Marcelo, também estava hospedada no pequeno apartamento do 19<sup>ème</sup> por um tempo. Enquanto gravamos a conversa na sala, fica na cozinha, dando eventuais palpites de lá mesmo, quando indagada por Selma.

Se, durante a entrevista com Reny, Selma fazia seus comentários em bom português, agora passamos quase naturalmente a falar em francês. A entrevista dura em torno de uma hora. De fato, “entrevista” torna-se aqui um termo um tanto vago para descrever a performance em questão: faço uma pergunta inicial – *eu vi teu filme na FICA, gostaria de conversar um pouco, saber como foi a ideia do filme, o processo...* – e, mal termino de falar, Selma pega a palavra e vai narrando sua história na capoeira, encadeando uma coisa na outra em falas que dão voltas e voltas, avançam e recuam, retomam as mesmas ideias de outro ponto e deixam algumas no ar.

Fico na dúvida se isso se deve ao fato dela ter presenciado minha entrevista com Reny (e, numa medida, “já saber o que me interessa” antes mesmo de eu perguntar), ou se é apenas um hábito da profissão como montadora de filmes, de organizar sua narrativa numa forma estruturada. Mesmo que tal estrutura seja um tanto circular, por vezes elíptica, o fato é que acaba alternando entre sua experiência pessoal e generalizações sobre “a capoeira na França”, numa forma de estar sempre contextualizando o ouvinte, e como que racionalizando ao extremo a experiência.

É diferente, por exemplo, da narrativa de Reny, também circular e elíptica, mas onde tudo estava ancorado em sua própria vivência em diferentes contextos, tais contextos aparecendo como lugares encarnados em sua pessoa. Nesse sentido, é como se Reny falasse (e percebesse o mundo) prioritariamente “desde o corpo”. No caso de Selma, várias vezes a dimensão do “eu”, da experiência vivida, cede lugar à generalização: a capoeira para “os franceses”, para “o pessoal do grupo”, para “os magrebinos”, etc.

Um momento é emblemático dessa forma de ver-se sempre em relação a um pano de fundo generalizante. Selma diz que, na França, *todo mundo que fica na capoeira, em Paris, são pessoas de caráter forte, em busca de alguma coisa (...) São todos um pouco perturbados...* Embora a afirmação seja categórica, uma ponta de dúvida parece se infiltrar na aparente certeza, e ela pede a confirmação de Marie, da cozinha: *Não posso dizer isso, Marie? Que todo mundo que fica na capoeira aqui em Paris são pessoas um pouco perturbadas?* Marie discorda, achando que não se pode generalizar, e elas começam a revisar os conhecidos, discutindo se se enquadravam na categoria “*perturbados*” ou não. Finalmente, Selma reconhece: *Desculpa, acho que tomei meu caso particular por uma generalização.*

*Mas eu acho, em todo caso, que as pessoas que têm qualquer coisa a dizer, a capoeira os ajuda a dizer. Pergunto então se para ela foi assim: Ah, não, pra mim isso não ajudou de verdade porque eu sempre disse o que tinha pra dizer. Insisto: E pra ti foi o quê, então, o que a capoeira te traz? Ela diz: Eu, é mais pelo corpo. Porque antes eu tinha meu cérebro e meu corpo [indica com o gesto duas coisas separadas, em lugares distantes]. A capoeira é como religar isso. E eu acho que ainda não consegui, mas pra mim, isso é o melhor.*

É um dos poucos momentos em que ela fala dos efeitos concretos da capoeira em sua vida. Mas é uma fala que, para mim, ilumina toda uma maneira de perceber o mundo que transparece nessa organização da narrativa sempre contextualizando um “eu” numa experiência relativamente genérica e racionalizada. Retomando a comparação com Reny, diria que Selma fala (e percebe o mundo) “desde a mente”. É claro que não pretendo aqui essencializar tais categorias (e menos ainda “tipificar” os sujeitos), mas apenas identificar que nessa relação corpo-mente, razão-emoção, sensível-racional, podemos enfatizar uma ou outra dimensão como um acesso privilegiado ao mundo. E que, em larga medida, isso está ancorado em nossa experiência de vida na relação com contextos sociais, políticos, geográficos, etc.

Quando pergunto a Selma sobre o filme, então, a narrativa da idealização e realização desse projeto começa com a de sua própria inserção na capoeira, passando por sua vida de francesa, filha de pais franceses, nascida e criada em Paris, pelas as múltiplas viagens ao Brasil, e por suas posições e engajamentos políticos. Ela começa contando como entrou na capoeira, na Associação Kolors, na época em que Jocelyn (o martinicano que vimos no encontro do grupo Okê Arô) dava apenas algumas aulas como assistente, e o grupo era coordenado por Paul, *um francês, branco, que hoje vive no Brasil*. Ela diz:

O que me atraiu primeiro foi que era misto, homens e mulheres misturados, e que não era um esporte nem individual nem coletivo (como vôlei, basquete, etc.). E bom, a história é simples: nós, quando a gente nasce na França, na cidade, nós somos todos desenraizados, pelas histórias de migrações, etc. Então nós tamos todos na história da assimilação, e eu, eu sou bem uma filha da República, eu conheço bem a história francesa, eu fui à escola e tudo, mas sobre os usos e costumes, a família, o corpo, dessas coisas não tem nada...

Mais adiante, ela retoma a questão:

Pra tá aqui, tem que ser republicano, valorizar a cultura, falar bem, não sei como dizer, é completamente diferente. A capoeira, pra mim, é uma ferramenta genial. É brasileira?

Obrigada, genial, vamos utilizar o saber de vocês pra fazer outra coisa aqui, pra criar um grupo que não seja um grupo religioso, porque é isso que falta aqui (...) A gente não conhece nossos vizinhos, não vai todos os domingos na casa de alguém comer feijoada, não é assim que funciona. Então a capoeira, eu acho que ela traz muito esse lado grupo, família... Bom, a gente tem família aqui, é claro, mas são pequenas famílias, os pais, os filhos, e é isso.

As falas de Selma reverberam tanto na ênfase dada à convivência por Reny, quanto nas motivações expressas, no capítulo anterior, por Ralph e Poca, quanto ao sentimento de solidão provocado pela experiência de um individualismo exacerbado na sociedade francesa, e a importância do grupo, do lado *convivial* da capoeira. Mas Selma nos traz um elemento a mais, ligando esse individualismo à experiência republicana. Para ela, ser uma “*filha da República*” implica um “*desenraizamento*”, e o aspecto grupal, familiar, da capoeira, opõe-se a isso justamente por estar diretamente relacionado a uma preservação da tradição.

Descrevendo seu primeiro contato com a capoeira, ela comenta que muita gente criticava Paul e a associação Kolors por darem uma conotação excessivamente política à prática da capoeira:

A mim, isso me interessava, a “política na capoeira”, digamos... a política... Bom, eu chamo tudo de política mas... Me interessava isso de encontrar um espaço de discussão na capoeira, de resistência. Nós não somos brasileiros, mas mesmo assim a capoeira nos dá um espaço pra dizer que as tradições, não importa quais sejam, são importantes de serem conservadas, porque na conservação a gente aprende coisas. O que não te impede de viver a vida real e de estar em 2009, entende? As tradições evoluem, elas são obrigadas a evoluir com o tempo e... Bom, eu não vou utilizar a capoeira aqui do mesmo jeito que eu vi utilizarem no Brasil. Não dá. No sentido de que, resgatar, continuar a fazer viver uma cultura, como diz Renê, tudo bem, isso eu posso fazer aqui, mas... quando você é brasileiro, talvez menos quando você é branco, mas mesmo assim, só por ser brasileiro, em algum momento você pode sentir que você vem da capoeira (...) mas aqui, mesmo se você quiser, não é a mesma coisa...

Ao longo da conversa, Selma vai trazendo alguns pontos que configuram o aspecto tradicional da capoeira, e que já vimos elencados por outros capoeiristas: a centralidade do grupo, a cultura oral, o aprendizado pelo corpo como uma maneira de *religar corpo e mente*. Mas, ao contrário do que ocorrera em minhas primeiras interlocuções com capoeiristas franceses que veiculavam essa concepção da capoeira enquanto prática tradicional, ao conversar com Selma em nenhum momento fui levada a pensar num essencialismo romântico desse tradicional. De fato, na conversa com ela, a preservação da tradição assume contornos de atividade política.

Penso que isso se deve, por um lado, à sua própria valorização da política na capoeira e, por outro, ao fato de eu já ter assistido ao seu filme. Propondo-se a falar de capoeira, o filme não se estrutura através de uma narrativa historicizada e linear. Antes, tem como fio condutor a circulação de mestre Renê pelos espaços da capoeira Angola e pelo cotidiano de Salvador. Os outros personagens que aparecem não obedecem necessariamente aos cânones hierárquicos estabelecidos dentro do campo da capoeira. Antes, seguem o fluxo dos encontros desse personagem central bem como dos da própria Selma, por critérios de afinidade pura e simples. Ela mesma comenta que não tinha interesse em fazer um filme de “*contar a história da capoeira*”, mas de se dizer “*capoeira, bom, estamos em 2009, onde estamos, vâmo lá*”.

Continuando minha reflexão, diria que o filme reflete sua concepção dinâmica da tradição como algo que se transforma com o tempo e, principalmente, através da ação dos sujeitos. Obviamente, é preciso guardar aspectos fundamentais – a cultura oral, a centralidade do corpo, as histórias contadas e cantadas em português – para que essa tradição exista como tal. Em larga medida, é importante preservar seu lastro histórico (o passado das lutas dos escravos, as histórias dos velhos mestres). Mas, na concepção política do uso da tradição que transparece nas falas de Selma, o foco na pureza ou na autenticidade desloca-se sutilmente para dar lugar a uma ênfase no próprio **ato de preservar** uma tradição:

O fato de estar em grupo e de respeitar a cultura do outro... eu acho que alguém que consegue se servir de uma coisa que não é estritamente ligada a si, aprende muitas coisas... isso você já aprende porque teu professor não tem nada a ver contigo, e mesmo assim você quer fazer muitas coisas com ele... e tem o corpo, é incrível, na capoeira você vê as pessoas conseguirem fazer as coisas, e tem um rigor, no sentido de que você deve ir, tá presente, se entregar, e você nunca é espectador, você toca, você joga, você canta. (...) Eu acho que a capoeira serve pra conscientizar as pessoas.

Esse preservar, então, ganha uma dimensão ativa e incorporada. É preciso preservar através do seu próprio engajamento corporal – estar presente, cantar, tocar, jogar – que é também um engajamento subjetivo num grupo, numa *família*. O fato de perceber-se sempre como atuante num processo – fazer a roda acontecer, fazer o grupo existir – faz com que a capoeira permita ao sujeito um reconhecimento de si nesse espaço coletivo do grupo. Nesse sentido, as falas de Selma apontam para a dimensão performática da capoeira enquanto arena reflexiva. Ao colocarmos o foco no ato de preservar ao invés de na tradição em si, abrimos a dimensão do agenciamento do sujeito engajado na capoeira.

Quando Selma afirma que é francesa, que não tem como sentir que veio da capoeira e, mesmo assim, é capaz de apropriar-se desta tradição e reconhecer nela elementos que lhe dizem respeito, promove uma disjunção entre a tradição e uma noção de herança transmitida fundada numa historicidade linear e homogeneizante. Tampouco remete a um “*passado perdido*” ou a “*uma cultura de compensação que restabeleceria acesso a ele*” (Gilroy, 2001:372). Selma insiste na diferença a ser mantida, no “*se servir de uma coisa que não é estritamente ligada a si*” como a própria fonte de um aprendizado onde, de saída, “*teu professor não tem nada a ver contigo*”. Ela está justamente pontuando esse espaço disjuntivo da *tradução* (Bhabha, 1998) que não só está presente como é constitutivo da prática da capoeira na França.

Na parte anterior, num treino na África, observei, a partir da experiência corporal, o quanto o processo de tornar-me angoleira passava pelo aprendizado partilhado do conflito. Também no contexto daquele grupo, vimos os diferentes interesses políticos que se entrecruzavam, a partir da entrada do coletivo punk, da problemática de uma alimentação vegetariana, dos debates em torno da questão de gênero, ressignificados a partir do marco da cosmologia negro-africana mobilizada na capoeira. Na roda do Vieux Port, vimos essa relação entre diferentes emanar uma atmosfera de harmonia. Entretanto, vimos também, quando mestre Zé Baiano “*botava o novato em seu lugar*” que tal harmonia não negava o conflito. Vale aqui lembrar que a capoeira desliza constantemente entre as categorias de luta, jogo, dança. Vimos que se estrutura, numa unidade mínima, a partir da relação entre dois jogadores. Uma relação que é, a um só tempo, de cumplicidade e enfrentamento(ou de, simultaneamente, abrir e fechar o corpo). Mais do que não negar o conflito, portanto, podemos dizer que a capoeira move-se a partir dele.

Sob essa perspectiva, a fala de Selma ganha outros desdobramentos. Não se trata de subsumir as diferenças numa organização coletiva plural, mas de buscar o aprendizado na própria diferença. A preservação da tradição da capoeira a partir da relação entre um contramestre brasileiro e seus alunos franceses, promove um grupo antes pautado pelo hibridismo do que pelo pluralismo. Na medida em que o ato de preservar a tradição é colocado em relevo, nesse contexto de um aprendizado através do conflito, penso que a prática da capoeira nos permite enfatizar a dimensão **performática** da inscrição da diferença, nos termos de Homi Bhabha. A capoeira, então, não inscreve uma narrativa linear e



homogênea em oposição à modernidade (ou à república), mas promove, através dessa dimensão performática, uma dinâmica de contínuas inscrições de narrativas divergentes, minoritárias, alternativas como constitutivas dessa modernidade.

Através do fluxo das circulações seguidas nesta tese, ao encaminhar-me para o final deste percurso, trago duas trajetórias de capoeiristas experientes: Nuno e Poca, ambos presentes desde a fundação do grupo Filhos de Angola, em Marseille. Acredito que possam funcionar como um espelho para as dinâmicas apresentadas a partir das conversas com Reny e Selma, configurando-se como trajetórias exemplares de algumas dessas narrativas disruptivas da modernidade no mundo pós-colonial.

### **Com Nuno em Noailles**

Estamos de volta à Marseille, em setembro. É, portanto, um momento anterior ao do encontro com Reny, mas já depois de um bom tempo transcorrido de convivência com o grupo Filhos de Angola. Marquei esta entrevista com Nuno, um dos integrantes do grupo desde sua fundação, assim que soube que ele estava com viagem marcada para o Benin, na segunda-feira seguinte. Saímos do treino no *centre social* que fica na *rue Sénac* pelas 19h e vamos descendo a *Canebière*, refazendo o percurso daquela berimbalada no encontro Vadiando entre Amigos. Vamos conversando levemente em francês. Deixo Nuno me conduzir para algum lugar que ele vagamente indicara com a mão, lá embaixo, na direção do *Vieux Port*.

Fica interessado quando falo que minha pesquisa é dentro da antropologia. Conta que no Benin, pretende fazer um documentário para sua própria pesquisa sobre a religião dos Orixás. (Já imaginava que ele era da religião e, hoje, não pude deixar observar que ele viera para a entrevista com suas guias: vermelho e branco alternados e, às vezes, pequenas fileirinhas de azul). Vai trabalhar com Pedro, um brasileiro que estudou em Paris com Jean Rouch, no âmbito de uma antropologia visual. Mas ele, Nuno, não é antropólogo. Pergunto então qual o domínio da pesquisa, se é acadêmico. *Religioso*, me responde simplesmente. Ele pesquisa para sua vida, como adepto da religião dos Orixás num grupo em Ketu, no Benin.

Nisso chegamos à altura de *Noailles*, onde Nuno entra. É um bairro popular, onde se “entra” por uma ruazinha estreita saindo da Canebière. Durante o dia, há feiras de rua, e é onde ficam vários mercados árabes e africanos, nos quais se compram produtos de diferentes lugares “exóticos” a preços acessíveis. Também é habitado por muitos imigrantes e, atualmente, por estudantes, artistas e “boêmios” em geral<sup>138</sup>. A esta hora está tudo meio fechando, os restos das bancas ainda pelo chão. Entramos num bar de esquina. *Reggae* tocando bem alto, algumas poucas pessoas dançando. Vários de pele mais escura, uns negros, outros árabes. Uma moça dança no meio do bar, um pouco bêbada e muito sorridente, nos cumprimenta. Respondemos e cumprimentamos também o dono do estabelecimento, que nos olha de trás do balcão. Nuno parece muito à vontade ali, tenho a sensação de que vai sempre. Mas não deixa de comentar, indicando a população em volta e o lugar: “*Aqui é outra pesquisa*”. Concordo. Tenho um pouco a impressão de que ele escolheu aquele lugar de propósito. Um pouco para me testar. Não num sentido ruim, mas de confiança mesmo, de eu ser “merecedora” de saber as coisas que ele ia me contar. Sentimento difícil de explicar. Talvez seja simplesmente um lugar onde ele se sente bem, *em casa*.

Nuno comenta: *no dia 05, isso aqui fica cheio. É o dia do RMI*<sup>139</sup>. Falo que no próximo é meu aniversário. Ele sorri. Está super simpático e acessível comigo nesse dia. Acho que confia em mim, afinal. E eu confio nele. Fico muito à vontade, muito tranquila de estar ali com ele. Talvez entrando naquele bar sozinha eu ficasse muito apreensiva.

Aliás, atualmente, sozinha eu não entraria. Porque não é minha cidade, porque não saberia os limites do lugar. Com ele, sei que ele conhece e confio. E nesse confiar está contido que isso é um sentimento, é intuitivo. Não penso racionalmente que ele conhece. Sinto-me simplesmente tranquila a seu lado. De fato, pensar que me sentia tranquila naquele lugar é uma elaboração posterior. Na hora apenas entro, como a coisa mais natural do mundo. Um *flash* da Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde desenvolvi minha pesquisa de mestrado, passa por minha cabeça e me faz sentir uma certa cumplicidade com a mulher que dança: cumplicidade de experiências conhecidas-compartilhadas em algum lugar do ser, com algum

---

<sup>138</sup> A ocupação de bairros centrais, considerados “populares”, por estudantes, artistas e boêmios faz parte de uma dinâmica relativamente recente da cidade, que inclui a compra e reforma dos prédios por imobiliárias, e o deslocamento dos imigrantes para a periferia.

<sup>139</sup> RMI (Revenu Minimum d'Insertion) é a ajuda estatal para qualquer pessoa com mais de 25 anos que não possui outra fonte de renda. Na época, era algo em torno de 400,00€ .

ponto de contato, como com *as gurias da praça*<sup>140</sup>, e ancorada naquela relação (essa lembrança me faz sentir um pouco *em casa* ali, e confiante de ter os meios para estar ali, de não ser uma garotinha ingênua que se aventura nos lugares mais “barra-pesada”, mas alguém com algum trânsito mínimo para estar à vontade e integrar esse ambiente).

Num momento me vem o sentimento muito claro de que, apesar da música alta, que pode ser um empecilho para minha gravação, gosto da escolha dele. Também porque vem junto, ao perceber a música e pensar na gravação, o sentimento muito claro de que uma conversa dessas, no âmbito da pesquisa que quero fazer, passa pela aceitação das condições propostas pelo outro. Que é uma pesquisa feita de conversas. Uma história que vou contar a partir das muitas histórias que me forem contadas. E que tais histórias são produzidas por encontros: histórias que emergem do encontro. Quero aqui registrar as impressões, sensações, observações do momento mesmo da conversa com Nuno, menos presentes como conteúdo acessível na gravação e, portanto, mais resistentes a serem transcritos como “falas”.

Conversamos na mesa do bar, sentados frente a frente, os dois um pouco encostados na parede. Atrás dele há um espelho, e às vezes dou de cara com meu reflexo. Tenho muita consciência de meus gestos, como se o tempo todo eu tivesse um pouco esse espelho na minha frente. Uma conversa, ainda mais no âmbito da pesquisa, com gravador ligado, é uma situação de performance, afinal. Um detalhe importante: assim que começamos a falar da capoeira, passamos a falar em português, sem nenhuma transição ou comentário a respeito da mudança de língua. Não sei se é pelo assunto ou pela situação de intimidade, mas quando me dou conta disso, pergunto se ele aprendeu a falar português na capoeira. “*Meus pais são portugueses*”, é sua resposta, sem mais comentários.

Várias vezes ele não responde às minhas perguntas diretamente. Ou responde com uma palavra, duas e ponto. Entretanto, seguindo a conversa, acaba voltando para a pergunta anterior e respondendo indiretamente. É o caso, por exemplo, quando pergunto: *o que é o axé?* Ele responde simplesmente: *É o que te faz querer entrar ou não numa roda de capoeira.* Mas depois, falando de outro assunto, discorre longamente sobre o axé como energia, magia, etc. E fico muito com a sensação de que as respostas são dadas em meias-palavras. *Pra bom*

---

<sup>140</sup> As *gurias da praça* são as prostitutas que trabalham habitualmente na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, minhas principais interlocutoras naquela pesquisa. Ver Gravina, 2006.

*entendedor um pingo é letra*, como diz o Guto. E tenho a impressão de que ele, Nuno, faz assim não por falta de confiança em mim, mas porque para entender o sentido do que ele diz, tenho que estar minimamente inserida naquele universo. Senão nem vale a pena. Quer dizer, por um lado não sou “merecedora” de entender, por outro, não adianta explicar mais do que aquilo, porque não é pela via da explicação que se constroem os sentidos.

Nisso, há o que é dito em palavras e o que é dito em ação, gesto, postura. Que está ali, no corpo-sujeito. Quando pergunto qual a importância da religião em sua vida, ele responde simplesmente que a religião *deu sentido* à sua vida. Assim dito fica vazio, e qualquer antropólogo mais racional provavelmente teria perguntado: o que é esse dar sentido à vida? Que sentido é esse? O que muda na vida antes e depois? Mas eu não perguntei. E não perguntei não por ingenuidade, mas porque simplesmente entendi o que ele queria dizer. Pouco objetivo? Por um lado sim. Mas algo me diz que não seria perguntando a explicação dele para esses sentidos que eu teria um maior acesso a isso. Sim, esse “algo” vem de uma sensibilidade específica, construída tanto ao longo da experiência em dança quanto a partir de um mergulho na antropologia da performance enquanto princípio norteador da pesquisa. Esse espaço do não-dito, do sensível, é o que constitui grande parte dos sentidos dos eventos performáticos. Também é o espaço da *comunicação dos corpos*, do qual fala José Gil.

Pois há uma calma, serenidade, leveza no jeito com que Nuno pronuncia essas palavras, na maneira como conta as histórias sobre a religião, os orixás, as práticas religiosas por onde andou no Brasil, em Cuba, na África, na forma como comenta uma briga que presenciáramos juntos na roda daquele dia, e nas certezas que apresenta como algo límpido, evidente. Algo que eu traduziria como serenidade, leveza, profundidade, sem conseguir alcançar com precisão a sensação desse momento, a percepção que tenho daquela pessoa sentada na minha frente que, no meio da balbúrdia do lugar, da música altíssima, dos bêbados e desgarrados em torno (que aliás não nos importunam uma vez sequer, na verdade estamos muito integrados ao ambiente, mergulhados em nossa discussão sobre os orixás), tem no olhar o sentido da vida: encontrou um sentido, está tranquilo no caminho que escolheu para si, e isso o torna inteiro, sereno, em paz em qualquer lugar. Algo muito próximo com o que entendo quando leio descrições da iluminação do Buda (e que, numa espécie de sobreposição imagética no momento mesmo desta escrita, reverbera na cena vivida com o *Reny-tornado-preto-velho* em Paris).

Como descrever isso? Por onde pegar o que é transmitido por outra via que não a das palavras? Como descrever o que passa unicamente pela via do sensível, sendo esse sensível o que passa pela pele, pelo ar, tornado denso através do ar, consistência quase tátil entre os corpos? Se dissesse que dava para ver essa serenidade estaria priorizando o sentido da visão, e não é só isso. Uma energia que é perceptível, concreta, viva, e que existe e se manifesta naquele momento de encontro, de conversa. O quê da conversa é dito para além das palavras? De novo: como traduzir o que é dito nos gestos, olhares, e na própria atmosfera?

Porque muito da capoeira trata disso: dessa dimensão da energia, de uma atmosfera, do invisível que nem por isso é imperceptível. Pelo contrário, é fortemente perceptível, ainda mais porque os corpos ali envolvidos estão com essa sensibilidade treinada. Perceber o sentido da vida em Nuno sem que ele explique isso (e até porque explicar não serviria) faz parte de um treinamento de minha própria sensibilidade nesse universo (e além dele). Como traduzir isso para a antropologia sem perder o que tem de forte? E, mais, como aproveitar dessa sensibilidade para propiciar um espaço de outras sensibilidades dentro da própria antropologia que não a puramente (ou mesmo predominantemente) racional? Construído através das várias correntes de pensamento que me esforcei por explicitar ao longo do percurso – antropologia da prática, da performance, dança, filosofia – mobilizando os diferentes conceitos e abordagens por elas propostos – prática, performance, corporeidade, corpo-consciência, perspectivismo – este texto antropológico busca restaurar a força e os sentidos emergentes desses momentos, tanto quanto é tributário da percepção nascida dessa mesma força, presente em encontros como este com Nuno.

### **Circuito França-Brasil-África: passados e presentes no jogo da capoeira**

Nuno é filho de portugueses já nascido na França, criado em Paris. Vive há mais de sete anos em Marseille, onde trabalha como educador social, com crianças que estão fora da escola. Para ele,

A capoeira são portas. Há muitas portas. Podes entrar por uma e depois sair por outra porta... o caminho da capoeira é sempre um bom caminho. Porque, de bom ou mau, é a vida. É

a vida em pequenino. Vais amar muito, vais sofrer muito. Depois ficas na capoeira, não ficas na capoeira, mas ela abriu muitas portas. É isso a capoeira.

Selma enfatizava que a capoeira é um meio importante para *criar um grupo que não seja um grupo religioso*. Nuno não diz que a capoeira tem um aspecto propriamente religioso, mas enfatiza seu componente espiritual. Se para Selma o foco estava na ideia de “*conscientização*”, para Nuno está na imagem de um “*caminho*” para o (auto)conhecimento. Para ele, tal caminho levou a uma iniciação religiosa.

Ainda morando em Paris, ele se interessa pela capoeira ao perceber uma “*atmosfera*”:  
*Podia me dizer 'capoeira brasileira' isso eu não sabia o que era, mas tinha aquela atmosfera de outra coisa. Por exemplo, hoje na roda, não tinha aquela coisa. Às vezes tem e às vezes não tem.* Essa atmosfera, percebida nos cantos, nas relações, funciona para Nuno como indício de “*algo a mais*”, algo que não é da dimensão do visível ou do racional, presente na capoeira. Ele conta:

Eu sou de tradição católica. Eu não sou católico, religioso. Eu sou de cultura católica. Depois, com a capoeira, fui continuando a aprender o que é capoeira, ler livros... Pesquisa, aquela paixão do que é capoeira, então tu vais lendo, lendo o que é capoeira. Claro que sempre os mestres da antiga tavam sempre escondendo o candomblé ou outra coisa, mas quem estava a ver, estava a ver o que estava por trás né. Então eu fui estudando o que era o candomblé, nã nã nã, e ao mesmo tempo fui vendo o que era o axé na capoeira. Aí saí da capoeira. Fui pra Brasil ver o que era candomblé, fui pra Cuba ver Santería.

Nuno conta que, chegando em Salvador, nos anos 90, não encontrou seu lugar como europeu branco no meio *etnopolitizado* (Agier, 1992) dos cultos de origem africana no Brasil. Ele passou então por Cuba e decidiu rumar para Ketu (Benin), que, de acordo com suas pesquisas, “*estava no centro de muita coisa*”. Foi lá que ele fez sua iniciação, e desde então participa de um grupo do culto de Xangô. Hoje, Nuno continua integrando o grupo de capoeira Filhos de Angola, mas não é mais através dessa prática que faz seu “*trabalho espiritual*”. Como ele mesmo diz, entrou por uma porta – a atmosfera percebida nos cantos e nas relações dentro da roda – e lá encontrou outras – o axé, a mandinga – por onde acabou saindo, na direção da religião. A capoeira foi, para ele, um caminho para encontrar o “*sentido da vida*”, como me dizia na mesa do bar em *Noailles*.

Esse caminho não é apenas metafórico. Antes, conjuga as dimensões simbólica e concreta da metáfora: Nuno desloca-se efetivamente num circuito que sai da França, passa pelo Brasil (e por Cuba) para então chegar à África, onde ele finalmente “*se encontra*”. Segue sua vida desde então entre a França e a África.

O caso de Poca fala também desse espaço onde a busca de si através de uma tradição conjuga as dimensões do concreto e do simbólico. Para ela, a valorização do tradicional ganha uma dimensão concreta de “*busca das origens*”. Origens bem próximas (sua infância na África), e mais amplas, no sentido da “cultura de seu pai”.

Filha de mãe francesa e pai africano, ela foi criada no Burkina-Faso dentro de um meio “*franco-francês*”, sem aprender a cultura e as tradições burkinabès. Segundo ela, a mãe pressupunha que, uma vez que moravam lá, ela estaria naturalmente impregnada daquela cultura, e empenhava-se em formá-la também na cultura francesa, para que ela não se sentisse uma estrangeira quando fossem à França. Esse meio franco-francês era integrado por várias crianças como ela, filhas de casais mistos, muitos deles formados no contexto da cooperação pós-colonial francesa.

Poca viveu até os dezessete anos em Bobodioulasso, a segunda maior cidade do país. Foi só depois de adulta, voltando de Paris para visitar, que conheceu a aldeia natal do pai, no Pays Lobi. Sempre soube, entretanto, que ele era alguém importante no lugar, “*um privilegiado*”, e a comunidade se quotizara para que ele fosse estudar na França. Ela comenta:

Ele mesmo era muito ligado à tradição, mas era como se, pra seus filhos, pra que eles evoluíssem e tudo, ele tinha ainda aquela mentalidade de dizer: é a Europa, ora, ela tem que aprender francês, se impregnar dessa cultura. No fim das contas, isso era mais importante que sua própria cultura. É bizarro né? Mas se entende, ele saía da época colonialista (...) Eu entendo, mas hoje eu acho que é uma pena, mesmo assim.

Aos dezessete anos, então, ela vai estudar em Paris e abandona suas origens africanas – *eu neguei completamente o universo africano*. Até que, ao voltar ao Burkina, quatro anos depois, ela se choca ao perceber que havia “*um pouco esquecido*” toda sua história africana. Ao retornar a Paris, passa para o outro extremo, “*idealizando completamente a África*”, e buscando integrar-se às manifestações expressivas africanas. Mas redescobrir-se africana em plena Paris não é tarefa simples:

Eu sempre tive um complexo com a dança africana... eu achava idiota ter que aprender aqui [na França] a dança africana, sabe, eu deveria ter aprendido lá, naturalmente, nas festas com meu pai... Eu ia, mas ficava olhando... Então a capoeira, eu acho que ela me tocou muito, porque ela tocou meu lado africano. Ela me permitiu descobrir todo um universo onde finalmente se falava da história dos negros, a gente usava instrumentos que vinham claramente da África, seja o atabaque, o berimbau, bom, é brasileiro mas bom, é óbvio que... as cabaças a gente vê em toda parte na África, os arcos, enfim... isso me tocou mesmo (...).

Ao mesmo tempo era... sabe, eu não me sentia à vontade com a percussão, a dança africana, e a capoeira me permitia estar completamente à vontade com esses instrumentos e com meu corpo... era um pouquinho diferente. Eu acho que era saída da mestiçagem, e como eu mesma sou mestiça... Enfim, fez muito sentido. Tudo me falava muito. A capoeira, eu não tinha a pressão de já dever saber, eu podia ser novata e ao mesmo tempo isso ressoava, sabe, essa dança, essa espécie de arte de lutar na dança, isso me pareceu fácil... Em todo caso, me deu vontade de aprender, de aprofundar isso.

Numa medida, então, a prática da capoeira faz uma mediação entre sua vida atual na França e seu passado na África. Nesse espelho multifacetado da capoeira, oferecem-se para ela vários elementos nos quais se reconhecer e, ao mesmo tempo, permanecer diferente. Ela não é obrigada a “já saber”, posto que é, de saída, diferente daquele universo, mas pode integrá-lo a partir de pontos de contato. É através da experiência corporal dessa “*arte de lutar na dança*”, afinal, que ela encontra uma via para se reapropriar de uma dimensão (cultural) de si.

Enquanto performance, a capoeira é a um só tempo apresentação e constituição de si na relação com um coletivo. Tal constituição passa pelo corpo, configurando (e sendo configurada por) um imaginário. No caso da França, o imaginário mobilizado é aquele de um Brasil festivo e corporal, onde as diferenças podem ser harmonizadas **através** de relações (por vezes conflitivas) estabelecidas num espaço coletivo. Mas é também um imaginário da diáspora negra, onde “*se fala da história dos negros, a gente usa instrumentos que vêm claramente da África*”, adaptando a fala de Poca. Na capoeira, este imaginário multifacetado é continuamente reatualizado através da prática corporal.

Lembremos que Poca conhece a capoeira “*por acaso*”, no momento em que está com uma viagem programada para o Brasil. Ao contrário de muitos capoeiristas, para ela primeiro vem o Brasil e depois a capoeira, como uma “*coisa brasileira*” que, segundo um amigo antilhano, ela precisava conhecer antes de embarcar em tal viagem. Outras idas ao Brasil se



sucederiam, até que ela chega a buscar um mestre brasileiro para ensinar capoeira Angola em Marseille.

Numa medida, o trânsito através das fronteiras entre Europa e África era constitutivo da vida de Poca desde sua concepção e nascimento – através do casal transnacional formado pelos pais. Sua própria subjetividade era atravessada pelas tensões decorrentes das relações assimétricas entre a França e suas (ex)colônias. Como conjugar em si dois espaços de pertencimento cuja relação se dá sob o signo da violência, de uma cesura histórica? Passando pelo Brasil, ela encontra um outro caminho para ir da França à África. Um caminho através de um outro imaginário – da festa, do corpo, da preservação de uma cultura tradicional – que não se inscreve pela via da oposição direta mas traça percursos indiretos. Não nega o conflito mas, antes, aceita-o como motor da vida, enfrentando-o com malícia, manha, mandinga. Esse Brasil imaginário é constituído também por meio de deslocamentos concretos, através de diversas viagens. É um percurso indireto não somente para retornar da França à África mas também, numa medida, para reintegrá-las dentro de si. Não se trata de fazer uma “*síntese*”, produzindo uma experiência homogeneizadora de si, mas de buscar reconhecer-se através dos próprios espaços de espelhamento – familiaridade e estranhamento – promovidos pela capoeira.

Quando Poca fala da capoeira como uma *prática mestiça*, remete-me ao *Atlântico negro*, concebido por Paul Gilroy como um espaço de trocas fundado na relação de violência do tráfico escravocrata. É nesse espaço de relações assimétricas e muito concretas que a capoeira surge, não como uma prática puramente negro-africana, mas como resultado de relações entre os contextos de Brasil e África (considerando a multiplicidade de povos africanos envolvidos nesse processo). É, portanto, uma prática que nasce sob o signo das interpenetrações culturais conflitivas.

No mundo contemporâneo, pós-colonial, Selma encontra na capoeira o espaço de uma valorização das tradições onde ela, mesmo reconhecendo-se como francesa, pode espelhar-se para construir sua inserção política. Através da capoeira, Reny chega à França, de onde, segundo ele, “*é mais fácil viajar pra África do que quando a gente tá no Brasil*”. Essa “África”, lugar para onde quer ir para “saber de onde veio”, muda de configuração quando vista a partir desse novo espaço concreto – *hoje tenho vontade de conhecer o Maroc*. Nuno,

francês de origem portuguesa, encontra a África através da prática da capoeira. Poca, mestiça franco-africana, reencontra a África (dentro de si) através da prática da capoeira.

As trajetórias de Reny, Selma, Nuno e Poca, todos em torno dos trinta anos, me levam a pensar nesses sujeitos pós-coloniais cuja subjetividade (e sentimentos de identidade) forja-se não apenas a partir de um imaginário de deslocamentos transnacionais que configuram uma infinidade de *mundos possíveis* (Appadurai, 2005) a partir dos quais eles podem se situar, mas também que sua própria experiência de *ser-no-mundo* é constituída por deslocamentos concretos. Histórias individuais atravessadas por uma história mais ampla de relações colonialistas entre os países que configuram esse *Atlântico negro*. A capoeira Angola faz parte das expressões culturais que atualizam esse espaço de trocas.

**Conclusão**  
**(ou portas que se abrem quando se volta para casa...)**

*Onde começa, onde acaba  
a cabeça, a cauda  
da serpente do mar?*

*Não sei se cauda se cabeça –  
as certezas são difíceis –  
serpente do mar!*

*(Kyorai - Enigma)*

Pouco antes de minha saída da França, Poca me perguntara como me sentia ao encerrar minha “vida marselhesa”. Antes que eu pudesse formular uma objeção a essa ideia de final, diante de meu esboço de contrariedade, ela complementa:

Porque é sempre um final de alguma coisa. É uma etapa que se termina. Mesmo que os contatos permaneçam, que as experiências possam ser lembradas, esse cotidiano daqui, a casa de vocês, a convivência diária, isso acaba. Pelo menos por enquanto. E depois, mesmo que vocês voltem, sempre vão ser novas experiências, reencontros, num outro tempo...

Suas palavras se aplicavam bem ao meu sentimento naquele momento, e traduzem um tanto do que sinto agora, ao chegar ao final deste percurso narrativo, ele próprio um reviver da experiência de quatro anos de imersão nesse mundo da capoeira Angola transnacional. Primeiro, através de uma convivência corporal intensa, e depois, por meio de um processo de restauração dessa experiência através de uma escrita que buscou acessar um tanto de sua intensidade. Olhando desde agora, vejo-as como intensidades diferentes que reverberam uma na outra para produzir uma reflexão desde o corpo, essa entidade híbrida cujos recursos reflexivos e expressivos são compostos por complexas inter-relações entre pensamento, ação, sentimento, afetos, cognição, etc.

Procurei, ao longo do percurso, afinar a compreensão dos mecanismos através dos quais essas inter-relações se processam a partir de uma experimentação do mundo via capoeira Angola. Neste momento de finalização, o desejo de repassar este percurso (e rever esses mecanismos) se mescla ao receio de produzir uma narrativa de efeito “totalizante”, literalmente passando por cima e achatando toda densidade e sutileza que me foi possível

imprimir no decorrer das páginas precedentes (e que, ainda assim, me parecem um tanto aquém da densidade e da sutileza com que o vivido toma forma e se refaz diariamente).

Por isso preferi não me restringir ao título de conclusão e, sustentando a ideia inicial da narrativa como uma viagem, considerar também esta etapa como um *voltar para casa*, essa casa-corpo que podemos viver como estranha e familiar (às vezes simultaneamente) de acordo com nossos percursos e encontros, como vimos especialmente a partir da encenação de meu reencontro com mestre Renê numa roda de capoeira em Paris. Nesse sentido, “voltar para casa” é tanto perceber-se no retorno a um certo território – geográfico e existencial – familiar, quanto percebê-lo (e perceber-nos) diferente. Como dizia Nuno, *a capoeira são portas. Há sempre muitas portas. Podes entrar por uma e depois sair por outra porta... É desse novo ponto de vista que desejo, aqui, olhar para o caminho percorrido, e apontar essas outras portas que se abrem como questões e desejos de investigações futuras.*

Esse breve olhar para trás começa, então, do ponto onde nos vimos no final da viagem: a possibilidade de pensar a capoeira Angola como uma das expressões que atualizam o *Atlântico negro* como um espaço de trocas. Espaço marcado pelo signo da violência, mas também pela reinvenção, pela criação como forma de resistência e de inscrição de outras temporalidades, outras narrativas numa narrativa dominante da modernidade. Acompanhando os encontros internacionais de capoeira Angola na França, e conhecendo algumas trajetórias individuais nesse mundo, fomos percebendo que essa atualização dá-se tanto na dimensão do imaginário quanto num plano concreto – das viagens de capoeiristas europeus e mestres brasileiros. A partir das especificidades da capoeira, podemos investir na compreensão de como opera, em suas práticas, essa reconfiguração do Atlântico negro.

Paul Gilroy considera as formas expressivas da diáspora negra (analisando especialmente a música e a literatura) como recursos fundamentais de inserção (e mesmo sobrevivência) dos povos africanos escravizados na interação com seus novos contextos. Uma maneira específica de lidar com os “*terrores inefáveis da escravidão*” (2001:158). Ele segue:

Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica (Gilroy, 2001:158).

O autor analisa os componentes estéticos presentes nas formas musicais afro-diaspóricas, observando que apontam para outras relações entre o estético e o político. Considera que tais formas expressivas contêm o potencial de pôr em questão a própria distinção entre esses domínios da vida enquanto uma distinção fundamentalmente ocidental, historicamente imposta como universalizante a partir dos processos de dominação colonial. Se olharmos para a capoeira sob esse prisma, o conceito de mandinga aparece no centro de um modo de funcionamento específico desta prática afro-brasileira. Retomo aqui a citação de Scott Head trabalhada na segunda parte da tese:

O movimento inerentemente indireto, não-linear, da mandinga constitui uma figuração incorporada para rever a resistência à lembrança caracteristicamente induzida pelo impacto de *eventos traumáticos* (Braidotti:187) – dimensões da experiência corporal, social e histórica muito dolorosas para serem relembradas de forma direta, desimpedida (Head, 2004:228).

Quanto trouxe esta ideia, a partir de Head, trabalhei especialmente a mandinga enquanto conceito-chave para a compreensão da lógica de funcionamento do mundo da capoeira: situada num trânsito contínuo entre a teoria e a prática – uma vez que é um conceito que se aprende através do movimento corporal –, entre o visível e o invisível, simultaneamente estratégia e magia, a mandinga fala de uma interrogação constante de categorias preestabelecidas, de um trânsito entre diferentes cosmologias, entre temporalidades que se atravessam. Dito de outro modo: mandarigar é habitar continuamente o *entre-lugares* (Bhabha, 1998), é fazer dele seu espaço de atuação e de potência.

Em relação ao espaço de trocas do Atlântico negro, vemos, então, a mandinga como uma possibilidade concreta, inscrita nos e atualizada pelos corpos, de lidar com essa memória dos *terrores inefáveis da escravidão* de um modo específico: na circulação entre-mundos (e entre-tempos), a capoeira não se opõe à modernidade ou à cosmologia ocidental, mas inscreve outras possibilidades narrativas, conforme vimos na cena onde mestre Zé Baiano performatizava o velho sábio para jovens capoeiristas europeus.

Também vimos o papel da festa nesse processo: ao propiciar um engajamento corporal específico, distinto do cotidiano francês, a festa se oferece como um espaço de inscrição de outras formas de viver e se relacionar com o corpo e através dele. Enfocando diferentes dinâmicas festivas presentes no universo da capoeira na França – tanto nos treinos e rodas do

encontro da FICA Montpellier quanto na ênfase na festa propriamente dita para o grupo Filhos de Angola, de Marseille – as próprias categorias do festivo e do político deixam de ter contornos precisos para se interceptarem mutuamente. Observando os diferentes engajamentos e agenciamentos, tanto de capoeiristas europeus quanto dos mestres brasileiros, vemos um certo clichê de Brasil – festivo, corporal e popular – ser atualizado como potência para inscrever brechas num sistema de pensamento (ocidental) que coloca tais categorias numa oposição hierarquizada em relação a seus opostos – o sério, o intelectual, o erudito. Pensando a partir da dinâmica da mandinga, as próprias categorias deixam de ser concebidas como oposições binárias para se constituírem como configurações possíveis a serem atualizadas através da ação dos sujeitos.

Tanto a cena protagonizada por mestre Zé Baiano quanto as dinâmicas festivas no interior da prática da capoeira remetem a atualizações no plano de um imaginário que circula e interage através das posições contextuais ocupadas pelos atores. Acessando algumas trajetórias individuais de capoeiristas, vimos como esse imaginário opera no plano da experiência encarnada dos sujeitos. As trajetórias de Poca, Nuno, Reny e Selma (e a minha) falam dessa circulação como um espaço de agenciamento de diferentes pertencimentos afetivos, projetados em diferentes territórios geográficos e existenciais. Nesse espaço, a capoeira se apresenta como um espelho multifacetado a produzir dinâmicas de reconhecimento e estranhamento, capaz de promover uma hibridização de corpos e mundos por meio da qual os entre-lugares se constituem como espaços habitáveis para os sujeitos.

No centro do que considero o potencial da capoeira para produzir esses espaços no corpo dos sujeitos está a noção de relação. Reny enfatizava que *capoeira é relação*. A própria prática se organiza a partir da unidade mínima de encontro entre dois jogadores. A partir de José Gil, observamos os mecanismos através dos quais essa forma específica de movimento produz um tipo de encontro singular: por meio da criação do *espaço do corpo* – espécie de reversibilidade do corpo em espaço e vice-versa – a capoeira produz uma comunicação entre os corpos que é, também, uma comunicação entre inconscientes. Tais inconscientes, no caso, são intensidades específicas que compõem a experiência do sujeito no mundo, numa relação de atravessamento entre diferentes temporalidades.



Nesse sentido, observamos, com Ann Cooper Albright, a roda como um “*espaço intersubjetivo*”, arena privilegiada de encontro do outro e de si mesmo. Ou, melhor ainda, “*do outro em si mesmo*” (Albright, 2001). Nesse sentido, a capoeira é uma forma que se configura híbrida tanto por sua historicidade (enquanto manifestação nascida na diáspora) quanto pelas formas que toma a própria prática, ao colocar “*o acento no encontro entre duas pessoas, duas fontes de energia, duas preferências de movimento*” (Albright, 2001:49). No nível da experiência corporal, é a partir do cruzamento entre essas duas dimensões que Poca podia nos falar da qualidade “mestiça” da capoeira como uma possibilidade de identificação para ela, também “mestiça”.

Investindo na ideia da capoeira como uma forma complexa do encontro do outro, de si mesmo e do outro em si mesmo, seguimos com Ann Cooper Albright, quando ela pensa o encontro no interior da roda de capoeira como uma relação de alteridade, na qual

os polos do eu e do outro (que poderíamos esquematizar como linhas paralelas) perdem seus sentidos comumente opacionais quando a vibração entre eles torna-se força elétrica que anima um outro gênero de troca (em forma, desta vez, de X ou de Cruz de Santo André) (Albright, 2001:49).

Essa maneira de ter a alteridade vivenciada dentro de si remete-me a outra forma assumida pela relação na capoeira, que transparece quando mestre Renê fala do “*seu capoeirista*”, que precisa “*tá incorporado*” para que ele jogue. Vimos, na terceira parte desta tese, como a presença desse capoeirista (um não-eu capaz de me integrar sem deixar de permanecer outro) referia-se a uma imbricação espaço-temporal presente na prática da capoeira. Vimos também a proximidade da capoeira com as religiões afro-brasileiras. Assumindo que compartilham, em certa medida, referências cosmológicas comuns, proponho entender essa noção de incorporação a partir da análise de sua manifestação no campo dessas religiões.

Assim, retomo a etnografia de José Carlos dos Anjos nos terreiros afro-brasileiros para pensar também as próprias implicações desse corpo-tornado-território (de possessão de um outro eu) como um modo de conceber e experienciar a alteridade no corpo. Segundo este autor,

no ritual afro-brasileiro a alteridade é carregada para 'dentro' fazendo explodir a unidade do sujeito. Trata-se de uma vivência da alteridade numa concepção de pessoa completamente diferente daquilo que a modernidade ocidental nos apresenta: o 'outro' introduzido no 'mesmo', fazendo explodir a mesmidade como possibilidade de pensar e ser (Dos Anjos, 2008:86).

Importante lembrar que este autor está engajado no projeto de “*reunir a regularidade dos conceitos construídos nos terreiros para fazer ressaltar filosofias de dimensões similares àquelas canonizadas no ocidente*” (Dos Anjos, 2008:78). Na própria concepção de pessoa desse universo, ele percebe o caminho para uma maneira de equacionar o mesmo e o diferente distinta do modelo fundante da filosofia política da modernidade ocidental, orientada para a síntese a partir de oposições binárias. O autor vê a encruzilhada como categoria-chave para compreender a maneira como essa formação religiosa pensa a diferença: “*um ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades*” (Dos Anjos, 2008:80). Ou, para nossos propósitos, caminhos que existem como tais a partir do encontro, sempre permanecendo diferentes. Não por acaso, a imagem reverbera na relação em forma de X proposta por Ann Cooper Albright.

De forma semelhante ao observado por Dos Anjos nos terreiros de religião afro-brasileira, acapoeira propõe um encontro que não opera a partir de um paradigma de oposição binária (ou da busca de uma síntese), mas da reversibilidade/recursividade, da coisa (movimento, pensamento, ideia, concepção do mundo, ponto de vista, e por aí afora) que sempre pode ser seu reverso no momento seguinte ou, melhor dizendo, que contém em si seu reverso, sem negá-lo. É o mundo do risco, dos entre-lugares, dos entre-tempos. Do que escorrega tanto quanto configura, dá forma. Uma forma que não é uma mas multifacetada, oferecendo-se ao estranhamento e reconhecimento simultâneos. Forma disruptiva como jogo onde dois corpos seguem um mesmo fluxo, “*movimento único*” (Gil, 2005) que pode a qualquer momento ser rompido por um golpe – inscrição disruptiva, lembrança e atualização performática da diferença no seio da unidade.

Nesse sentido, proponho, como porta aberta para investigações futuras, a noção da capoeira como uma filosofia performática da diferença.

O que está implicado ao pensarmos a capoeira como filosofia? No sentido proposto por Viveiros de Castro, busquei tomar as ideias que organizavam este universo da capoeira

como conceitos com potencial para explicar o mundo. A experimentação desse universo levou-me a compreender a emergência desses conceitos a partir de outras formas expressivas que não a retórica argumentativa ou a escrita. Dos Anjos comenta que o próprio fato de “*pretender que no ato ritualístico se faz filosofia é dissolver a oposição comum entre mente e corporalidade*” (2008:85). Como estratégias textuais para alçar o pensamento afro-brasileiro manifesto nesses atos à condição de filosofia em pé de igualdade com as filosofias ocidentais, ele procede a movimentos de aproximação e afastamento entre estas e a primeira.

A partir de um paradigma da performance, segundo o qual os sentidos não estão dissociados da forma que assumem, investi na exploração do próprio movimento da capoeira através de minha experiência corporal como via para aceder a esse pensamento. Significa ir além da dissolução corpo-mente enunciada por Dos Anjos para experimentá-la concretamente, assumindo que, no caso da capoeira, é através do corpo em movimento que se aprende uma forma de pensar. Assim, além de utilizar o recurso de aproximação e afastamento com modelos filosóficos (e antropológicos) ocidentais, mobilizo também a própria experiência corporal como espaço de interlocução e reflexão. Sob esse ponto de vista, a capoeira é pensamento – no sentido de conceitos e articulações entre conceitos –, que existem em ato, numa dimensão que é sempre corporal-reflexiva.

Por isso a escolha em propor não apenas uma filosofia da diferença, mas uma filosofia **performática** da diferença. É diferente de dizer, por exemplo, que a capoeira encarna uma filosofia da diferença em suas práticas, ou que a manifesta através de suas práticas. O termo “performática” remete ao próprio ato de dar existência a esse pensamento através da ação (Tambiah, 1985), da maneira do corpo estar em relação no mundo.

Quero ainda precisar a importância de pensar esta filosofia em termos de diferença, e não de diversidade. Remeto-me à distinção feita entre essas categorias por Homi Bhabha, apresentada na terceira parte desta tese. Enquanto a diversidade opera a partir do modelo da harmonia, a diferença pressupõe o conflito como motor da transformação. Como vimos na prática da capoeira, este é o caso: o conflito não é negado mas é a partir dele que se dá o encontro. A forma de se relacionar com este conflito não é direta mas sinuosa, ambivalente, propiciando a emergência de um espaço disruptivo através do qual se inscrevem outros tempos, outros corpos, outros mundos possíveis.

De certa forma, pensar a capoeira como uma filosofia performática da diferença é uma apropriação da teoria de Homi Bhabha através do paradigma da performance. O autor propõe sua argumentação a partir das teorias literárias. É a partir desse campo que pensa a modernidade (e a nação) enquanto uma narrativa (a qual ele chama de pedagógica). Funda-se, de certa forma, no próprio paradigma da textualidade criticado por outros autores mobilizados em minha abordagem. Paul Gilroy sugere que o caráter performático das manifestações expressivas afro-diaspóricas tem o potencial de interrogar o paradigma da textualidade através do qual essas manifestações têm sido analisadas. Thomas Csordas também propõe uma revisão deste paradigma no próprio seio da antropologia, propondo o corpo como modelo de interpretação do social “*equivalente ao texto*”. Enquanto abordagem antropológica, a performance propõe um outro paradigma, fundado principalmente na ação como espaço de emergência de sentidos.

Entretanto, ao formular a noção de *inscrição performática da diferença* através das narrativas divergentes, o próprio Bhabha aponta para seu caráter de inscrição continuada pela viada ação. Nesse sentido, formular a noção da capoeira como uma filosofia performática da diferença é levar ao extremo esse aspecto de sua proposta, colocando-a em interlocução com o paradigma da performance. A partir desse confronto paradigmático, podemos enfatizar os diversos mecanismos – contextualização, inscrição, ação, emergência, reiteração, atualização – presentes nessa reconfiguração constante do mundo através do corpo.

Ao longo deste texto, encenei a emergência de alguns pontos de tensão que falam dessa ideia do conflito como motor da ação, conectando o espaço circunscrito da roda de capoeira com o mundo social mais amplo. Proponho aqui retomar algumas dessas “encruzilhadas” nos caminhos que percorremos, e que, a meu ver, precisam os contornos do que quero dizer quando proponho a capoeira como filosofia performática da diferença.

Um desses pontos de tensão refere-se à diferença étnico-racial, conforme aparece nos diferentes contextos da prática da capoeira Angola. Observamos o engajamento do grupo Nzinga – explicitamente antirracista – e de mestre Renê – empenhado em marcar que a capoeira é uma prática negra. Vimos também uma diferença em relação ao modelo proposto por Reny, na França. Entretanto, antes de encapsular os atores em modelos que, no fim das

contas, são sempre muito mais rígidos do que a maleabilidade da vida, interessa aqui borrar um pouco essa aparente fixidez.

Se, como Reny afirma, para mestre Renê *negão é negão e ponto*, isso não o impede de contar com muitos brancos integrando seu grupo, e tampouco o faz promover a ideia de que a capoeira deva ser praticada apenas por negros. Seu movimento é, antes, de entender a capoeira como uma “*coisa dos negros*”. Vai no sentido advogado por Guto, quando este afirma que qualquer um que faça capoeira está, inevitavelmente “*fazendo coisa de negro*”. Em seu habitual estilo irônico, Guto se utiliza de uma expressão comumente mobilizada como discriminatória (na medida em que “*coisa de negro*” é associada a algo inferior) para, através da entonação e da contextualização produzida pela própria prática da capoeira, torná-la um aspecto positivo.

Tanto mestre Renê quanto Guto realizam um movimento no sentido de comprometer os praticantes, independentemente da cor da pele, com toda uma historicidade negra e uma consequente posição política na sociedade. Por outras vias, é algo semelhante ao que mestre Cobra Mansa, no trecho de artigo citado por Scott Head, identificava como os “*pensamentos políticos*”, “*um modo de viver, de pensar e de agir*” comprometido com a “*valorização do povo negro e do povo africano*”, que “*vão determinar se você pode ser aceito no mundo da capoeira*” (mestre Cobra Mansa citado por Head, 2004:28).

Reny propõe uma outra forma para essa política da negritude na capoeira. Ao invés de um discurso construído, traz a uma cosmologia negra encarnada em sua própria figura, mobilizada na capoeira enquanto performance. É na contextualização produzida por essa prática que sua afirmação de que, “*independente da cor de pele, todo mundo é negão*”, ganha o poder de colapsar tanto a própria política enquanto categoria quanto as classificações étnico-raciais herdeiras da relação colonialista. Se pensamos, a partir do exemplo do capoeirista incorporado por mestre Renê, um outro modelo de relação com a alteridade, podemos compreender, na performance de Reny na França, um outro equacionamento possível para as diferenças étnico-raciais.

De certa forma, é o aprofundamento da ideia esboçada por Guto e mestre Renê, de que fazer capoeira é “*fazer coisa de negro*”. A partir desse modelo de um corpo como espaço de

cruzamento de diferentes intensidades – do “*encontro do outro em mim*” (Albright, 2001) – fazer coisa de negro é, pelo menos por algum tempo, tornar-se negro. Sem deixar de ser branca, como no meu caso. É, conforme o modelo sugerido por Dos Anjos a partir das religiões afro-brasileiras, deixar-se *ocupar* pela negritude.

Entendo esse processo também através de minha experiência pessoal. Propus aqui uma antropologia da experiência, tanto no sentido de um investimento corporal-afetivo quanto no sentido epistemológico de experimentar as ideias do outro como conceitos. Compreendendo o corpo em seu potencial reflexivo, essas dimensões não estão completamente apartadas mas, antes, constituem-se mútua e continuamente. Assim, investir-se afetivamente em experimentar as ideias do outro é, necessariamente, *ser afetada* por essas ideias.

Em *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*, Márcio Goldman explora o fato de ter ouvido os “tambores dos mortos” em campo e o ato de ter revivido essa experiência posteriormente em sonho, no momento da escrita. Ele diz:

(...) o efeito do sonho em meu trabalho revela também que, ao ser revivida no momento da escrita etnográfica, a desterritorialização sofrida no campo pode encontrar um novo solo onde se reterritorializar. Este solo é representado em primeiro lugar, claro, pela própria etnografia, mas também pode fazer parte da vida do etnógrafo, pois se o fato de eu ter ouvido os tambores não parece ter alterado muito minhas relações com o sobrenatural, o mesmo não pode ser dito daquelas que me ligam à política: por mais que seja difícil admitir plenamente, estou certo de que, depois de Ilhéus, esta última nunca mais foi a mesma para mim (Goldman, 2006:21).

Márcio Goldman nos fala de uma dimensão da própria sensibilidade do etnógrafo que faz com que esse ser afetado em campo transforme não apenas sua reflexão antropológica mas sua própria vida. A partir da perspectiva que adoto nesta pesquisa, são dimensões sempre presentes e profundamente interligadas no próprio ato de pesquisar. Como disse, uma das portas de entrada para mim neste projeto foi a experiência de minha própria situação de mãe branca de um filho negro: o atravessamento de condições sociais e políticas que me ultrapassavam, vividas na dimensão subjetiva mais íntima da relação mãe-filho.

Investi então numa abordagem etnográfica que não só incluísse essa dimensão da sensibilidade individual, mas a potencializasse através de um engajamento metodológico

singular. Chegando ao final deste percurso, considero importante revisitar também esse espaço íntimo como parte constitutiva da reflexão.

Assim como Márcio Goldman, também minha relação com a política jamais será a mesma após essa imersão no mundo transnacional da capoeira Angola. E, assim como ele, essa transformação passa por *ser afetada* pelo campo no nível da sensibilidade. Entretanto, diferente do colocado pelo autor, se não posso chegar a dizer que minha relação com o sobrenatural foi profundamente alterada, considero que a experimentação das dimensões do visível e do invisível presentes no mundo da capoeira alterou minha sensibilidade a ponto de compreender outros agenciamentos possíveis nas relações de alteridade.

Tal compreensão passou por uma aproximação concreta com as práticas religiosas afro-brasileiras. Não diria que passou por uma “mudança de crença” (que resultaria num processo de iniciação religiosa), simplesmente porque a coisa não operou através desta categoria. Antes, significa dizer que, a partir da experiência na capoeira, as práticas do terreiro passaram a fazer algum sentido para mim. Nesse movimento de aproximação, uma afirmação de Baba Diba é especialmente elucidativa quanto à natureza desse movimento. Segundo ele, toda pessoa que se aproxima do terreiro passa por um processo de enegrecimento. Ele diz isso para mim, branca, tanto quanto para uma mulher negra, militante ativa do movimento negro, enfatizando que também ela precisa passar por esse processo.

Relacionando sua fala com a posição performatizada por Reny, vemos não um apagamento da raça mas uma posição avessa aos essencialismos. Vemos uma posição que se aproxima daquela formulada por Dos Anjos a partir de uma filosofia imanente às religiões afro-brasileiras, segundo a qual

os corpos não têm raças, raças são perspectivas que circulam por uma multiplicidade de corpos. Uma multiplicidade de perspectivas gera uma multiplicidade de mundos nos quais se destacam conceitos que singularizam esses mundos.

Raça ou nação é, nessa filosofia política, concebida como o lugar de onde emanam as perspectivas, ou melhor, os espíritos. Espíritos são pontos de vista que encarnam corpos (Dos Anjos, 2006:119).

Não é demais repetir: não se trata de desconsiderar as situações concretas vividas socialmente por negros e brancos na vida cotidiana, e que estão sujeitas a tipificações racialistas essencializadas que produzem situações sociais e políticas assimétricas. Trata-se, pelo contrário, de pensar a negritude como prática cultural, como a possibilidade de um devir-outro sempre permanecendo o mesmo, proporcionando outras formas de equacionar a diferença étnico-racial. Melhor dizendo, significa entrever na capoeira a emergência de *mundos possíveis* através dos quais o próprio essencialismo que produz essas assimetrias pode ser confrontado e, no bom modelo angoleiro, diluído até que perca sua força e deixe de fazer sentido. A partir de Homi Bhabha, podemos pensar a “branquitude” como narrativa pedagógica, que torna tal categoria a referência universal de pessoa através de movimentos de homogeneização. Sob este ponto de vista, se o autor pergunta como inscrever o periférico – a negritude – na narrativa pedagógica, a partir da capoeira responderíamos: com mandinga.

Justamente por oferecer uma possibilidade de equacionar diferenças que se distancia de essencialismos, a capoeira pode ser apropriada por negros, brancos, brasileiros, franceses, homens, mulheres, e por aí afora. Claro que em seu seio algumas identidades vão-se estabelecendo em posições de poder e, numa medida, se cristalizando nessas posições. Por isso muitos franceses ainda apontam como fonte de tensão o fato de não serem brasileiros e, por isso, terem sua legitimidade frequentemente questionada, principalmente quando desejam aceder a posições de ensino da prática. A valorização do Brasil que vimos performatizada nos encontros internacionais é também uma valorização do brasileiro (especialmente se for negro e homem) enquanto sujeito legítimo de transmissão desse saber. Tal valorização transita entre as dimensões de um saber incorporado ao longo de anos de convivência (como nos mostra a trajetória de Reny, crescido em Salvador no meio de mestres e rodas de capoeira como parte do cotidiano) e uma postura que remete a uma certa reserva de mercado. Como no bom modelo capoeira, não são necessariamente dimensões excludentes.

Nessa tensão entre brasileiros e não-brasileiros, o espaço da roda muitas vezes se abre como a arena privilegiada para o confronto e busca de legitimação de uma posição, onde “*você tem que provar seu valor pela música, pela inteligência no jogo...*” como nos falava Ulysse, o aluno de mestre Camaleão que, justamente no ano de minha passagem por lá, fora formado treinel do grupo. Mas a construção dessa posição de legitimidade também inclui outros espaços e saberes: conhecer o Brasil, falar português, produzir filmes, etc. É através da



prática mas também de caminhos indiretos que uma certa cristalização das posições dos brasileiros pode, também ela, abrir espaços disruptivos para a inscrição de outras narrativas no seio da capoeira.

Num outro sentido, é esse não-essencialismo da capoeira que permite o reconhecimento de diferentes sujeitos: desde os integrantes do coletivo punk, de Porto Alegre, que veem nessa prática elementos de uma luta política mais ampla, até sujeitos como Poca, que encontra um caminho entre África e França através da capoeira, Nuno, que chega à religião africana através dessa prática, ou mesmo Selma, que encontra um espaço de restituir a dimensão do tradicional no seio da sociedade republicana.

Outro ponto de tensão diz respeito ao cruzamento entre os caminhos do saber acadêmico e do saber popular, conforme se dá no universo da capoeira Angola. Na primeira parte, vimos, através de mestra Janja, uma articulação que passa pela apropriação tanto dos saberes oriundos do campo acadêmico quanto de seus modos de produção por parte dos capoeiristas. Vimos desde a inserção universitária destes até a articulação constante com o espaço das universidades por meio da promoção de seminários, palestras, grupos de estudo. Observamos esse modo de organização protagonizado pelo Nzinga como uma herança do GCAP, o qual contava inclusive com uma rígida disciplina interna, nos moldes organizacionais de uma política do conhecimento fundada num modelo no mínimo inspirado numa lógica que rege a modernidade ocidental: a separação em grupos de trabalho e reflexão, o cumprimento do horário, o uso de uniformes.

Com mestre Renê, na segunda parte, vimos esse modelo ser apropriado com uma certa crítica. Se mestre Renê reconhece que teve sorte “*por sempre ter negão falando bonito, negona falando bonito, tudo doutor*”, também não deixa de criticar uma distinção interna ao campo da capoeira, entre os “*doutores da capoeira*” e os mestres antigos. Aos primeiros, ficavam reservados os lugares de fala em espaços institucionais, enquanto aos segundo caberia a prática, literalmente, “*fazer a roda*”. Essa crítica fala de uma hierarquização entre espaços de poder percebidos na sociedade mais ampla. É também manifestada por Guto ao situar o lugar de fala na mesa de debate como “*o lugar dos grandão*”, não sem uma certa ironia.

Guto representa uma nova geração de lideranças capoeiras. Sem ter concluído a faculdade, pauta seu conhecimento por um investimento intenso na prática em si, mas também na leitura e na promoção de debates, com a participação de diversos segmentos da sociedade. Como podemos entrever nas falas de mestre Renê e na ironia manifesta por Guto, a inserção do saber acadêmico no seio da capoeira não se dá sem tensão.

Minha pesquisa não passa ao largo dessa tensão e, já no momento da escrita da tese, às vésperas de uma quarta edição do *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?* vejo-me no centro de um debate sobre “*quem fala nas mesas*” e quem “*segura as rodas*”, protagonizando, um tanto à revelia de minha vontade, a posição dos “da teoria” em oposição aos “da prática” (mesmo tendo buscado desde o início uma inserção através do investimento na experiência de tornar-me angoleira). No plano da experiência, então, num só movimento vejo colapsar por completo minha própria compreensão tanto da capoeira quanto da pesquisa como espaços políticos capazes de borrar essas dicotomias. Num momento reflexivo seguinte, entendo que o acontecimento não invalida essa ideia, apenas aponta para uma relação que se dá a partir de sucessivos confrontos e, assim sendo, não é uma relação pacífica.

De fato, na apropriação de e no trânsito entre modelos de saber que integram o mundo da capoeira – uma imbricação contínua entre dinâmicas, modos retóricos e bases filosóficas próprias ao “tradicional” e ao “moderno” – o conflito e a diferença são constitutivos do processo. Integram tanto a relação da capoeira com esferas sociais e políticas mais amplas, quanto as disputas internas ao próprio campo, como vimos nos diferentes modelos acionados pelos atores, conforme as situações de interação. É nesse sentido que entendo que a capoeira, enquanto filosofia performática da diferença, não nega o conflito mas propõe uma forma indireta de lidar com ele, propiciando brechas através das quais diferentes modelos podem ser equacionados, não buscando uma síntese, mas um avanço criativo frente a dissimetrias historicamente instituídas.

Na segunda parte da tese, abordei especialmente a posição das mulheres nesse universo onde ainda predomina “*o elemento masculino*”, nas palavras da vereadora Olívia Santana, de Salvador. Se na viagem a Salvador essa posição fora enunciada pela figura de mestra Janja, já em Porto Alegre encontramos mestra Elma como personagem central nesse debate. A partir de sua inserção, enquadrada pelo evento da *Áfricanamente* que problematiza a

questão de gênero na capoeira Angola, vimos a própria prática como espaço de inscrição performática de novos modelos de gênero. Vimos, tanto através da trajetória da mestra, quanto da encenação dos diferentes momentos da preparação e realização do evento, que, mais uma vez, tal inscrição não acontece sem tensão.

Neste texto, consegui avançar até a ideia de uma possibilidade de diluir categorias preexistentes (e hierarquicamente posicionadas) a partir de uma relação de não-oposição entre corpo e mente, considerando, principalmente a partir da teoria feminista (Grosz, Butler, Morris) tal distinção como a base de uma série de assimetrias constitutivas do pensamento ocidental. Aprofundar a relação específica entre essas dimensões – da distinção corpo-mente e da assimetria de gênero na sociedade –, no atravessamento de diferentes cosmologias constitutivas do mundo da capoeira, fica como porta aberta para investigações futuras.

Outra porta que se abre a partir dessa ideia de diluição das próprias categorias corporeamente, como distinção materializadora de uma oposição binária constitutiva do pensamento ocidental, é a exploração do recente processo de implementação da lei 10.639, através da qual o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira passa a ser obrigatório na educação formal. A lei é de 2003, mas é somente desde o ano passado que se vê a conquista concreta de espaços para sua aplicação no universo escolar. A capoeira participa ativamente desse processo. Uma das possibilidades é sua inclusão como disciplina curricular.

Em sua tese de doutorado em Educação, Rosângela Araújo (a mestra Janja) constrói a ideia da capoeira Angola da *escola pastiniana* como *práxis* educativa “*fundada na ancestralidade como princípio de pertencimento e dotada de acolhimento, o que lhe propicia a formação de comunidades abertas à alteridade*” (Araújo, 2004:21). Segundo a autora, essa pedagogia é capaz de oferecer um outro modelo educacional quando em confronto com as práticas da educação formal, baseadas nos princípios universalizantes e disciplinares da modernidade ocidental. Quando, em segunda viagem a Salvador, converso com a mestra sobre a inserção da capoeira na escola, ela afirma:

Eu não sou favorável que ela entre como uma disciplina, mas que os conteúdos dela se desdobrem em várias disciplinas. Porque o que a gente critica quando critica as bases eurocêntricas da escola no Brasil, é ela não contemplar o corpo. Então o modelo mesa, cadeira, quadro, professor, desnível, etc., esse modelo tem que ser contestado com tudo que tá

relacionado a ele. Você tem uma literatura fantástica da capoeira que tá aí nas canções, elas podem ser trabalhadas em vários conteúdos de várias disciplinas, da geografia, história, etc. E o corpo deve também ser levado para a escola.

Atualmente, ela integra um programa de formação de professores articulado com a Secretaria Estadual de Educação da Bahia. Seu objetivo, nesse programa, é justamente tensionar a formação recebida pelos professores até aqui, fundada no que chama de um modelo eurocêntrico, segundo o qual o corpo está alijado do processo de aprendizado. De fato, é um modelo fundado na divisão cartesiana corpo-mente. Neste par, as categorias recebem atribuições distintas e hierarquicamente posicionadas. Ao corpo cabem as disciplinas físicas, compreendidas aquém de sua possibilidade reflexiva, enquanto a mente é o domínio privilegiado do pensamento e, em última análise, do conhecimento propriamente dito.

Tendo experimentado na capoeira uma outra relação corpo-mente, pautada antes pela complementaridade, o trânsito ou, diria mais, uma espécie de reversibilidade, desejo investir na exploração de seu potencial enquanto elemento tensionador da fixidez de tais categorias no seio do sistema educacional. Acredito que, ao borrar essa distinção fundamental, outras categorias podem ser revistas, inclusive o próprio modelo estruturado através da separação disciplinar. Como a capoeira pode se valer de sua característica de inscrição indireta, de sua própria maleabilidade, para inscrever novas possibilidades num sistema tão enraizado histórica e culturalmente no seio de nossa sociedade?

A partir da dinâmica do encontro promovido pela prática da capoeira, entendo seu potencial enquanto uma filosofia performática da diferença, capaz de promover outros modelos de relação com a alteridade e o conflito no ambiente escolar. Sobre essas bases, a dinâmica das relações futuras entre a capoeira e a escola é talvez a principal porta que esta tese me deixa aberta como desejo de investigações futuras.

## **Referências**

## Bibliográficas

- ABREU, Frederico José de. **Bimba é bamba: a capoeira no ringue**. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.
- ABREU, Frederico José de. **O barracão de mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ABREU, Frederico José e CASTRO, Maurício Barros (orgs.). **Capoeira**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- ABU-LUGHOD, Lila. "Writing against culture". In: FOX, Richard (Org.). **Recapturing anthropology: working in the present**. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1991.
- ACETI, Monica. "La capoeira dans la perspective théorique de N. Elias: analyse de l'évolution de la violence corporelle lors de 'baptêmes' au sein d'un club vaudois, Suisse (1994-2005)". UFR STAPS Besançon, France.
- AGIER, Michel. "Introdução". In: **Caderno CRH**. Suplemento. Salvador: CRH/UFBA e PENBA/UFBA, 1991:5-16.
- AGIER, Michel. "Ethnopolitique: racisme, statuts et mouvement noir à Bahia". In: **Cahiers d'études africaines**, 125, XXXII-I:53-81, 1992.
- AGIER, Michel. **Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia**. Marseille: Parenthèses/IRD, 2000.
- AGIER, Michel et CRAVO, Cristian. **Salvador de Bahia. Rome noire, ville métisse**. Paris: Autrement, 2005.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference: the body an identity in Contemporary Dance**. Londres: Wesleyan University Press, 1997.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. "À corps ouverts: changement e échange d'identités dans la capoeira et le contact improvisation". In: **Revue Protée**. Chicoutimi: Université du Québec, outono 2001:39-49.
- ALVES, Miriam e SEMINOTTI, Nedio. "Atenção à saúde em uma comunidade tradicional de terreiro". In: **Revista de Saúde Pública**. Vol. 43, S.1, São Paulo, 2009.

- ALVES DA SILVA, Rubens. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 35-65. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: os sentidos do festejar no país que “não é sério”**. eBooksBrasil.com, 2001.
- AMSELLE, Jean-Loup et M'BOKOLO, Elikia. **Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique**. Paris: La Découverte, 1999.
- ANDERSON, Benedict. “Raízes culturais” e “As origens da consciência nacional”. In: \_\_\_\_\_. **Comunidades imaginadas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008:35-83.
- APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the global culture economy” e “Global ethnoscapas: notes and queries for a transnational anthropology”. In: \_\_\_\_\_. **Modernity at large. Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996:27-65.
- APPADURAI, Arjun. “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography”. In: LOW, S. e LAWRENCE-ZÚÑIGA, D. **The Anthropology of Space and Place: locating culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003:337-348.
- APPADURAI, Arjun. **Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation**. Paris: Payot & Rivages, 2005.
- ARAÚJO, Rosângela. **Iê, viva meu mestre. A Capoeira Angola da ‘escola pastiniana’ como práxis educativa**. São Paulo: USP, 2004. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2004.
- BAKHTINE, Mikhail. **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1970.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: POUTIGNAT e STRIFF-FENARD (orgs.) **Teorias da etnicidade**. São Paulo: UNESP, 1997.
- BARTH, Fredrik. “Temáticas permanentes e emergentes na análise da etnicidade”. In: VERMEULEN & GROVES (orgs.). **Antropologia da etnicidade. Para além de ethnic groups and boundaries**. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- BASTENIER, Albert. **Qu'est-ce qu'une société ethnique? Ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration**. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

- BASTIDE, Roger. **Les amériques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde**. Paris: Payot, 1986.
- BASTIDE, Roger. **Le candomblé de Bahia**. Paris: Terre Humaine, 2000.
- BAUMAN, Richard. **Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative**. Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. "Poetics and performance as critical perspectives on language in social life". **Annual Review of Anthropology**, 19:59-88, 1990.
- BENNEGENT, Cécile. **Capoeira ou l'art de lutter en dansant**. Noisy-sur-Ecole: Budo, 2006.
- BERTONCELLO, Brigitte, BREDELOUP, Sylvie. **Colporteurs africains à Marseille**. Paris: Autrement, 2004.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London: Routledge, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Raisons pratiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jeje-Ijexá em Porto Alegre. A música no culto aos orixás**. Porto Alegre: FUMPROARTE/SMC, 1998.
- BRAGA, Reginaldo Gil. **Modernidade religiosa entre Tamboreiros de Nação : concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.
- BRIGGS, Charles. **Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research**. Cambridge University Press, 1986.
- BROWNING, Barbara. **Samba. Resistance in motion**. Indiana University Press, 1995.
- BRUBAKER, Rogers. "De l'immigré au citoyen. Comment le jus soli s'est imposé en France, à la fin du XIXe siècle." In: **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 99, septembre 1993.
- BRUNER, Edward M. "Ethnography as narrative." In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). **The anthropology of experience**. Illinois: Illini Books, 1986:139-155.



- BUTLER, Judith. "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory." In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004.
- CAHIERS DU BRESIL CONTEMPORAIN: Les mots du discours afro-brésilien en débat. N° 49/50. Paris: Maison des Sciences de l'Homme/Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain (EHESS)/Institut des Hautes Études d'Amérique Latine (Paris III), 2002.
- CARDOSO, Vânia Z. "Espíritos em Performance." In: **Anais do Colóquio Antropologias em Performance**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009:77-90.
- CARVALHO, José Jorge de. "O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna." In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 7 (15):107-147, 2001.
- CLASTRES, Pierre. **La société contre l'État**. Paris: Minuit, 1974.
- CONQUERGOOD, Dwight. "Performance studies: interventions and radical research." In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004.
- CRUZ, José Luiz Oliveira (mestre Bola Sete). **Histórias e estórias da capoeiragem**. Salvador: P555, 2006.
- CSORDAS, T. J. "Embodiment as a paradigm for Anthropology." In: **Ethos**, 18:5-47, 1988.
- CSORDAS, Thomas. **Embodiment and experience. The existential ground of culture and self**. Cambridge University Press, 1994.
- CSORDAS, T. J. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- DANIEL, Yvonne. **Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Voudou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomble**. University of Illinois Press, 2005.
- DANTAS, Mônica. **O enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 1999.
- DANTAS, Mônica. "Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes." **Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação**. Montenegro: FUNDARTE, 2004:65-71.
- DAWSEY, John C. "Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia." **Ilha**, v.2, nº 1, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano. Tomo I: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Como construir para si um Corpo sem Órgãos”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. V. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Acerca do Ritornelo”. In: **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, V. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELL’UMBRIA, Aléssi. **Histoire universelle de Marseille**. Marseille: Agone, 2006.
- DIAS, Adriana Albert. **Mandinga, manha & malícia. Uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- DIÓGENES, Glória. **Itinerários de corpos juvenis: o tatame, o jogo e o baile**. São Paulo: Annablume, 2003.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. “A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano.” In: **Debates do NER**, ano 9, n.13:77-96. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, jan/jun 2008.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.
- FASSIN, Didier. “Conflitos do outono de 2005 na França”. In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v.18 n.2, nov. 2006:185-196.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 1977.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Être affecté.” In: **Gradhiva**, Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie, n°8.3-9, 1990.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; CAPINHA, Graça (orgs.) **Identidades: estudos de cultura e poder**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: HUCITEC, 2000.

- FERREIRA, Daniel G. da S. “A capoeira do Brasil até Paris: redes sociais, transformações e adaptações da prática da capoeira no Brasil e na França.” In: V Congresso Europeu CEISAL de latinoamericanistas. Bruxelas, 2007.
- FERREIRA, Daniel G. Da S. “Adaptação em movimento: o processo de 'transnacionalização' da capoeira na França.” In: **Antropolítica**. n.24: 63-85. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.
- FONSECA, Claudia. **Família, fofoca e honra: Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- FONSECA, Cláudia. “La clase y su recusación etnográfica.” In: **Etnografías Contemporáneas** (Buenos Aires). Ano 1 (1): 117-138. Buenos Aires: 2005.
- FORTIN, Sylvie. “Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança.” **Cadernos GIPE-CIT**, n. 2, 1999.
- GABORIAU, Phillipe. **Les spectacles sportifs: grandeurs et décadences**. Paris: L'Harmattan, 2003.
- GIL, José. “La danse, le corps, l'inconscient”. In: **Revue Terrain**, 35 – Danser (septembre 2000), online: <http://terrain.revues.org/document1075.html>. Consulta em 24/02/2007.
- GIL, José. “Abrir o corpo”. In: FONSECA, Tânia M. G. & ENGELMAN, Selma (orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GILROY, Paul. **Entre campos. Nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.
- GLISSANT, Édouard; CHAMOISEAU, Patrick. **L'intrahable beauté du monde. Adresse à Barack Obama**. Paris: Galaade, 2009.
- GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art: From Futurism to the Present**. New York: Thames & Hudson, 2001.
- GOLDMAN, Márcio. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. In: **Revista de Antropologia** 46 (2): 445-476, 2003.

- GOLDMAN, Márcio. **Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. “Culturas-in-extremis: performing against the cultural backdrop of the mainstream bizarre.” In: BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London: Routledge, 2004.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance.” In: **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 199-226. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- GRAVINA, Heloisa. “Entre artes e ciências: a performance como construção de conhecimento numa interface entre arte e antropologia social.” In: **Revista da FUNDARTE**. Ano 5, vol. 5, n. 9:9-12. Montenegro: FUNDARTE, Jan/jul 2005.
- GRAVINA, Heloisa. “Coreografia de idéias: um olhar antropológico sobre as técnicas de dança empregadas por um grupo de artistas contemporâneos de Porto Alegre”. In: **LOGOS**. Ano 16, n.2:49-56. Canoas: ULBRA, julho, 2005.
- GRAVINA, Heloisa. **Ser da praça: performance-etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- GRAVINA, Heloisa. “Le monde de la Capoeira Angola vu de Marseille: corps, imaginaires et hiérarchies en jeu”. In: **VIBRANT**. V. 6 n. 1:123-151, 2009.  
<http://www.vibrant.org.br/portugues/artigosv6n1.htm>
- GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude. **Le savant et le populaire**. Paris: Gallimard, 1989.
- GROSZ, Elizabeth. **Volatile bodies: toward a corporeal feminism**. Indianapolis: University of Indiana Press, 1994.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. “Discipline and practice: 'the field' as site, method, and location in anthropology”. In: GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Anthropological locations. Boundaries and grounds of a field science**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1997.
- GUPTA, Akhil. “Imagining nations”. In: NUGENT, David; VINCENT, Joan. **A companion to the anthropology of politics**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- GUTERRES, Liliane. **La gente de Ansina: performance, tradição e modernidade no carnaval da “Comparsa de Negros e Lubolos Sinfonia de Ansina” em Montevideo/Uruguai**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese (Doutorado em Antropologia

Social) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

HEAD, Scott. **Danced fight, divided city: figuring the space between**. Tese de doutorado. Austin: University of Texas at Austin, 2004.

HEAD, Scott. “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. In: GONÇALVES, M. A. e HEAD, S. **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HEAD, Scott. “Gestos que cortam, navalhas que dançam”. In: **Anais da VIII Reunión de Antropología del Mercosur**. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2009.

HENOUE, Jessica. “Pratiques du corps, pratiques communautaires”. In: DORIER-APRILL, Elisabeth. **Danses latines et identités, d’une rive à l’autre...** Paris: L’Harmattan, 2000.

HOGGART, Richard. **La culture du pauvre**. Paris: Minuit, 1970.

JARDIM, Denise F. (org.). **Cartografias da imigração: interculturalidade e políticas públicas**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

KAPFERER, Bruce. “Performance and the structuring of meaning and experience”. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). **The anthropology of experience**. Illinois: Illini Books, 1986:188-203.

KERTZER, David. “Rituais políticos e a transformação do Partido Comunista Italiano.” In: **Horizontes Antropológicos**, ano 7 nº 15, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANGDON, E. Jean. “A performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs”. In: **Ilha. Revista de Antropologia**. V. 8 n. 1:163-183, 2008.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LANGLOIS, Valentin. **L’implantation de la capoeira en France: le cas de Maira**. Mémoire de master. Ethnologie. Université de Paris X, 1998.

LEWIS, J. Lowell. “Genre and embodiment: from brazilian capoeira to the ethnology of human movement.” In: **Cultural Anthropology**. 10 (2): 221-43. 1995.

- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon/Secretaria da Cultura, 2008.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Apresentação. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 7-11. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- MacCORMARCK, Carol e STRATHERN, Marilyn. **Nature, Culture and Gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- MATSUMOTO, Roberta. **Une technique du corps brésilienne: la capoeira. Étude d'anthropologie filmique**. Tese de doutorado. Paris: Université Paris X – Nanterre, 1998.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MOORE, Sally e MYERHOFF, Barbara (eds.). **Secular ritual**. Amsterdam: Van Gorcum: 1977.
- MORRIS, Rosalind. “All made up: performance theory and the new anthropology of sex and gender”. In: **Annual Review of Anthropology**. 24:567-92, 1995.
- MÜLLER, Regina Polo. “Ritual, Schechner e performance”. **Horizontes Antropológicos**, 11 (24): 67-85. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2005.
- NDYAIE, Pap. **La condition noire: essai sur une minorité française**. Paris: Calmann-Lévy, 2008.
- NOIRIEL, Gérard. **Le creuset français. Histoire de l'immigration XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Seuil, 1988.
- NOIRIEL, Gérard. **À quoi sert “l'identité nationale”**. Marseille: Agone, 2007.
- NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: contact improvisation and american culture**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UNESP, 2009.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: PUC-SP, 1985.
- ORTNER, Sherry. “Theory in anthropology since the sixties”. In **Culture/power/history: a reader in contemporary social theory** (N. Dirks, G. Eley e S. Ortner, orgs.). Princeton: Princeton Univ. Press, 1994.

- ORTNER, Sherry. "Resistance and the problem of ethnographic refusal." In: **Comparative Study of Society and History**. 1995:173-193 .
- PASSOS, Fernando. "Corpos em trânsito X tráfico de danças: coreografando (nas) fronteiras." In: **Revista da FUNDARTE**. Ano IV-V. n. 07 (jan-jun/2004).
- PASTINHA, Vicente Ferreira de (mestre Pastinha). **Capoeira Angola**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.
- PINHO, Patricia. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.
- PINHO, Patricia. "Comment trouver l'Afrique à Bahia? En suivant les ethno-touristes Afro-américains." In: **Cahiers du Brésil Contemporain**. n.49/50:97-107. Paris: MSH/EHESS/Paris III, 2002.
- PONDE-VASSALLO, Simone. **Ethnicité, tradition et pouvoir: le jeu de la capoeira à Rio de Janeiro et à Paris**. Thèse de doctorat. EHESS. Anthropologie Sociale et Ethnologie. Paris: EHESS, 2001.
- PONDE-VASSALLO, Simone. "Une idée de liberté: représentations de la personne, de la politique et du Brésil dans une école de capoeira parisienne". **VIBRANT**, 4(1): 163-178, 2007.
- POUTIGNAT e STRIFF-FENARD (orgs.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: UNESP, 1997.
- PROJETO ORI INU ERÊ. **Caderno Pedagógico: uma proposta de educação étnico-social**. Publicação da ONG Africanamente. Porto Alegre, Ano I, Vol 1, 2006.
- RÊGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Itapoan, 1968.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas pro ar: a capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- RONCAYOLO, Marcel. **Le grammaire d'une ville. Essais sur la genèse des structures urbaines à Marseille**. Paris: EHESS, 1996.
- RUSSO DE CAXIAS, Mestre. **Capoeiragem: expressões da roda livre**. Rio de Janeiro: Impresso Brasil, 2005.
- SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SCHECHNER, Richard. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: \_\_\_\_\_. **Between theatre and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985.

- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. Londres: Routledge, 2002.
- SCHWARTZ, Lilia; REIS, Letícia (orgs.). **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SCOTT, James. **Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. New Haven: Yale University Press, 1990.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba, corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2000.
- STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva : problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas: UNICAMP, 2006.
- SULLIVAN, Lawrence. "Sounds and senses: toward a hermeneutics of performance." In: \_\_\_\_\_. **History of Religions**. Chicago University Press, 1986.
- TAMBIAH, Stanley. "A performative approach to ritual." In: \_\_\_\_\_. **Culture, thought and social action**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- TOQUES D'ANGOLA. Publicação do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil. Brasília, Ano II, nº 3, nov/2004.
- TOQUES D'ANGOLA. Publicação do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil. Brasília, São Paulo e Salvador, Ano III, nº 4, nov/2005.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: Performing Arts Journal, 1982.
- TURNER, Victor. "The anthropology of performance". In: \_\_\_\_\_. **The anthropology of performance**. London: PAJ Publications, 1987:72-98.
- VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia. 1850**. Salvador: Corrúpio, 1981.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio." In: **Mana**, 2 (2):115-144, Rio de Janeiro, 1996.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo." In: **Mana**, 8 (1):113-148, Rio de Janeiro, 2002.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 2002.

WEISS, Gail. **Body images. Embodiment as intercorporeality**. Londres: Routledge, 1999.

ZONZOM, Christine. **A Roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo**. Salvador: UFBA, Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

## Sites e blogs

<http://www.acanne.org/>

<http://www.africanamenteescoladecapoeiraangola.blogspot.com/>

<http://www.africanamente.blogspot.com/>

<http://angolamarseille.free.fr/>

<http://babadybadeyemonja.blogspot.com>

<http://www.cadesalomeadao.blogspot.com/>

<http://www.facebook.com/>

<http://www.ficabahia.com.br/>

<http://www.ficamontpellier.org/>

<http://www.nzinga.org.br/>

<http://www.pracontarcertotemdeverdeperto.blogspot.com/>

<http://www.projetooriinuere.blogspot.com/>

## **Audiovisuais**

**“Eu não nasci para jogar capoeira, fui enviado”.** Documentário. Direção e Realização: Annick Redolfi e Selma Durin. Produção: Je veux voir production. Paris, 2008.

**Iê... Da volta ao mundo, camará!!! A internacionalização da capoeira.** Documentário. Direção: José Luiz Cirqueira Falcão (Mestre Falcão). Produção: Mestre Falcão e Thiago Mucury (Cigano). Florianópolis, 2007.

**Mandinga em Manhattan: como a capoeira se espalhou pelo mundo.** Documentário. Direção: Lázaro Faria. Produção: Gorette Randam e Mestre Cobra Mansa/Casa de Cinema da Bahia. Salvador, 2005.

**Mestre Borel e a ancestralidade negra em Porto Alegre.** Documentário etnográfico. Direção: Anelise Guterres. Co-direção: Baba Diba de Iyemonja. Produção: Ocuspocus Imagens. Porto Alegre, 2010.

**Mestre Pastinha, uma vida pela capoeira.** Documentário. Direção: Antônio Carlos Muricy, Brasil, 2000 (VHS) e 2009 (DVD).

**Vida de mandingueiro [être capoeira].** Autores: Cécile Bennegent e Mathias Monarque. Realização: Mathias Monarque. Produção: Mécanos Production/Télé Lyon Métropole. Lyon, 2008.