

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

MARCO ANTONIO SARETTA POGLIA



MANDINGA, MALÍCIA E MANHA
POR UMA COSMOPOLÍTICA ANGOLEIRA

PORTO ALEGRE
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

MARCO ANTONIO SARETTA POGLIA

MANDINGA, MALÍCIA E MANHA
POR UMA COSMOPOLÍTICA ANGOLEIRA

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva

PORTO ALEGRE
2010

Acho que é de uma forma de encarar a vida como um todo, assim... sei lá, como uma fera, como um bicho.
(Mag)

Os devires-animais são, antes, de uma outra potência, pois eles não tem sua realidade no animal que se imitaria ou ao qual se corresponderia, mas em si mesmos, naquilo que nos toma de repente e nos faz devir, uma *vizinhaça*, uma *indiscernibilidade*, que extrai do animal algo de comum, muito mais do que qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 72).

RESUMO

A Capoeira Angola é uma manifestação cultural afro-brasileira que reivindica uma estética própria intimamente ligada a uma matriz de pensamento africana. A concepção nativa do *ser capoeirista* envolve uma filosofia política, que é também uma cosmopolítica agentiva, na medida em que coloca em jogo propriedades cosmológicas afro-brasileiras constitutivas do mundo a partir da (e com a) Capoeira Angola. Nesse sentido, ser capoeirista é assumir uma posição *contra o Estado*, na medida em que propicia novas condições de existência e possibilita a emergência de processos de subjetivação. Esta forma de se colocar e agir no mundo, a qual chamei, com Deleuze e Guattari, de *máquina de guerra*, pressupõe assim a construção de uma subjetividade e uma corporalidade angoleiras.

Palavras-chave: Capoeira Angola, resistência, cosmopolítica, máquina de guerra, corporalidade, devir.

RÉSUMÉ

La Capoeira Angola est une manifestation culturelle afro-brésilienne qui réclame une esthétique propre étroitement liée à une matrice de pensée africaine. La conception native *d'être capoeiriste* comprend en jeu une philosophie politique, qui et aussi une cosmopolitique agentive, une fois que met en jeu des propriétés cosmologiques afro-brésiennes constitutives du monde à partir de la (e avec la) Capoeira Angola. Dans ce sens, être capoeiriste est assumer une position *contre l'État*, puisque cela rend possible de nouvelles conditions d'existence ainsi que l'émergence de processus de subjectivation. Cette manière de se mettre et d'agir sur le monde, à laquelle j'appelle, ainsi que Deleuze et Guattari, de *machine de guerre*, présuppose ainsi la construction d'une subjectivité et d'une corporalité angolaises.

Mots-clé: Capoeira Angola, résistance, cosmopolitique, machine de guerre, corporalité, devenir.

SUMÁRIO

1. Ladainha.....	6
2. Louvação	11
3. <i>Venha ver Angola...</i>	13
A roda de Capoeira Angola.....	20
4. <i>África(na)mente e no coração</i>	25
As aulas de ritmo.....	28
As aulas de movimentos	29
5. <i>Venha jogar com a Áfricanamente</i>	40
Roda 08/10/2010	50
Mestre Renê entra na roda.....	52
6. <i>Um jeito que o corpo dá</i>.....	54
7. <i>Vai pegar fogo na Babilônia</i>	62
Nosso mestre vira contramestre	63
8. <i>Adeus Adeus, boa viagem</i>	80
9. Referências:.....	84

1. Ladainha

(iêêêêê!)

Meu primeiro contato com a *Áfricanamente* foi em março desse ano. Havia decidido começar a fazer capoeira e, após pesquisar um pouco sobre o assunto, optei pela Capoeira Angola. A capoeira já havia despertado minha atenção, mas não conhecia até o momento seus diferentes estilos de jogo. Descobri a escola pesquisando na internet e, por ser perto de casa, fui conhecer. Ao chegar na escola, em uma tarde de terça-feira, fui muito bem recebido por Mestre Guto e com ele conversei um pouco sobre a Capoeira Angola e sobre as atividades desenvolvidas na escola. Disse que a qualquer hora voltaria para realizar um treino e fui embora. Na quarta-feira pela manhã, entretanto, quando Guto chegou, às 10h30min, eu já aguardava para realizar o meu primeiro treino.

Era a semana do *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, uma semana destinada a discutir as relações de gênero na Capoeira Angola. Por ter muitas atividades ocorrendo à noite, a frequência no turno da manhã estava muito baixa. Neste dia, fui o único aluno a treinar no horário das dez e meia. À noite haveria uma “roda de conversa” sobre o tema *Mulher na Capoeira Angola, Diversidade de Gênero e Identidade Étnico-Cultural*, tendo como convidadas as antropólogas da UFRGS Heloísa Gravina e Paula Machado, e Claudete Costa, da Liga Brasileira de Lésbicas, a qual fui prestigiar. Ao chegar na escola fui recebido na porta por Mag, com seus *dreads* dourados amarrados sobre a cabeça e muitas tatuagens, que logo me estendeu a mão com um sorriso contagiante.

Ao entrar no espaço principal, havia muitas pessoas sentadas em almofadas no chão, em círculo. As paredes repletas de pinturas de personalidades negras e orixás, muitas pessoas diferentes e de maneira geral muito receptivas. Alguns alunos da escola que estavam mais próximos apresentaram-se para mim e aos poucos fui começando a me sentir à vontade. Na quinta-feira fui à roda de capoeira que acontecia no Largo Zumbi dos Palmares, na qual estavam presentes várias pessoas da escola e alguns convidados do evento. Na sexta, treinei pela manhã - novamente fui o único aluno - e Guto me convidou para participar da oficina de Capoeira Angola que seria ministrada

pela Contramestra Dana, do Rio de Janeiro, durante o fim de semana, ainda na programação do *4º Adão, Adão...*. A primeira parte da oficina, com exercícios de movimentos, ocorreu no sábado, manhã e tarde, na *Comunidade Terreira Ilê Axé Iyemonjá Omi Olodô*. Além de lá haver mais espaço para a realização dos exercícios de movimentação do que na escola, durante o período da tarde a oficina envolvia atividades com as crianças do projeto *Ori Inu Erê, Valores Civilizatórios Afrodescendentes na Construção de um Mundo Melhor*, desenvolvido no local. No domingo pela manhã, na sede da escola, ocorreu a oficina de desenvolvimento rítmico. O encerramento do evento ocorreu às 14h, com uma roda de capoeira no “Brique da Redenção” (tradicional feira de artesanato que ocorre aos domingos junto ao Parque Farroupilha, no bairro Bom Fim).

Minha inserção no grupo se deu de forma intensa. Comecei treinando três a quatro vezes por semana e participando de quase todas as atividades promovidas pela escola, geralmente aos finais de semana. Dentre essas atividades foram realizadas oficinas de capoeira, exibição de vídeos, rodas de capoeira em outros espaços (Parque da Redenção, no Terreiro, Centro Cultural Afrosul Odomodê e nos locais onde os alunos da escola desenvolvem trabalhos com Capoeira Angola para crianças) etc. Em maio, mês em que a escola completou sete anos de existência, tivemos um mês inteiro de programações comemorativas. Foram realizadas atividades todos os finais de semana, encerrando com a realização do 1º Festival *Áfricanamente de Músicas de Capoeira Angola*, no qual os alunos inscreviam músicas de autoria própria cujas letras deveriam discorrer sobre a história da escola e a trajetória do Mestre.

Em julho passei uma semana na Bahia, participando do *Pra contar certo, tem que ver de perto: circuito de oficinas, palestras e visitas à Capoeira Angola de Salvador*, evento anual promovido pela *Áfricanamente* em parceria com a Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (Acanne), de Salvador, coordenada pelo Mestre Renê Bitencourt.

Particpei de quase todas as rodas oficiais da *Áfricanamente*, realizadas às sextas-feiras, desde que ingressei na escola. Freqüentei ainda, sempre que tive disponibilidade, as rodas de rua realizadas às quintas-feiras no Largo Zumbi dos Palmares, organizada principalmente por alunos da escola. Assim, foram várias as

semanas em que freqüentei rodas de capoeira por três ou quatro dias consecutivos. A partir de agosto passei a treinar diariamente, apenas diminuindo esta freqüência no último mês (novembro) em decorrência da escrita deste trabalho.

Estar dentro de um terreiro na primeira semana de atividades na capoeira foi para mim interessante, uma vez que eu pensava na possibilidade de vir a desenvolver meu projeto de conclusão de curso sob a temática de religiões afro-brasileiras. Mas em poucas semanas meu envolvimento com a capoeira já era tão intenso que a idéia de tomá-la como objeto de pesquisa se impôs. A relação de proximidade da Capoeira Angola com uma cosmologia de matriz africana, tal como vivenciada na *Áfricanamente*, foi o ponto central para que este projeto fosse levado adiante.

Estive, no entanto, um pouco reticente num primeiro momento. Embora muitos trabalhos de cunho acadêmico sejam lidos e freqüentemente realizados por capoeiristas, há de maneira geral neste universo uma postura crítica à pesquisa acadêmica, talvez fruto do assédio que muitos mestres e representantes da cultura popular enfrentam por pesquisadores por vezes descompromissados com seu objeto de estudo. Essa postura crítica é totalmente compreensível (e desejável), e visa muito mais, acredito, conseguir maior comprometimento dos pesquisadores do que impor-se como barreira à pesquisa. Nesse sentido, Silva (2007) traz um depoimento significativo do Mestre Reginaldo Véio, da Associação de Capoeira Lenço de Seda: “sobre a capoeira, eu converso com capoeiristas, não com capoeirólogos” (p. 22). As palavras do mestre, como observa a autora, referem-se, entre outras coisas, à necessidade de se experimentar corporalmente a prática da capoeira para poder compreendê-la, argumento defendido por muitos mestres e capoeiristas.

Mas o ambiente era favorável. Pesquisas sobre capoeira são incentivadas por Guto e, pela minha inserção e dedicação à capoeira, dificilmente eu me passaria por “capoeirólogo”. Quando conversei com Karine a respeito da pesquisa e perguntei sobre a possibilidade de realizar com ela uma “entrevista”, ela foi incisiva:

Eu me pilho de fazer isso contigo porque eu sei que tu não entrou na capoeira só pra escrever uma tese. Tu tá vivenciando ela, ela tá te modificando também.

Assim, tão logo comecei a levar a sério a possibilidade de desenvolver uma pesquisa sobre a Capoeira Angola, fui conversar com Guto, o qual me apoiou desde o primeiro momento. Seus incentivos após a leitura do projeto, mais tarde, foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Áfricanamente não é apenas o local onde aprendo Capoeira Angola, e muito menos se reduz ao meu objeto de estudo para esta pesquisa. Neste espaço pude desenvolver muitas amizades e, mais do que isso, me sentir integrante da família Áfricanamente. Os encontros e vivências proporcionados pela capoeira ultrapassam muito o espaço da escola.

*Cuidado moço
que essa fruta tem caroço*

Essa pesquisa tem o objetivo de elaborar uma teoria etnográfica, buscando sempre a possibilidade de ser afetado pelas situações de campo, no sentido proposto por Favret-Saada (2004). Trata-se de “arriscar sua pessoa em um mundo desconhecido, deixando-se manipular, afetar e modificar pela experiência do Outro”¹ (Favret-Saada, 2005). Isso implica uma concepção de antropologia na qual considera-se o “conhecimento antropológico como envolvendo a pressuposição fundamental de que os procedimentos que caracterizam a investigação são conceitualmente da mesma ordem que os procedimentos investigados” (Viveiros de Castro, 2002, p. 116-117). Assumir essa posição implica recusar a vantagem do discurso do antropólogo sobre o discurso nativo e “conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (Favret-Saada, 2004, p. 160).

¹ “hasarder sa personne dans un monde inconnu en se laissant manipuler, affecter et modifier par l’expérience de l’Autre” (tradução livre).

Esse posicionamento teórico, conforme Goldman (2008), permite uma “abertura para a palavra nativa” e o “reconhecimento da resistência que esta nos impõe” (p. 9) na busca de estabelecer uma simetrização entre esses discursos (Goldman, 2008; Latour, 1994). E, de acordo com Anjos (2008), “colocar uma filosofia não-ocidental numa posição de simetria com as filosofias ocidentais é fazê-la ressoar no interior do discurso antropológico” (p. 78).

Como observa Goldman (2008),

Os discursos e práticas nativos devem servir, fundamentalmente, para desestabilizar nosso pensamento (e, eventualmente, também nossos sentimentos). Desestabilização que incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos (p. 7-8.).

Essa abordagem somente se torna possível com uma inserção intensiva junto ao objeto de estudo, possibilitando ao pesquisador ser afetado pelas mesmas forças que afetam os nativos e encontrar os problemas postos pela própria cultura estudada, e não encontrar soluções para os problemas colocados pela nossa (Viveiros de Castro, 2002).

Durante a escrita deste trabalho, procurei lançar mãos de alguns conceitos e teorias que me pareceram capazes de ajudar a elucidar as questões a que me proponho. Minha preocupação foi muito mais encontrar boas ferramentas analíticas do que uma fidelidade rigorosa aos pressupostos desses autores. É preciso antes, como sugeriu Michel Foucault, utilizá-los, deformá-los, fazê-los ranger e gritar. Assim, não procurei aqui discorrer sobre teorias que não aquelas elaboradas no contexto particular a que me propus estudar. Essa é uma posição epistemológica baseada na filosofia política angolense: “Capoeira Angola não dá golpe em vão”.

2. Louvação

São muitas as pessoas com quem pude contar para a elaboração desta pesquisa. Cada uma de uma forma e com uma intensidade peculiares.

iê, viva meu mestre!

ao Mestre Guto, pelo apoio e incentivo para a realização desta pesquisa; por todo o ensinamento na Capoeira Angola; por possibilitar essa família;

iê, a todos mestres!

ao professor Sérgio Baptista da Silva, por ter aceitado “assumir o Gunga” e orientar este trabalho; pelo incentivo; pelas valiosas aulas durante o curso;

ao professor José Carlos dos Anjos, por aceitar ler e avaliar este trabalho; pelas aulas instigantes e pelas conseqüências que delas pude extrair;

iê, viva esta casa!

a Maskote, Edson, Mag, Karine, Rogério e Gil, que me deram seus depoimentos – aprendizado riquíssimo! – e que aparecerão de vez em quando “comprando o jogo” ao longo do texto;

a Helô Gravina, por ter prontamente aceitado a compor a banca de avaliação desta monografia;

a Luana, amiga com quem pude ainda discutir vários pontos desta pesquisa;

a Kuca, Ale, Vivi, Pirata, Lampião, Fabiano, Fábio, Bruna, Kiki, Sophia, Mel, Anne, Anthoula, Talita, Dai, Kainã, Rafinha, Jáder, Bianca, Dominic, Ju, Marcos, Inês, Carol Guimarães, Carol Colorida, Adriano, Ana Marcela.

a Kelly, pela leitura deste trabalho e importantes apontamentos;

à galera do Bosque;

a Mestre Renê, Acanne, Budião;

a toda família *Áfricanamente*, enfim, a quem devo este trabalho. Obrigado pelo axé de vocês!

iê, à capoeira!

à Capoeira, pelos possíveis...

a meus pais e meus irmãos, por sempre me apoiarem e acreditarem em mim;

a Ana Cristina Popp da Costa, grande amiga e companheira nesta trajetória antropológica, cuja contribuição neste trabalho eu não poderia aqui precisar;

ao professor José Otávio Catafesto de Souza;

a Melissa, Cauê, Daya, Luiza, Eleonora, Tobias;

ao historiador Mateus Skolaude, amigo e incentivador com o qual pude discutir antecipadamente muitos dos temas aqui abordados;

a todas as pessoas que já fizeram uma meia-lua de compasso;

àquelas, não menos importantes, que porventura esqueci de mencionar;

à Polli, pela amizade e pelo carinho indispensáveis para a escrita deste trabalho.

iê! vamos s'embora, camará!

3. *Venha ver Angola...*

Articular historicamente o passado não significa aceitá-lo ‘do jeito que ele realmente era’. Significa apropriar-se de uma memória quando ela eclode num momento de perigo.

(Benjamin, Walter. *apud* Gilroy, 2001, p. 351)



A *Capoeira Angola* é um estilo de jogo de capoeira que busca resgatar e preservar valores “tradicionais” cujos princípios estão na origem da capoeira tal como praticada no Brasil pelos africanos e seus descendentes durante a escravidão, reivindicando uma ética e uma estética próprias intimamente ligadas a uma matriz de pensamento africana. A *Capoeira Angola* possui como maior referência a figura de Mestre Pastinha (Vicente Ferreira de Pastinha), falecido em 1981.

A capoeira é uma manifestação artística e cultural afro-brasileira reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2008 como

Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Sua origem remonta aos quilombos e à escravidão. Estudos sobre o tema geralmente oscilam entre as hipóteses de ter sido trazida da África (especialmente de Angola) pelos negros escravizados ou de ser criação destes últimos em solo brasileiro, sobretudo em forma de luta, como possibilidade de resistência ao poder branco no sistema escravagista. Há, no entanto, poucos dados sobre a prática da capoeira nos séculos XVI a XVIII, o que dificulta a sua reconstituição histórica.

Essa ambigüidade pode ser notada no próprio repertório da Capoeira Angola.

Eu não vi capoeira nascer
Eu vi os mais velhos falar
Capoeira nasceu na Bahia
Cidade de Santo Amaro²

Já de acordo com o CD *A poesia de Boca Rica*, do Mestre Boca Rica, reconhecido por ser um dos melhores cantadores do universo da Capoeira Angola e grande tocadour de berimbau, a *Capoeira vem de Angola / Não vem da Bahia não*.

No início do século XIX, a capoeira foi duramente reprimida, principalmente no Rio de Janeiro, onde as *maltas*³ de capoeiras desafiavam fortemente o poder, sendo estes considerados como “ameaça” à manutenção da ordem pública. Em 1890, na República recém instaurada, a prática da capoeira foi criminalizada e assim permaneceu até 1937, quando a política do Estado Novo iniciou um processo de legitimação da capoeira que culminaria com a sua exaltação como esporte nacional.

É nesse contexto que a capoeira baiana ganha maior visibilidade, especialmente na figura de Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional Baiana e fundador da primeira escola voltada para a capoeira, o Centro de Cultura Física e Regional Baiana. A Capoeira Regional, como ficou conhecida, constitui um estilo no qual foram introduzidos golpes de outras lutas e artes marciais e que passou a reivindicar o caráter

² Corrido observado nas rodas de capoeira da escola.

³ “As maltas de capoeira vão significar toda uma refinada organização social que reunia escravos cativos, libertos ou forros em solidariedade com toda uma parcela marginalizada da população de brancos e mulatos, (...) contando com uma parcela importante de portugueses, franceses, espanhóis e ingleses entre outros imigrantes, não menos marginalizados, que portando paus, porretes, facas e navalhas, promoviam ‘carrerias’ pelas ruas da Corte, em espetáculos bizarros de pancadaria e demonstração de destreza e valentia” (Abib, 2005, p. 139).

de prática desportiva, o que contribuiu decisivamente para a sua legitimação. Essas modificações empreendidas por Mestre Bimba foram consideradas por alguns autores e mestres como um “embranquecimento” da capoeira. Para muitos mestres e capoeiristas esse estilo incitava à competição, em detrimento da ludicidade e da “malícia” (capacidade de dissimulação) que caracterizavam a capoeira ensinada pelos mestres africanos. Mestre Pastinha passou então a designar como *Capoeira Angola* “a legítima Capoeira trazida pelos africanos”, em contraposição à “mistura de Capoeira com box, luta livre americana, judô, jiu-jitsu etc, que lhe tiram suas características” (Pastinha, 1988, p. 24). A origem da denominação *Capoeira Angola* é obscura e possivelmente seja anterior ao surgimento da Capoeira Regional. Mas, como sugere Reis (2000), é através de sua utilização por Mestre Pastinha para designar o estilo de capoeira que ensinava a seus alunos, e para diferenciá-lo daquele desenvolvido por Bimba, que a expressão *Capoeira Angola* ganha evidência.

Conforme Abib (2005), nesse momento histórico em que o esporte assume um caráter de aceitação e status social, coube também a Mestre Pastinha buscar estabelecer uma imagem da capoeira mais associada ao esporte, valendo-se desse contexto para garantir maior valorização social à Capoeira Angola. No entanto, diferente de Bimba, “mestre Pastinha buscava nas origens africanas, na religiosidade, no lúdico, na teatralidade e num discurso que retratava o lado ‘amoroso’ e ético da capoeira, os pilares nos quais sustentava essa mudança” (p. 156).

Na Capoeira Angola “persistem traços de uma ancestralidade e de uma ritualidade características do modo africano de se relacionar com o tempo, com o espaço, em última instância - com o mundo” (Abib, 2005, p. 152). Essas características são freqüentemente reafirmadas nas músicas de capoeira, como a que segue:

A serpente é manhosa
arma o bote, depois o encanto
Isso é jogo meu velho
de nego bantu⁴

⁴ Cantiga de capoeira observada nas rodas.

A expressão metafórica é muito recorrente nesses cantos e, como aponta Barbosa (2005), a metáfora da serpente é uma das mais celebradas por representar flexibilidade e precisão de ataque, elementos muito presentes na estética angoleira. Cantada em ritmo lento e cadenciado, a música sugere ainda um jogo bonito e manhoso, o que caracterizaria uma ancestralidade *bantu*⁵.

Tal como a observação de Muniz Sodré (1988a) acerca dos terreiros brasileiros, na Capoeira Angola também “se organiza, por intensidades, a simbologia de um Cosmos. É uma África qualitativa que se faz presente, condensada, reterritorializada” (p. 52-53). De acordo com Gilroy (2001),

As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação material. Em oposição à suposição do iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social (p. 128-129).



Embora tenha o cuidado de desmistificar a idéia de que quem entra para a Capoeira Angola tenha que necessariamente frequentar terreiros, Guto chama atenção para esta arte como porta de entrada para se vivenciar uma *cultura negra*. Nesse sentido, o relato de Rogério, único instrutor da *Áfricanamente*, é significativo:

⁵ Sobre os vínculos da Capoeira Angola com a cultura *bantu*, ver Abib, 2005.

A capoeira me deu muito esse lance da visão da negritude, do racismo, da discriminação. [...] Eu era, com certeza, eu era racista quando eu comecei a praticar capoeira e não sabia, pensava que não era, que eu era uma pessoa super bondosa. Só que eu praticava e reproduzia muitos atos e conceitos racistas que eu nem sabia que existiam. A capoeira me deu essa visão.

“A capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo que a boca come”⁶⁶. A expressão ficou famosa ao ser pronunciada por Mestre Pastinha para tentar definir a complexidade da capoeira. Segundo Abib (2005), a presença da *mandinga* como característica central na Capoeira Angola é o principal elemento que a diferencia da Regional. A *mandinga* é um componente de magia⁷ presente na Capoeira Angola (*cabeçada mata / mandinga também*), uma dimensão sagrada que possui vínculo com o *axé*, energia cósmica e vital nas religiões afro-brasileiras; mas a *mandinga* é também capacidade de dissimulação e malícia (Vieira, 1995). Conforme definiu Mestre Curió, “*mandinga* é isso, é sagacidade, é você poder bater no adversário e não bater. Você mostrar que não bateu porque não quis” (*apud* Vieira, 1995, p. 112).

A *malícia* significa “a habilidade de surpreender o adversário, de ‘fechar-se’ e evitar ser apanhado de surpresa pelo outro” (Frigerio, 1989). Sobre a *malícia* na capoeira, nos fala Mestre Pastinha:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa “ginga” maliciosa e desconcertante (Pastinha, 1988, p. 27).

Esse comportamento na roda de capoeira constitui, como aponta Frigerio (1989), um componente de teatralidade que está na essência da Capoeira Angola. Segundo Zonzon (2007), nesse estilo de jogo “a habilidade corporal e a dimensão lúdica são indissociáveis e pode-se afirmar então que as habilidades expressivas (teatrais) são parte

⁶⁶ A expressão é muito citada em sites e estudos sobre capoeira. Um vídeo com sua pronúncia por Mestre Pastinha está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dBRgPTD4fMw>. Acesso em 15/04/2010.

⁷ A designação possivelmente faz referência à *Mandinga*, região da África Ocidental onde havia muitos feiticeiros (Ver Rego, 1968, p. 188).

inerente da qualidade ‘estética’ da capoeira angola, sendo, conseqüentemente, um dos conteúdos essenciais do percurso de aprendizagem” (p. 70).

“A *alegria*, a leveza, a habilidade em *fingir*, essas são as três manifestações da *malícia*” (Dumoulié, 2007, p. 12-13). Camille Dumoulié (2007) identifica um “humor negro” presente na capoeira que produz uma sabedoria orientada em direção à alegria. “Essa dimensão humorística e alegre está profundamente relacionada à ontologia dos devires vitais e se exprime nessa ética da *malícia*” (p. 13). Como observa Sodré, Nietzsche distingue uma alegria africana, propriamente *trágica*, no sentido de “dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mais estranhos e árduos” (Sodré, 2010). Para o autor,

Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do Cosmos – é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada, como no Kairós, num “aqui e agora”. (1988, p. 185) A alacridade [alegria] é a aceitação desse eterno presente (o eterno retorno da vida), é a aprovação livre da vida. [...] Não se trata de qualquer “sentir”, mas de uma experiência radical, de uma comunicação original com o mundo, que se poderia chamar “cósmica” (1988a, p. 148).

É a partir dessa noção que se deve entender o “humor negro” presente na capoeira apontado por Dumoulié. “Senhor do seu corpo, o capoeirista improvisa sempre e, como o artista, cria” (Sodré, 2002, p. 22), e “improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 117). Para Sodré (2002), a malícia decorre de uma “corporalidade atravessada pelo simbolismo ambivalente dos ritos holísticos, em que o sagrado, o lúdico e o guerreiro estão fortemente imbricados” (p. 86). Assim, segundo o autor, a malícia é uma forma de resistência que pode também ser reencontrada em práticas vigentes em outros países que compartilham com o Brasil a experiência da escravidão negra.

Nesse sentido, a respeito da capoeira podem-se levar em conta as mesmas observações feitas por Guattari sobre o *jazz*⁸:

O jazz nasceu a partir de um mergulho caótico, catastrófico, que foi a escravização das populações negras nos continentes norte e sul-americano. E, depois, por meio dos mais residuais ritornelos dessa subjectividade negra, houve uma conjunção de ritmos, de linhas melódicas, com o imaginário

⁸ A citação encontra-se em Goldman (2009), onde o autor aponta a proximidade das religiões afro-brasileiras com a elaboração de Guattari sobre o *jazz*.

religioso do cristianismo, com dimensões residuais do imaginário das etnias africanas, com um novo tipo de instrumentação, com um novo tipo de socialização no próprio seio da escravidão e, em seguida, com encontros intersubjectivos com as músicas folk brancas que estavam por lá; houve então uma espécie de recomposição dos territórios existenciais e subjectivos no seio dos quais não só se afirmou uma subjectividade de resistência por parte dos negros, mas que, além do mais, abriu linhas de potencialidade para toda a história da música [...]. Temos aí, portanto, o exemplo de um mergulho cósmico, no abandono quase total da escravidão negra, que enriqueceu os mais elaborados universos musicais (Guattari, 1993, p. 120 apud Goldman, 2009, nota nº 1).

Encontramos ainda no *jazz* dois traços básicos da musicalidade africana: a repetição e a improvisação (Sodré, 1988a). Estes são também elementos centrais na musicalidade (e no jogo) da Capoeira Angola.



A capoeira é “uma arte de sedução e engano do olhar” (Sodré, 2002, p. 48). Utilizando a metáfora da aranha, Sodré (1988) observa que o capoeirista *seduz* (no sentido de *desviar* de um caminho ou de uma finalidade) o adversário. Conforme descreve Mestre Guto:

Às vezes a pessoa tá ali de cabeça pra baixo, plantando uma bananeira, é uma forma de passar uma mensagem: ‘olha, eu tô aqui de cabeça pra baixo, nem quero te pegar’. Aí a outra pessoa também faz isso e ela desce rápido, vai lá e dá uma cabeçada! Tem esse lance da enganação. Isso reflete um pouco a estratégia do povo mais oprimido, que não tinha condições de

combater de igual pra igual as instituições militares do sistema, da escravidão. Tinha que dissimular. Então a própria “crise de identidade” da capoeira – é um jogo, é uma luta, é uma dança, é o quê? – passa por essa necessidade de estar sempre se dissimulando (Mestre Guto, Áfricanamente Escola de Capoeira Angola. In: Entrevista com Mestre Guto, 2010).

Essa abordagem encontra consonância com a filosofia política afro-brasileira descrita por Anjos (2008): “está em jogo uma concepção que convida o poder a um exercício na proximidade, onde ele é tanto mais absoluto quanto pode ser anulado na familiaridade. Trata-se do jogo de sedução de que nos fala Sodré” (p. 90).

Às vezes a capoeira é comparada ao jogo de xadrez. Mas a capoeira opera em uma lógica rizomática na qual, diferente dos movimentos das peças do enxadrista, cada golpe ou movimento é sempre um *meio*, um código em estado perpétuo de transcodificação⁹ que emerge do caos e encontra-se sempre aberto a ele (Deleuze e Guattari, 1997): uma *meia-lua* que se transforma numa *chapa*, um *rabo de arraia* que se dilui na *ginga* ou ganha a forma de uma *esquiva*. “Cada indivíduo no jogo trabalha sobre uma cristalização, um contorno de si, uma expectativa dada, que se desfaz, se dilui e conecta heterogeneidades no encontro da roda” (Silva, 2007, p. 106). Assim, o capoeirista está muito mais próximo do *artista plástico*, personagem conceitual de Deleuze e Guattari:

Ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro. O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos para fazer meios. Prodigiosa agilidade (Deleuze ; Guattari, 1997 *apud* Oro; Anjos, 2008, p. 10).

A roda de Capoeira Angola

A *roda* é o espaço privilegiado de florescimento desses elementos que vão constituir uma cosmologia associada à capoeira: “é na roda que se aprende a ser angoleiro” (Zonzon, 2007, p. 8). Há uma nítida associação da roda de capoeira ao *mundo*, isto é, uma possibilidade de desdobramento da prática da capoeira para a vida do capoeirista. “Pra nós, a capoeira é um mundo, nós usamos a expressão ‘dar a volta ao

⁹ “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 118-119).

‘mundo’, que é circular dentro de um espaço determinado pela roda” (Mestre Reginaldo Véio, *apud* Silva, 2007, p. 105). Segundo Araújo (Mestra Janja), a roda de capoeira é

o local de constantes avaliações sobre como cada indivíduo exercita nesta – Pequena Roda – seu entendimento e posicionamento sobre as coisas da vida - Grande Roda – mas, sobretudo, de exposição dos valores que cada mestre adota para realizar a iniciação dos seus discípulos. (Araújo, 2004, grifo da autora, *apud* Zonzon, 2007, p. 105).

A roda de capoeira é um universo simbólico no qual algumas interações que ocorrem nem sempre são facilmente percebidas pelo público. Muitas vezes as músicas cumprem, por exemplo, uma função “meta-poética”, sendo utilizadas para fazer algum comentário ou recomendação para o jogo; ou o “golpe de mestre” narrado por Zonzon (2007): habilmente dissimulado em meio a outros movimentos, pode ser da mesma forma disfarçado pela vítima como uma demonstração de autocontrole. De acordo com a autora, interações desse tipo somente são percebidas por capoeiristas que já desenvolveram a habilidade perceptiva necessária. Segundo Zonzon, “na roda de capoeira, o controle das expressões espontâneas de sentimentos como medo, raiva ou dor constitui um dos aspectos da sabedoria prática do angoleiro, assim como as habilidades corporais e musicais” (2007, p. 67).

Head (2009) relata um jogo entre Mestre Curió e Mestre João Grande, após o qual o último teria aparecido com um olho roxo. No outro dia, após novo enfrentamento, seria Mestre Curió quem teria os dois olhos machucados. Segundo o autor, a aplicação dos golpes que causaram esses ferimentos na roda (que os dois mestres negam ter ocorrido) não foi percebida nem mesmo por um capoeirista experiente como Mestre Angolinha, autor da narrativa. “A troca lúdica de olhos-roxos recontada na estória chama a atenção tanto para o perigo subjacente no jogo quanto para o prazer de dissimular esse perigo” (Head, 2009, p. 56).

Assim, a roda é também percebida como um espaço de risco. A possibilidade de alguém se ferir durante o jogo é freqüentemente afirmada pelos capoeiristas, especialmente nas rodas de rua, ou seja, nas rodas realizadas em espaço público com participação aberta. Embora caiba ao bom capoeirista sempre ensinar e propiciar o desenvolvimento do jogo quando percebe que o seu adversário é um novato, alunos pouco experientes são geralmente orientados pelos mestres a não participarem de rodas

fora da sua escola. Entrar na roda de capoeira é uma atitude que envolve muita responsabilidade, pois “trata-se de comprovar que se conhecem os fundamentos da capoeira, isto é os valores, as regras implícitas, a linguagem codificada das interações” (Zonzon, 2007, p. 105).

A roda constitui assim “a culminância do processo de aprendizagem” (Zonzon, 2007, p. 95), pois propicia a experimentação (é o momento em que se colocam em prática os golpes e movimentos aprendidos nos treinos, a partir de uma experiência singular que envolve outras dimensões de atenção e percepção) e a observação, principais formas de transmissão de conhecimento na capoeira, junto com a oralidade. Nesse sentido, de acordo com Mestra Janja, “entre os angoleiros, [a roda] é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber (Araújo, 2004 *apud* Zonzon, 2007, p. 105). Em texto intitulado *A roda de capoeira: um espaço sagrado*, Mestre Moraes, após comparar os tocadores de capoeira aos alabês de candomblé, descreve metaforicamente o espaço da roda:

Imaginemos que os tocadores, de todos os instrumentos, sejam os “fósforos”, e que o tocar os instrumentos e o início do canto (ladainha) simbolize o riscar desses fósforos. As “velas” que estão delimitando a roda começam a receber “energia térmica” e entram em combustão, o que é simbolizado ao responderem a ladainha e o corrido. Logicamente, as duas “velas” que estão mais próximas dos “fósforos” irão receber mais energia que as outras, o que resultará em derretimento e conseqüente amalgamento capaz de dificultar, para os desdentados, o que realmente está acontecendo no centro da roda com aquelas duas velas em processo de “derretimento” (Mestre Moraes, 2010).



Para Zonzon (2007), “o caráter sagrado da roda tem como paradigma o caráter sagrado da bateria musical” (p. 112). A bateria é composta, na Capoeira Angola, por três berimbaus, dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque. Existe toda uma hierarquia entre os instrumentos musicais, cuja expressão máxima é representada pelo berimbau Gunga, o mais grave. É o tocador do Gunga que sinaliza o início e o fim do jogo, cabendo também a este conduzir a dinâmica da roda e chamar atenção para qualquer situação de jogo inusitada. Cabe também a este manter em alta a energia da roda:

Tem roda que eu termino mais cansado. Eu nem joguei, só toquei berimbau, termina a roda e parece que eu joguei com vinte! Tudo dói, o corpo todo dói. Porque foi roda que precisou mais de mim. Talvez eu tivesse que cantar, o coral não tava tão pegado como deveria, talvez eu tivesse que [...] pensar ‘que música que eu vou cantar que vai levantar essa galera?’, tudo isso eu tenho que pensar. Tem rodas que eu fico ali, jogando junto com a galera! Tocando berimbau e jogando junto, assim. Então energia tem, mas a gente tem que saber administrar ela (Mestre Guto. Entrevista concedida durante realização de trabalho de campo).

Este instrumento é tocado em geral pelo mestre ou por capoeiristas mais antigos e experientes, bons conhecedores dos “fundamentos” da capoeira e com certa autoridade reconhecida pelo grupo. Na África, são poucos os alunos a quem se confia esta responsabilidade. É comum (e também cortês) oferecer aos mestres convidados para que assumam o Gunga e, conseqüentemente, o comando da roda. A outros capoeiristas experientes que freqüentarem o espaço são oferecidos geralmente os berimbaus Médio e Viola.

Como definiu Mestre Môa do Catendê, “a música na capoeira é a comunhão entre o capoeirista e o cosmo” (*apud* Corte Real, 2006, p. 170). Nesse sentido, consideremos a dança do escravo descrita por Sodré (1988a):

Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante. Por outro lado, o tempo que o escravo injeta nesse espaço alterado tem conteúdo diferente do vivido pelo senhor – é um tempo sem

hegemonia de trabalho, um outro áion, com outra ordem de acontecimentos e princípios cósmicos diferentes (p. 123).

A música adquire assim, tal como a dança do escravo, a forma de um *ritornelo*¹⁰ (Deleuze e Guattari, 1997), fazendo emergir um território no qual os corpos em movimento deixam de ser meramente funcionais para se tornarem *expressivos*.

¹⁰ “Num sentido geral, chamamos de *ritornelo* todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (Deleuze e Guattari, 1997:132).

4. África(na)mente e no coração

A primeira vez que eu vim aqui eu [pensei] “bah, lá no Bom Fim, lá no Rio Branco...”. Pra mim aqui só tinha gente que não ia gostar da minha presença, “mas eu vou lá ver qual que é”. Aí eu cheguei aqui e vi que a capoeira tava aqui e impregnava, e que tava o meu povo também aqui. Que aqui não era uma área só de burguês, que tinha muita gente que vinha pra cá. Que aqui era um lugar de encontro também.

(Maskote, sobre o seu primeiro contato com a Africanamente)



A Africanamente Escola de Capoeira Angola integra a Organização Não-Governamental Africanamente - Centro de Pesquisa, Resgate e Preservação de Tradições Afrodescendentes, juntamente com o projeto Ori Inu Erê, Valores Civilizatórios Afrodescendentes na Construção de um Mundo Melhor, voltado para

crianças e adolescentes. A *Áfricanamente* situa-se em Porto Alegre, na Avenida Protásio Alves, no bairro Bom Fim. Conta atualmente com cerca de quarenta alunos, residentes em diversas regiões da cidade. Muitos deles pedalam diariamente vários quilômetros para treinar na escola. É também notável a presença corrente de estrangeiros no grupo, principalmente do sexo feminino (embora variável, durante o período no qual acompanhei a escola havia sempre em torno três a quatro alunos estrangeiros, provenientes em maioria da Europa). O responsável pela *Áfricanamente* é o Contramestre Guto Obáfemi, que conta com uma experiência de mais de duas décadas de Capoeira Angola¹¹. Embora não possua o título de “mestre de capoeira”, é assim reconhecido no âmbito da escola¹². É com ele que aprendemos a capoeira, é o *nosso* mestre.

A porta central está sempre aberta. Subindo alguns degraus, nova porta. Logo acima, pendurado na parede, um mapa da África esculpido em madeira onde se lê: “na mente”. Acima da mesma porta, pelo lado de dentro, sobre uma pequena prateleira encontram-se os orixás Bará e Ogum, protetores do espaço da escola. Ao tocar a campainha, provavelmente a porta será aberta pelo aluno da escola que estiver mais próximo no momento. Ao subir as escadas saímos em um pequeno corredor, que tem à esquerda a sala onde as aulas são realizadas e à frente um pequeno hall com dois sofás e água à disposição. Separada do hall por uma divisória e conectada ao espaço das aulas por uma janela, fica a cozinha. Ao fundo, um terraço onde os alunos costumam deixar as bicicletas. Todos têm livre trânsito entre esses ambientes.

O espaço principal, onde se realizam os treinos, é povoado por personalidades negras e orixás pintados nas paredes. Na parede ao fundo, onde ficam pendurados os instrumentos musicais, encontra-se o símbolo da escola entre as figuras de Xangô e Iemanjá. À esquerda, Obá e Exu. Na parede oposta, um mapa da África que se desdobra em dois rostos africanos justapostos. De frente para os orixás, Zumbi dos Palmares, Bob Marley e Steve Biko. À direita, Malcom-X. A janela que liga ao corredor serve de moldura ao tecido estampado com duas zebras e temas africanos pendurado na parede posterior. A figura faz referência ao *N’Golo*, ou “dança das zebras”, manifestação

¹¹ A “trajetória angoleira” de Guto é apresentada por Heloisa Gravina, aluna da escola que escreveu sua tese de doutorado sobre Capoeira Angola (ver Gravina, 2010, p.175).

¹² Na parede da escola um poema emoldurado, assinado pela “Família *Áfricanamente*”, o reconhece como um “verdadeiro mestre”, destacando qualidades pessoais que lhe fazem merecedor deste título.

cultural africana que se acredita estar na origem da capoeira. Foi em alusão a esta dança que se escolheram as cores branca e preta para o logotipo e uniforme da escola. Também os berimbaus são pintados nessas cores.

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 (Gravina, 2010, p. 161).

Também na parede da esquerda encontram-se os quadros com as fotografias dos mestres que constituem a *linhagem* de Guto na Capoeira Angola. Trata-se de uma “árvore genealógica” cujos ramos são constituídos a partir dos mestres Ratinho – antigo mestre com o qual rompeu – e Mestre Renê, da Bahia, com quem mantém o vínculo e pelo qual lhe foi concedido o título de *Contramestre de Capoeira Angola* em setembro de 2010. Mais algumas molduras sustentam ainda fotografias de outros mestres que servem de referência para a escola.

Os treinos acontecem diariamente, de segunda à sexta-feira, nos horários das 10h30min, 16h, 18h, 19h e 20h. Para todos os treinos são previstos um período de uma hora de duração. No horário das 19h são realizadas as “aulas de ritmo”, onde se exercita o toque dos instrumentos e o canto das músicas de capoeira. Nos demais horários as aulas são voltadas para o exercício de movimentos. Durante as aulas, e principalmente em bate-papos após o treino ou durante a realização dos alongamentos, é comum que o mestre converse com os alunos sobre a prática e a história da Capoeira Angola e sobre elementos desta arte associados a uma “cosmovisão negro-africana”. Segundo Guto, a formação do capoeirista na África é apóia-se em um quadripé: saber jogar, tocar, cantar e “falar”, ou seja, demonstrar conhecimento sobre a arte praticada.

Às sextas-feiras, às 19h30min, ocorrem as rodas de capoeira na escola. Nestes dias, conseqüentemente, o último treino realizado é o das 18h. As rodas são sempre abertas à participação de pessoas de fora da escola e freqüentemente contam com a

presença de mestres e capoeiristas convidados. Aos sábados, às 17h30min, a escola oferece aulas gratuitas e abertas à participação de público externo, contando com a realização de mais uma pequena roda com os participantes. As aulas de sábado começaram a ser ministradas, desde setembro, por alunos da escola, com a intenção de adquirirem maior experiência pedagógica. A partir do mesmo mês, começaram a ser também exibidos aos sábados filmes sobre capoeira, a partir das 14h. A transmissão dos filmes fica também sob responsabilidade de algum aluno. Assim, nesses dias cabe aos alunos escalados voluntariamente abrir o espaço da escola, realizar a transmissão do filme e conduzir o treino.

As aulas de ritmo

As “aulas de ritmo” ocorrem de segunda a quinta-feira, das 19h às 20h, e são destinadas aos exercícios de toque dos instrumentos e canto das músicas de capoeira. Saber cantar e tocar é fundamental para se tornar angoleiro. O primeiro passo para se aprender a tocar berimbau é adquirir o seu. Quando entrei na escola, em março deste ano, os berimbaus para a venda estavam em falta, e somente em setembro pude adquirir um, fabricado por Maskote com o material trazido da Bahia no mês anterior. Embora eu possuía bastante admiração pelo som grave do Gunga, era muito provável que se eu comprasse um berimbau deste tipo não tivesse oportunidade de tocá-lo em alguma roda nos próximos anos. Por outro lado, assumir a Viola também exige bastante responsabilidade. Este instrumento é destinado a fazer muitos redobres e variações rítmicas e geralmente é tocado por aqueles que têm maior habilidade. Dessa forma, após conversar com outros amigos sobre isso, cheguei à conclusão que para um iniciante como eu, se tivesse alguma pretensão de começar a tocar berimbau nas rodas nos próximos meses, melhor seria adquirir um Médio.

Cada aluno que já o possui *arma* o seu berimbau, enquanto os demais pegam os outros instrumentos disponíveis. “Armar” um berimbau é prepará-lo para ser tocado, esticando o arame até que se obtenha o som desejado. São utilizados nas aulas tantos instrumentos quantos forem necessários para que ninguém fique sem, respeitando apenas a disposição - e não o número - dos instrumentos que compõem a bateria

musical durante a realização das rodas. O aprendizado é muito pautado na observação e experimentação, e os iniciantes que ainda não souberem tocar seus instrumentos são geralmente orientados por outro aluno que esteja ao lado.

Os berimbaus começam a tocar, em seguida entram os outros instrumentos. Antes de se começar o canto, cada aluno emite um longo *iêêêê*¹³ em seqüência, a partir daquele que estiver com o Gunga - em geral o Guto ou algum aluno que esteja conduzindo o treino. A seguir, este começa a cantar uma música, alternando-se na mesma ordem para que todos os alunos exercitem o canto e o repertório, cada um escolhendo livremente a música que desejar (procurando apenas não repetir as já cantadas). É comum que alunos novos sintam-se envergonhados em cantar nas primeiras vezes, mas são sempre incentivados a fazê-lo. Segundo Guto, a idéia é enfrentar os desafios o quanto antes para *não deixar cristalizar* a inibição. Depois de algum tempo de exercício, geralmente uma rodada, trocam-se os instrumentos e retomam-se o canto.

Durante as aulas de ritmo exercitam-se ainda os diferentes toques de berimbau e, eventualmente, alguns ritmos de outras expressões culturais negras como o maculêlê, ijexá ou samba de roda. Nas aulas de ritmo também são trocadas idéias sobre o significado e aplicação das músicas, pois algumas são mais adequadas do que outras para serem cantadas nos diferentes momentos e situações que ocorrem durante a realização das rodas.

As aulas de movimentos

Todos os treinos da semana (exceto aos sábados) são conduzidos por Guto. Apenas em alguma situação especial algum aluno poderá ser solicitado a substituí-lo. O espaço comporta cerca de doze alunos para cada treino. Se porventura ultrapassar esse número, substitui-se o som mecânico com a bateria musical e os alunos vão revezando entre a bateria e os movimentos. Durante a realização dos treinos não há

¹³ O mesmo utilizado para antecipar as ladainhas. O significado desse gesto já foi questionado durante as aulas, mas não se obteve um consenso. Especulou-se entre ser originário de alguma saudação a um orixá ou simplesmente o pedido de atenção para a execução da ladainha.

qualquer tipo de segmentação do grupo. Participam ao mesmo tempo desde os alunos mais novatos ao mais antigo. A cada aula são passados movimentos diferentes que devem ser realizados por todos, adequando-os se necessário de acordo com as dificuldades de cada um.

Todos os movimentos realizados durante os treinos, inclusive alongamentos iniciais, são colocados dentro da *ginga*, sempre estimulando a criatividade e a improvisação. É comum ouvir do Mestre, ao explicar determinados movimentos, que “no meu corpo funciona assim, tem que experimentar no de vocês”. A realização dos movimentos é assim uma experiência singular e cada corpo deve encontrar a melhor forma de realizá-lo. Assim, alguns movimentos que podem ser considerados difíceis até mesmo para alunos mais antigos, podem ao mesmo tempo ser realizados com facilidade por alunos bem menos experientes. Esta situação proporciona certa cumplicidade, na qual se obscurecem por alguns momentos os diferentes níveis (se é que se pode usar este termo) de desenvolvimento na capoeira entre os alunos. Aos poucos vamos tendo a agradável sensação de nos descobrirmos capazes de realizar movimentos que até pouco tempo seríamos incapazes de imaginar.

A negociação do espaço durante a realização dos movimentos também faz parte do aprendizado. Quando o espaço está próximo à lotação máxima, deve-se cuidar para não colidir com os demais colegas, adequando o seu movimento ao do outro. Atenção especial deve ser dada quando se estiver próximo a algum novato, pois este possui menor controle sobre os seus movimentos. Os capoeiristas mais experientes devem estar atentos e protegidos contra um eventual choque. Como observa o Guto, se o capoeirista toma um golpe no rosto é porque não estava se protegendo corretamente.

Os alunos são muito estimulados pelo Mestre, e também pelos colegas, a treinar bastante. Incentivos para a realização dos movimentos são ouvidos com frequência durante os treinos e muitas vezes o grupo vibra quando alguém consegue fazer um movimento difícil, ou considerado difícil para o estágio daquele que o realiza. É também notável a disposição geral dos mais velhos de capoeira em ensinar aqueles que estão iniciando. Segundo Guto, essa atitude é fruto dos “valores” da escola, de receber o outro com o mesmo carinho com o qual foi recebido.

Embora não haja diferenças de nível entre os treinos nos diversos horários, os treinos da noite são freqüentados por um maior número de pessoas e geralmente são os mais “puxados”. Assim, é comum que iniciantes privilegiem o horário da manhã, nos quais há uma freqüência mais baixa.

Ao se entrar na escola penetra-se em um ambiente alegre e descontraído.

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 (Gravina, 2010, p. 159).

Com expressiva união entre os alunos, e destes com o mestre, a metáfora familiar (“família Áfricanamente”) é freqüentemente utilizada para se referir ao grupo. Essa relação é evidenciada por Maskote:

Às vezes a gente se junta aqui e acaba lá noutra lugar, noutra história - num parque, num bar, num show, num lugar pra dançar – e aí tu vê, assim, todo mundo feliz de tá junto. É isso que eu gosto aqui da escola, é esse o meu envolvimento. É de eu ver que quando a gente se junta, a gente fica feliz, cara! Seja dois, seja trinta, tá ligado? Dois fazem a festa, trinta fazem mais ainda. É celebração... eu sinto esse espaço como um lugar que a gente vem pra celebrar. [...] tem muito o pensamento assim de que aqui é um lugar da gente se proteger, e um cuidar do outro.

A freqüência dos alunos nos treinos é alta, em muitos casos diária, e não raro são os alunos que participam de vários treinos no mesmo dia. Guto sempre nos incentiva a treinar bastante e ao se despedir dele certamente se ouvirá um “até amanhã!”. Muitas vezes, ao justificar que eu não treinaria no dia seguinte, ouvia ainda: “passa aí só pra tomar um café com a gente, então”.

Também chama atenção a disposição geral dos alunos para a “vadiação”, ou seja, participar de rodas de capoeira. Pequenas rodas no fim do treino são sempre bem-vindas e as rodas semanais são sempre aguardadas. Alguns alunos organizam também uma roda de rua nas quintas-feiras à noite, depois do último treino. Nos finais de

semana, freqüentemente há atividades extras ligadas à escola, geralmente com a realização de rodas de capoeira (*Ai ai ai ai doutor / capoeira me chamou / Ai ai ai ai doutor / onde tem capoeira, me chama que eu vou*). A dedicação de alguns alunos para a capoeira é tão intensa que certa vez me surpreendi ao ver Guto, após uma roda de sexta-feira, aconselhar os alunos a não se afastarem demais dos amigos e da família por causa da capoeira. Nesse sentido, Gil fala da sua “entrega incondicional” para a capoeira:

a capoeira foi pegando esse espaço. Não foi eu que disse “agora eu vou ser uma capoeira, vou me dedicar muito”. [...] Meus amigos, a minha família, eles já desistiram de mim; de me convidar pra “vamos fazer uma janta, vamos fazer um *happy hour*, vamos sair, é aniversário do fulano”: eu não vou, eu saio do trabalho, eu venho direto pra capoeira. Eu nunca vou do trabalho pra casa. Não acontece isso.

Não menos representativa é a ironia de Rogério, ao apresentar-se durante uma reunião cujo objetivo era trocar experiências sobre o ensino de capoeira entre os alunos da escola, numa fria manhã de sábado: “meu nome é Rogério, são dez horas da manhã e eu não dei nenhuma meia-lua de compasso ainda!”.

É comum ainda encontrar alunos nas dependências da escola mesmo quando não estão treinando. Muitas vezes permanecem “no África” assistindo aos treinos ou fazendo alguma outra atividade. No intervalo entre 17h e 18h geralmente é feito um café coletivo. Este é um importante momento de integração do grupo. Ao terminar o treino das 16h os alunos organizam-se fazendo uma “intera pro café”, na qual cada um contribui com alguns trocados para se comprar o pão e o que mais estiver em falta. Enquanto alguém vai à padaria, outros passam o café. O pequeno espaço da cozinha comporta quatro ou cinco pessoas sentadas à mesa e mais algumas em pé. Geralmente compartilham o café os alunos que treinaram às 16h e aqueles que chegam mais cedo para o treino seguinte, além do Mestre. Eventualmente alguém passa na escola só para tomar café com os colegas.

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, aos poucos, 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 (Gravina, 2010, p. 160).

Essa forma de socialidade no (e com o) espaço da escola caracteriza a constituição de um *território*, nos termos definidos por Guattari e Rolnik (1996): “O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma” (p. 323). Nesse sentido, Edson fala sobre a sua relação com a escola:

Eu tô mal na rua, em algum lugar, eu já sei pra onde que eu tenho que vim. Eu vou lá pro *Áfricanamente*, vou fazer um ritmo, vou fazer um treino, vou lá tomar um café com a galera, trocar uma idéia. Às vezes até sozinho, entro aqui, faço alguma coisa. Eu me sinto como se estivesse na minha casa. Por isso que eu cuido como cuido a minha casa. Cuido e trato bem as pessoas como se estivesse na minha casa. Essa é a relação que eu tenho com o *Áfricanamente*. *Áfricanamente* pra mim é uma família mesmo. [...] Eu prefiro tratar assim, como uma família, que a gente fica mais forte.

Conforme informa o site da escola¹⁴, a *missão* da *Áfricanamente* é

promover vivências de Capoeira Angola enquanto resistência individual e coletiva a toda forma de opressão, através de ações que estimulem a pesquisa, o resgate, a preservação e a socialização dos valores Afro desta arte ancestral, como via de reflexão e aprendizagem para a transformação humana e social.

Dentre esses “valores afro” podemos ainda acrescentar a relação que a Capoeira Angola possui com as religiões de matriz africana. Essa relação é muito vivenciada na *Áfricanamente* e é facilmente perceptível àquele que entra no espaço da escola, através de elementos como, por exemplo, as pinturas dos orixás nas paredes. A proximidade entre essas manifestações proporciona que a Capoeira Angola sirva muitas vezes como porta de entrada para o estabelecimento de uma relação mais próxima com a religião. O relato de Maskote é significativo:

quando eu comecei na capoeira eu era ateu. Pra mim era dificuldade gritar *Iê, viva meu Deus!* [durante a *louvação*], eu não acreditava em nada. E aí eu comecei a compreender que eu acreditava em algumas coisas. Só que eu acreditava numa força maior que é a natureza. E aí com a capoeira eu fui entender que o batuque, o candomblé, ele tem uma relação muito forte com a natureza. E se denominam algumas coisas, né, através da natureza: a força das águas, a força do vento, a força do fogo. Aí eu comecei a compreender com outra visão a religião também. E a religião afro ela é vivência também. É muito parecida com a capoeira [...].
E o lance da ligação da Capoeira Angola com a religião também eu sinto muito que é isso, que a religião africana ela é livre. Ela não é uma religião opressora, como a igreja católica.

¹⁴ <http://www.africanamenteescoladecapoeiraangola.blogspot.com>

Como argumenta Gravina, “a própria relação com a religião é experienciada a partir do ponto de vista da construção de uma subjetividade (ou uma corporeidade?) angoleira” (Gravina, 2010, p. 129).



Os alunos da escola não são em sua maioria negros. Isso não impede, no entanto, que, independente ainda do fato de que o mestre seja negro, se observe de forma muito viva a presença de uma racialidade negra, não essencializada, firmada através do relacionamento com essa “África qualitativa” na dimensão do *devoir*. O *devoir* é da ordem da aliança, e “o que é real é o próprio *devoir* [...] e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 18). Trata-se assim de um ambiente no qual a racialidade é vivenciada “como um ponto de vista que se ‘ocupa’ de um corpo, como intensidade histórica que se faz corpo” (Anjos, 2006, p. 23), sendo possível falar da constituição de um *território negro*, pois

a idéia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que [...] traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito (Sodré, 1988a, p. 23).

Pode-se dizer que o espaço da escola se singulariza por ser um espaço onde a “cumplicidade racista que o fato de se estar entre brancos permite” (Anjos, 2006, p. 99) está ausente.

A minha orientação, vamos dizer o meu “babalorixá”, é o Guto. É pra ele que eu chego a falar às vezes algumas coisas que eu não falo com ninguém. É ele que fala algumas coisas que me fortalecem. Porque a capoeira ela tem uma organização semelhante à de um terreiro, assim. E é impossível de tu fazer capoeira e não tá falando nisso. (Maskote)

A “missão”, bem como os “valores”¹⁵ da escola, foi definida pelo grupo em uma vivência no sítio da Mag. A *coletividade* é um desses valores, e essa forma coletiva orienta quase todas as decisões do grupo. Isso não significa, no entanto, ausência de hierarquia. Na Capoeira Angola, algumas relações hierárquicas ficam muito evidentes a partir das titulações (mestre, contramestre e treinel). Outras, nem tanto. Apesar da ausência de cordéis¹⁶ na Capoeira Angola, a hierarquia se consolida no nível das relações sociais a partir do grau de experiência adquirido nesta arte. Como melhor definiu Rogério, “a hierarquia não se deve ao tempo de capoeira, mas ao tempo de *vivência* de capoeira. De quem vive mais a capoeira”. Nesse sentido, Maskote afirmou que não costuma falar sobre capoeira na presença de pessoas mais velhas (com mais vivência) de capoeira, pois não se sente autorizado a fazê-lo. A entrevista que realizei com ele na escola terminou com a chegada de Budião, professor de capoeira baiano, no espaço: “agora o Budião chegou, eu não falo mais nada”.

Levando em conta essas observações, suspeito que podemos considerar aqui os conceitos de *grupo sujeito* e *grupo sujeitado*, propostos por Guattari (1985), para compreender como algumas relações hierárquicas se configuram na África. Pretendo, no entanto, de certa forma “negligenciar”¹⁷ um pouco os critérios do autor para me servir mais livremente dessas noções. “Poder-se-ia dizer do grupo sujeito que ele *enuncia* alguma coisa, enquanto que do grupo sujeitado se diria que ‘sua causa é ouvida’” (p. 92). A distinção realizada pelo autor não pretende, entretanto, designar dois tipos de grupos, mas dois pólos ou estados do grupo. Conforme a interpretação de Lima (2005),

¹⁵ No mesmo site encontram-se os “*Nossos Valores*”: Respeito - Equidade - Diversidade - Fé - Honestidade - Solidariedade - Amor - Autonomia - Rebeldia - Liberdade - Acolhimento - Humildade - Criatividade - Coletividade - Aprendizagem.

¹⁶ Na Capoeira Regional foram adotados cordéis coloridos que são utilizados amarrados na cintura, cada cor correspondendo a uma etapa específica em um sistema de graduação.

¹⁷ Deleuze e Guattari adotam esta posição ao discorrerem sobre alguns conceitos propostos por Alois Riegl (1997a, p. 203).

A intenção principal do conceito voltava-se, assim, para estados de grupos que nem podem ser descritos e/ou vividos como ausência de hierarquia, e como ausência de poder, nem vêm a constituir uma verticalidade hierarquizante, notável em seus estados de assujeitamento. Sua constituição não é nem a da horizontalidade igualitarista, nem a hierarquia verticalizadora (p. 114).

Guattari sugere assim o conceito de *transversalidade* no grupo, “uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade” (p. 96). É nesse sentido que entendo as relações estabelecidas entre os integrantes da “família Áfricanamente”, na qual o mestre, por sua condição de “mais velho”, e portanto maior detentor de *saber* – segundo Guto “o respeito ao mais velho é um valor da Capoeira Angola, é um valor africano [...]; porque a gente é uma cultura de tradição, uma cultura de oralidade” –, assume a figura de um *pai*, porém sua autoridade tende por vezes a dissolver-se. Frequentemente se realizam breves reuniões na escola para se tomar alguma decisão sobre assuntos gerais (a participação em algum evento que a escola tenha sido convidada, ou a realização de algum evento promovido pela escola, por exemplo). Geralmente ocorrem ao final dos treinos e possuem o caráter de “bate-papo”. Nessas reuniões, desde o aluno mais novato é convidado a manifestar a sua opinião sobre o assunto. Como observou Pirata, durante bate-papo após o encerramento de uma roda de sexta-feira, no qual cada um dos participantes foi incentivado a fazer uma avaliação sobre a atividade: “é bom também a gente pensar que aqui é mais um lugar onde as pessoas podem se expressar, manifestar a sua opinião. Porque aí fora isso não existe muito”.

Por outro lado, é nos momentos em que essa autoridade aflora, conferindo certo grau de “assujeitamento” ao grupo, que as hierarquias internas se ocultam. Quando da ocasião da vinda de Veó a Porto Alegre, na qual ministrou oficina de capoeira na Áfricanamente, sem saber como se referir a ele, Guto pergunta ao Mestre Renê: *afinal, mestre, é treinel, é contramestre ou o quê?* O Mestre não foi menos incisivo do que irônico: “*É aluno! [...] Quando o mestre tá presente todo mundo é aluno*”. É importante notar que esse “ocultamento” das hierarquias internas não significa o seu apagamento. Embora a presença do mestre confira *status* igualitário ao restante do grupo – “todo mundo é aluno” –, se o mestre quiser passar o Gunga, por exemplo, para algum aluno, sua escolha certamente não será arbitrária.

Áfricanamente é sobretudo um espaço de reflexão sobre a Capoeira Angola. Várias atividades são desenvolvidas nesse sentido. Teve início no ano passado o evento *Pra contar certo, tem que ver de perto: circuito de oficinas, palestras e visitas à Capoeira Angola de Salvador*, que prevê uma vivência anual de duas semanas participando de atividades ligadas à capoeira entre os mestres mais antigos no recôncavo baiano.

Ocorre também anualmente o seminário *Adão, Adão, cadê Salomé, Adão?*, uma semana intensa de atividades destinadas a discutir as relações de gênero na Capoeira Angola. Há na escola uma significativa presença feminina, se comparada a outros grupos de Capoeira Angola em Porto Alegre atualmente¹⁸. Dentre os alunos da escola com maior vivência na capoeira destacam-se algumas dessas mulheres, como Gil, Dai, Ale e Vivi, as poucas pessoas dentre os alunos a quem Guto costuma confiar o Gunga com certa frequência nas rodas oficiais da escola¹⁹. Como observou Gil, cada uma delas tem uma trajetória na capoeira que a faz merecedora desta confiança, mas “eu acho legal de isso [questões de gênero] não nos impedir”. Conforme Gravina (2010), “desde o *Adão, Adão...* anterior [2007], 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” (p. 248).

¹⁸ Durante uma confraternização na qual havia capoeiristas pertencentes a diversos grupos de Porto Alegre, pude perceber comentários surpresos quanto à grande presença de mulheres na *Áfricanamente*.

¹⁹ Também Rogério costuma tocar o Gunga (embora sua presença seja mais esporádica por residir no litoral), porém este possui o título de Instrutor. Outros alunos(as) que não possuem ainda tanta vivência na capoeira podem também por vezes assumir o Gunga. Isso ocorre geralmente em rodas mais informais, nas quais estão presentes somente pessoas “mais de casa”.



Em texto assinado pelas “Angoleiras da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola”, intitulado *A Tradição na Capoeira Angola, Instrumento de Libertação ou de Dominação?*²⁰, questionam-se algumas diferenças de gênero “apresentadas como naturais e inquestionáveis” no universo da capoeira, como a “sensibilidade feminina” e a “força masculina”:

Não precisamos de uma análise muito profunda para identificar, neste discurso, condições desiguais de exercício de poder na roda de capoeira, onde as mulheres, que historicamente acabaram ocupando posições secundárias, foram subjugadas, rotuladas, subestimadas ou vistas como objeto de decoração servil aos prazeres sexuais.

A seguir, no mesmo texto, argumentam:

Para nós, da Áfricanamente, não nos servem mais os argumentos equivocados e preconceituosos que se escondem no discurso da tradição com o intuito de perpetuar relações de dominação que acabam por enfraquecer o axé das camaradas.

Conforme Mestre Janja,

esse fenômeno da mulher na capoeira é relativamente recente e tanto a capoeira angola como a regional tem suas próprias tradições e essas tradições foram alimentadas e transmitidas por várias gerações através de

²⁰ O título é o mesmo dado à edição do *Adão, Adão...* de 2008. Texto disponível na íntegra em <http://acervoaffricanamente.blogspot.com/2010/10/tradicao-na-capoeira-angola-instrumento.html> (acesso em 10nov2010).

homens. Isto tem imposto à capoeira um olhar que é masculino, uma estética que é masculina e um entendimento que é masculino (Mestra Janja, 2009, p. 202).

O texto das “angoleiras” é concluído com uma frase de Mestre Patinho, a qual demonstra a maneira de se lidar com a “tradição” na África - o que não se restringe às relações de gênero: “*É necessário inserir o novo no velho, sem molestar a raiz*”.

5. Venha jogar com a Áfricanamente



*Toda sexta-feira às 19h30, os berimbaus invocam os ancestrais
e a vadição corre solta, numa tranquila, numa boa.
(site da Áfricanamente)*

*Que pra grande roda do mundo, a gente sabe que é daí que a
gente tira o nosso preparo. Daquela roda ali de sexta-feira...
(Karine)*

As rodas oficiais da escola ocorrem todas as sextas-feiras, às 19h30min. Assim que termina o último treino do dia, às 19h, os alunos começam a organizar o espaço para dar início à roda. São colocados no fundo da sala, de frente para a porta, dois bancos de madeira, cobertos por um tecido estampado em zebra que combina com as cortinas, onde sentarão os integrantes da bateria (exceto o tocador do atabaque, que, dada a altura do instrumento, permanece em pé). Distribuem-se os instrumentos sobre os bancos e armam-se os berimbaus. Estes somente são armados momentos antes do uso e logo após a roda são desarmados imediatamente, de modo a melhor conservar os instrumentos.

Enquanto isso alguém varre o espaço, outro revisa os banheiros e a cozinha. Ao redor da sala são espalhadas almofadas em um semicírculo voltado para a bateria, delimitando o espaço da roda. Atrás da roda, junto à parede, são colocadas cadeiras para receber os visitantes que não quiserem sentar na mesma. Inclusive aqueles que não são capoeiristas, ou que por algum motivo não desejam jogar, são convidados para sentar na roda com os demais. Esses também são geralmente convidados para fazer parte da bateria, tocando instrumentos que exijam menor habilidade, como o agogô e o reco-reco (no caso daqueles que não possuem experiência).

A bateria é composta, da direita para a esquerda, pelos berimbaus Gunga, Médio e Viola, dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque. Esta é a formação mais comum na Capoeira Angola, podendo, no entanto, variar de acordo com as peculiaridades de cada grupo. Cada berimbau tem um timbre diferente e um tipo de toque específico. Na África são utilizados os toques de *Angola* para o Gunga, *São Bento Grande* para o Médio e *São Bento Pequeno* para a Viola. Os berimbaus são os instrumentos principais e o toque dos outros instrumentos deve ser cuidado para que não venha a ofuscá-los. O atabaque, por outro lado, é considerado o coração da bateria. Um atabaque mal tocado pode comprometer toda a bateria musical. Quando se vai substituir o tocador deste instrumento, cuida-se para que durante a troca não haja nenhuma interrupção no toque. Participar da bateria exige, assim, atenção e responsabilidade, pois é importante que os instrumentos sejam bem tocados para manter a vitalidade da roda.

Às 19h30min tem início a roda. Os alunos da escola, devidamente uniformizados, sentam nas almofadas. Embora não constitua regra, os lugares próximos às extremidades geralmente são ocupados por alunos mais velhos, sendo estes os primeiros a jogar. Pode ocorrer, no entanto, que alunos mais novos escolham estrategicamente os primeiros lugares para jogarem enquanto o ritmo da bateria ainda não esquentou²¹. Visitantes que forem chegando podem sentar na roda ou, se preferirem, nas cadeiras. Ao soar a campainha, a troca de olhares entre os mais próximos da porta demonstrando intenção de levantar define aquele que vai prontamente atendê-la. Todos os alunos da escola, desde aqueles que ingressaram há poucos dias até os mais antigos, são responsáveis por receber os visitantes e fazer as honrarias da casa. Essa postura é constantemente reafirmada e estimulada pelo Mestre. (Quando eu havia ingressado na escola há menos de duas semanas, me surpreendi com Guto me pedindo para oferecer café a uma visitante. Eu nem mesmo sabia onde se encontravam as coisas para prepará-lo caso ela aceitasse.). Todas as pessoas que chegam na escola são sempre muito bem recebidas. Várias vezes pude presenciar visitantes salientando essa característica e dizendo sentirem-se acolhidos já na primeira vez que freqüentam o local (*quem vem aqui uma vez, camarada / vai voltar, vai voltar*).



Guto pega o Gunga, cuja posição fica em frente à pintura do Xangô, seu orixá.

²¹ Esta possibilidade foi notada quando um aluno com pouca experiência me revelou utilizar esta estratégia.

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. (Gravina, 2010, p.121)

A seguir, escolhe quem serão os outros integrantes da bateria musical. Assim que estes se direcionam para a mesma, fecha-se um pouco a roda, retirando-se as almofadas vazias para que não fique nenhum espaço vago, pois a ocorrência de “buracos na roda” faz com que a energia do interior escape e se perca o *axé*. Conforme Guto,

a roda é uma corrente também, semelhante à corrente da umbanda, da roda do batuque... a roda é um campo mágico, é “os muros de proteção” daquela galera que tá ali no meio jogando. Então não pode ter buraco. Se ficou um buraco, ali passa a energia e tal.

Assim, aqueles que se descuidam e deixam esses espaços têm rapidamente a sua atenção chamada pelos outros. Por outro lado, observa Guto, isso não deve ser motivo para “fanatismos”, pois

a casa também não pode ser tão fraca que qualquer buraquinho na roda vá quebrar a energia. Porque aí tu vai tá desvalorizando até a tua própria. Tu fica tanto querendo energia que acaba até desvalorizando a energia que tem.

A energia positiva da casa é reforçada, segundo Guto, pela quantidade de pessoas legais que já passaram pela escola, deixando sempre um pouco do seu *axé*. Dentre essas pessoas destaca grandes mestres e professores de capoeira, os quais possuem uma grande quantidade de *axé* acumulado ao longo de suas experiências de vida.

De acordo com Maskote,

Uma roda que tem *axé*, pra mim, é aquela quando todo mundo se doa pra que se realize, pra que se tenham realizações dentro da roda de capoeira, pra que aconteçam coisas boas dentro da roda de capoeira. Pra que tu entre pra jogar e transcenda, né, o *semi-transe*. O *axé* pra mim é isso aí. É quando quem joga e quem tá cantando, o coral, entra num *semi-transe*.

Quando o *axé* da roda está muito baixo, pode acontecer de arrebentar o arame de algum berimbau. Uma energia positiva muito intensa, por outro lado, também pode causar o mesmo efeito. Quando isso ocorre, alguém corre até a bateria e alcança ao tocador do instrumento “estourado” outro berimbau, que já encontra-se armado para

precaver-se contra esses incidentes. Geralmente faz-se uma breve pausa no jogo até que a bateria se restabeleça.

O Gunga começa a soar, em seguida entra o Médio e depois a Viola. Só então entram os demais instrumentos. Tocam por um instante até que o Gunga dê o sinal para encerrar. Vai começar a roda. Essa breve “passagem” da bateria foi aprendida com Mestre Renê, que, conforme Guto, inseriu esta prática como uma forma muito peculiar de *convidar os ancestrais para fazerem parte da roda*.

Como se pode observar, no universo da Capoeira Angola, mais especificamente no contexto em que se desenvolve essa pesquisa, a relação com os instrumentos musicais permite o acesso a outras propriedades cósmicas, caracterizando um modo de se relacionar com o mundo muito presente nas cosmologias de matriz africana. “É muita caretice pensar que um berimbau é só um instrumento”, pondera Mag, capoeirista da escola. Nesse sentido, Rogério comenta:

A minha relação com os berimbaus é diferente. Quando tu constrói, tu confecciona berimbaus, aquilo começa a se tornar uma diferença pra ti. A relação do instrumento, aquele instrumento que tu fez, ou que tu sabe que pode tocar daquele jeito, sei lá, é como o Guto fala: ‘o berimbau é uma extensão do teu corpo’. É como se fosse o teu braço. Se tu bater com o berimbau na parede tu vai sentir dor, porque é como se tu tivesse batendo o teu braço. Então tem esse lance de quando tu constrói o berimbau, de quando tu faz os instrumentos, é muito legal essa energia que tu despende pra fazer aquele instrumento. Aquela energia despendida, ela vai ficar no instrumento. Se eu fizer um berimbau de mau humor, aquele berimbau não vai tocar, pra mim. Ele vai ser um berimbau ruim. Eu não tô com a energia pra fazer o berimbau. Agora se tu fizer um berimbau com vontade, sorrindo, porque tu gosta de fazer o instrumento... cara, o berimbau sempre vai tocar! Ele nunca vai deixar de tocar.

O Gunga faz sinal para os capoeiristas que se encontram nas extremidades da roda e estes se agacham ao *pé do berimbau*. Segundo Abib (2005), este

é um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte. A morte é sempre uma possibilidade latente. Todo capoeira sente sua presença ao agachar-se ao pé do berimbau. O coração bate mais forte, a respiração altera-se e os olhos fixam-se nos do seu parceiro de jogo, que pode vir a tornar-se seu algoz (p.141).

Não livre de toda a tensão, essa observação talvez deva ser relativizada, considerando-se o ambiente amigável em que ocorrem as rodas dentro da escola. No

entanto, referências aos perigos existentes no jogo são frequentes. Rogério fala sobre esse momento:

Eu levo esse lance da espiritualidade para os berimbaus. Pra mim os três berimbaus, principalmente o Gunga, ele é o mentor da roda. É pra ele que tu vai ter que *pedir a tua autorização, a tua permissão, a tua proteção*, entendeu? É o berimbau ali. Se ele tiver na mão do meu mestre, é dobrado então. Aquilo que tu vai pedir vai vir em dobro. Não vai vir só do Gunga, do berimbau que comanda a roda, vai vir do Gunga e do teu mestre que tá ali. [...] Eu levo a mão nos três berimbaus, pra juntar os três numa energia só. Eu sempre faço isso. Eu faço um gesto que é assim [abre os braços], nos três berimbaus, e fecho [fecha os braços até encostar as palmas das mãos], como se eu tivesse fechando aquela energia numa só e trazendo pra mim.

Para Karine, estar ao pé do berimbau é o momento de avaliar a situação do jogo que vai ocorrer, mas também de *pedir licença* para entrar na roda:

Eu penso primeiro de um momento de sentir o que vai acontecer, porque é o primeiro contato que tu tem com o outro jogador, ou jogadora. E aí é naquele segundo que tu faz o trato, que tu decide que tu vai jogar. Os dois fazem esse acordo, de que ‘vamos fazer essa brincadeira’. É o momento de sentir, ou não sentir, o que pode acontecer. Mas acima de tudo eu penso em pedir licença pra o que já aconteceu pra isso tá acontecendo. Muita gente jogou capoeira, muita gente utilizou esses movimentos de capoeira pra várias coisas durante os séculos. Pra se defender, pra vadiar, pra brincar, pra sambar... Então essa movimentação, eu peço licença pra tudo que já aconteceu, e esse é o momento. Pra mim poder hoje fazer uma meia-lua de compasso, essa meia-lua de compasso traz história de resistência. Então eu peço licença pra isso que veio antes.

Antes de começar o jogo será cantada uma *ladainha*, acompanhada somente pelos berimbaus e pandeiros. A *ladainha* é uma forma musical caracterizada por uma narrativa cujo conteúdo pode celebrar algum mestre ou herói, fazer referências a algum episódio histórico ou traçar comentários sobre os fundamentos da capoeira. É executada por um cantador solista, geralmente o tocador do Gunga, para dar início às rodas de Capoeira Angola. Outras ladainhas podem ser cantadas durante o andamento da roda. Nesse momento deve-se evitar o redobre dos instrumentos para que a atenção geral esteja toda direcionada para o canto. A ladainha termina sempre com a entrada da *louvação*, momento em que entram também os demais instrumentos. São feitas louvações à capoeira, aos mestres, a Deus e aos orixás, etc. Também durante a louvação pode-se chamar atenção para os perigos existentes no jogo de capoeira (*Iê, faca de*

ponta / Iê, pode furar), para realizar comentários sobre os jogadores (*Iê, é mandingueiro*) ou para convidar para jogar (*Iê, galo cantou / Iê, vamos embora*). Os versos são cantados pelo solista e repetidos pelo coro.

Logo após a louvação começam os *corridos*, que são as músicas cantadas no decorrer dos jogos, em formato dialógico pergunta e resposta. As perguntas, sujeitas sempre a improvisações, são entoadas por um solista e respondidas pelo coro formado pelos demais participantes da bateria e da roda. Os dois capoeiristas aguardam atentos, ao *pé do berimbau*, a permissão para que o jogo seja iniciado, que é sinalizada inclinando-se levemente o Gunga em direção a eles.

Após o sinal do Gunga, os dois cumprimentam-se. Está feito o acordo, o jogo tem início. O jogo sempre começa com algum movimento de chão, geralmente uma *queda de rim*, um equilíbrio com cabeça no chão, um *rolê* ou, com menos frequência, uma *ponte*. Todos estes constituem, como aponta Reis (2000), *movimentos de inversão*: “entra-se no ‘mundo’, literalmente, de cabeça para baixo” (p. 174). Os primeiros jogos geralmente são mais lentos e ao longo da roda o ritmo vai esquentando.

As rodas na *Áfricanamente* costumam ser muito animadas, com o coro respondendo forte (melhor “termômetro” para se medir o *axé* na roda, segundo Rogério) e todos muito conectados com os jogos. A atenção dedicada a cada jogo é tão impressionante que permite que comentários a respeito de algum golpe inusitado sejam feitos muitos dias após o jogo contando com a lembrança geral. É comum referirem-se a “aquela rasteira que tal pessoa aplicou em tal na última roda”. Essa situação era motivo de estranhamento para mim nos primeiros meses - aumentado pelo fato de que eu não havia desenvolvido ainda habilidade para perceber algumas interações na roda -, pois às vezes as pessoas vinham comentar comigo alguma situação de jogo partindo do pressuposto de que eu sabia do que estavam falando (afinal, eu estava presente). Certa vez vi Guto perguntar a Budião, professor de Capoeira Angola baiano, enquanto este ministrava oficina na escola: “tu aplicou esse golpe em [nome da pessoa] na penúltima feijoada, né?”. A *feijoada* é um evento anual promovido no mês de novembro pela Acanne em Salvador...



Se o capoeirista tem como adversário um *novato*, cabe a ele ensiná-lo a jogar. Ele deve conduzir o jogo, propiciando ao iniciante desenvolver seu aprendizado e sentir-se tranqüilo para vadiar. Não é uma tarefa muito simples, pois geralmente o novato entra na roda ansioso e não possui ainda controle sobre os seus movimentos, o que pode levá-lo a acertar algum golpe no adversário mesmo sem ter a intenção de fazê-lo. Assim, o capoeirista mais experiente deve ter cuidado para não machucar o iniciante e nem sair do jogo lesionado. Além disso, ele tem contra si a torcida do restante do grupo, que vibra sempre que um jogador mais novo consegue aplicar uma rasteira, por exemplo.

No caso de um capoeirista jogar com outro menos experiente, porém que conte com certo tempo de prática na capoeira, é provável ainda que o primeiro “alivie” um pouco o jogo. No entanto, o segundo deverá ter cuidado para corresponder à cordialidade recebida, evitando assim que o seu adversário deixe de concedê-la. *Quem não pode com mandinga não carrega patuá*, diz o ditado. O jogo de capoeira é *negociação*, que, como afirma Guto, “às vezes é também uma forma de resistir; [...] tu faz o embate, mas também tu negocia, tu cede”. Como o Mestre já observou várias vezes, se um jogador alivia o jogo para o outro, faz parte da ética do capoeirista responder da mesma forma. Durante o jogo pode ocorrer, por exemplo, que um capoeirista apenas “marque” determinado golpe, sem nem mesmo encostar no

adversário. Este deverá fazer o mesmo. Se não o fizer, o primeiro não hesitará em lhe acertar na próxima oportunidade.

Cada jogo dura em média cinco a dez minutos. O fim do jogo pode ser solicitado por algum dos jogadores ou determinado pelo Gunga. Quando o jogo termina os dois capoeiristas retornam ao pé do berimbau e cumprimentam-se com um aperto de mãos, agradecendo o jogo, e geralmente abraçam-se encostando apenas a parte de cima das mãos nas costas do parceiro, evitando sujar sua camiseta após haver colocado tantas vezes a palma da mão no chão. Neste momento, geralmente são aplaudidos pelo público.

Após acabarem de jogar, os capoeiristas sentam-se no centro da roda ou assumem algum instrumento da bateria, liberando assim aquele que estava tocando para entrar na roda. O revezamento da bateria é livre e pode ocorrer a qualquer momento, porém deve ser realizado por um instrumento de cada vez. Aquele que quiser passar adiante o seu instrumento pode sinalizar para o grupo levantando-o, ou oferecendo-o a alguém. Aqueles que deixam a bateria também se direcionam para o centro da roda e assim os participantes vão se deslocando para os extremos, até chegar a sua vez de jogar.

Aos mestres (ou outros convidados especiais) se oferece que entre para jogar a qualquer momento, sem precisar aguardar na roda. Estes geralmente sentam-se nas cadeiras e quando querem “vadiar” posicionam-se na extremidade da roda para entrar no próximo jogo. Quando um mestre está jogando, geralmente espera-se o momento em que ele decida dar fim ao jogo sem interrompê-lo, especialmente se for um mestre pertencente a uma geração mais antiga da capoeira.

Cada capoeirista joga uma ou duas vezes em cada roda (depende do número de pessoas presentes), exceto o *jogo de compra*, que ocorre no final, depois que todos já tiverem jogado. Nas rodas em que há muitos capoeiristas que não pertençam à escola (muitas vezes outros grupos são convidados, lotando o espaço), no entanto, é comum que os alunos mais experientes entrem na roda várias vezes para jogar com os visitantes. Esses jogos captam especial atenção do público, pois são sempre momentos que propiciam muito aprendizado. Geralmente, ao entrar na roda, Guto convida os mestres e

visitantes mais experientes para jogar. Segundo Guto, jogar com pessoas de fora é sempre um aprendizado, para quem está jogando e para quem está assistindo. Assim, conforme observou ao final de uma roda, muitas vezes ele acaba por fazer um jogo um pouco mais “pesado” para forçar o adversário a mostrar as suas habilidades e assim proporcionar maior troca de experiências.

Adeus, adeus
(boa viagem)
Eu vou m'embora
(boa viagem)

A música indica que a roda está acabando, vai começar o *jogo de compra*, momento em que os jogos podem ser “comprados” pelos outros capoeiristas, ou seja, aquele que quiser pode entrar na roda para jogar a qualquer momento, substituindo um dos jogadores, via de regra aquele que está a mais tempo na roda. Após o canto da primeira música de despedida, todas as seguintes mantêm essa temática até o encerramento da roda. Durante o jogo de compra o ritmo da bateria aumenta e os jogos são muito curtos. Alguns capoeiristas compram várias vezes o jogo e não há uma ordem específica para se entrar na roda. Os mais novos de capoeira evitam participar do jogo de compra, pois esse é o momento mais tenso da roda e pode se tornar arriscado, principalmente em rodas onde há pessoas de fora que desconhecem sua condição de iniciante.

Durante o jogo de compra pode-se aproveitar para jogar com algum capoeirista que se tenha vontade e não se teve oportunidade durante a roda. Muitas vezes o jogo é comprado ainda para “salvar” algum amigo que se encontra em alguma situação de jogo desvantajosa. Essa situação é comum principalmente em rodas realizadas fora da escola, como durante nossa viagem a Salvador, por exemplo, onde participávamos de rodas nas quais muitas vezes estavam presentes capoeiristas com muitos anos de experiência. É sempre mais perigoso jogar em *terra alheia*.

Terminada a roda de capoeira, muitas vezes realiza-se ainda um *samba de roda*. Sempre comemorada pelos alunos, esta prática um tanto lúdica, na qual estão presentes diversos elementos da Capoeira Angola, ocorre principalmente nos dias em que há uma presença significativa de convidados ou visitantes. Quando a escola realiza rodas na rua ou em algum outro espaço, geralmente conta também com samba de roda no encerramento. Ao final da noite são servidas frutas, as quais são trazidas pelos alunos e compartilhadas com todos aqueles que prestigiaram o evento.



Roda 08/10/2010

Sexta-feira, oito de outubro, dia de roda na escola. Tudo preparado, sete e meia estão todos a postos para o início da roda. Guto, ao Gunga, seleciona entre os alunos mais antigos os integrantes da bateria musical. A passagem da bateria foi num clima muito animado, Guto pedindo redobres do atabaque e dos berimbaus e rendendo aplausos no final. “Vai ser nesse clima até nove e meia! Já vai ligando o ventilador aí”, disse o Mestre, antes de começar o primeiro jogo. O clima festivo e alegre não era somente por ser dia de roda, mas especialmente porque tínhamos o *axé* de Mestre Renê e Contramestre Veó, que estavam em Porto Alegre para a inauguração do *Espaço*

Cultural Mestre Renê, que conta com um núcleo da Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro – ACANNE (escola do Mestre Renê em Salvador), no sábado, para o qual estávamos todos convidados.

Grande animador de rodas, como ele mesmo se classifica, Veó é aluno de Mestre Renê em Salvador e já tinha anunciado um dia antes, quando ministrou oficina na escola, que a roda de sexta ia “pegar fogo”. Ele é reconhecido por conseguir injetar uma forte energia na roda com seu canto entusiasmado e sua habilidade no toque da viola. Entre os alunos da Áfricanamente, ganhou o apelido de “Iluminado”, após animar uma “berimbalada” com mais de uma hora de duração pelas ruas de Santo Amaro, na Bahia, cantando “iluminado sou eu / sou eu, sou eu” e conseguindo obter resposta com muita energia do coro durante todo o percurso, na edição do *Pra contar certo tem que ver de perto* deste ano.

Nas extremidades da roda estavam Kuca, aluna relativamente novata, e Rafinha, única criança que treina na escola, mas Guto optou por chamar outros dois alunos mais experientes para “abrir a roda”, provavelmente para conseguir obter um jogo mais próximo do clima desejado. Os dois agacham-se ao pé do berimbau e Guto começa a cantar a *ladainha*. Nesse momento chega Mestre Renê, acompanhado do Contramestre Veó e do pessoal da Acanne aqui de Porto Alegre, despertando trocas de olhares e sorrisos, e alegria. Guto termina a *ladainha* e interrompe a bateria para anunciar a chegada do Mestre, que é aplaudido pelo grupo. Em seguida, saúda os visitantes e oferece o Gunga para o Mestre Renê, que agradece. Este reclama, em tom de brincadeira, que o Veó tinha sido mais aplaudido, e recebe mais uma salva de palmas do grupo. “Agora já tomei o cajado”, disse satisfeito. O tom de brincadeira constante é indicativo do tipo de relação que o Mestre estabelece com a Áfricanamente.

Guto convida os visitantes para fazer parte da roda, chama atenção para que se fechem os buracos e retoma o canto com um animado *corrido*. O berimbau deu sinal, tem início o primeiro jogo da noite, já num ritmo bem mais acelerado do que habitualmente se iniciam as rodas na escola. Depois de alguns minutos o berimbau chama e o jogo termina. Os dois abraçam-se e se direcionam para o centro da roda. Kuca e Rafinha serão os próximos a jogar. A partir desse momento a roda assume a ordem normal dos jogos, deslocando-se do centro para os extremos. Antes do próximo

jogo começar, Gil passa a viola para Veó, a pedido do Guto, que em seguida passa a cantar “Chora viola”.

Na sequência, fui o próximo a jogar. Ao pé do berimbau, ouvia que *a água do mar é doce / para quem sabe beber*. Meu adversário tinha quase tão pouco tempo quanto eu de capoeira e houve momentos em que o jogo ficou um pouco intrincado. Guto canta então *ai ai Aidê / joga bonito que o mestre quer ver*. Tento trazer o jogo mais para o chão e buscar maior entrosamento, sem muito sucesso. Quando o jogo termina, Mestre Renê, que até então permanecia sentado nas cadeiras observando o jogo, assume o Gunga. Guto sai da bateria e entra direto na roda para jogar com Edson, que aguardava em uma das extremidades. Durante o jogo, Mestre Renê começa repentinamente a cantar, arrancando forte resposta do coro e introduzindo muita vitalidade na roda. “Mostrou que é mestre”, comentaria a Mag mais tarde, observando que ele conseguiu este destaque comprando o canto de um cantador hábil como Veó. Intervenções como essa configuram *contrapontos territoriais* que sugerem uma nova dinâmica ao jogo (um jogo mais rápido, mais manhoso etc).

Terminado o jogo, Guto retorna para a bateria, assumindo o Médio. Nesse momento os tocadores dos outros instrumentos já foram todos substituídos, em geral por alunos que já tenham jogado ou que não queiram jogar. Mestre Renê vai até a bateria e, sem assumir o berimbau, pede que o próximo aguarde e chama Ju e Guto para jogar. Ele assiste ao jogo em pé, ao lado do Gunga, entrando na roda assim que o jogo termina.

Mestre Renê entra na roda

A entrada do Mestre na roda atrai atenção especial do grupo e excita aqueles que estão mais próximos das extremidades da roda, na expectativa de serem chamados para jogar. Se jogar com o Mestre envolve certa tensão, é também um momento de muita satisfação e grande oportunidade de aprendizado para os alunos.

Mestre Renê chama Gil, que seria a próxima a jogar, e os dois agacham-se ao pé do berimbau. O Mestre prepara-se, cumprimenta-a, faz um gesto no chão e, sem esperar

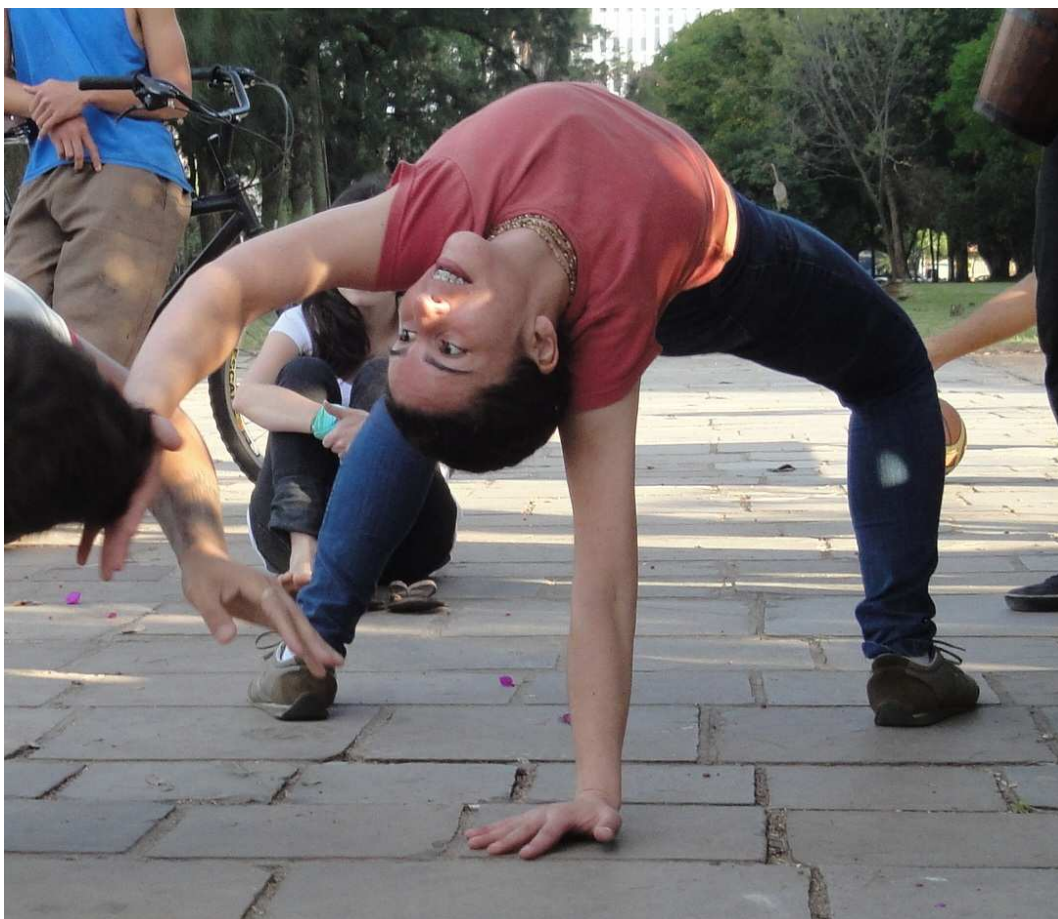
qualquer sinal do berimbau, dá início ao jogo. O Mestre joga com várias pessoas, chamando sempre aqueles que encontram-se nas extremidades da roda, alternadamente. Os jogos são curtos e tem o fim sempre determinado por ele. Enquanto permanece na roda, é como se a autoridade do Gunga se anulasse.

Pode-se dizer que a participação do Mestre na roda tem um sentido *pedagógico*. Durante os jogos, Mestre Renê apenas “marca” habilmente os golpes, procurando demonstrar as possibilidades existentes e assim apontar as fragilidades de cada um, ensinando tanto o seu parceiro de jogo quanto o público. Ele aproveita também esses momentos para testar o aprendizado dos alunos em relação aos movimentos ensinados na oficina ministrada em setembro. Como observou na ocasião, é a partir do desempenho do aluno na roda que ele determina o nível de exigência do mesmo durante o jogo.

6. Um jeito que o corpo dá

A criança se agacha normalmente. Nós não sabemos mais nos agachar. Considero isso um absurdo e uma inferioridade de nossas raças, civilizações, sociedades. [...] Toda a humanidade, exceto nossas sociedades, a conservou. (Mauss, 2003, p. 409-410)

Aos doze anos, pintava como adulto... e necessitei de toda uma vida para pintar como uma criança. (Pablo Picasso)



Ná última semana de novembro as aulas na escola tiveram um caráter inédito: os alunos foram incitados a *dançar*. Em todos os treinos da semana foram utilizadas músicas externas à capoeira (passando pelo samba, reggae etc), e a movimentação deveria ser incluída na dança, sem aderir à *ginga*. Guto havia retornado há pouco de

Salvador, onde ele e outros alunos da escola participaram da *Feijoada Acanne: o sabor do saber ancestral 2010*. O evento proporcionou uma semana de oficinas de capoeira, palestras e vivências em atividades ligadas à cultura de matriz africana. As oficinas foram ministradas por Mestre Renê, sob a temática “Um corpo autônomo na capoeira”, com o objetivo de, “através dos exercícios de *descondicionamento corporal* dos participantes, [...] estimulá-los a construir uma identidade autônoma na capoeira”. Assim, a estratégia empregada na *Áfricanamente* foi uma aplicação da pedagogia aprendida com o Mestre.

Essa foi uma semana muito descontraída na escola (em geral o são...), com os alunos elogiando as aulas e enviando comentários positivos por email. A determinação de dançar nas aulas enquanto se exercitam os movimentos, apesar de causar em alguns certo constrangimento num primeiro momento, trouxe mais alegria para os treinos. A semana culminou com uma roda muito divertida e cheia de brincadeiras e de *axé*, na qual os alunos foram incentivados a levar para o jogo o desprendimento proporcionado pelas experiências dos últimos dias.

Embora esta experiência tenha sido nova para todo mundo, o estímulo à criatividade e a busca por uma identidade própria no jogo aliados à idéia de um “corpo autônomo” já estavam presentes na pedagogia desenvolvida na *Áfricanamente*, bem como em oficinas ministradas anteriormente por Mestre Renê: “você tem que descobrir a sua *marca*”, ensina. Durante uma aula na Acanne, no período que passamos na Bahia, em julho, Mestre Renê orientava que utilizássemos a improvisação para realizar quaisquer movimentos, desde que diferentes daqueles que utilizamos geralmente no jogo, tarefa que desafiava nossos corpos e que não foi cumprida com facilidade pelo grupo. “Quando todo mundo achar que o que vocês estão fazendo tá ridículo, aí é que vocês estão fazendo certo”, dizia.

Assim, o que esta semana trouxe de especial para o grupo não foi simplesmente a idéia de “autonomia corporal”, mas a radicalização dessa experiência. Os alunos foram incitados a abandonar suas “zonas de conforto”, para utilizar o vocabulário do nosso mestre, em busca de um “descondicionamento” corporal. Em outras palavras, fomos instigados a tentar descobrir *como criar para si um corpo sem órgãos* (Deleuze e Guattari, 1996).

Podemos afirmar, com Dumoulié (2010), que “a capoeira é a arte do pensamento do corpo puro, do corpo sem órgãos” (p. 25). O “corpo sem órgãos”, definido por Artaud e recuperado por Deleuze e Guattari (1996), é uma experimentação ao mesmo tempo biológica e política:

Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (p. 9).

Se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos das organizações de poder (Deleuze, 2010 [1994]).

Guto costuma afirmar que recuperamos através da Capoeira Angola nossos movimentos de infância. O capoeirista levanta apoiando-se no chão com as duas mãos, como faz uma criança. Para aquele que deseja “apalpar as intimidades do mundo”, afirma o poeta Manoel de Barros (1994), “*desaprender* oito horas por dia ensina os princípios”. Mas podemos ir mais longe e tirarmos conseqüências mais profundas desta possibilidade que poderia ter acalmado os ânimos de Marcel Mauss.

A conquista da infância, na acepção que Nietzsche deu ao termo, significa, de acordo com Larossa (2009), a liberdade e a inocência recuperadas. “O artista busca sua própria infância porque deseja a possibilidade pura. E busca também devolver a infância à matéria com que trabalha: à palavra, no caso do poeta” (p. 102); ao corpo – “esse corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 69) –, no caso do capoeirista. Assim, segundo Deleuze e Guattari (1996), “o CsO²² é bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. Ele não é criança ‘antes’ do adulto, nem ‘mãe’ ‘antes’ da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto” (p. 27).

Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

(Manoel de Barros, *Uma didática da invenção*)

²² Corpo sem Órgãos.

É a repetição que faz emergir o estilo. Sem ela reinaria o caos: “o revide dos meios ao caos é o ritmo” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 119). Há algumas peculiaridades no jogo dos alunos da *Áfricanamente*, por exemplo, que se repetem – como o sorriso no rosto, os equilíbrios, os movimentos relativamente rápidos – e que permitem identificar um *estilo de jogo* característico da escola. Assim, é a repetição contínua de matérias de expressão que produz o “diferente”, a singularidade. Gravina (2010) traz um relato interessante de Mestre Renê, no qual este se refere ao tempo em que não se usavam uniformes na Capoeira Angola:

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... (p.218).



Dessa maneira, essas formas expressivas são *ritornelos* que produzem sempre territórios: os alunos de Paulo dos Anjos, de Mestre Nô. “Há território a partir do

momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 121). Conforme observou Gravina (2010),

A disposição da bateria, sua entrada tocando inteira e posterior silenciamento antes da ladainha, os mesmos toques em cada berimbau, 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), despertam no corpo a sensação de integrar essa filiação (p. 238).

Todas essas qualidades expressivas, desde aquelas que proporcionam o desenvolvimento de um corpo autônomo até as que permitem a emergência de territórios, são constitutivas dos corpos capoeiristas através de processos de incorporação e *encorporação*. Lagrou (2007) utiliza este último conceito²³ no contexto dos coletivos indígenas *kashinawá* para referir-se ao “o acúmulo do conhecimento *encorporado*, uma forma corporal-subjetiva de acumulação [...]. Este ‘saber do corpo’ estabelece relações ancoradas numa subjetividade que se constrói a partir do estar e se saber relacionado” (p. 81). Os processos de *encorporação* se referem à emergência de saberes através do corpo, distinguindo-se assim da *incorporação*, algo exterior que é colocado no corpo. Segundo a autora, “para algo se tornar conhecimento *encorporado*, outros sentidos devem ajudar a enraizar esta percepção do mundo circundante através da pele, das orelhas, das mãos, do corpo” (p. 312). Essa noção parece adequar-se com a criação do corpo sem órgãos, aos quais “os afectos atravessam o corpo como flechas” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 18). O devir possibilita a construção do corpo por *encorporação*. Ela mesma é o devir.

Como definiu Mário Quintana (2006, p.190), “o estilo é uma dificuldade de expressão”. Longe de querer traçar interpretações sobre as intenções do poeta ou o significado do poema, gostaria de tomá-lo aqui como ferramenta analítica. Ao afirmar o estilo como uma dificuldade, o autor pressupõe a existência de uma expressão não estilística, caminho a ser seguido pela atividade de expressar. A “dificuldade” (e assumo

²³ A autora assume aqui a tradução sugerida por Viveiros de Castro (1996) para *embody*.

aqui a hipótese irônica do termo) representaria assim a alternativa desviante. Ou seja, a expressão não estilística é a “forma Estado” do ato de expressar-se. Não é apenas *um* ponto de vista, mas *o* ponto de vista a ser seguido. Assim, o corpo do capoeirista, que se direciona para o corpo sem órgãos em busca de uma “identidade autônoma”, isto é, um *estilo*, é confrontado por uma concepção de corpo cartesiana e majoritária²⁴. Estamos diante de uma “dinâmica do gesto”, como chamou Dumoulié (2010), “contra uma lógica do ato próprio à funcionalidade do mundo branco” (p.14):

O ato inscreve o corpo e a vida numa funcionalidade utilitária. Todo ato deve servir ao trabalho, à produção, ao proveito – do mundo branco capitalista. Evitar a atualização do gesto, manter a sua dinâmica inatualizada e, por conseguinte, sua potência, eis a suprema resistência da capoeira. Daí a continuidade essencial da luta e da dança que faz com que um gesto, inicialmente destinado a aplicar um golpe, transforma-se na graça de um arabesco (p. 14-15).

Para se desenvolver um estilo, Deleuze (2009) afirma que é necessário criar em seu próprio idioma uma espécie de língua estrangeira, como o fizeram alguns autores como Kafka, Carmelo Bene ou Godard: “a sintaxe passa por um tratamento deformador, contorcionista, mas necessário, que faz com que a língua na qual se escreve se torne uma língua estrangeira” (Deleuze, 2009). No Brasil, esse *devir minoritário* da linguagem se encontra na prosa de Guimarães Rosa ou na poesia de Manoel de Barros. Deste último, reproduzo a seguir mais uma estrofe do poema citado, no qual “restituí a infância” às palavras, ilustrativa deste devir:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

Este poema, no qual o autor sugere o mesmo tratamento da língua apontado por Deleuze ao mesmo tempo em que o aplica, nos remete de volta às aulas de capoeira que descrevi no início do capítulo: trata-se, em ambos os casos, da conquista de uma singularidade a partir de um processo de desterritorialização. Assim, da mesma forma

²⁴ “Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. Não se trata de saber se há mais mosquitos ou moscas do que homens, mas como “o homem” constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 87)

que no poema de Manoel de Barros o pente se desterritorializa da sua função de pente para devir begônia ou gravanha, as aulas foram propostas no sentido de um “descondicionamento” do corpo que se reterritorializa sobre uma “identidade autônoma”.

De acordo com Dumoulié (2010), a capoeira constitui “*uma filosofia em ato, um pensamento do corpo* que faz contraponto ao sistema do pensamento branco. Contraponto musical que toca uma outra partição com outros ritmos, instaura uma outra física, inventa uma nova afetividade” (p. 1, grifos adicionados). Nesse sentido, a singularidade da capoeira reside em um saber que emerge através da corporalidade; na possibilidade de *fazer filosofia com o pé*²⁵ (há aqui também um movimento de desterritorialização).

Sodré (2002) aponta uma aproximação da arte capoeirística com o pensamento de Nietzsche - o “alemão que jogava capoeira com o pensamento” (p. 21) - ao tomar o corpo como fio condutor da própria atividade de pensar: “na capoeira, assim como na filosofia de Nietzsche, o corpo pensa” (p. 22). Essa concepção do corpo como lugar do pensamento e da multiplicidade opõe-se, assim, à noção de um corpo cartesiano mecânico e funcional. “O corpo é um coletivo dirigente e não um monarca que governa sozinho, a exemplo da consciência” (p.21). Mas esse corpo que pensa e que se agacha é também dotado de *agência*. Ele deixa de ser visto como “corpo disciplinar” para assumir, com sua infância restituída, uma posição de resistência. E essa resistência é sempre *agentiva*, no sentido de que não é apenas uma força que se opõe, mas que exerce uma ação positiva sobre o mundo.

Quando evoco aqui o termo *agência* não me refiro à concepção utilizada pela teoria da prática, representada principalmente por Sherry Ortner, que a considera como resultado de um protagonismo consciente dos processos humanos para reverter processos de subordinação, e que não é compatível com essa concepção de um “corpo

²⁵ “Deve-se pensar com o pé”. Aforismo de Nietzsche recuperado por Dumoulié (2007).

mandingueiro” que venho trabalhando²⁶. Adoto aqui a noção de agência desenvolvida por Alfred Gell e adotada, entre outros, por Viveiros de Castro (1996) e Elsje Lagrou (2007). Para esses autores, a agência se dá a partir de um corpo vivido que age para modificar o mundo (e não pelo protagonismo consciente). Este conceito de agência considera ainda a possibilidade de uma socialidade alargada que não se reduz aos agentes humanos: “dessa maneira, onde quer que se acredite que um evento aconteceu por causa de uma intenção alojada na pessoa ou na coisa que iniciou determinada seqüência causal, encontramos um caso de *agência*” (Silva, 2008, p. 14).

²⁶ “O que estou querendo dizer é que a teoria da prática, tal como classicamente formulada por Bourdieu, supõe uma visão completamente tradicional de teoria, que vê esta como uma meta-prática transcendente de tipo contemplativo ou reflexivo, que existe acima e após a prática, como seu momento de ‘purificação’ (sensu Latour). Em outras palavras, precisamos de uma nova teoria da teoria: uma teoria generalizada de teoria, que permita pensarmos a atividade teórica em continuidade com a prática, isto é, como dimensão imanente ou ‘constitutiva’ (por oposição a puramente regulativa) do intelecto corporificado na ação. Essa continuidade é exatamente a mesma, e isso é importante, que aquela que identifiquei como existindo (de jure) na relação entre os discursos do ‘antropólogo’ e do ‘nativo’ ”. (Viveiros de Castro, 2010)

7. Vai pegar fogo na Babilônia

*Diz que tudo que se pensa um grego já pensou.
Diz que tudo que se dança um negro já dançou.
Tudo que se dança vai ver um grego já pensou
em dançar.
Tudo que se pensa vai ver um negro já pensou
até sem parar de dançar
Tudo depende do ponto de vista
Ou depende da extensão da pista.
(Gregos e Africanos. Tizumba, M. e Aleixo, R.)*

nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagrego
(Paulo Leminski)

Descobrimos no próprio espírito de nossa civilização, e coextensiva à sua história, a vizinhança da violência e da Razão, com a segunda não chegando a estabelecer seu reino a não ser através da primeira. A Razão ocidental remete à violência como a sua condição e o seu meio, pois tudo aquilo que não é ela própria encontra-se em “estado de pecado” e cai então no campo insuportável do desatino. (Clastres *apud* Goldman, 2003, p. 19)



Nosso mestre vira contramestre

Dia 03 de setembro de 2010, sexta-feira. Esse dia estava sendo muito aguardado por todos, desde nossa vinda da Bahia, no início de agosto, quando Mestre Renê manifestou intenção de tornar pública a formatura do Guto como *Contramestre de Capoeira Angola*. Estavam presentes muitos mestres e capoeiristas de Porto Alegre e região, além de algumas pessoas de fora, amigos e familiares. Cada aluno da escola tinha ficado na responsabilidade de levar uma bebida e algum alimento, preferencialmente preparado pela própria pessoa, com seu *axé*, para ser compartilhado com os visitantes. A organização do espaço, bem como o preparo das bebidas e dos alimentos para serem servidos, ficaram por conta dos alunos que puderam chegar mais cedo para ajudar.

Às 19h, a casa estava lotada. Berimbaus armados, almofadas espalhadas em círculo pelo chão, todos aguardam ansiosos pelo início da cerimônia. Ninguém sabia ao certo como nem em que momento se daria o reconhecimento de Guto por Mestre Renê como seu contramestre. Perguntado pelos alunos, Guto respondia: “não sei, eu nunca me formei!”. Enquanto a roda não começava, os alunos, sentados nas almofadas e muito animados com a situação, cantavam sambas de roda. Neste dia vestíamos, em geral, as novas camisetas da *Áfricanamente*, com a titulação de “contramestre” substituindo a de “professor”, e, a pedido do Guto, calças brancas (o uniforme da escola é com calças pretas), por se tratar de uma roda especial.

Em seguida Guto e Mestre Renê posicionam-se na bateria e dão início à roda. Muitas pessoas em pé, algumas disputando as portas e janelas do espaço, outras tantas sentadas nas cadeiras ou no chão, outras ainda por chegar. Mestre Renê assume o Gunga e Guto pega um pandeiro, a única vez que o vi tocar este instrumento em uma roda realizada no espaço da escola. Os berimbaus Médio e Viola foram oferecidos a outros mestres presentes e os demais instrumentos a alunos. Mestre Renê coordena a passagem da bateria e - *iê!* - os instrumentos silenciam, para os aplausos do público. O Gunga dá o sinal, Rafinha é chamado para abrir a roda com a outra criança que está numa das pontas. O Mestre canta então uma ladainha, faz as louvações, especialmente aos mestres Paulo dos Anjos, Canjiquinha e Aberrê – os quais constituem, nesta ordem, sua

linhagem na capoeira – e aos orixás. A roda inicia a seguir ao ritmo cadenciado de *Angola ê ê / Angola ê, Angola.*



Guto aproveita uma pausa para apresentar e agradecer a presença dos mestres que compareceram ao evento, contando histórias e falando sobre a relação que possui com cada um deles. Em seguida agradece a mais alguns capoeiristas em especial que “fortalecem” os eventos da *Áfricanamente* com suas presenças ou que possuem empenho em outras atividades ligadas à capoeira, fortalecendo assim a continuidade dessa arte ancestral de maneira geral. Guto faz questão de citar cada um deles e fazer comentários sobre as atividades desenvolvidas. A roda prossegue mais um pouco e nova pausa para agradecimentos aos outros mestres e capoeiristas que chegaram mais tarde. No decorrer dos agradecimentos vai sendo também apresentada, aos poucos, entre as histórias narradas, a sua trajetória na capoeira, iniciada muitos anos antes de conhecer o Mestre Renê. É a prova, segundo o Mestre, de que Guto nunca esquecerá a “sua identidade”.

Um som repentino de atabaque se aproxima, acompanhado de um agê. Os dois tocadores entram na sala, e logo após um *Exu Bará*, com suas vestes vermelhas e tendo nas mãos o falo característico deste orixá símbolo da fertilidade, começa a dançar no

meio da roda. *Alupo!*²⁷, gritavam alguns presentes. Estava iniciando a emocionante *Dança dos Orixás* apresentada pelas crianças do projeto *Ori Inu Erê*, incluída na programação da noite como homenagem-surpresa ao formando. Na seqüência entram dançando os outros orixás.

Ao término da apresentação das crianças, Mestre Renê faz alguns breves comentários sobre a relação da capoeira com a religião de matriz africana e levanta-se, aproveitando a ocasião para dar início à formalização da formatura.

Depois desse toque desse atabaque eu acho que o caminho agora tá aberto, eu acho que agora a gente recebeu o sinal pra que a gente possa dar continuidade à festa de outra forma. Hoje é um momento muito importante pra toda a família Áfricanamente, pra todo mundo que gosta da família Áfricanamente. E pra todo mundo que ajudou a construir, pra todo mundo que está aqui presente e pras pessoas também que não puderam vir. [...] Então hoje é um momento especial pra um capoeirista e pra todo mundo que acompanha a trajetória de um capoeirista.

A seguir, Mestre Renê fala resumidamente sobre a sua relação com Guto desde o dia em que o conheceu em 1996, quando “a energia bateu, a química bateu, aí a gente se tornou amigo”, até o momento atual, no qual concede a ele o título de contramestre.

Dessa vez eu tomei coragem pra fazer isso. Porque na verdade tem que ter coragem, né? O capoeirista tem que ter atitude. E eu preciso ter essa atitude de assumir essa responsabilidade de, a partir de hoje, deixar isso legitimado. Porque na realidade todos vocês já respeitam o trabalho do Áfricanamente, né? Todos vocês gostam do trabalho do Áfricanamente. Eu só vim legitimar uma coisa que é real, que é verdade. E eu tenho que agradecer a Guto e ao Áfricanamente por terem me escolhido pra fazer isso diante de todos os mestres de capoeira aqui presentes. Eu estou simplesmente legitimando o que vocês [dirige-se aos mestres] já vêm fazendo há muito tempo, que é dizendo o que Guto, ou o que o Áfricanamente representa pra Porto Alegre. Então eu só vim legitimar isso. Então, a partir de hoje, eu vou oficializar: Guto, Contramestre de Capoeira Angola!

Guto é ovacionado enquanto enxuga as lágrimas.

Como toda a relação, a gente passou por um momento difícil, mas são poucos contramestres que eu tenho, são poucos treinéis que eu tenho. Até porque a filosofia da Acanne não é uma filosofia de tá forçando a barra nesse sentido, até porque meu discurso é totalmente o contrário. Meu discurso é o seguinte: a capoeira todo mundo tem que jogar, mas todo mundo tem que seguir o seu destino. Você pode ser médico, dentista, advogado, pedreiro, motorista de ônibus, taxista, um empresário e jogar capoeira bem. Você não precisa, pra jogar capoeira bem, ser um mestre de capoeira ou um contramestre. Você pode jogar capoeira bem e ser um

²⁷ Saudação a Exu no Batuque.

arquiteto. Ou não querer fazer nada, viver só de rendas. Queria eu, se meu pai tivesse uma renda bacana, viver só de renda e jogar capoeira. Não queria dar aula de capoeira, não. Mas é aquela coisa, tem pessoas que nascem pra isso. Ou se torna um educador, ou mais um pra segurar essa barra, que não é fácil. Porque dar aula de capoeira não é fácil. Quem dá aula de capoeira sabe disso.

A fala séria e grave do Mestre é intercalada por risadas e brincadeiras pontuais. Neste momento, Mestre Renê pede “perdão” aos outros mestres presentes e, dizendo saber que está “quebrando padrões”, chama a mãe do Guto para entregar o diploma. Os aplausos são novamente intensos. O Mestre encerra sua fala apertando sorridente a mão do seu mais novo contramestre: “parabéns, e não vá me decepcionar, hein”. Diante de mais aplausos, sua esposa vem lhe cumprimentar e falar ao público sobre o “carinho” e a “dedicação” com que Guto desenvolve o seu trabalho: “todo dia, todo momento, toda hora, ele vive capoeira. [...] A capoeira tá no sangue dele. Ele é capoeira. A capoeira viva é o Guto. [...] ele não é só capoeira nesse espaço. Ele é capoeira em casa, na casa da minha mãe...”.

Guto assume a palavra:

Quem tá começando a capoeira agora não tem a noção, mas todos os mestres aqui sabem que é uma batalha meio complicada dar aula de capoeira, viver de capoeira. Até hoje quando eu vou na minha vó ela ainda diz assim: “tá dando aula de capoeira ainda, meu filho? Tem que melhorar, tem que pensar em conseguir um emprego...”.

Guto fala da importância dos mestres Ratinho e Fernando – “o cara que me ensinou como é bonita essa arte em termos de negritude; porque até então eu achava que era ‘moreno’, eu achava que o racismo não existia” –, assim como outros ali presentes, na sua trajetória na capoeira. Em seguida fala da sua relação com Mestre Renê e agradece o seu reconhecimento, ressaltando a importância em receber das suas mãos o título de Contramestre. “Porque eu não aceitava, nem queria, ser reconhecido por outro mestre que não conhecesse tanto a minha vivência. [...] Mestre, muito obrigado, mesmo, de coração. E esse certificado das suas mãos ele tem um peso que ele não teria na mão de ninguém”.

Em seguida, o agora *Contramestre Guto* joga com todos os mestres presentes, que vão entrando na roda em seqüência. Mestre Renê convida ainda todos aqueles que dão aulas de capoeira para que entrem na roda para vadiar. Além dos mestres,

participam então da vadiação muitos outros amigos capoeiristas e alguns dos seus alunos mais antigos, como Rogério e Gil, que acompanham a escola quase desde a sua fundação. O aguardado jogo com Mestre Renê foi curto, num momento em que Guto já estava muito cansado, depois de vários jogos consecutivos. O Mestre disse que deixaria então para “pegá-lo” em Salvador, em novembro, durante a tradicional feijoada promovida anualmente pela Acanne, na qual Mestre Renê tornaria público naquela cidade o seu reconhecimento de Guto como seu contramestre.

Após o encerramento da roda foram servidas as comidas e bebidas, que foram sendo consumidas enquanto rolava um samba de roda muito animado, terminando com um empolgante *maculelê*. A festa terminou por volta da meia-noite, pois as atividades programadas para o fim de semana eram intensas. Haveria oficina de capoeira com Mestre Renê às 8h da manhã de sábado, roda de capoeira na redenção à tarde, e à noite “Rastapé” – festa promovida pela Áfricanamente, que se estenderia até altas horas da madrugada. Para o domingo ainda estavam previstos uma roda de capoeira no Gasômetro, à tarde, e encontro no Centro Cultural Afrosul Odomodê à noite, onde haveria apresentação de afoxé com o Mestre Moa do Catendê. Na segunda-feira, véspera de feriado, a escola não abriu durante o dia, realizando ainda mais uma roda de capoeira noturna com um posterior bate-papo com Mestre Renê, que embarcaria para Salvador somente na terça-feira pela manhã.

“um mestre não se forma, ele se torna”
(Mestre Camisa)

Quando Mestre Renê afirma que está apenas legitimando diante dos outros mestres presentes o que estes “já vêm fazendo há muito tempo” – isto é, dizer “o que Guto, ou o que o Áfricanamente representa pra Porto Alegre” –, evidencia-se a importância da aprovação por parte destes últimos para que a titulação tenha efeito. O diploma é apenas um documento palpável²⁸ que simboliza o reconhecimento, por parte do mestre, de um trabalho anterior desempenhado positivamente em prol da Capoeira

²⁸ Está em discussão no governo um projeto de lei que institui amparo previdenciário aos mestres de capoeira. Assim, esse documento poderá adquirir grande importância formal.

Angola, e não possuirá nenhum valor no mercado capoeirístico se não obtiver também o reconhecimento dos seus pares²⁹. Se realizar essa formalização significa “assumir uma reponsabilidade” para a qual é preciso “ter coragem”, é porque a partir daquele momento Mestre Renê passa a ser tomado como referência de Guto no universo da Capoeira Angola. Além disso, um mestre poderá ainda vir a ser julgado pela conduta do seu contramestre: uma postura do último que não seja condizente com esta posição poderá indicar um “erro” do primeiro por lhe conceder o título.

Por outro lado, assumir uma nova posição no universo capoeirístico também significa assumir uma responsabilidade. Sobre esse ponto, Rogério relata sua experiência ao ser reconhecido por Guto como Instrutor de Capoeira Angola da África: *Áfricanamente*:

Quando eu recebi o primeiro título, que no meu caso foi o de instrutor, eu pensei assim: eu não posso nem fazer alguma coisa errada na rua. Eu não posso andar com a minha moto na contramão. A partir de agora eu sou um formador de opinião. E o que uma pessoa que treina capoeira comigo vai pensar se me vir bêbado num bar, caindo e falando besteira, ou brigando com alguém? Pra mim, isso bateu assim na minha cabeça, “ser instrutor”.

O diploma confere a Guto o título de Contramestre de Capoeira Angola pelo reconhecido trabalho que desenvolve no sentido de “preservação e divulgação desta arte”. Assim, o que torna possível a legitimação por parte do Mestre Renê da contramestria de Guto é o seu reconhecimento anterior pela “família *Áfricanamente*” enquanto “mestre”. É nesse sentido, entendo, que se trata de “legitimar uma coisa que é real”.

“viver é muito perigoso”

(Riobaldo, personagem de Guimarães
Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*)

Falando sobre capoeira, no final de um treino, Guto narra um assalto que sofreu ao atravessar, tarde da noite, o pequeno largo localizado ao lado do Instituto de

²⁹ Mestre Renê, durante bate-papo realizado com os alunos da escola no dia seguinte à formatura, narrou a história de uma formatura de mestre ocorrida em Salvador na qual nenhum mestre foi prestigiar, devido não reconhecerem no formando os requisitos mínimos para a obtenção do título. “O que aconteceu? Ele não foi legitimado”.

Educação General Flores da Cunha, entre as ruas Paulo Gama e a avenida Osvaldo Aranha, em Porto Alegre. O trânsito noturno neste local é evitado por ser considerado arriscado. Guto carregava a câmera da escola na mochila e, ao notar que os assaltantes não estavam armados, conseguiu se defender até se desvencilhar deles e escapar ileso. A história foi narrada em detalhes por Gravina (2010, p. 162). “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?”.

A seguir, a autora traz a reflexão feita pelo Mestre ao final da narrativa:

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.

Como observa Zonzon (2007), os mestres de capoeira geralmente incentivam os alunos a aplicarem na vida cotidiana os ensinamentos que aprenderam no jogo. Trata-se da possibilidade de que os alunos “façam uso dos sentidos, das estratégias e dos comportamentos que aprenderam a desenvolver na arte da capoeira para detectar e preparar-se para os eventuais perigos do mundo real” (p. 95). Como dizia Mestre Pastinha, “capoeirista não dobra uma esquina de peito aberto. [...] Não entra pela porta de uma casa onde tem corredor escuro” (Pastinha, 2009, p. 26). Ou seja, a ênfase aqui não é na dimensão “luta” presente nesta arte: são os “fundamentos” que *estão em jogo*.

Nesse sentido, algumas relações presentes nessa “metonímia do cosmos” (Dumoulié, 2007, p. 14) que é a roda de Capoeira Angola transbordam para a vida dos capoeiristas, num processo de reterritorialização que fornece elementos para uma cosmopolítica afro-brasileira pensada através da capoeira. A noção de *cosmopolítica* é utilizada, como propõe Latour (2004a), com vistas a não isolar o *cosmos* nem a política, pois “o cosmos não é mononaturalizado, ele é a expressão de uma política” (p. 406). Assim, tal como Goldman (1984) observou para os cultos afro-brasileiros, as relações sociais estabelecidas na roda de capoeira também podem ser consideradas

como “lentes” que fornecem aos membros do grupo uma via de acesso específica para a realidade social “exterior”, influenciando portanto de modo decisivo na percepção social e na experiência vivida por essas pessoas. (Goldman, 1984, p. 118)

É isso que parece diferenciar, para Mestre Moraes, o capoeirista do jogador de capoeira: “o capoeirista deve estar em condição de jogar na roda e na vida, enquanto o jogador de capoeira só está apto a jogar na roda” (Mestre Moraes, 2010). Essa forma de estar e agir no mundo, através de um princípio cósmico que percebe a roda de capoeira e a vida em constante relação, é ilustrada em uma mensagem enviada por email pelo Guto para o grupo, em uma segunda-feira de manhã:

Nesta Semana ...

Rasteira nos problemas
Volta ao mundo para as diferenças
Equilíbrio para os equívocos
Esquiva para os erros
Mola e rolê para as ofensas
Corridos para os desejos
Mandinga para as escolhas
Chamada para as indecisões
Acrobacias para as palavras
 Coragem para os desafios,
Louvação para as conquistas e
Ginga para todas as ocasiões...

resumindo ...

MUITA CAPOEIRA ANGOLA...
 Hoje, amanhã e sempre!

Uma ótima semana,
 Guto.

Nesse sentido, a proposta da *Áfricanamente* é formar *capoeiristas*:

A gente acredita que a galera que venha pra cá não seja acomodada. Não se acomode com “zonas de conforto”. Não se acomode com a miséria que tá na rua. Que não fique anestesiada. Que fique ali, atenta, como o capoeirista é: atento, vendo as coisas acontecer. De olho aberto, questionando... Às vezes até acolhendo pra poder ouvir, entender e depois questionar, sabe? Tendo esse papel de rebeldia, que também foi construído na nossa coletividade. [...] *Tem que jogar capoeira fora da roda, eu vivo falando isso.* Então a gente tá aqui, olha no olho. [...] Na realidade o que eu penso hoje [sobre] ser capoeirista é ser uma pessoa atenta, questionadora, indignada. Não sei se é “indignada”, mas sensível, né? [...] Porque a insensibilidade é a pior de todas. A própria insensibilidade te deixa calmo demais. “Eu não tô sensível a nada; eu vejo o cara ali na rua, eu passo por cima, aquilo não me toca...”.

Dessa forma, e na mesma linha do discurso do Mestre Renê - “você não precisa, pra jogar capoeira bem, ser um mestre de capoeira ou contramestre” - Guto observa:

A pessoa pode ser capoeirista e trabalhar com enfermagem, por exemplo, a vida toda. *Mas sendo capoeirista naquele trabalho dela.* [...] Tentando

compreender a história da capoeira. Essa história de coletividade da capoeira. Essa história de resistência da capoeira, de negociação. [...] Mas em busca sempre de algo mais legal, de algo mais bacana, pra ti e pra tua comunidade.

Capoeirista é mesmo muito disfarçado, ladino e malicioso. Contra a força, só isso mesmo. Está certo.

(Mestre Pastinha, 2009, p. 23)

Pierre Clastres define as “sociedades primitivas” como sociedades *contra o Estado*. Para o autor, a figura do cacique (que não possui o poder, mas “prestígio”) não pressupõe a presença do Estado – o qual, de acordo com Deleuze e Guattari (1997a), “não se define pela existência de chefes, e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder” (p. 19). Segundo Clastres, existem nessas sociedades mecanismos - cuja expressão máxima é representada pela *guerra*, ao manter a segmentaridade e dispersão dos grupos - que impedem a emergência do Estado. Partindo das elaborações do autor, Deleuze e Guattari (1997a) chamam a atenção para a atualidade destes mecanismos contra-Estado nas sociedades ocidentais: “mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder de Estado. (...) O que é evidente é que os bandos, não menos que as organizações mundiais³⁰, implicam uma forma irreduzível ao Estado” (p. 24).

Na ladainha a seguir, Mestre Camaleão discorre sobre a relação entre a capoeira e o Estado:

Ladainha doutorado
(Mestre Camaleão)

iêêê!

Andam dizendo por aí

Andam dizendo por aí

³⁰ Os autores referem-se às “grandes máquinas mundiais, ramificadas sobre todo o *ecúmeno* num momento dado, e que gozam de uma ampla autonomia com relação aos Estados (por exemplo, organizações comerciais do tipo “grandes companhias”, ou então complexos industriais, ou mesmo formações religiosas como o cristianismo, o islamismo, certos movimentos de profetismo ou de messianismo, etc)” (p. 23).

que uma lei já se formou
pra regulamentar a capoeira
isso é coisa de doutor

Quem elaborou essa lei
quem elaborou essa lei
capoeira não jogou
capoeira nasceu no gueto
e o mundo já ganhou
a capoeira está livre
desse sistema opressor

Para ser bom capoeira
para ser bom capoeira
não precisa ser doutor
todo o mestre é doutorado
nessa arte meu senhor

iê! akinderrê
(iê! akinderrê, camará)
iê! viva meu Deus
(iê! viva meu Deus, camará)

...

A letra da ladainha apresenta uma concepção do Estado enquanto um “sistema opressor”, *locus* de um saber legitimado com pretensão de distinção hierárquica, “coisa de doutor”, que age pela imposição de sua forma, de sua estrutura codificada³¹. “O Estado é a soberania. No entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente” (1997a, p. 23). Todavia, na ladainha de Mestre Camaleão, a capoeira não está se opondo a esse sistema, mas sim *livre* dele.

Isto posto, o que faz com que Mestre Renê venha a considerar um mestre de capoeira como “mais um pra segurar essa barra”; com que Guto fale que dar aulas e viver de capoeira é “uma *batalha* meio complicada”; e que possam estender com segurança essas afirmações aos outros mestres presentes na formatura?

A Capoeira Angola é *vadiação*, “é um brinquedo” (*brincadeira de Angola iô iô / brincadeira de Angola iá iá*). Seu espírito é *contra o Estado*. Aproxima-se do conceito de “jogo ideal” descrito por Deleuze em *Lógica do Sentido* (1974): “estes jogos tem de comum o seguinte: são muito movimentados, parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar nem vencedor nem vencido” (p.61). Não está presente aqui a lógica da

³¹ O projeto de lei em discussão no governo que prevê amparo previdenciário aos mestres de capoeira tem como um dos pontos de tensão a forma como se dará a fiscalização para julgar o enquadramento dos mestres nos critérios estabelecidos, pois isso poderá significar a inserção da lógica do Estado em uma manifestação cultural alheia a esse ponto de vista.

competitividade do Estado moderno, não há um fim específico a ser atingido no jogo: o angoleiro entra na roda pra “vadiar”. Em relação ao “jogo ideal”, afirma ainda Deleuze: este jogo, “que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo” (p.65).



Acanne - Associação Capoeira Angola Navio Negreiro (Salvador, BA)

Assim, arriscaria a responder a questão acima sugerindo a Capoeira Angola como expressão *contra o Estado*³². Mais uma vez, não me refiro à dimensão luta, a qual possibilitava aos escravos resistir ao poder do senhor através da habilidade corporal, mas da possibilidade de ser “ladino e malicioso” frente ao aparelho de captura do Estado: “a estratégia africana de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica” (Sodré, 1988, p. 124). A estética angoleira

³² “É preciso não confundir o conceito de sociedade contra o Estado com as doutrinas ditas libertárias, ou anarquistas de direita (se isso existe), que professam a velha idéia de que quanto menos Estado, melhor. [...] De resto, o Estado de que estamos principalmente falando aqui não é, primordialmente, uma instituição (o governo, os três poderes etc.), mas um aparelho de captura semiótico-material presente talvez desde sempre na história da humanidade, sob formas (institucionais entre outras) variadas. A idéia de “sociedade contra o Estado” é simplesmente a idéia de que esse aparelho de captura não é um absoluto que coincide com a máquina social, ou com sua realização evolutiva plena” (Viveiros de Castro, 2008, p. 253).

possibilita a criação de singularidades, de novas possibilidades existenciais. E “as experiências que propiciam a singularidade, a emergência de subjetivações, são as principais formas de resistência” (Silva, 2007, p. 107).

Não sei se há uma capoeirista. Mas uma admiradora da capoeira que tá aí, que tá treinando corpo e mente, né? Uma coisa de ‘ah, tô me preparando pra guerra’. E ela é real. (...) Não é o físico. É a força dessa energia coletiva que tem na capoeira. Da gente tá se encontrando pra discutir o que tá acontecendo pra gente tá atento. Porque a capoeira já foi proibida uma vez, ela pode ser proibida de novo. Outras coisas tão sendo reprimidas aí. Na verdade a gente tem que pensar nessa coisa do repressor, assim. (...) Essas coisas todas. Quem é que tá nos coagindo, assim? É uma luta contra a opressão. Corporalmente e politicamente (Karine).

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é perceber uma “filosofia do corpo” (Dumoulié, 2010) presente na Capoeira Angola. Uma filosofia política que “dá ao capoeirista a condição de jogar na *roda*, quando jogamos *com*; e na *vida*, quando precisarmos jogar *contra*” (Mestre Moraes, 2010, grifos adicionados).

A partir da noção de *rostidade* elaborada por Deleuze e Guattari (1996), Anjos afirma: “no Brasil, o poder tem um rosto, e ele é branco” (Anjos, 2006, p. 62). Para esses autores,

O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc.). Do ponto de vista do racismo, não existem as pessoas de fora. Só existem as pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. [...] O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até a extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala à sua incompetência ou à sua ingenuidade (Deleuze e Guattari, 1996, p. 45-46).

Neste momento gostaria de me deter um pouco na afirmação de Guto de que passa a se perceber enquanto negro e sujeito à discriminação racial (e não mais apenas “moreno”) a partir de sua entrada na Capoeira Angola. Tenho a impressão de que há aqui não apenas uma simples “tomada de consciência”, mas um *confronto de*

*ontologias*³³. A questão principal é considerar que a Capoeira Angola compartilha com os outros povos da diáspora negra uma mesma ontologia, que manifesta a existência de “um mundo possível, tal como existe num rosto que o exprime” (Deleuze; Guattari, 1997b, p. 29). Esse rosto é o *rosto negro* daqueles povos que compartilham a “experiência sublime da escravidão” (Gilroy, 2001, p. 16). Assim, até vivenciar a Capoeira Angola, a negritude e o racismo existiam para Guto apenas enquanto *possíveis*, uma vez que expressados por *Outrem*: “até os negros [...] terão que devir-negro” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 88). *Outrem* é “a condição sobre a qual passamos de um mundo a outro” (Deleuze; Guattari, 1997b, p. 30). O mundo possível da Capoeira Angola é um mundo no qual o rosto branco se desterritorializa e se perde o padrão de humanidade “homem branco médio qualquer”.



³³ Utilizo aqui a noção de *ontologia* “para sublinhar que todo pensamento é inseparável de uma realidade que constitui o seu exterior” (Viveiros de Castro, 2010). “Sim, há uma realidade exterior objetiva, mas ela não é definitiva” (Latour, 2004, p. 74). Este é o motivo pelo qual prefiro trabalhar com os conceitos de *cosmologia* e *cosmopolítica* ao invés de *cosmovisão*: este último parece supor a existência de uma realidade exterior definitiva subjacente a todos os coletivos humanos, a noção ocidental de “natureza”. É a hipótese do *mononaturalismo* que subjaz as teorias do *relativismo* e *multiculturalismo*.

Dessa forma, está presente na Capoeira Angola, acredito, um tratamento da racialidade que opera na mesma “lógica rizomática” apontada por Anjos para a religiosidade afro-brasileira: “ao invés de dissolver as diferenças, conecta o diferente ao diferente deixando as diferenças subsistirem como tais” (Anjos, 2006, p. 22). Trata-se de “uma modalidade de não essencialização das raças, que nem por isso deixa de se fazer como espaço de devir histórico das raças” (p. 23).

A racialidade pode ser assim vivenciada na forma de um devir-Outro. Podemos então afirmar, com Deleuze e Guattari (1997a), que “a raça só existe graças à constituição de uma tribo que a povoa e a percorre” (p. 50). Assim, ao passar a fazer parte da “família Áfricanamente”, estamos aderindo a uma “tribo” e passamos a nos sentir (no meu caso, pelo menos) diretamente afetados por manifestações racistas que tenham como alvo a negritude. Mas esse *devir-negro* é, junto com um devir-animal, um devir-criança, um devir-zebra, apenas uma dimensão de uma experiência mais ampla: um *devir-angoleiro*³⁴. Como dizia Mestre Pastinha, é preciso descobrir *a capoeira que cada um tem dentro de si*.

*Capoeira é um jogo, é um brinquedo
É se respeitar o medo
É dosar bem a coragem
É uma luta
É manha de mandigueiro
É um vento no veleiro
É um gemido na senzala
É um corpo arrepiado
É um berimbau bem tocado
O riso de um menino
Capoeira é vôo de um passarinho
Bote de cobra coral
Sentir na boca
Todo gosto do perigo
É sorrir pra o inimigo
No apertar de sua mão
É o grito do Zumbi
Ecoando no quilombo
É se levantar de um tombo
Antes de tocar no chão
É ódio, é esperança que nasce*

³⁴ A expressão foi utilizada por Gravina (2010).

*Um tapa explode na face
 Vai arder no coração
 Enfim, aceitar o desafio
 com vontade de lutar
 capoeira é um pequeno barquinho
 solto nas ondas do mar*
 (Mestre Toni Vargas)

Segundo Gilroy (2001), a *arte negra*

carrega sua crítica própria e distinta da modernidade, uma crítica forjada a partir da experiência de ser escravo por questões de raça num sistema legítimo e declaradamente racional de trabalho não-livre. Em outras palavras, essa formação artística e política passou a cultivar sua medida de autonomia em relação ao moderno – uma vitalidade independente que advém do pulso sincopado de perspectivas filosóficas e estéticas não europeias e as consequências de seu impacto sobre as normas ocidentais. (p. 130).

Nesse sentido, podemos observar na Capoeira Angola, assim como em outras culturas diaspóricas negras, uma

modalidade de diálogo com a modernidade que definiu fronteiras e estratégias culturais, enfatizou efeitos contrastivos e, acima de tudo, ressaltou o corpo como lugar de um pensamento lúdico de resistência, em contraposição ao caráter contemplativo do modo como o cartesianismo marcou o ato intelectual no Ocidente. A dimensão simbólica da resistência ao escravismo certamente se encarnou no corpo, num se reapropriar do corpo que fora obrigado ao trabalho. Tal reapropriação teve na dança o principal meio de devolução do corpo à dimensão lúdica. (Anjos, 2004, p. 110-111).

Retomando a orientação do Mestre Almir das Areias para que seus alunos fossem “como a corrente do rio que contorna o rochedo”, afirma Dumoulié (2007):

Nunca são a obra de arte e tampouco o jogador que se opõem a uma ordem ou resistem a uma força: inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como o rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida (p. 1).

A capoeira emerge assim como uma “arte de resistência”. Resistência compreendida numa perspectiva deleuzeana enquanto fluxo desterritorializante: são os mecanismos de poder que oferecem resistência aos movimentos de desterritorialização (Alvim, 2009). Assim, “se a capoeira é uma arte de resistência, não é que ela opõe uma força à força do mundo branco (sendo essa última sempre a mais forte). Mas a capoeira desdobra seu desejo de potência” (Dumoulié, 2007, p. 2). O desejo de potência é

apontado pelo autor no sentido da *Wille zur Macht* em Nietzsche e deve ser entendido como afirmação da *diferença*. Não significa desejar dominar, ou desejar a potência, mas elevar o que se quer à potência máxima. Antes de uma negação ou oposição ao poder, trata-se da invenção de novas condições de existência (Deleuze, 2005). “A capoeira (...) é *máquina de guerra*”, afirma Dumoulié, retomando Deleuze e Guattari. Seu objetivo não é a guerra, mas “a destruição da codificação e da estrutura do Estado” (Dumoulié, 2007, p. 6). Segundo Deleuze (1990), a máquina de guerra se define “por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos” (p. 69). Assim, na arte da capoeira “o jogo, a ludicidade e a alegria predominam como forma de resistência pela via da invenção” (Silva, 2007, p. 40).

Nesse sentido, podemos afirmar, com Silva (2007), que

emerge na capoeira [...] uma resistência positiva, processo de criação, produção do novo, do diferente, constituição de espaços de liberdade produzidos na conexão dança-luta-jogo, com atravessamentos de música, ritmos, rivalidades, desejos, culturas, ritualidades. Corpos, movimento e ritmos, abrindo campos de possibilidades para invenção de novas formas de viver e conviver (p. 132).

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro³⁵, citando Isabelle Stengers, levanta a seguinte questão: “você gostaria de ser tolerado?”. O sentido positivo deste termo se desestabiliza quando o Outro assume a posição de “eu”. O autor distingue então as operações *de guerra* e *de polícia*: na primeira há o estabelecimento de uma relação que reconhece e potencializa a diferença, enquanto na segunda há uma tentativa higienizadora de “borrifar os sótons mentais [do Outro] com um pouquinho de *DDT conceitual*” para a dissolução das diferenças, através da negação da existência de uma guerra ontológica.

³⁵ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=iwui2gir7F4&feature=related>. (acesso em 10 set. 2010).



A tolerância se manifesta, assim, sob o prisma das operações de polícia, e está mais próxima da forma ocidental de lidar com a alteridade, expressando também *uma forma de exercício de poder*. Nessa perspectiva, “uma das maiores e mais pérfidas habilidades do Estado é sua capacidade de convencer todo mundo de que a única maneira de enfrentá-lo é assumindo a sua forma” (Viveiros de Castro, 2008, p. 122). Dessa maneira, é importante observar que, se a capoeira deixou de ser reprimida, sua relação com o Estado ainda é ambígua e caracteriza a existência de uma relação de tolerância para com esta arte que encontra na criação de novas condições de existência sua maior força para resistir.

8. Adeus Adeus, boa viagem



No último capítulo, parti da descrição da cerimônia de uma formatura de contramestria de Capoeira Angola para tentar apreender nas práticas discursivas e não discursivas uma concepção nativa do *ser capoeirista*. Procurei então demonstrar como esta concepção envolve uma filosofia política, que é também uma cosmopolítica agentiva, na medida em que coloca em jogo propriedades cosmológicas afro-brasileiras constitutivas do mundo a partir da (e com a) Capoeira Angola. Os aprendizados proporcionados pela escola não se restringem, como procurei demonstrar, ao espaço

delimitado pela roda. Nesse sentido, como definiu Mestre Moraes, o que distingue o capoeirista do jogador de capoeira é que o primeiro encontra-se em condição de jogar capoeira também *na vida*. Assim, afirmo que ser capoeirista é assumir uma posição de resistência, *contra o Estado*, na medida em que possibilita a emergência de processos de subjetivação e propicia novas condições de existência.

Esta forma de se colocar e agir no mundo, a qual chamei, com Deleuze e Guattari, de *máquina de guerra*, pressupõe a construção de uma subjetividade angoleira que é, por sua vez, constitutiva de uma *corporalidade angoleira*. No capítulo quatro afirmo que a construção dessa corporalidade ocorre por processos de incorporação e *encorporação* de saberes. Assim, parti da descrição de uma prática pedagógica utilizada na escola para tentar apresentar uma concepção do corpo que rompe com alguns pressupostos dominantes na cultura ocidental.

Nesse sentido, acredito que Abib (2005) tem razão quando afirma que analisar a mandinga na capoeira requer um aprofundamento sobre “determinados comportamentos que certos ‘angoleiros’ apresentam, e que podem ser considerados como aprendizados que se iniciam na roda de capoeira, e [...] expandem-se posteriormente, para o cotidiano desses sujeitos” (p. 196). Mas isso não é tudo. Caberia aqui perguntar: sendo estes aprendizados constituintes de um *saber do corpo* angoleiro, poderiam os capoeiristas ser mandingueiros e sedutores na roda de capoeira *antes* de o serem na vida?

Acredito assim que, se esses aprendizados iniciam na roda, é porque este é o primeiro momento no qual o capoeirista vai ouvir “seja mandingueiro!”, ou pelo menos a primeira situação em que ele vai se deparar com a necessidade real de seguir este conselho. É preciso acrescentar então que esta conexão entre a roda de capoeira e a vida não se faz através de um fluxo unilateral, mas antes por uma via de mão dupla cujos polos que ela une se retroalimentam mutuamente. Seria dizer que o capoeirista é aquele que joga capoeira *também na roda*, pois é a partir da constituição deste “corpo mandingueiro” que se torna possível aplicar na roda de capoeira as práticas e os fundamentos da capoeira. Uma vez constituído esse corpo, ele será capoeirista a qualquer momento, seja na roda de capoeira, no trabalho ou na redação de uma monografia.

A roda de capoeira é então mais uma dimensão da vida do capoeirista na qual ele precisa “jogar capoeira”, ou ainda o *prolongamento* dessa vida. Mas não joguemos fora a criança com a água do banho: esta não é uma dimensão qualquer, “é na roda que se aprende a ser angoleiro”. Descrevi no capítulo três a dinâmica das rodas semanais da África, buscando apontar as relações sociais e as intencionalidades presentes que serão, *também* elas, constituintes desses corpos angoleiros. Assim, retomo agora a distinção de Mestre Moraes entre o capoeirista e o jogador de capoeira para acrescentar que *o capoeirista é aquele que faz da roda de capoeira uma metáfora da vida*.

No segundo capítulo busquei descrever o contexto etnográfico que serviu de base para esta pesquisa, ou seja, a África Escola de Capoeira Angola. Minha preocupação principal neste momento foi dar visibilidade às relações de socialidade que possibilitam a constituição da “família África”. Sugeri que essas relações são constitutivas de um *território negro*, enquanto um espaço vivido com referência à racialidade. Procurei ainda descrever neste capítulo a dinâmica dos treinos, momento crucial na fabricação dos corpos angoleiros. Esta é a via de mão dupla por onde trafegamos entre a roda e a vida:

Eu penso que aquele é um espaço onde eu tô me desenvolvendo muito. Que acho que é um pouco a questão da africanidade, assim, que não separa as coisas. Não separa o corpo, não separa a mente, não separa a energia. E eu acho que lá, aquele espaço, pra mim ele tem tudo isso, sabe? É um lugar onde eu tô desenvolvendo as minhas amizades, as minhas relações, eu tô desenvolvendo o meu corpo, a aptidão física, e também é o que a gente constrói junto, assim. De tá ligado, entende? De tá discutindo coisas, tá discutindo o mundo, tá vivendo o mundo (Karine).

Por fim, voltamos ao princípio. O primeiro capítulo abrange algumas características principais da Capoeira Angola, com o objetivo de apresentar alguns elementos que possibilitam pensar a emergência de uma cosmologia associada à categoria êmica de um pensamento de *matriz africana*. É importante ressaltar agora que esses elementos encarnam uma dimensão ontológica, que tem sua realidade própria enquanto um mundo possível expressado por Outrem. Este é o objeto que algumas antropologias têm buscado priorizar, pois

se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de explicar o mundo de outrem, mas a de multiplicar nosso mundo, “povoando-o de todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões”. (Viveiros de Castro, 2002, p. 132).

Assim, pretendi com esta pesquisa mergulhar no universo da Capoeira Angola a fim de ser afetado por suas forças e intensidades e assim tentar elaborar uma teoria etnográfica capaz de servir de ressonância para a filosofia política angoleira, buscando provocar algumas “dessas fecundantes corrupções que podemos praticar sobre nós mesmos, da possibilidade de, através do outro e com o outro, aprofundarmos nosso autoquestionamento e promovermos nossa própria transformação” (Goldman, 1999, p. 82).

Iê!

9. Referências:

ABIB, Pedro R. J. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o jogo dos saberes na roda.** Salvador: EDUFBA, 2005.

ALVIM, Davis M. O rio e a rocha: resistência em Gilles Deleuze e Michel Foucault. **Intuíto**, Porto Alegre, v.2, n. 3. 2009.

ANJOS, José Carlos G. dos. Identidade étnica e territorialidade. In: _____; BAPTISTA DA SILVA, Sérgio (Orgs.). **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade negra e direitos territoriais.** Porto Alegre: UFRGS, 2004, p. 63-118.

_____. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.** Porto Alegre: UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

_____. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 77-96, jan/jun 2008.

ARAÚJO, Rosângela C. **Iê, viva meu mestre.** A capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa. São Paulo: Feusp, 2004.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras. **Luso-Brazilian Review** 42.1, p.78-98, 2005.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CORTE REAL, Márcio P. **As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores.** Tese de doutorado – UFSC, Florianópolis, 2006.

DELEUZE, Gilles. Do jogo ideal. In: _____. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. O devir revolucionário e as criações políticas: entrevista a Toni Negri. **Novos Estudos**, n. 28, p. 67-73, outubro 1990.

_____. Désir et plaisir. **Magazine Littéraire**, Paris, n. 325, p. 57-65, oct. 1994. Tradução disponível em : <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art06.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

_____. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno (1967). In: _____. **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974).** São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 146-158.

_____. **Abecedário Gilles Deleuze.** Disponível em <http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Rio de Janeiro: 34, 1997.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. Rio de Janeiro: 34, 1997a.

_____. **O que é a filosofia**. 2 ed. Rio de Janeiro: 34, 1997b.

DUMOULIÉ, Camille. A Capoeira, arte de resistência e estética da potência. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

_____. **A capoeira, uma filosofia do corpo**. Disponível em: <http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_67.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2010.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Glissements de Terrains: entretien avec Jeanne Favret-Saada**. Disponível em: <<http://www.vacarme.eu.org/article449.html>>. Acesso em: 17 out. 2010.

_____. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, ano 14, p. 155-161, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 25 ed. São Paulo: Graal, 2008.

FRIGÉRIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.4, n.10, p. 85-98, jun. 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: 34, 2001.

GOLDMAN, Marcio. **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. Prefácio. In: CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Os tambores do antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. **Ponto Urbe**, São Paulo v. 3, p. 1-11, jul. 2008.

_____. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. **Análise Social**, Lisboa, v. XLIV (190), p. 105-137, 2009.

_____. **A Possessão e a Construção Ritual da Pessoa no Candomblé**. Dissertação - UFRJ/ Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1984.

GRAVINA, Heloisa. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar:** políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França. Tese de Doutorado – UFRGS, Porto Alegre, 2010.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular:** pulsações políticas do desejo. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. La pulsion, la psychose et les quatre petits foncteurs. **Revue Chimères**, n. 20, p. 113-122, 1993.

_____; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (orgs.) **Devires imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 36-67.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a educação.** 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos:** ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: 34, 1994.

_____. **Políticas da natureza:** como fazer ciência na democracia. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. Por uma antropologia do centro. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 2, p. 397-414, 2004.

LIMA, Tânia Stolze. **Um peixe olhou para mim:** o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MESTRA JANJA. “A mulher traz para a roda o seu próprio universo”. In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (orgs.) **Encontros:** Capoeira. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MESTRE GUTO. **Entrevista com Mestre Guto, II Fórum Social do Litoral RS.** Disponível em: <<http://africanamenteescoladecapoeiraangola.blogspot.com/>>. Acesso em: 30 set. 2010.

MESTRE MORAES. **Mestre Pastinha, o “filósofo da capoeira”.** Disponível em: <<http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

_____. **Que tal um Green Peace para a Capoeira Angola?** Disponível em: <<http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

_____. **A roda de capoeira: um espaço sagrado.** Disponível em: <<http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 jun. 2010.

ORO, Ari Pedro; ANJOS, José Carlos G. dos. **Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre:** sincretismo entre Maria e Iemanjá. Porto Alegre: SMC, 2008.

PASTINHA, Vicente Ferreira de. **Capoeira Angola por Mestre Pastinha.** 3 ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

_____. **É luta, é dança, é capoeira: Entrevista com Mestre Pastinha.** In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (orgs). **Encontros: Capoeira.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

QUINTANA, Mario. **Caderno H.** 2 ed. São Paulo: Globo, 2006.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola:** ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, L. V. S. **O mundo de pernas para o ar:** a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** veredas. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Sonaly Torres da. **Capoeira:** movimento e malícia em jogos de poder e resistência. Dissertação de Mestrado – PUC-MG, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Maria Isabel Cardozo. **Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia:** estudo de três casos etnográficos. Dissertação – UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988a.

_____. **Mestre Bimba, corpo de mandinga.** Rio de Janeiro: Manati, 2002.

_____. **Alegria e corporalidade afro-brasileira.** Disponível em <<http://www.analisebioenergetica.com/flaab/?p=319>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo da Capoeira:** corpo e cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, vol.2 n.2, p. 115-144, out. 1996.

_____. **Antropologia e imaginação da indisciplinaridade.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iwui2gir7F4&feature=related>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

_____. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.113-148, abr. 2002.

_____. “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”. In: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros:** Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 226-259.

_____; GOLDMAN, Marcio. “O que pretendemos é desenvolver conexões transversais”. In: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros:** Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 198-225.

ZONZON, Christine N. **A roda da Capoeira Angola:** os sentidos em jogo. Dissertação de Mestrado – UFBA, Salvador, 2007.