PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Educação

Alanson Moreira Teixeira Gonçalves

PRÁTICAS E APRENDIZAGENS EM JOGO:
Um estudo comparado entre a Capoeira Angola – MG e a Capoeira Regional – BA, em diálogo com os saberes escolares.

Belo Horizonte
2012

Alanson Moreira Teixeira Gonçalves

PRÁTICAS E APRENDIZAGENS EM JOGO:
Um estudo comparado entre a Capoeira Angola – MG e a Capoeira Regional – BA, em diálogo com os saberes escolares.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Sandra de Fátima Pereira Tosta

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Gonçalves, Alanson Moreira Teixeira
G635p Práticas e aprendizagens em jogo: um estudo comparado entre a Capoeira Angola – MG e a Capoeira Regional – BA, em diálogo com os saberes escolares / Alanson Moreira Teixeira Gonçalves. Belo Horizonte, 2012.
176f.: il.

Orientadora: Sandra de Fátima Pereira Tosta
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Educação.

1. Capoeira – Minas Gerais. 2. Capoeira - Bahia. 3. Jogos. 4. Educação. 5. I. Tosta, Sandra de Fátima Pereira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 394.3

Alanson Moreira Teixeira Gonçalves

PRÁTICAS E APRENDIZAGENS EM JOGO:
Um estudo comparado entre a Capoeira Angola – MG e a Capoeira Regional – BA, em diálogo com os saberes escolares.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

_____
Profª. Drª. Sandra de Fátima P. Tosta (Orientadora) – PUC Minas

_____
Profª Drª Carla Valéria Linhares Maia – UFMG

_____
Profª. Drª Maria Auxiliadora Monteiro Oliveira – PUC - Minas

Belo Horizonte, 30 de março de 2012.

Dedico este trabalho a Valéria Cristina Siqueira (Fofa) minha companheira, esposa, amiga e aluna que soube me entender nos momentos mais difíceis e nas horas que eu me tornei mais ausente.
Te Amo...

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram para a realização e conclusão deste trabalho, que ao som do berimbau e ao desequilibrar de rasteiras e quedas, se manteve gingando, em diálogos acadêmicos e culturais na grande roda da vida. Deixo aqui a minha imensa gratidão:

Aos meus pais Maria Cristina e Robson que me trouxeram ao mundo e me deram existência. Aos meus irmãos Samuel e Verônica (beiça), que com todas as dificuldades e obstáculos encontrados se fazem sujeitos de sua história, juntamente com os seus respectivo(a) companheiro(a) Paula e Dioni. Em especial a meu sobrinho, Emmanuel, mais um guerreiro filho de Ogum, que veio ao mundo trazer felicidade e alegria a toda família.

Aos meus avôs Davi (in memória) e Julita (in memória), Gercino (in memória) e Marlene. Esta última que se mantêm viva e forte como uma rocha. A todos os meus tios e tias que são presentes, e aqueles que mesmo ausentes se fazem família, especialmente a Watson e a Pete, pelas conversas e palavras de incentivo, entre um café e outro. A todos os meus primos e primas que me fazem divertir.

A minha sogra Graça, ao senhor Luiz, minha cunhada Patrícias com sua tropa de elite, Alessandra e o Vandinho.

Aos meus eternos amigos Rodrigo, Léo, Juninho e Paula, Nei e Kátia, Gláucia e Almir, Aline e Gal.

A minha orientadora, Sandra Tosta, pela atenção, carinho e cobrança, meio aos diálogos culturais e educacionais através da antropologia, história e educação. Muito obrigado!

Carla Valéria, que em campo se fez pesquisadora e com o tempo se tornou amiga.

Aos Mestres e camaradas do mundo capoeirano, que me fizeram e fazem refletir sobre nossa arte: Mestre Toninho Cavalliere, Mestre Gaio, Mestre Noventa, Mestre Dunga, Mestre Rei, Mestre Museu, Mestre Tyson, Mestre Negoativo, Mestre Porrada, Mestre Peninha, Mestre Jaiminho, Mestre Parafuso, Mestre Sacy, Mestre Tony Vargas, aos professores e camaradas Guguinha, Chita Preta, Ieiê, Baleia, Jabuti, Doutor, Pitu, Pantera, Negão, Galau, Burguesinha, Cica, Gelol, Pimenta, Batman (RJ), Fernando (Gupiara Instrumentos).

A todos os meus alunos que me acompanham nesta jornada capoeirana e acreditam no meu trabalho, representados aqui por: Tonhão, Badejo e Penha.

A todos os membros e integrantes da Fundação Internacional Capoeira Artes das Gerais – FICAG.

A Madu Costa, Rosa Margarida, Íris Amancio, Mara Catarina, Eneida, Érika (Chica da Silva), Polliana (Poly) e a todas as mulheres negras, que lutam pelos seus direitos na busca de um mundo mais justo e igualitário.

Aos colegas Hudson, Huarlei, Hugo, Ulisses, Bira, Simone, Rondineli, Thiago.

Aos professores, Marcus Ferreira, Welington de Oliveira, Núbia Braga, Heloisa Greco, João Bernardo, Ana Cristina, Solange Bicalho, Luiz Felipe, José Humberto, Geraldo Márcio, Hilton César, Sonila, Ana Paula.

Ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em nome de Corina Moreira e Sebastião Soares pelas informações e amizade.

Ao Ricardo S. Gonçalves da editora Tradição Planalto pela confiança e amizade.

Ao Grupo Iúna de Capoeira Angola, com todos os seus membros e integrantes que são personagens centrais desta pesquisa e me acolheram com respeito e carinho. Mestre Primo, Cássia, Alex, Lene, Zói, Marcele, Careca, Tamgoshi, Janinho.....

Todos da Filhos de Bimba escola de capoeira, que me receberam de braços abertos e me fizeram conhecer melhor o legado deixado pelo ilustre Mestre Bimba; Mestre Nenel, Nalvinha, Mestre Boinha, Mestre Piloto, Mestre Cafuné, Mestre Canguru, Mestre Xaréu, Mestra Preguiça, Professor Berimbau, Professora Chapinha, Licuri, Caio (Capoerê).....

Ao Fred Abreu pelas conversas e pesquisas realizadas.

A Gracinha, Luci, Senhor Antônio, Sam e Tita que me hospedaram em sua casa em Salvador, apoio este, que foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também a todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC – Minas.

A Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, sem o apoio e a bolsa concedida seria impossível concluir este mestrado.

A todos vocês felicidades, saúde e muito axé!!!

É como seres conscientes que mulheres e homens estão não apenas no mundo, mas com o mundo. Somente homens e mulheres, como seres “abertos”, são capazes de realizar a complexa operação de, simultaneamente, transformando o mundo através de sua ação, captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora. E é enquanto são capazes de tal operação, que implica “tomar distância” do mundo, objetivando-o, que homens e mulheres se fazem seres *com* o mundo. Sem esta objetivação, mediante a qual igualmente se objetivam, estariam reduzidos a um puro estar no mundo, sem conhecimento de mesmos nem do mundo. (FREIRE, 2007. p. 77)

RESUMO

Esta dissertação procurou compreender não a capoeira, e sim as capoeiras, no plural, devido às diversidades existentes aos estilos Angola e Regional, com suas práticas educativas a partir de quatro elementos fundantes: corporeidade, musicalidade, ritualidade e ancestralidade que se fundem na prática dos seus jogos. Visando contribuir para a construção dos conhecimentos que norteiam a arte da capoeira com seus fundamentos e tradições e sua relação com a educação escolar e aspectos da legislação vigente que discutem e normatizam sobre a cultura afro-brasileira e a capoeira na escola. O estudo teve como objetivo compreender como os saberes e as aprendizagens da capoeira são comunicados aos integrantes e membros de dois grupos de capoeira, o Grupo Iúna de Capoeira Angola da cidade de Belo Horizonte – MG, e o grupo Filhos de Bimba de Capoeira Regional da cidade de Salvador – BA. Considerando que as práticas das capoeiras são instâncias formativas, e que nelas estão em jogo saberes e aprendizagens que formam indivíduos que delas participam e como estes saberes podem dialogar com o ensino e aprendizagem escolar. A escolha pelos dois grupos citados, ocorreu porque, além de representarem dois estilos de capoeira, permitiram pensar relacional e comparativamente a prática da capoeira que constiui-se em um processo educativo. Estudo este, que foi baseado no método comparativo da Antropologia Social de Franz Boas (2004), em diálogo com a etnometodologia na abordagem de Alain Coulon (1995), e a historiografia sobre a temática da capoeira. No campo da educação realizei um diálogo com Paulo Freire (2008), (2010), (2011a). Embasado, por estas leituras procurei realizar uma análise crítica da capoeira em sua amplitude, identificando a partir dos dois estilos de capoeira, Regional e Angola, suas principais características que convergem em alguns aspectos e divergem em outros. Nesta perspectiva a dissertação foi dividida nos seguintes capítulos: *1º Iê...*(introdução); *2º Capoeira: aspectos históricos*; *3º Capoeira Regional e Capoeira Angola: sínteses da Capoeiragem em Salvador*; *4º O Jogo Vai Começar*; *5º Cultura e Educação ou Cultura como Educação*; *6º Na Capoeira o Campo é a* Roda; e para finalizar o *7º Iê... da volta ao mundo*.

Palavras-chave: Capoeira. Jogo. Educação. História. Prática Educativa. Metodologia.

RESUMEN

Esta disertación no se trató de comprender la capoeira, pero las capoeiras, en plural, debido a la diversidad que existe en los estilos Angola y Regional, con sus prácticas educativas basadas en cuatro elementos fundamentales: la corporiedad, la musicalidad, la ritualidad y ancestralidad que se fundem en la práctica de sus juegos. Para contribuir con la construcción del conocimiento que guían el arte de la capoeira con sus raíces y tradiciones y su relación con la educación y los aspectos de la legislación que regula y discutir sobre la cultura afro-brasileña y la capoeira en la escuela. El estudio teve la inténcion de entender cómo el conocimiento y el aprendizaje de las capoeiras se informó a los integrantes y los miembros de dos grupos de capoeira, Grupo Iúna de la Capoeira Angola la ciudad de Belo Horizonte - MG, y lo grupo Hijos de Bimba de Capoeira Regional de la Ciudad de Salvador - BA. Considerando que la práctica de la capoeira son instancias de capacitación, y que están en juego en ellos el conocimiento y el aprendizaje que los individuos de forma que participan en ellas y cómo este conocimiento puede tener un diálogo con la enseñanza y el aprendizaje. La elección entre los dos grupos mencionados, se debía a que, además de representar dos estilos de capoeiras, el pensamiento relacional permite y se comparó la práctica de la capoeira que constiui en un proceso educativo. Este estudio, que se basa en el método comparativo en antropología social de Franz Boas (2004), en diálogo con el enfoque de la etnometodología Alain Coulon (1995), y la historiografía sobre el tema de la capoeira. En el campo de la educación llevó a cabo un diálogo con Paulo Freire (2008), (2010), (2011a). Con base en estas lecturas destinadas a llevar a cabo un análisis crítico de las capoeiras en toda su amplitud, desde la identificación de los dos estilos de capoeira, Regional y Angola, sus principales características que convergen en algunos aspectos y difieren en otros. En esta perspectiva, la disertación se divide en los siguientes capítulos: 1, Iê... (introducción), 2 Capoeira: aspectos históricos, 3 Capoeira Regional y Capoeira Angola: síntesis de la Capoeira en Salvador, 4 El juego comenzará, 5 Cultura y Educación o Cultura como Educación, 6 En la Capoeira el Campo es la Rueda, y para terminar el 7 Iê ... vuelta del mundo.

Palabras clave: Capoeira. Juego. Educación. Historia. Práctica Educativa. Metodología.

SUMÁRIO

1. IÊ... 23

2 CAPOEIRA: aspectos históricos. 29
2.1 Capoeira: Origens e Controvérsias 29
2.2 A gênese capoeirana. 35
2.3 A constituição da Capoeira Contemporânea: a transição do século XIX para o século XX. 39

3 CAPOEIRA ANGOLA E CAPOEIRA REGIONAL: SÍNTESES DA CAPOEIRAGEM EM SALVADOR. 46
3.1 Capoeira Regional: a estratégia de um líder e o surgimento de uma nova era. 49
3.2 Capoeira Angola: um diálogo entre capoeiras e intelectuais. 54

4 O JOGO VAI COMEÇAR! 61
4.1 Jogo de Capoeira: competição como expressão cultural 68

5 CULTURA E EDUCAÇÃO OU A CULTURA COMO EDUCAÇÃO 76
5.1 A Cultura como Educação 79
5.2 Conhecimento: fruto das aprendizagens culturais. 81
5.3 Capoeira: manifestação cultural e prática educativa 85

6 NA CAPOEIRA O CAMPO É A RODA: Grupo Iúna e Filhos de Bimba 92
6.1 O Grupo Iúna de Capoeira Angola 92
***6.1.1 O Canzuá* 93**
***6.1.2 As aulas de Capoeira Angola* 97**
6.1.2.1 Capoeira Angola: prática corporal. 99
6.1.2.2 1ºMomento: Aquecimento e alongamentos em movimentos coletivos; 100
6.1.2.3 2º Momento: Movimentos individuais ou em dupla. 102
6.1.2.4 3º Momento: Seqüências em dupla. 104
6.1.2.5 4º Momento: Simulação de roda. 106
6.1.2.6 Aulas de musicalização. 108
6.1.2.7 Dia de Roda. 111
6.1.2.8 Adeus, adeus.... boa viagem. Eu vou lanchar... 113
6.2 Filhos de Bimba: escola de capoeira: 114
6.2.1 A sede da FUMEB. 115
6.2.2 Filhos de Bimba e as aulas de capoeira Regional. 119
6.2.2.1 Capoeira Regional: na prática corporal. 120
6.2.2.2 1º Aprendendo a gingar. 120
6.2.2.3 2º Aquecimento e alongamento em movimentos coletivos. 122
6.2.2.4 3º Seqüência de golpes individuais. 123
6.2.2.5 4º Seqüências em dupla. 124
6.2.2.6 5º A "Sequência de Bimba". 126
6.2.2.7 6º Simulação de Roda. 127
6.2.2.8 7º O Hino. 128
6.2.2.9 O projeto "Capoerê". 129
6.2.2.10 A Turma de Bimba. 131
6.2.2.11 Dia de Roda. 133

6.3 Entre a Angola e a Regional. 136
6.3.1 A Corporeidade das capoeiras. 137
6.3.2 A musicalidade das capoeiras. 142
6.3.3 Ritualidades nas capoeiras: a roda como espaço ritual... 148
6.3.4 Ancestralidades: Mestre Bimba e Mestre Pastinha. 151

7. IÊ DA VOLTA AO MUNDO CAMARÁ...” 154

REFERÊNCIAS 159

ANEXOS 165

Educação do Capoeira

O que adianta ter estudo
O que adiante ter estudo ô Iá Ia
Se eu posso me comparar
Pois se eu também eu sou doutor
Na minha arte popular
Eu pego meu berimbau
O meu tambor e o meu pandeiro
Eu me jogo nesse mundo
Ah! Com o meu jeito brasileiro
E vocês que são formados
E dizem que têm educação
Às vezes vocês não veêm
O que eu presto atenção
Vejo crianças sendo mortas
E jogadas no porão
Pois elas apanha pra comer
O que vocês jogam no chão
Pois a minha educação
Não foi a escola
Quem me deu
Quem deu foi a capoeira
Hoje agradeço a Deus

Adeus escola meu mano
Meu mano...Ô meu mano
Adeus escola meu mano
Berimbau tá me chamando
Adeus escola, meu mano
Meu meste Ta me esperando
Adeus escola, meu mano
Oi, ai, meu mano Ai, meu mano
Adeus escola, meu Mano (coro)
(GRANDE, 1995).

1. IÊ...

Após 10 anos de prática e inserção no meio capoeirano e já, há quase seis anos, ministrando aulas de capoeira, no ano de 2002 resolvi dedicar exclusivamente ao ensino e aprendizagem da capoeira. Tendo a capoeira não somente como cultura e lazer, mas como um projeto de vida, buscando apreender os modos como seus saberes são produzidos. E o que a capoeira traz em sua história e na memória dos capoeiristas, suas tradições e fundamentos herdados de nossos antepassados. Sua ancestralidade, enfim!

Reconhecendo a diversidade histórico-cultural – marca da sociedade contemporânea-e a importância da própria capoeira nos modos em que esta inserida nesta sociedade retornei a escola no ano de 2003 para conclusão do ensino médio. Escola que havia abandonado devido ao trabalho, que conciliava com a prática da capoeira, o seu ensino e as opções de lazer que a vida costuma oferecer aos indivíduos em sua fase de adolescência.

No ano de 2004, minha vida ganha novos contornos, quando fui reconhecido como professor de capoeira em um evento que coordenei e realizei na cidade. Neste mesmo ano, a convite da Prefeitura Municipal de Educação de Belo Horizonte, fui premiado com o "Prêmio Paulo Freire de Educação", com um trabalho de capoeira desenvolvido com pessoas com necessidades especiais. Por isto, a Prefeitura me propiciou ir para Porto Alegre- RS para participar do Fórum Mundial de Educação.

Durante o Fórum conheci uma professora da rede municipal- Valéria- que acabou se tornando minha companheira. Ainda em 2004 conclui o ensino médio, e passei no vestibular para a graduação em História no UNI-BH. Cumprindo com uma promessa que fizera a minha mãe, que se voltasse à escola, não pararia mais de estudar, minha vida a partir da entrada no curso universitário se tornou um verdadeiro jogo: ministrava aulas de capoeira em diversas escolas públicas e privadas para conseguir arcar com as despesas do curso superior, com as despesas da nova vida de "casado" e dar continuidade a minha formação enquanto professor de capoeira e capoeirista.

Formação esta que me exigia a participação em eventos de capoeira e cursos em outras cidades do interior de Minas Gerais e Estados brasileiros. Fato que ganhou força e substância por conta de minha formação e vivência prática em meio a capoeira em consonância com a formação teórica dentro no curso de História. Fui compreendendo, então, a partir do pensamento de inúmeros autores, dentre eles, Paulo Freire, que a capoeira enquanto prática e teoria poderiam se transformar em uma práxis capoeirana. Além destes aprendizados, fui

percebendo a diversidade cultural existente na arte da capoeira em dois de seus estilos: Regional e Angola.

No ano de 2009 conclui minha graduação em História tornando-me bacharel e licenciado, conseguindo passar no processo seletivo do programa de Pós-graduação em Educação da PUC Minas para realização desta pesquisa que se conclui, sabendo-a inacabada, por conta de seus desdobramentos e perspectivas que resultaram de seu processo de realização.

Esta dissertação procurou compreender não a capoeira, e sim as capoeiras, com suas práticas educativas e suas corporeidades, musicalidades, ritualidades e ancestralidades que se fundem na prática dos seus jogos. Visando contribuir para a construção dos conhecimentos que norteiam a arte da capoeira com seus fundamentos e tradições e sua relação com a educação escolar e os aspectos da legislação vigente que discutem e normatizam sobre a cultura afro-brasileira e a capoeira na escola.

Recorro ao termo, "capoeiras", no plural, por valorizar e reconhecer tanto os indivíduos, quanto os dois estilos de capoeira, Regional e Angola. Estilos estes que demarcam uma grande polêmica no trato com a manifestação da capoeira e de sua ambivalência na contemporaneidade, como podemos perceber na citação de Velloso Conde em seu texto; "A Arte da Negociação: a Capoeira como Navegação Social"[1]:

> Pode-se dizer que tanto Bimba quanto Pastinha contribuíram definitivamente para a institucionalização de uma capoeira mais docilizada. A Regional, entretanto, com suas novas técnicas e metodologias, conquista um novo "mercado": o da classe média baiana. Em contrapartida, a Capoeira Angola apresenta seu novo produto, ocupando espaços que a Regional não abarcava, como a "tradição" e a "pureza", outorgando à Angola o título de "verdadeira capoeira" e, assim, caindo nas graças de intelectuais que viviam na Bahia, como Jorge Amado e Pierre Verge (CONDE, 2007. p. 59).

Deste modo esta dissertação teve como objetivos compreender os modos como os saberes e aprendizagens estão presentes e são comunicados[2] aos integrantes e educandos dos dois grupos de Capoeira, Angola e Regional, considerando que as práticas da capoeira são instâncias formativas. Portanto, na prática da capoeira estão em jogo saberes e aprendizagens que formam indivíduos que dela participam e como estes saberes podem dialogar com o ensino e aprendizagem escolar. A escolha pelos dois grupos citados, ocorreu porque, além de

[1] Este livro é uma "nova versão", da dissertação defendida em 2003 pelo autor, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
[2] Preferir utilizar do termo comunicar do quê transmitir, com base no pensamento freiriano.

representarem dois estilos de capoeira, permitiram pensar relacional e comparativamente a prática da capoeira que constiui-se em um processo educativo.

Este estudo foi baseado no método comparativo da Antropologia Social, em dialogo com a etnometodologia e a historiografia. Buscou comparar os estilos de capoeira Angola e Regional para analisar aspectos que são semelhantes e aqueles que são contrastantes na existência histórica desta expressão cultural em suas duas vertentes mais difundidas. Na perspectiva de comparação, sem o intuito de proceder qualquer tipo de julgamentos de ordem valorativa ou moral é que investiguei o Grupo Iúna de Capoeira Angola, da cidade de Belo Horizonte – MG, e o Grupo Filhos de Bimba de Capoeira Regional, da cidade de Salvador – BA, para identificar, descrever e analisar como ocorrem as aprendizagens neste jogo. Grupos estes que são coordenados, respectivamente, pelos mestres Primo e Nenel, sendo este último, filho de Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional.

As duas modalidades de capoeira foram observadas, descritas e analisadas conforme os pressupostos da Etnomentodologia na abordagem de Alain Coulon (1995), que expõe e busca compreender o contexto sócio-cultural dos indivíduos/membros aquilo que é "instituído", dado como normas e regras nos grupos, e o que é "instituinte", percebido e vivenciado por eles. Desenvolvida na década de 1960 do século passado, na Universidade de Santa Bárbara/Califórnia, a etnometodologia é uma corrente da sociologia americana que busca uma ruptura com a sociologia tradicional, sendo mais que uma teoria constituída, pronta e acabada. Ela é na visão de Coulon (1995), "uma perspectiva de pesquisa, uma nova postura intelectual". (1995, p.07) Postura intelectual esta, que vem de encontro a definição durkheimiana da sociologia, que é baseada na ruptura com senso comum. Sendo a etnometodologia uma proposta de pesquisa empírica dos métodos e fórmulas que os indivíduos utilizam no seu dia a dia, para dar sentido e realizar suas ações do cotidiano. Desse modo, os etnometodólogos buscam estar mais perto da realidade social e de seus atores, conforme expõe Coulon:

> Diferenciando-se nisto dos sociólogos que geralmente consideram o saber do senso comum como "categoria residual", a etnometodologia analisa as crenças e os comportamentos de senso comum como os constituintes necessários de "todo comportamento socialmente organizado." (COULON, 1995. P. 30)

Com essa nova postura e uma visão diferenciada de se olhar para os atores sociais e os fatos sociais, a etnometodologia utiliza-se de métodos de outras áreas do conhecimento para realização de sua investigação etnometodológica. E um destes métodos adotados foi o da "etnografia constitutiva", uma contribuição de Hugh Mehan, como exposto em Coulon

(1995). De acordo com Mehan (1978) citado por Coulon (1995): “Os estudos de etnografia constitutiva funcionam em cima da hipótese interacionista segundo a qual as estruturas sociais são construções sociais”.(COULON, 1995. p. 86). Assertiva que nos permite compreender que um dos princípios fundamentais da etnometodologia é a adoção dos fatos sociais como construções práticas. Dito isto Coulon expõe que:

> Como a etnometodologia fixa para si o objetivo de mostrar os meios utilizados pelos membros para organizar a sua vida social em comum, a primeira tarefa de uma estratégia de pesquisa etnometodológica é descrever o que os membros fazem. Isto implica também a escolha deliberada de um certo localismo, que não é uma contra-indicação para uma prática científica da sociologia. (COULON, 1995. p. 89)

Como exposto por este mesmo autor, foi com o intuito de descrever o que os membros dos grupos de capoeira faziam quando estavam jogando e aprendendo que procurei adotar o “tracking”, termo traduzido por “espreita”, como proposto por Coulon. Essa espreita veio no sentido de seguir a pista, os vestígios dos capoeiristas quando em aula. Sobre esta espreita, “tracking”, Coulon explica:

> Deve-se portanto descrever os acontecimentos repetitivos e as atividades que constituem as rotinas do grupo que se estuda. Deve-se estar ao mesmo tempo em posição exterior para escutar e ser um participante das conversações naturais onde emergem as significações das rotinas dos participantes. (COULON, 1995. p. 91)

Postura esta adotada em outros estudos etnometodológicos realizados na Linha de Pesquisa “Educação, Cotidiano e Diferença Cultural, do Programa de Pós-graduação em Educação da PUC- Minas, como os de Freire (2004) e Vieira (2009). Ambos analisaram atividades práticas de estudantes de escola particular, em suas atividades concretas e diárias, revelando as regras e procedimentos organizados e seguidos por eles. Dito por outras palavras, a observação atenta e a análise dos processos postos em prática nas ações permitiram revelar os procedimentos pelos quais os atores interpretam constantemente a realidade social. Foi de fundamental importância observar como os atores do “senso comum” produzem e tratam as informação nas trocas e como utilizam a linguagem enquanto recurso; em suma, como fabricam um mundo “razoável” a fim de poderem viver nele. (COULON, 1995. p.26.)

Desta forma, procurei me alicerçar nos procedimentos metodológicos e conceituais utilizados pela etnometodologia. E nas leituras que fiz sobre etnometodologia destaco o dialogo com a etnografia e seus procedimentos: observação participante, entrevistas, gravações em vídeos, analise de documentos, e a “convergência entre pesquisador e

pesquisados" realizada posteriormente, para esclarecimento de acontecimentos ocorridos e confirmação de dados e de análises.

Associado, então, a alguns recursos da Etnometodologia, fui buscar em Boas (2004) um entendimento do método comparativo. Boas expõe que o objetivo do método comparativo em antropologia é o de tentar descobrir os processos pelos quais determinados estágios da cultura se desenvolveram, para descobrir as razões porque determinadas crenças e costumes existem, identificando, assim, a história de sua existência. Por sua insuficiência de explicação a comparação em Boas é dotada pelo método histórico, para que se possa realizar a comparação de forma crítica e relacional entre os dois fenômenos culturais, principalmente quando existem evidências de suas ligações históricas.

> A investigação histórica deve ser o teste crítico demandado ela ciência antes que ela admita os fatos como evidências. A comparabilidade do material coletado precisa ser testada por esse meio, e cumpre exigir a uniformidade dos processos como prova de comparabilidade. Além disso, quando se pode comprovar que há uma conexão histórica entre dois fenômenos, estes não devem ser aceitos como evidências independentes. (BOAS, 2004, p. 37)

Orientado por estas leituras procurei realizar uma analise crítica da capoeira em sua amplitude, identificando a partir dos dois estilos de capoeira, Regional e Angola, suas principais características que convergem em alguns aspectos e divergem em outros. Tornando mais clara a percepção da capoeira enquanto cultura afro-brasileira e como pratica educativa, que traz em seus processos de ensino/aprendizagem conhecimentos históricos que estão intrinsicamente ligados a quatro elementos fundantes da capoeira: corporeidade, musicalidade, ritualidade e a ancestralidade. São estes elementos pontos fundamentais das distintas culturas e da formação dos indivíduos sociais e do ser capoeira/capoeirista.

Dito isto, esta dissertação foi desenvolvida e estruturada em cinco capítulos, além desta Introdução: 2º *Capoeira: aspectos históricos:* busquei a partir de um estudo histórico bibliográfico realizar uma análise crítica sobre a história da capoeira, uma "gênese capoeirana" par compreensão da constituição da capoeira contemporânea e suas transformações ocorridas em tempos e espaços distintos; no 3º capitulo *Capoeira Regional e Capoeira Angola: sínteses da capoeiragem em Salvador:* realizei uma análise da formação dos dois estilos de capoeira, Angola e Regional, que foram criados, "inventados" na cidade de Salvador -BA na primeira metade do século XX, e se constituíram enquanto tradição a partir dos ensinamentos de seus principais representantes que são Mestre Bimba e Mestre Pastinha; no 4º capítulo, *O jogo vai começar:* é desenvolvida uma análise da capoeira enquanto jogo, e este jogo como competição e elemento da cultura, a partir de abordagens filosóficas e

antropológicas que norteiam a concepção do jogo de capoeira como ritual; o 5º capítulo, *Cultura como Educação:* discorro sobre a relação cultura e educação, compreendendo a cultura em seu conceito antropológico e a educação em uma visão mais ampla, na perspectiva freireana, não engessando-a dentro dos muros da escola. Pensando a cultura como educação e o conhecimento como fruto das aprendizagens culturais, abordo a capoeira como manifestação cultural e prática educativa; no 6º e último capítulo, *Na Capoeira, o Campo é a Roda: Grupo Iúna e Filhos de Bimba:* realizei uma discussão histórica dos grupos pesquisados, trazendo á tona os dados da pesquisa de campo e realizando o estudo comparado entre os dois grupos, tomando como base, os elementos tomados na pesquisa como fundantes da capoeira que são: corporeidade, musicalidade, ritualidade e a ancestralidade. Ao final, desenvolvo algumas considerações finais com o título *Iê da volta ao mundo camará:* as conclusões em um dialogo da capoeira enquanto prática educativa e sua relação com a escola e a legislação vigente, que aborda as temáticas da capoeira e cultura africana e afrobrasileira.

2 CAPOEIRA: aspectos históricos.

2.1 Capoeira: Origens e Controvérsias

Declarada como uma das mais importantes manifestações da cultura brasileira, se não a maior, a Capoeira é a confluência de etnias e culturas em terras brasileiras. Constituída preponderantemente de elementos simbólicos e rituais das culturas negro/africanas, a capoeira é considerada afrobrasileira devido à sua genealogia, ocorrido no período do regime de escravidão de etnias africanas no Brasil. Novos estudos vêm contribuindo sistematicamente para descortinar o surgimento da capoeira enquanto jogo, cultura e arte neste contexto escravocrata que se realizou de forma tão complexa e conturbada. As discussões e controvérsias sobre a capoeira iniciam-se pela própria terminologia, "capoeira" como percebemos no comentário de Anjos:

> Tão polêmica quanto a discussão da origem da capoeira é a etimologia do vocábulo. Não se sabe ao certo se o vocábulo, existente registrado nos dicionários de língua portuguesa desde Raphael Bluteau (1712), têm origem portuguesa, indígena ou banta, pois sua etimologia esta estritamente ligada ao seu desenvolvimento e prática no Brasil. (ANJOS, 2003. p. 92)

A oralidade é um dos elementos fundamentais da capoeira, além de ser reconhecida como uma das principais fontes de transmissão dos conhecimentos, dos costumes e das tradições culturais de um povo. A oralidade é considerada como a fonte primeira de preservação das culturas e tradições dos povos africanos, as quais, com eles, vieram e se mantiveram no "novo mundo". No período escravagista a capoeira foi associada à África, com a vinda dos vários povos africanos chegados no Brasil, especificamente os negros Bantos de Angola. O registro pela oralidade e a falta de documentos escritos e de comprovações científicas sobre essa expressão cultural no período colonial, causaram ambigüidades e controversas quanto à origem da capoeira como parte da cultura negra e afro-brasileira. Polêmica esta que, desde meados do século XIX, causou curiosidades e embates entre literários e folcloristas como: Manuel Antônio de Almeida em seu clássico "Memórias De Um Sargento de Milícias", Aluísio de Azevedo em "O Cortiço", além de Sílvio Romero, Manuel Querino, Mello Moraes Filho, Luis da Câmara Cascudo, Edison Carneiro dentre outros. De acordo com Soares "o primeiro grande estudioso acadêmico a se preocupar com a capoeira como fenômeno social foi Gilberto Freyre" em Sobrados e Mocambos (SOARES, 2004. p. 54), fato que caiu no gosto de historiadores somente nas últimas décadas do século XX, afirma o autor. Tanto que é de 1968 o primeiro livro sobre a questão da capoeira, de autoria

de Waldeloir Rego: “Capoeira Angola, ensaio sócio-etnográfico”, em Salvador. Esta publicação abre e desperta interesses acadêmicos sobre capoeirologia[3], inaugurando um campo de debates e estudos entre historiadores, antropólogos, sociólogos e pesquisadores de outras linhagens.

> Falar da história da capoeira é resgatar uma parte significativa da história do Brasil; a parte que ficou relegada pelos que foram responsáveis por contá-la. Por mais que se fale da contribuição dos povos de África para a formação da cultura brasileira, na história oficial sua participação sempre foi reduzida. (SILVA, 2008. p. 14)

Como já dito anteriormente, permaneceram por muito tempo várias dúvidas a respeito da criação e origem da capoeira: seria ela de origem africana? Teria vindo com os negros escravizados na África e trazidos para o “novo mundo”, onde conservaram suas tradições e cultura, utilizando-a como forma de luta contra a repressão feita pelos senhores da época? Ou teria ela sido criada em meio à escravidão rural nas senzalas? Ou desenvolvida nos quilombos? Em meio a estas e outras indagações não se pode deixar de notar falas simplistas e destituídas de aprofundamento sobre assuntos da escravidão no país, que criaram certos mitos e dogmas em torno da origem da capoeira. Como as que afirmando, por exemplo, que sua origem não poderia ser estudada devido aos documentos queimados por Rui Barbosa em 1890, quando era Ministro da Fazenda.

> Como sabemos, todos os documentos referentes à escravidão no Brasil foram queimados no Governo Deodoro da Fonseca, por ordem de Ruy Barbosa, na época Ministro da Fazenda. Dessa forma, a única maneira de conhecermos a origem da capoeira é por meio da transmissão oral e a melhor fonte de informações, como não poderia deixar de ser, eram os negros africanos. (BOLA SETE, 2001, p. 19)

Podemos ver a mesma reprodução em Campos[4]:

> Quanto à origem, várias são as hipóteses sobre a Capoeira, existindo duas fortes correntes: uma afirma que a Capoeira teria vindo para o Brasil, trazida pelos escravos, e a outra considera a Capoeira como um invenção dos escravos no Brasil. Porém, não existem documentos que comprovem estas hipóteses. Infelizmente, o Conselheiro Ruy Barbosa, quando Ministro da Fazenda do Governo Deodoro da Fonseca, mandou queimar toda documentação referente à escravidão negra no Brasil, achando que se tratava de uma mancha histórica do país que deveria ser apagada. A sua resolução foi de 15 de novembro de 1890. Ficamos assim, sem saber com fidelidade quando vieram os primeiros escravos e de onde vieram. (CAMPOS, 2003, p. 19)

[3] Capoeirologia; termo que utilizo para designar o estudo da capoeira em suas distintas áreas do conhecimento.
[4] O “mito” da queima dos documentos é reproduzido em várias pesquisas sobre a temática da capoeira. Principalmente nas que não são de cunho histórico.

Ouso dizer que na citação de Bola Sete (2001) e Campos (2003) existe falta de conhecimentos mais profundo sobre os documentos queimados por Rui Barbosa, enquanto Ministro da Fazenda, pois, tal ato, não que eu corrobore com ele, foi uma atitude política e premeditada para tentar evitar o pagamento, sob a forma de indenizações pelo Estado brasileiro, a proprietários de escravos. Atitude esta que contou com o consentimento de abolicionistas e lideres de quilombos. Tal ato foi ocasionado pelas pressões realizadas por inúmeros escravocratas que exigiam indenizações do Estado devido à perda de investimentos que haviam feito na compra de seus escravos.

A bem da verdade e examinando atentamente outros livros[5] sobre o assunto, como "As Camélias do Leblon e Abolição da Escravatura: uma investigação de História Cultural" no qual Silva afirma:

> Em 11 de novembro de 1890, já na República, quando o ministro da Fazenda Rui Barbosa, indeferiu a criação de um banco para indenizar os ex-proprietários de escravos, a Confederação Abolicionista organizou imediatamente uma grande passeata "de industriais e operários", em apoio ao ato do ministro, além de mandar imprimir o despacho denegatório em luxuoso papel da Holanda e letras de ouro. (SILVA, 2003. p. 62)

Tal estudo contraria a tese da "queima dos documentos" de Campos (2003), ressalvando que, um mês após o indeferimento de pedido de criação do "banco de indenizações", o ministro Rui Barbosa editou a resolução de "14 de dezembro de 1890" e não antes, em "15 de novembro", como afirma Campos (2003. p.19). Fato é que Silva (2003) trás em seus estudos evidências devidamente documentadas, enquanto Campos (2003), diferentemente, não comprova com documentos a sua afirmação. A Resolução que previa a incineração dos documentos de propriedades de escravos do Ministério da Fazenda objetivou, acabar de vez com as reivindicações por indenizações.

No decorrer de todo o século XX inicia-se um movimento de resgate da história do negro, não como um ser "inferior" ou "marginal", como fora tratado por teorias positivistas, "racistas" e preconceituosas que norteavam o pensamento do final do século XIX e início do XX, no Brasil. Buscou-se o resgate da história de etnias diversas, combatendo idéias pré-concebidas, recuperando suas origens e seus valores com suas manifestações religiosas e seus sistemas agrários e econômicos, políticos e socioculturais. Refiro-me ao contexto histórico em que a intelectualidade brasileira buscava, também, elementos que permitissem articular a idéia de uma identidade nacional frente à realidade de um país onde mais da metade da população

[5]Além de SILVA 2003, foram analisados também SILVA (2008), CAPOEIRA (1998).

era composta por negros mestiços, frutos de uma hibridez “multiforme e onipresente” (GRUZINSKI, 2001. p. 43). Neste contexto é criada a imagem da capoeira como forma total de resistência negra.

> Efeito de moda ou não, do Brasil a Paris, da Cidade do México a Londres, o fenômeno das misturas é objetivamente incontestável. Mesmo reconhecendo que todas as culturas são híbridas e que as misturas datam das origens da história do homem, não podemos reduzir o fenômeno à formulação de uma nova ideologia nascida da globalização. O fenômeno é a um só tempo banal e complexo. Banal porque o encontramos em escalas diversas ao longo de toda a história da humanidade e porque, hoje, ele é onipresente. Complexo, porque parece impalpável quando pretendemos ir além dos efeitos de moda e da retórica que o cercam. (GRUZINSKI, 2001. p. 41-42)

Como podemos perceber na explicação do historiador francês, a questão da miscigenação é algo tanto real, quanto político e ideológico. No caso brasileiro, tal fato é caracterizado como um processo político de constituição de elementos simbólicos para construção de uma cultura e identidade nacional. Ortiz (2010) expõe que a intelectualidade brasileira, recebeu influências teórica que romperam com o “romantismo” de Gonçalves Dias e José de Alencar de final do século XIX. Dentre estas teorias, três delas foram de maior significado e demarcaram as produções teóricas da época: “o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer”. Teorias estas, elaboradas em meados do século XIX, no continente europeu.

> Na verdade, o evolucionismo se propunha a encontrar um nexo entre as diferentes sociedades humanas ao longo da história; aceitando como postulado que o “simples” (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais “complexo” (sociedades ocidentais), procurava-se estabelecer as leis que presidiram o progresso das civilizações. Do ponto de vista político, tem-se que o evolucionismo vai possibilitar à elite europeia uma tomada de consciência de seu poderio que se consolida com a expansão mundial do capitalismo. Sem querer reduzi-lo a uma dimensão eclusiva, pode-se dizer que o evolucionismo, em parte, legitima ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental . A “superioridade” da civilização europeia torna-se assim decorrente das leis naturais que orientariam a história dos povos. (ORTIZ, 2010. p. 14-15)

A partir destas teorias a intelectualidade brasileira entra em um dilema que busca compreender a defasagem entre o conhecimento cientifico e a realidade, consubstanciando, assim, na construção de uma “identidade nacional”. O estudo e a interpretação do Brasil passaram por estas teorias, mas a realidade brasileira ao se diferenciar da europeia, fez com que estas teorias ganhassem novas abordagens e concepções, unindo-se a elas novos conceitos, para dar conta de explicar a realidade social e o atraso do Brasil. “O pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça.” (ORTIZ, 2010, p. 15) E a partir dos estudos raciológicos, passa-se a pensar a

mestiçagem como "sentido real e simbólico", dando origem ao tão discutido "mito das três raças", e tornando o mestiço emblema nacional.

Sem essa compreensão e a compreensão de um país cuja multiculturalidade[6] data de sua origem, ficava difícil pensar a resignificação de uma cultura, até então, dada como "marginal", como o caso da capoeira. De acordo com Soares (2004) no que se refere à escravidão "estudiosos estavam naquela época presos ao modelo da escravidão rural"[7], um modelo que, com certeza, perpetuou por muito mais tempo e que ainda o é para a maioria dos leigos sobre o assunto, o único, o modelo de escravidão agrária e da senzala. Em sua tese de doutorado "A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 a 1850)", Soares nos mostra a origem da capoeira em meio à escravidão urbana, um modelo de escravidão desconhecida por muitos e pesquisada por poucos até a década de 1970. Estudos que se ampliam, a partir da década de 1980, como se pode notar no relato da historiadora norte-americana, Mary C. Karasch, em suas pesquisas sobre a escravidão e a vida dos escravos no Rio de Janeiro.

> Conseqüentemente, fizeram-se poucos estudos sobre escravidão urbana. As obras substantivas sobre a escravidão no Brasil são, em sua maioria, de natureza geral sobre todos os aspectos das sociedades rurais e as relações entre senhor e escravo, ou muito específicas de um estado. A maior parte dos estudiosos concentra-se, com razão, na escravidão agrícola, pois a maioria dos escravos trabalhava no campo, mas a escravidão urbana não foi examinada de modo sistemático. Portanto, é mais útil estudar a vida e a cultura dos escravos no rio simplesmente porque isso ainda não doi feito, exceto de maneira fragmentada em Salvador. (KARASCH, 2000. p. 27)

Hoje é certo e consensual que a capoeira é genuinamente brasileira[8], idéia sustentada por inúmeros historiadores, como o próprio Soares. Antropólogos também tem pesquisado e se dedicado ao estudo da capoeira e suas origens em terras africanas, como o autor de "A capoeira escrava", que esteve em Angola em 1995, e Inezil Penna Marinho que também foi em Angola em 1966. Ambos descobriram que lá não existia a capoeira, e segundo relatos de Marinho, a capoeira era inteiramente desconhecida no país.

---

[6]Utilizo o termo multiculturalidade para designar uma das questões fundamentais do "multiculturalismo" que é a diferença (SEMPRINI, 1999. pg. 171)

[7]Trabalho com o conceito de escravidão rural e escravidão urbana na visão de Mary Karasch e de Carlos Eugênio Líbano Soares. Estes autores abordam a escravidão rural como a escravidão do campo, implantada no meio rural. Diferentemente da "escravidão urbana", que se constituía nas cidades, gerando um modo distinto de escravidão e da vida urbana.

[8] Se é que podemos considerar algo genuíno, quando levamos em consideração a "mestiçagem", a "hibridez" e o "multiculturalismo". Utilizo do termo "mestiçagem" e "hibridez" como conceituados por Gruzinski. No qual a mestiçagem é utilizada para designar as misturas ocorridas entre "seres humanos" de etnias diferentes e hibridez para poder designar às misturas ocorridas dentro de uma mesma "civilização ou de um mesmo conjunto histórico". (GRUZINSKI, 2001).

Mas, apesar de já termos a confirmação da capoeira ter se originado no Brasil, tese corroborada por estudiosos e pesquisadores da temática, ainda existem mestres e professores que, por ideologias e dogmas[9], ou talvez pelo desconhecimento, não acreditam ou preferem não aceitar a confirmação desta origem do jogo. Pode-se falar, em geral, de dois tipos de explicações divergentes sobre a origem da capoeira por parte destes grupos: um acredita na capoeira vinda da África com os negros bantos de Angola, versão para o qual não existe nenhum tipo de comprovação até os dias de hoje. Já para o segundo grupo, que conta com a maioria dos adeptos e praticantes da capoeira, no qual acredito e defendo, a capoeira foi desenvolvida em terras brasileiras no período escravocrata em fins do século XVIII e início do XIX, em meio à "escravidão urbana", como parte de uma complexidade, étnica, cultural, religiosa e política que são marcantes desse período da história do Brasil.

Esse período da historia da capoeira é conhecido como "capoeiragem", tanto na historiografia como na história oral que é transmitida pelos mestres e professores de capoeira. Ouso aqui, realizar certo recorte temporal, pelo qual podemos analisar uma temporalidade da "capoeiragem", que vai do final do século XVIII e início do XIX, até as décadas de 30 e 40 do século XX. Temporalidade esta, que não ocorre de forma continua e linear, mas fragmentada em processos políticos e socioculturais em épocas específicas no Rio de Janeiro, Bahia, Recife, Pará e Minas Gerais. Acreditando ainda, haver registros de "capoeiras" em outros Estados brasileiros. História esta, que acredito não ter sido descortinada, ainda, não pela falta de documentos e registros, mas por não termos pesquisas especificamente na área da História, que abordem a temática da capoeira nestes Estados.

Conforme explicita Conde (2007) a "capoeiragem" carioca, era composta por três indivíduos; "o aprendiz", "o amador" e "o profissional", indivíduos estes que eram conhecidos como capoeiras e que formavam as tão conhecidas "maltas de capoeiras".

> A capoeiragem era composta por três tipos básicos de praticantes: o "aprendiz", formado por todos os iniciantes, que abrangia um universo diversificado de faixa etária, de etnia e de classe social, e se caracterizava principalmente pelos "moleques de rua", que aprendiam com um capoeira mais experiente para, mais tarde, integrarem uma malta; o "amador", o capoeira que dominava a técnica da capoeira, mas não pertencia a nenhuma malta, utilizando-a apenas de forma independente, sendo este grupo formado, entre outros, por jovens da elite social; finalmente o "profissional", que, tendo passado pelo processo de aprendizagem e de posse da navalha e do chapéu, partia para a realização de sua primeira "missão" como integrante de uma malta. (CONDE, 2007. p. 33-34)

[9] Posso citar aqui a ideologia da defesa de raízes africanas por parte de alguns angoleiros. Constituindo assim, em dogmas que colocam a capoeira como vinda da África para o Brasil.

Essas maltas recebiam denominações de acordo com o bairro ou “freguesia” a que pertenciam, sendo as mais conhecidas as dos “Guaiamus” e dos “Nagoas”. Com seu nascimento escravo, a “capoeira” se espalhou para os indivíduos livres de todas as origens, devido a sua constituição em meio à vivência “escrava e africana”. “Essa experiência moldou uma sociabilidade característica, preparada para enfrentar as tensões de uma sociedade marcada pela violência”. (SOARES, 1999, p. 152)

2.2 A gênese capoeirana.

A partir de dados e comprovações históricas e cientificas, a capoeira originou de um processo de miscigenação, ocorrido em terras brasileiras, com elementos das culturas negras trazidas do continente africano, com suas principais etnias banto e nagôs[10] (iorubas). Desse processo fez parte à influência da cultura européia introduzida, primeiramente, pelos portugueses e povos autóctones que, em terras “brasileiras”, já se encontravam aqueles chamados de “índios”. Cada qual contribuindo com seu padrão cultural em um processo de transformação, salientando que os povos vindos da África, os autóctones e os lusos, detinham seus aspectos culturais, religiosos e ritualísticos com suas danças, seus hábitos e costumes diferenciados. A origem da capoeira faz parte, assim, do contexto da sociedade urbana[11] que se constitui de forma mais expressiva no século XVIII, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, baseado em um modelo de escravidão: a “escravidão urbana”.

A partir do inicio do século XIX, podemos confirmar que a difusão social da capoeira se desenvolve nesse período, dado que é confirmado na maioria dos documentos de época referentes à prisão de capoeiras por agressões e violência, construindo uma imagem bastante negativa da capoeira como atos de vandalismo e de marginalidade.

> Sendo assim, é no interior da escravidão urbana, vigorosa como nunca na época de nossa saga, que podemos entender a capoeira. Sua moldura, seu entorno, seu contexto era a densa cultura urbana forjada por escravos no Rio de Janeiro; assim, não se pode estranhar que em todo o tempo de nossa narrativa nos reportemos a esta formação cultural. Mais que um fato da resistência escrava (que é, sim, relevante), a capoeira informa das transformações étnicas e culturais que envolveram escravos e libertos, africanos e crioulos, na cidade colonial, na passagem para a metrópole imperial. (SOARES, 2004. p. 25)

[10] Banto e Nagôs ou iorubás: são dois grandes troncos étnico-lingüísticos do continente africano e de onde vieram a maioria dos escravos para o Brasil. Nagô: tronco étnico-lingüístico da região sudoeste do continente africano. Banto: tronco étnico-lingüístico da região centro-oeste do continente africano.

[11] Sociedade urbana é analisada por Soares, a partir de sua etimologia, a sociedade que tem seus afazes e cotidianos dentro das cidades.

São inúmeros os documentos de prisões, relatos de viajantes e anúncios de jornais, que demonstram a trajetória dos capoeiras, a prática da capoeiragem e da vida dos escravos na primeira metade do século XIX. Fato que, mesmo não se caracterizando como um delito cometido contra a lei era combatido por agentes policiais. Os escravos, quando pegos, eram obrigados a assinar "o termo de bem viver"[12], e caso ele fosse descumprido, resultaria na prisão do responsável por sua violação. (TONINI, 2008. p. 17) De acordo como Mary Karasch "o período de 1808-1850, que foi de crescimento e expansão da economia urbana e do tráfico internacional de escravos, aponta para um capítulo extraordinário da história da escravidão urbana" (KARASCH, 2004. p. 290)

Comprovando a tese de Mary Karasch, o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares fez o maior levantamento documental sobre prisão de capoeiras neste período, em seu livro já citado neste texto "A Capoeira Escrava: e outras tradições rebeldes do Rio de Janeiro (1808-1850)". O autor mostra a prisão dos capoeiras e as "informações que se destaca do códice 403 é relativo aos castigos físicos perpetrados aos escravos presos por capoeiras". (SOARES, 2004. p. 87) Além de descortinar a visão de uma cultura escrava e urbana que se constituía a partir do período joanino, explicitando, também, o surgimento das maltas de capoeiras e as distintas etnias que compunham a escravidão urbana na cidade do Rio de Janeiro.

> Em 31 de maio de 1815, as patrulhas da Guarda Real prenderam um grupo de dez escravos. Era como se fosse um microcosmo da capoeiragem escrava dos primórdios do século: metade do grupo era de nação Congo, a etnia mais importante dentro da capoeira escrava da era joanina. O predomínio congo era temperado com a presença de um mina, um Moçambique, um angola e um cabra brasileiro, além de um representante de um grupo raro dentro da capoeira: um ganguela. O motivo da dentenção era o mesmo: estavam "jogando capoeira", aparentemente despreocupados da vigília policial, quando foram surpreendidos. (SOARES, 2004. p. 89)

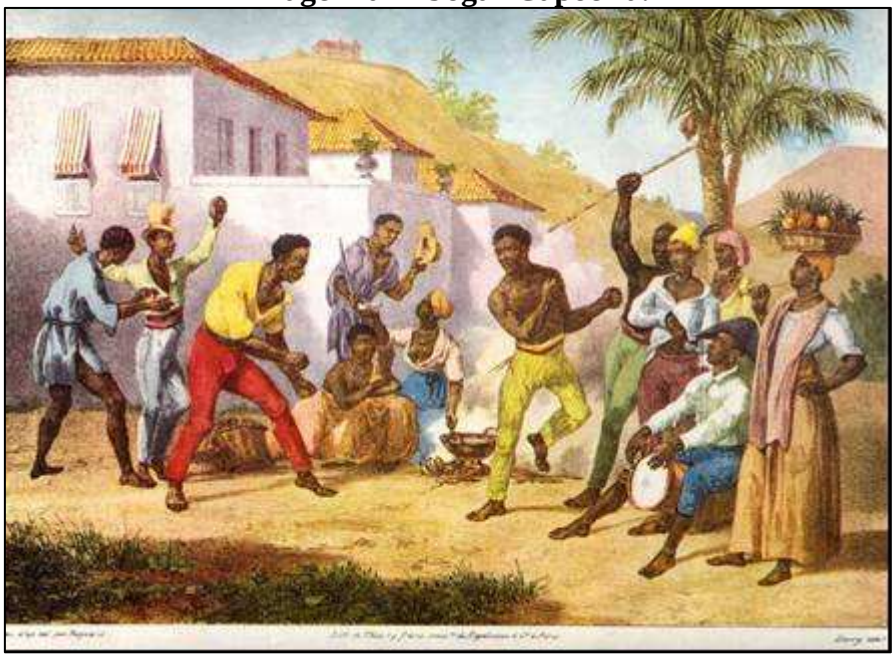
Soares aponta em seus estudos as varias etnias que compunham o mosaico da cultura africana em terras brasileiras, bem como os contatos interétnicos e a troca cultural e simbólica que ocorriam nas relações sociais, individuais e em grupo. Fatores que propiciavam não só o resgate das culturas africanas, mas o surgimento de novas culturas e significados simbólicos elaborados a partir destes contatos. Fitas coloridas, chapéus e assobios eram utilizados de forma simbólica pelas maltas, revelando a característica de cada uma delas. "Algumas

[12] No livro "A Arte Perniciosa, a repressão Penal aos Capoeiras na República Velha", Tonini explicita o "Código de Processo Penal de 1830" (p. 17), ocorrendo um erro referente a data, pois o "Código de Processo Criminal" é de 1832. No qual acredito ser um erro cometido pelo autor na hora da digitação do texto.

singularidades indicam que o uso de cores era uma mescla de tradições inventadas no Brasil com memórias étnicas vindas da África.” (SOARES, 2004. p. 90)

Outras fontes utilizadas pelos historiadores e pesquisadores sobre a capoeira no inicio do século XIX, além dos códices de policia, foram os relatos de viajantes, artigos de jornais, e, principalmente, as “páginas da literatura, dos cronistas, dos memoralistas do passado imperial do Rio de Janeiro”. (SOARES. 2004. p.35) Literatos como Manoel Antônio de Almeida com seu celebre romance “Memórias de um sargento de milícias”, que narra às aventuras de Chico-Juca, e que não é citado como capoeira no livro. Mas, de acordo com o personagem, ele possui todas as características dos capoeiras do período joanino. Citando ainda a imagem de Johann Muritz Rugendas, que adquiriu grande representatividade referente a primeira metade do século XIX, sobre a capoeira é a pintura “Danse de la guerre”, intitulada depois de “Jogar Capoëra-Danse de La guerre”:

Imagem 01 – Jogar Capoeira.



Fonte: Rugendas, 1835.

Soares em outro texto, “A Negregada Instituição: Os Capoeiras na Corte Imperial de 1850 – 1890”, nos mostra que as características da “capoeira escrava da 1ª metade do século, assim definida por sua quase exclusividade abrangência negra e africana, serão introjetadas entre homens livres e estrangeiros nos próximos cinqüenta anos.” (SOARES, 1999. pg.33)

Essa segunda metade do século XIX é também um marco histórico na trajetória da capoeira com a ampliação das “maltas de capoeiras”, representadas pelas mais conhecidas:

“Guayamús e Nagôs”. E, ainda, pelo recrutamento de capoeiras para a Guerra do Paraguai, além da participação política daqueles que estiveram do lado dos conservadores e dos liberais de formas distintas.

> Mas a capoeira também sintetizava o êxito das culturas africanas trazidas pelo tráfico negreiro em amoldar-se e transforma-se em um ambiente de muitas maneiras inédito. A síntese cultural construída pelos africanos no ambiente da escravidão citadina teve na capoeira um representante digno. O agravamento dos conflitos intra-escravidão, dividindo “Crioulos” e “Africanos”, e que de acordo com o que foi levantado explica a natureza da formação dos Nagôas e Guayamús, se introjetaram com toda força entre os livres de todas as cores. (SOARES, 1999. p. 348)

Já no fim do século XIX, a capoeira ou “os capoeiras” passam a ser perseguidos. Com o advento da Primeira República, são enquadrados no Artigo 402, “Dos Vadios e Capoeiras”, no primeiro código penal republicano. De acordo com Pires (2004), a capoeira foi criminalizada no artigo 402 devido a suas práticas sociais do século XIX, que estavam diretamente ligadas à vadiagem e aos crimes de lesões corporais.

Em seu texto, “A Capoeira na Bahia de todos os Santos: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890 – 1937)”, Pires volta-se para a construção de uma “história social dos capoeiras baianos”. Já “munido das metodologias de construção de uma história social da capoeira carioca no mesmo período” (PIRES, 2004. pg. 25), Pires argumenta sobre o vazio documental no que se refere a “capoeira na Bahia”. Motivado, de acordo com ele, pelo artigo 402 do código Penal de 1890, que, mesmo sendo uma lei de âmbito nacional, não entrou em vigor na Bahia. Nesse estudo, o historiador recorreu as fontes de jornais e manuscritos de antigos mestres da capoeira baiana, detectando nomes dos capoeiras, citados na documentação de prisões em delegacias.

> Portanto podemos tentar conhecer quem foram os capoeiras do início do século XX, o que faziam, talvez até o que pensaram em certas circunstâncias da vida. Esses indivíduos podem ser vistos como representativos da capoeiragem do final do século XIX na cidade de Salvador; eles aprenderam o jogo, os rituais, a ludicidade e certas formas organizadas a partir dos capoeiras da segunda metade do século XIX. (PIRES, 2004. p. 40)

A virada do século XIX para o XX se dá de forma complexa e conturbada na História do Brasil. É o período pós-abolição da escravatura e de implementação da república. Acontecimentos que contribuíram de forma decisiva para repressão à capoeiragem no Rio de Janeiro, capital do país naquele período. Luiz Sergio Dias no seu livro, “Quem tem medo da Capoeira?” (Dias 2001), no capítulo intitulado de, “A morte da Capoeira”, realiza uma analise

crítica sobre a desarticulação que se dá sobre a capoeiragem no início do século XX, ocasionado pelo que tornara a capoeiragem durante todo o século XIX, como podemos ver nos estudos de Soares (1999-2004) e de Pires (2004). Apontando para um governo que tinha a preocupação com uma "ordem cotidiana" de uma classe média branca, calcada em valores cristãos e eurocêntricos. Valores estes que são características marcantes de vida, da belle époque, que se tentava implantar no Brasil, em contrapartida aos indivíduos "das 'classes perigosas:' vagabundos, mendigos, prostitutas, proxenetas, jogadores de baixa condição, capoeiras e, para os mais exigentes analistas, os operários." (DIAS, p. 122) Situação esta que ocasionou uma verdadeira caçada aos capoeiras no inicio do século XX, no Rio de Janeiro, bem descrita pelo autor no capítulo "A morte da capoeira":

> Esta idéia empregada no sentido da desarticulação das maltas e nações por meio da prisão, condenação, além do desterro de muitos capoeiras – com base na criminalização da prática -, provocando a sua sobrevivência em caráter individual e em menor escala e, progressivamente, sua ocultação até seu renascimento como "jogo" oficializado na época do Estado Novo. (DIAS, 2001. p. 121)

Como explicado anteriormente, Pires argumenta que esta caçada aos capoeiras não ocorreu na Bahia, onde a capoeiragem ganhou uma outra roupagem com apoio de políticos, escritores e intelectuais baianos. Adquirindo força, enquanto jogo, esporte e elemento de tradição da cultura afrobrasileira, a capoeira foi fortemente valorizada, caindo no gosto das elites baianas e de seus respectivos intelectuais, notadamente nas décadas de 1930 e 1940. É nesta época que Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba) e Vicente Ferreira Pastinha (Mestre Pastinha), alcançam prestigio e respeito dentro da sociedade baiana e posteriormente, são reconhecidos no Brasil e no mundo.

2.3 A constituição da Capoeira Contemporânea: a transição do século XIX para o século XX.

Um período importante na História do Brasil foi o fim do século XIX e início do século XX, por sua complexidade e conturbação que marcaram de forma significativa a nossa história. A "Abolição da Escravatura" em 1888, seguida da transição do Império Brasileiro para a Proclamação da República em 1889, trouxe de forma significativa inúmeras mudanças políticas, econômicas e sociais. Uma dessas mudanças foi a implementação do primeiro Código Penal republicano, decreto número 847 - de 11 de outubro de 1890, promulgado pelo general Deodoro da Fonseca, chefe em exercício do "Governo Provisório".

> Ao longo de sua história, ela também se enquadrou nos mais variados projetos (repressivos ou não) e recebeu, por conseqüência, diferentes significados. Predominavam, nos discursos voltados para a ação do capoeira, propostas que se alternavam entre a tolerância relativa e a perseguição rigorosa. Nesse sentido, os capoeiras cariocas tiveram seus momentos de "valorização" nos últimos anos da Monarquia devido à participação na Guerra do Paraguai (a capoeiragem foi inclusive associada ao Partido Conservador). Mas logo que a República foi proclamada a situação inverteu-se. A capoeira passou a ser considerada como um crime no recém-elaborado Código Penal. (LEAL, 2008. p. 17)

Com o advento da República, inicia-se uma caçada aos capoeiras, inimigos dos republicanos devido a participação ativa no "jogo político do Império". Jornais da época mostram constantemente a liberdade dos capoeiras nos espaços públicos da Corte Imperial. É desta época que os capoeiras são perseguidos e a "capoeira" é enquadrada enquanto como crime penal, no Livro III, Capítulo XIII, "DOS VADIOS E CAPOEIRAS" do Código Penal dos Estados Unidos do Brasil de 1890 como se pode conferir nos artigos:

> **Art.** 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:
> Pena - de prisão cellular por dous a seis mezes.
>
> Paragrapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.
> Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.
>
> **Art.** 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.
> Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.
>
> **Art.** 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes. (SENADO FEDERAL 1890)

Assim procedendo o novo regime mostrava ser eficaz principalmente aos olhos dos "republicanos e da classe média e alta do Rio de Janeiro", na solução dos problemas relacionados aos capoeiras. Adversário como ao regime e a estas camadas da população.

> Os capoeiras também haviam se mostrado ativos participantes do jogo político do Império seja apoiando os diversos gabinetes conservadores, seja combatendo os republicanos, seus viscerais inimigos. A formação da Guarda Negra, em sua grande parte composta por navalhistas, de certo modo, oficializou a integração dos capoeiras com as forças policiais da monarquia, demonstrando que as manchetes dos jornais não estavam mentindo quando afirmavam que as maltas agiam com o beneplácito da polícia da Corte. Portanto, os capoeiras representavam uma possível ameaça ao novo regime, tornando a adoção de medidas contra os capoeiras "um componente essencial na eliminação da oposição das ruas". (TONINI, 2008. p. 53-54)

De acordo com Tonini (2008) o governo provisório elege o "bacharel João batista Sampaio Ferraz (Cavanhaque de Aço)[13], para o cargo de "chefe da polícia da Capital Federal", conhecido como exímio capoeira, mas inimigo dos capoeiras e da Guarda Negra[14]. Já de imediato, nos primeiros meses de república, mais precisamente, no dia "10 de dezembro de 1890" a repressão aos capoeiras se inicia com o intuído de liquidar com estes e "extirpar a capoeiragem", Sampaio Ferraz resolve deportar os capoeiras presos para Fernando de Noronha. (p. 56)

> Muitos dos capoeiras presos em Fernando de Noronha recebiam cartas de parentes ou amigos do Rio de janeiro. Mas a maior parte dos "presos capoeiras", como eram chamados aqueles deportados por Sampaio Ferraz, não se preocupavam muito com isso. Estavam mais interessados na coluna dos jornais vindos da capital. (SOARES, 1999. p. 327)

De acordo com Soares, a capoeira teve grande significado no jogo da política na Corte Imperial, exprimindo uma política de rua suigeneres, a partir das maltas de capoeiras e de uma geografia peculiar, "onde facções da massa trabalhadora urbana estavam em permanente conflito, disputando zonas de influência, freguesias e bairros, numa guerra ininterrupta pela primazia da urbs". (SOARES, 1999. p. 347) Um conflito entre "republicanos e a Guarda Negra, interpretada pelos contemporâneos como um conflito entre São Paulo, 'a província mais impenetrável à abolição' e a Corte, 'morosa, oficial, explorada pela politicagem eleitoral dos chefes conservadores' representou o apogeu da ação política das maltas". (SOARES, 1999. p. 349) Sendo expurgada das ruas na primeira república a capoeiragem e os capoeiras só voltariam no cenário nacional "domesticada" e "disciplinada", como "esporte nacional", a partir do Estado Novo.

Diferentemente do Rio de Janeiro a capoeiragem na Bahia não recebeu as mesmas punições e nem as mesmas perseguições, fato que suscita inúmeras indagações pelos historiadores e pesquisadores sobre a temática. Um destes questionamentos é se a capoeira estava presente na Bahia do século XIX! O historiador Simões Pires (PIRES, 2003), em seus estudos sobre a capoeira da Bahia, nos relata que um dos primeiros procedimentos adotados foi de "procurar os processados pelo Artigo 402, do código penal de 1890", no Arquivo Público do Estado da Bahia. Para sua surpresa, como expõe, não os encontram. Fato que

[13] Cavanhaque de Aço era como ficaria conhecido Sampaio Ferraz na república. (SOARES, 1999. p. 313-314)

[14] A Guarda Negra foi uma "milícia" criada e constituída por negros para poder defender e preservar o regime monárquico, que era simbolizado pela imagem da "Redentora", a Princesa Isabel. Adquiriu grande e influência e poder político no período sedo considerada como o "Partido Capoeira". Soares (1999) dedica um subcapítulo de seu livro para analise da Guarda negra (p. 251)

aumentou o grau de dificuldades das investigações e novas buscas foram feitas nos processos referentes ao artigo 303, do mesmo código, que "tratava dos crimes por lesões corporais". Pires comenta que esta não foi uma busca fácil até "deparar com os processo do célebre capoeira Pedro Mineiro"[15], e com este dado, a possibilidade de encontrar outros processos. Porem, outro obstáculo apareceu: nos processo não aparecia a terminologia "capoeira", o que levou o pesquisador a recorrer, então, a tradição oral, dos antigos mestres da Bahia, para tentar descobrir os nomes de "capoeiras" entre os idos de 1890 e 1930.

> Apesar de alguns cronistas baianos referirem-se à existência da capoeira em Salvador entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, fenômeno este que aparecia supostamente tanto em conflitos reais como em festas e brincadeiras populares; e apesar da capoeira ter sido criminalizada pelo código Penal de 1890, na Bahia ainda não foram localizados processos ou prisões por crime de capoeiragem. Por aí o caminho estava bloqueado, pois os capoeiras não eram distinguidos dos desordeiros em geral. (DIAS, 2006, p.33)

Além do Rio de Janeiro e Bahia, outros estados também tiveram problemas com a capoeiragem, na transição do século XIX para o XX, como Recife, Pará e Minas Gerais, contudo nestes últimos Estados os estudos ocorrem de forma consistente, mas, ainda embrionária, dado que os trabalhos historiográficos sobre a capoeiragem e a capoeira estão situados entre Rio de janeiro e Bahia. Conforme Leal (2008), a capoeiragem no Pará também foi perseguida na Primeira República, onde os capoeiras eram vistos em meio a outros sujeitos perseguidos socialmente como as "meretrizes e vagabundos", sendo noticiados pela impressa paraense do período com muita frequência:

> "Desordem", lembremos , era o principal problema que o chefe de polícia pretendia evitar com o controle do meretrício, em 1890. Com um significado bastante amplo, o termo seria o principal motivo das prisões ocorridas durante o triênio de 1892-4. Sua aplicação caberia nas mais variadas situações de conflito ou mesmo de lazer popular. Era na condição de desordeiros que muitos capoeiras iriam ser presos ou denunciados pela imprensa paraense dos séculos XIX e XX. (LEAL, 2008.p. 52)

No Recife, a capoeiragem não era diferente dos outros Estados. Gilberto Freyre comenta sobre as façanhas e atitudes dos capoeiras, além de expor as armas utilizadas pelos mesmos como à navalha e a faca de ponta, demonstrando ainda o jeito singular e corpóreo do capoeira.

> Às vezes havia negro navalhado; moleque com os intestinos de fora que uma rede branca vinha buscar (as redes vermelhas eram para os feridos; as brancas para os mortos). Porque as procissões com banda de música tornaram-se o ponto de encontro dos capoeiras, curioso tipo de negro ou mulato da cidade, correspondendo

[15] Pedro José Veira, Pedro Mineiro, era um dos conhecidos "capoeiras" da primeira década do século XX da cidade de Salvador, Bahia. Pedro Mineiro foi o apelido que recebeu devido ao fato de ter nascido em Ouro Preto – MG, por volta de 1887. Falecendo em Salvador em 1915. (DIAS, 2006, p. 95); (PIRES, 2004, p. 59-64)

> ao dos capangas e cabras dos engenhos. O forte do capoeira era a navalha, ou a faca de ponta; sua gabolice, a do pixaim penteado em trunfa, a da sandália na ponta do pé quase de dançarino e a do modo desengonçado de andar. A capoeiragem incluía, além disso, uma série de passos difíceis e de agilidades quase incríveis de corpo, nas quais o malandro de rua se iniciava como que maçonicamente. (FREYRE apud BRAIL, 2007. p. 29)

A dissertação de Silva (2006)[16] intitulada " A atuação da justiça e dos políticos contra a Prática da Vadiagem: nas colônias corregêcionais e agrícolas em Minas Gerais (1890-1940)", mesmo não sendo uma pesquisa da área de História, trouxe uma grande contribuição histórica. Pois, até então, o único relato que temos sobre Minas Gerais, no fim do século XIX e início do XX, é sobre o capoeira Pedro Mineiro. Esta pesquisa chama atenção pelo fato de creditar a Minas Gerais, conforme ocorreu na Bahia e em Recife, também seja necessário realizar uma varredura na documentação referente à perseguição dos indivíduos que estavam à margem da sociedade no século XIX e início do XX em Minas Gerais. Indivíduos estes que a exemplo dos outros Estados foram perseguidos e caçados, por serem definidos e enquadrados enquanto "vadios", "capoeiras" e "capadócios". Silva sinaliza para a pertinência da questão ao realizar uma analise dos "Livros de Registros de Presos da Casa de Detenção da Corte e do Distrito Federal, no período de 15 de novembro de 1889 à 13 de maio de 1890". Ela identifica nestas fontes a detenção de "110 (cento e dez)" indivíduos sendo presos por capoeira, em cerca de três meses na Capital Federal, e destes 110 (cento e dez), 10 (dez) deles eram mineiros. A autora analisa o art. 399, que é o primeiro artigo, do Capítulo XIII "Dos Vadios e Capoeiras" do código Penal de 1890. Ela cita ainda, que "o crime variava de desordem, capoeiragem e/ou vadiagem". (SILVA, 2006. p. 16)

> No solo mineiro, a busca por ações mais energéticas contra a ociosidade era pautada de debates nos discursos das autoridades. A alegação sobre a aplicação e a utilidade das leis contra a prática da vadiagem tomava corpo, tanto entre os representantes da política quanto com os representantes da justiça. Esse últimos, por sua vez, teciam duras críticas ao afirmarem que a atuação prática da legislação penal deixava a desejar, pois a sua aplicação era muito complacente para com os vadios, contribuindo e muito com o aumento da vadiagem em Minas Gerais. (SILVA, 2006. p. 35)

Para isto foram criados no Estado de Minas Gerais as "Colônias Correcionais Agrícolas", como forma de controle social, para que se pudesse, através do trabalho, disciplinar os indivíduos sem profissão ou ocupação. Sendo, de acordo com as autoridades, o caminho mais viável para que pudesse controlar os infratores, corrigindo-os de sua predisposição a criminalidade.

---

[16] Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em extensão rural para obteção do título de "Magister Scientiae", pela Universidade Federal de Viçosa –UFV.

> O projeto nº. 7. 141, originou a lei nº. 141, de 20 de julho de 1895, criando assim as colônias correcionais em Minas Gerais, que combinou e adaptou o texto do Código Penal às prioridades estabelecidas pelas autoridades mineiras. Por meio do Decreto nº. 858, de 16 de setembro de 1895, aprovado pelo Congresso Mineiro, estabeleceu-se o Regulamento sobre as colônias correcionais agrícolas no Estado. Esse decreto elenco pontos bem definidos que regulamentavam nos mínimos detalhes para que foi criada, para quem e como deveria ser a organização e o funcionamento desses estabelecimentos correcionais. (SILVA, 2006. p. 42)

Como podemos perceber, a perseguição aos vadios e capoeiras ocorreu em todo os cantos do Brasil com o advento da República. No caso específico de Minas Gerais, posso afirmar, que esta evidência modifica relevantemente a História e historiografia da capoeira, por traçar uma nova rota sobre a capoeira e ou os capoeiras no século XIX e início do XX.

> A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade. (ORTIZ, 2010. p. 39-40)

Neste início de século uma nova ideologia política se instaura, na busca de uma identidade nacional, uma construção coletiva vai se formando através dos debates e publicações realizadas por parte dos intelectuais brasileiros, como os clássicos Gilbert Freyre, com “Casa Grande e Senzala” em 1933; Caio Prado Júnior “Evolução Política do Brasil” também em 1933 e Sérgio Buarque de Holanda em 1936 com “Raízes do Brasil”. Ortiz (2010) explica que com a “passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço”. Modificando, assim, o pensamento sobre a identidade nacional que se forjava e com o passar dos anos, na constituição da sociedade brasileira. Referindo-se a Gilberto Freyre, Ortiz, expõe que ele “transforma a negatividade do mestiço em positividade”, tornando plausível o “mito das três raças”. A partir dai, constitui como senso comum a “ideologia da mestiçagem”, que fora criticada durante algumas décadas pelas faces das teorias raciológicas, como já descrito anteriormente. Desta forma, converte-se, de forma política e ideológica, o que é mestiço em nacional, a exemplo do “carnaval e do futebol”. (ORTIZ, 2010. p. 41) Podendo afirmar, que em pouco tempo depois, assim como o futebol e o carnaval, o samba e a capoeira também se tornariam reconhecidos enquanto traços da cultura nacional.

Desde o fim do século XIX, então; Vai se consolidando a idéia de unidade, de um Estado Nacional em direção à construção de uma “ideologia de Estado”, que passa pela

Primeira República e se consolida no Estado Novo. Um projeto nacionalista, que, na visão de Vieira (1992), “procurou reunir os elementos de conservação das tradições e a proposta modernizante numa única dimensão”, surgindo ideologias políticas que se orientavam a partir do “binômio modernização e nacionalismo”. Com isto inúmeros debates não só no aspecto político, mas também na área da educação e da cultura, vão produzindo novos pontos de vista sobre os capoeiras.

> A introdução de uma nova visão de mundo no ambiente da capoeira, a partir da década de trinta, teve no capoeirista baiano conhecido como Mestre Bimba (Manoel dos reis Machado, 1899-1974), criador da criador da Capoeira Regional, seu principal articulador. A partir do contato com os estudantes universitários de Salvador nos anos 30, Bimba procura reorganizar as técnicas e os rituais da capoeira para torná-la aceitável aos estratos sociais superiores. (VIEIRA, 1992. p. 111)

A partir da década de trinta do século XX, a capoeiragem da Bahia sofre inúmeras transformações, principalmente a partir da criação das duas vertentes, Regional e Angola, que começam a despontar no cenário da capoeira baiana. Criando assim, distorções e noções equivocadas no que se refere à história da capoeira. Pois, naquele momento iniciava-se uma preocupação com estudos sobre a cultura negra e “afro-brasileira”, em decorrência da constituição de uma identidade nacional que, de forma mais eficiente, começava a ser forjada a partir da necessidade política e ideológica do período. Podemos citar a influência do 1º Congresso Afro-Brasileiro realizado em 1934 em Recife – PE, por Gilberto Freyre, e depois o 2º Congresso Afro-Brasileiro em 1937 em Salvador – BA, coordenado por Edison Carneiro com apoio de outros intelectuais baianos como Jorge Amado. (GONÇALVES, 2012. p. 72) Com a forte influência da Antropologia, de Franz Boas, “considerado o pai da antropologia culturalista”, consolida a idéia de cultura em objeção a idéia de raça. O que, de acordo com Rocha e Tosta: “Sem dúvida nenhuma, a luta contra o conceito de raça desenvolvida por Boas ao longo da vida é uma das mais importantes conquistas modernas na luta contra o preconceito, o xenofobismo, a discriminação racial, além, é claro, de ser um dos fundamentos teóricos da antropologia moderna”. (ROCHA; TOSTA, 2009.p. 35)

Nesta perspectiva é fundamental para o entendimento desta pesquisa uma noção da história da capoeira, pois, como argumenta Muniz Sodré, torna-se, necessário “a distinção entre os conceitos de ideologia e cultura, entre poder e seus limites”. (SODRÉ, 2005, p. 44) Para que se consiga de forma positiva entender o contexto histórico e o surgimento dos dois estilos de capoeira Angola e Regional.

3 CAPOEIRA ANGOLA E CAPOEIRA REGIONAL: SÍNTESES DA CAPOEIRAGEM EM SALVADOR.

A partir do processo histórico de constituição da capoeira analisado anteriormente, posso dizer que os estilos "Regional" e "Angola" são uma síntese da capoeiragem baiana, realizadas na cidade de Salvador a partir da década de 20 do século passado[17]. Pires (2002) expõe que os dois estilos constituíram "novos modos de praticar e ensinar a capoeira", tendo-os enquanto "tradições inventadas"[18], sendo que estas tradições significaram um rompimento com as características e o modelo de capoeiragem das maltas do fim do século XIX e início do século XX. De acordo com Pires:

> Esses estilos de capoeira são frutos do processo de invenção cultural deflagrado nas primeiras décadas do século XX e que não atingiram somente a capoeira, mas também um grande número de expressões culturais. Os estilos angola e regional resultaram das rupturas sociais implementadas por um grupo que se separou daqueles que mantiveram a tradição da capoeira nas ruas dos diversos bairros da cidade. Tais estilos são formas específicas que a capoeira tomou na cidade de Salvador, onde os critérios esportivos não destruíram o lado lúdico da prática. (PIRES, 2001. p. 239)

Sendo vários os pesquisadores que argumentam sobre a constituição da capoeira Angola e da Regional nas primeiras décadas do século XX. Pedro Abib, por exemplo, expõe que o surgimento e a denominação Capoeira Angola surge como um movimento organizado por capoeiristas em contra ponto a Capoeira Regional de Mestre Bimba. Pois, como explicita Abib, a Capoeira Regional começa a ganhar prestigio, chegando a influenciar e servir de modelo para a descriminalização da capoeira em 1937 pelo, então presidente, Getúlio Vargas. De acordo com o pesquisador:

> Bimba busca apoio entre as camadas das classes médias e média-alta de Salvador, constituída por universitários e filhos de personalidades importantes, institui a academia – e não mais a rua – como espaço de aprendizagem dessa luta, incorpora

[17] Percebo a capoeira Angola e a capoeira Regional como uma síntese, por serem desenvolvidas a partir de duas formas distintas de se romper com os estigmas criados sob os "capoeiras", vistos enquanto desordeiros e marginais no período que vai do século XIX até início do século XX. Sendo uma junção, da cultura corporal, política e social dos capoeiras no decorrer do século XIX e início do XX, mais os aspectos políticos e ideológicos que norteavam o pensamento político e cultural, a partir da década de 30 do século XX e seus desdobramentos.

[18] Pires se apropria do conceito de "tradição inventada", para se referir a criação dos estilos Angola e Regional nas primeiras décadas do século XX, utilizado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger em "A invenção das tradições". "Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado." (HOBSBAWN, 2008, p. 09)

> elementos de lutas marciais como o Karatê e o jiu-jitsu, e cria um método batizado por "Luta Regional Baiana", que acabou ficando conhecido posteriormente como "Capoeira Regional". (ABIB, 2005. p. 65)

Com o prestígio de Bimba e a ascensão da Regional, inicia-se um novo processo na capoeiragem baiana dando origem a um outro segmento e uma nova forma de se olhar para a capoeiragem local, que passará a ser conhecida como Capoeira Angola. A capoeiragem ganha uma nova roupagem, composta por símbolos, discursos políticos e ideológicos com novos significados culturais a partir da elaboração de seus integrantes e colaboradores. Entretanto, segundo a interpretação de Abib, esse processo:

> [...] criou reações no meio da capoeiragem baiana, e logo articulo-se um movimento liderado por Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha, entre outros capoeiras da época, que buscava a preservação as formas originais e tradicionais de praticar a capoeira: a ludicidade e a ritualidade deixadas de lado pela "eficiência" da capoeira regional. Criou-se então, a denominação de "Capoeira Angola" para caracterizar essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba. (ABIB, 2005. p. 65)

Como podemos perceber na citação acima, Abib menciona o ilustre Mestre Pastinha como o líder do movimento de Capoeira Angola, organizado para fazer frente a Capoeira Regional. Mais à frente em seu próprio texto Abib menciona que, Mestre Pastinha, em 1941, com a fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA, não teria articulado o movimento mas dado continuidade, de uma forma mais consistente ao processo iniciado alguns anos antes "por outros importantes capoeiras, como os mestres Noronha, Livino, Aberrê, Totonho de Maré, entre outros, de valorização da capoeira angola, em oposição a recente criação de mestre Bimba". (ABIB, 2002. p. 155) Porem, sabemos que Pastinha, por vários motivos ainda desconhecidos, ficou afastado das rodas de capoeira e do movimento de "criação" da capoeira Angola e de ascensão da capoeira regional.

> Pastinha não se excluía da responsabilidade e acreditava que os próprios capoeiristas tinham parte da culpa pelo fato de a capoeira ter sido alo de tanta repressão. Mas tomou consciência, quis mudar, chegou a romper relações com vários deles. E, certamente por isso, passou um bom tempo, entre 20 e 40, longe das *rodas* e dos grupos mais conhecidos e visados da época. O mestre voltou somente em 1941, tomando para si o papel de representante maior da capoeira Angola na Bahia, a partir daquele momento. (BARRETO; FREITAS, 2009. p.35)

Como se pode perceber são inúmeros os apontamentos e questionamentos sobre este início de século e as transformações que nortearam a capoeiragem e a sociedade brasileira neste período, devido aos aspectos políticos, econômicos e socioculturais. São teorias que buscavam interpretar o pensamento da intelectualidade neste momento da História do Brasil,

nestas primeiras décadas do século XX. Pois, arraigada por um discurso evolucionista (ORTIZ, 2010, p. 14-15), que desde a segunda metade do século XIX predominava no ainda incipiente pensamento nacional brasileiro. De acordo com Renato Ortiz, tais teorias tentavam explicar a ligação das sociedades através de uma "evolução histórica", que de certa forma legitimou a "hegemonia do mundo ocidental" colocando as civilizações européias como modelo das histórias dos distintos povos. Causando, assim, ambiguidades e problemas para os intelectuais brasileiros. Pois, aceitar as teorias evolucionistas era analisar a evolução da sociedade brasileira a partir de uma "história natural da humanidade", o que colocava a sociedade brasileira como inferior, devido ao patamar alcançado pelas sociedades europeias, ou pelo seu grau de evolução que era o "metro" para se avaliar as outras sociedades.

> Torna-se necessário, por isso, explicar o "atraso" brasileiro e apontar para um futuro próximo, ou remoto, a possibilidade de o Brasil se constituir como povo, isto é, como nação. O dilema dos intelectuais desta época é compreender a defasagem entre teorias e realidade, o que se consubstancia na construção de um identidade nacional. A interpretação do Brasil passa necessariamente por esse caminho, daí a ênfase no estudo do "caráter nacional", o que em última instância se reportava à formação de um estado nacional. (ORTIZ, 2010. p. 15)

O pensamento intelectual brasileiro baseado na idéia de cultura, de espaço, produz a noção das culturas nacionais, sendo, neste aspecto político/ideológico o lugar que se manifestam as duas vertentes da capoeira. Corroborando com a antropóloga Simone Pondé Vassalo, ao analisar a Capoeira Angola como uma construção coletiva de intelectuais e capoeiristas baianos, fazendo de suas palavras as minhas, no que se refere tanto a Angola como a Regional podem ser vistas como "uma invenção do presente, elaborada a partir de um contexto contemporâneo". (VASSALO, 2003. p. 17)

Até o findar de 1920 a capoeira era aprendida no cotidiano, onde os ensinamentos eram transmitidos pelos capoeiras mais velhos aos capoeiras mais novos[19] e estes aprendiam na observação, na prática, na "oitiva" como costumavam falar os mestre mais antigos, não existindo uma metodologia ou uma forma de transmissão e ensinamento sistematizada. Os conhecimentos eram transmitidos através da oralidade e da experiência vivida, no jogo de capoeira, dentro da roda. Referindo-se a "oitiva", ao retratar como o ilustre Mestre Waldemar se iniciou na capoeira, Fred Abreu[20] (2003) comenta:

---

[19] Notemos que até este momento, não se existe alusão a concepção de mestre de capoeira e sim de capoeiras, no qual estes eram classificados e associados a sua vivência prática, experiência, malandragem e respeito adquirido pelos outros capoeiras.

[20] Frede Abreu é baiano e pesquisador, não- acadêmico, no qual vem realizando pesquisas de forma sistemática desde 1976, com publicações e palestras em todo território nacional e no exterior. Coordenador do Instituto Jair Moura, do qual se considera discípulo na área da pesquisa, dando apoio a inúmeros pesquisadores, acadêmicos

> Sobre a oitiva: era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele. Diferentemente de hoje em dia, quando é mais freqüente se iniciar o aprendizado através de séries repetitivas de golpes e movimentos, antigamente o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo: um balão boca-de-calça, por exemplo. A partir dele se desdobravam outras situações inerentes ao jogo, que o aprendiz vivenciava orientado pelos "toques" do mestre. (ABREU, 2003. p. 20)

Para além desse espaço de aprendizagens, a capoeira desponta com uma das manifestações na Bahia mais relevantes por englobar o signo de uma cultura popular, o aspecto lúdico do jogo, e o diálogo entre o negro e o branco. Uma cultura que resulta da transmissão das "culturas africanas aos brasileiros". Discurso este que fora "difundido por culturalistas como Renalto Almeida e Arthur Ramos, mas principalmente pelos folcloristas, tendo a frente Édison Carneiro e o escritor Jorge Amado, embasados na perspectiva antropológica de Gilberto Freyre". (FERREIRA, 2007, p. 77) Dinâmicas estas que culminaram em novas idéias e perspectivas sobre a capoeira em consonância com a Capoeira Regional de Mestre Bimba e a difusão da Capoeira Angola com o Mestre Patinha.

3.1 Capoeira Regional: a estratégia de um líder e o surgimento de uma nova era.

"Doutor Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba", conforme descrito por Muniz Sodré (2002) em seu livro "Mestre Bimba: corpo de mandinga". Mestre Bimba recebeu o título de Doutor Honoris Causa, em homenagem póstuma, no dia 12 de junho de 1996 pela Universidade Federal da Bahia.

> Na verdade, eu até mesmo achava que a honraria tinha chegado atrasada. Aquele negro, Bimba, merecia ter sido doutor *honoris causa* em vida, pois embora longe do mundo das letras, era uma das figuras mais cultas que já conheci. Disso, dou bom testemunho: fui seu aluno, dele continuo discípulo vida a fora. (SODRÉ, 2002, p.14)

Filho de Maria Martinha do Bonfim, descendentes de índios, e de Luiz Cândido Machado, ex-escravo, descendente de povos Bantu[21] e reconhecido como mestre do Batuque, Manoel dos Reis Machado nasceu em 23 de novembro de 1889 no Engelho Velho de Brotas, Salvador – BA e, logo ao nascer, recebera ainda no hospital, o apelido, Bimba[22], devido a uma aposta realizada entre sua mãe Maria Martinha e a parteira. Criado em um meio social que

---

ou não, com informações e fontes primarias, que recebeu e juntou durante todos estes anos, sobre a capoeiragem baiana.

[21] Encontramos em vários textos o termo "povos bantus" ao invés de "povos bantu", o que soa, de forma estranha, aos nossos ouvidos de acordo com o nosso linguajar. Porem é um equivoco utilizarmos o termo "bantus". Pois "bantu" já é plural, designando as várias etnias que compreendem a região da África Central e Austral. De acordo com Nei Lopes, "ba-ntu, plural de mu-ntu, pessoa, indivíduo". (2003. p. 38)

[22] O termo "bimba" é uma designação dada ao órgão sexual masculino na Bahia.

lhe oportunizou a convivência com indivíduos que "lideravam a manutenção das práticas culturais populares no início do século, em Salvador", mestre Bimba foi trapicheiro, doqueiro, estivador, alabê[23] no candomblé e relevantemente capoeira. Iniciado na capoeiragem em 1911 por um africano, Capitão da Cia. De Navegação Baiana, de nome Bentinho. (PIRES, 2001, p. 245) Em sua tese de doutoramento apresentada ao departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Pires (2001) expõe que não se tem muito relato sobre a infância de mestre Bimba, mas, que, de acordo com os "relatos sobre capoeira em Salvador, que aparecem nas obras de Jorge Amado[24], ajudam a confirmar a existência de um número grandes de crianças e adolescentes", que vivem nas ruas da cidade participando de diversas atividades, entre elas a prática da capoeira. (PIRES. p. 246)

> Não tenho grandes informações sobre a vida de mestre Bimba, mas tudo indica que ele vivenciou as experiências das ruas de Salvador, onde diversas crianças se encontravam na maior parte do dia, desacompanhadas dos pais, fazendo biscates, pedindo esmolas, roubando, brincando e tentando contato com diversos indivíduos que produziam práticas culturais como o batuque, o samba e a capoeira, principalmente nas festas populares de Salvador. (PIRES, 2001. p. 245-246)

Ainda em diálogo com Pires, que, ao falar da transformação da capoeiragem menciona que "mestre Bimba representava uma ligação do presente com o passado, da antiga com a velha geração, aqueles capoeiras do final do século XIX e início do século XX" (2001, p. 246). O que lhe atribuía certo prestigio no meio da capoeira. Tanto que a história da capoeira Regional é muitas vezes confundida com a história do próprio mestre Bimba. Muniz Sodré diz que seria "natural explicar a vocação de Bimba pela mera influência paterna" levando á um fácil entendimento, mas havia algo mais poderoso que era a cidade de Salvador na transição do século XIX para o XX, "e que se prolonga até os dias de hoje, apesar do capital e da industria." (2002. p. 28) O autor menciona que a cidade de Salvador tem algo de mágico, possuindo uma "dimensão invisível", podendo chamar esta invisibilidade de "espírito".

A fim de dar novas características e mudar os estigmas marginais e de vagabundagem que nutriam o imaginário sobre a capoeiragem, mestre Bimba desenvolveu a partir da década de 1920 a Luta Regional Baiana, posteriormente conhecida por Capoeira Regional. Se relembrarmos, neste período os capoeiras ainda são perseguidos e a capoeira se encontra presente no Código Penal implementado em 1890. E mestre Bimba, de certa forma, transgride a Lei, podendo ser este um dos motivos pela não utilização do termo capoeira e sim de Luta Regional Baiana, acredito.

---

[23] Alabê é a designação dada ao chefe dos ogâns, os tocadores de tambor, no qual pode ser associado a um maestro responsável pelos ritmos e toques que devem ser realizados dentro das cerimônias do candomblé.
[24] Principalmente na obra "Capitães de Areia" como indicado por Pires.

> Por volta de 1930 o conhecido capoeira baiano Bimba começou a ensinar a capoeira segundo um método que ele mesmo havia criado: uma capoeira mais atlética, associada às artes marciais, denominada de regional. Nessa época Mestre Bimba abre a primeira academia dedicada ao ensino da capoeira em Salvador/BA. (FERREIRA, 2002. p.77)

"Clube da União em Apuros" foi o nome dado ao primeiro espaço de ensino da Luta Regional Baiana criado pelo Mestre Bimba, surgindo concomitantemente em outros lugares de ensino e transmissão da recente Capoeira Regional criada por ele. De acordo com Mestre Decânio[25], em um artigo na "Revista Cordão Branco" (Ano I – nº32), Bimba chegou a ministrar aulas domiciliares em várias casas e pensões da cidade de Salvador. Mestre Decânio relata, ainda, que, em dialogo com Caribé[26], o próprio artista teria se matriculado em aulas que eram dadas na "Pensão da Piedade", situada na "esquina da Rua Junqueira Ayres com a Praça da Piedade". E como afirma Decânio: "Como sonhava em perpetuar a capoeira em seus desenhos, apesar de reconhecer a beleza e eficiência dos movimentos da Regional, além de aprender a capoeira, optou pela prática do estilo de capoeira antiga, posteriormente sistematizada pelo mestre Pastinha. (DECÂNIO, p. 14) As aulas de Capoeira Regional podiam ser encontradas em vários outros locais da cidade e destaco um local, por ser muito conhecido e comentado pelos discípulos do Mestre Bimba. É o Terreiro da "Roça do Lobo" imortalizado por uma foto que retrata o Mestre Bimba e alguns alunos treinando.

Imagem 02 – Mestre Bimba no Terreiro da Roça do Lobo.

Fonte: Jair Moura.

Além de ser tema de várias músicas de capoeira cantadas nas rodas pelo mundo a fora, destaco a música intitulada de "Roça do Lobo" do mestre de capoeira, cantor e compositor Tony Vargas.

[25] DECÂNIO, Angelo. In: Revista Cordão Branco, p. 14-15. (Ano I – nº32).
[26] DECÂNIO, Angelo. In: Revista Cordão Branco, p. 14-15 (Ano I – nº32).

Roça do Lobo[27]

Na roça do lobo
A roda era fogo
A roda era fogo, na roça } Coro
Na roça do lobo

No terreiro de Bimba
Era muita mandinga
Na roça do lobo

(coro)

Tocava banguela
São Bento , Iúna
Na roça do lobo

(coro)

Bimba Tocava
Bimba comandava
Na roça do lobo

A partir da década de 1920 mestre Bimba desponta na capoeira baiana causando inúmeros comentários e fuxicos, devido ao desenvolvimento e o prestigio que sua capoeira começa a ganhar.

> A partir de 1920 inicia-se um processo de transformação na capoeiragem, o qual se dá em aspectos político-ideológicos, étnicos, econômicos e culturais, tendo como base o desenvolvimento da metodologia criada por Mestre Bimba e sua inserção social junto às classes média e média alta de Salvador. Nesta época, Mestre Bimba começa a ministrar aulas em recinto fechado, rompendo com a prática da rua, além de realizar apresentações para políticos, em festas públicas, e de ministrar aulas para universitários. Outro empreendimento realizado por Mestre Bimba para divulgação e reconhecimento de sua luta foi a estratégia de desafiar lutadores de outras modalidades e estender o desafio aos "capoeiras" do período [...] (GONÇALVES, 2012. p. 68)

Alcançando a classe média e média alta de Salvador, como filhos de políticos e vários universitários que estudavam na Universidade da Bahia, principalmente no curso de medicina.

> Bimba demonstra ser arrojado no seu intento de divulgar a Capoeira Regional para todos os segmentos da sociedade: realiza desafios e sobe ao ringue para enfrentar os principais lutadores da época; viaja com seu grupo de capoeiristas para outros Estados – São – e Rio de Janeiro – onde realiza diversas competições e apresentações; desfila e apresenta seus capoeiristas na data magna da Bahia, o Dois de Julho; ministra aulas na Polícia Militar e no Exército Brasileiro; funda uma academia; apresenta-se no Palácio da Aclamação para o Presidente da República, Getúlio Vargas, e o governador da Bahia, Dr. Régis Pacheco; e torna-se uma pessoa presente na imprensa escrita e falada. (CAMPOS, 2006. p. 83)

[27] Meste Tony Vargas, CD. Quadras e Corridos.

Mestre Bimba criou para Capoeira Regional uma metodologia própria, para ensino e transmissão de seus conhecimentos. Chegando a inserir um exame de admissão para ver se os interessados estavam aptos a aprender a capoeira, de acordo com seu métodos, após um série de questionamentos em que procurava saber as razões e objetivos do candidato. Como explicita Campos (2006), o mestre "aplicava este procedimento, pois não queria vadios, malandros e vagabundos freqüentando a sua academia". (p. 234) De acordo com este autor, que é um dos discípulos do mestre, Bimba falava que estes indivíduos eram "perniciosos e causavam danos à imagem da capoeira", o que revela uma preocupação do mestre não só com seus alunos e com a Capoeira Regional, mas também com a imagem da capoeira. Fato relevante, pois, conforme expõe Campos, até o ano de 1972, só existia um local de treino da Capoeira Regional, o Centro de Cultura Física Regional – CCFR, que era "localizado no Maciel de Cima, próximo ao Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador, um local de difícil acesso, visto que ali funcionava um dos principais meretrícios da cidade, num belo sitio histórico em decadência". (CAMPOS, 2006. p. 234) O autor expõe que esta era apenas uma das dificuldades de se chegar até a academia de Mestre Bimba, a outra era o preconceito relativo às manifestações culturais afrobrasileiras, além da discriminação contra o negro e a suposta violência da capoeira.

> Em seguida, o candidato era submetido ao exame de admissão, em que Bimba verificava as habilidades motora do novo aluno submetendo-o aos exercícios básicos obrigatórios: cocorinha, queda de rins e deslocamento para traz (ponte). Estes exercícios tinham também como finalidade investigar os aspectos das valências físicas, a exemplo da flexibilidade, da força e do equilíbrio. (CAMPOS, 2006. p. 234)

Este exame de admissão criado por mestre Bimba pode ter sido modificado várias vezes, de acordo com a percepção e interesse do mestre, pois, como explicita o autor em seu texto, e também comentado inúmeras vezes nas conversas de mestres e professores de capoeira. Mestre Bimba chegou a utilizar como exame de admissão o conhecido colar de força ou gravata. O qual o aluno teria que agüentar a gravata, "sem chiar", se agüentasse estava matriculado, se não, teria que procurar outro local para treino. Conduzir os iniciantes, pelas mãos para que eles começassem a aprender o gingado e compreendessem o ritmo e a cadência da capoeira, era outra característica marcante de Bimba, para iniciação de seus novos discípulos em um contato direto com o mestre. Sobre isso Campos diz: "Não encontramos uma referencia absoluta de que todos os alunos que entrassem na Academia de mestre Bimba teriam obrigatoriamente que passar pelo exame de admissão e pelo ensinamento da ginga com apoio do mestre." (CAMPOS, 2006. p. 240) A capoeira regional foi sistematizada em uma

seqüência[28] de ensino, para que os alunos aprendessem de forma mais rápida os movimentos e golpes da capoeira e os ensinamentos da Regional.

> Criando uma sistematização ampla que inclui seqüência de ensino de capoeira, sistema hierárquico, regulamento para competições, normas de comportamento do capoeirista "dentro e fora da roda", Bimba operou o início do contato da capoeira com outras esferas sociais, além da periferia das grandes cidades, recodificando os rituais nos moldes do ambiente político e cultural da década de trinta. (VIEIRA, 1992. p. 121)

Com a constituição da capoeira Regional Mestre Bimba ministrou aulas de capoeira para pessoas das classes média e alta da cidade de Salvador, alunos universitários de outras cidades e Estados que por lá passaram, além de indivíduos da periferia, trabalhadores e estudantes. Modificando com a sua capoeira e os seus ensinamentos, o jeito de ser, de toda uma geração de novos capoeiras. Estes fatos acarretaram vários acontecimentos na capoeiragem baiana. Gonçalves[29] expõe que:

> Estes fatos acarretaram uma série de acontecimentos em torno da capoeiragem e dos capoeiras da época, dentre estes o surgimento da capoeira Angola, um movimento político e ideológico organizado como contraponto à Capoeira Regional e aos ideais de Mestre Bimba, e que acaba por acarretar o retorno de Mestre Pastinha à capoeira, e a fundação do CECA. (GONÇALVES, 2012. p. 69)

No ano de 1973 a convite do aluno Osvaldo, mestre Bimba mudou-se para cidade de Goiânia – Goiás, conforme nos explicita Frederico Abreu. Ele "voluntariamente se 'exilou' desgostoso com a falta de sensibilidade e apoio dos 'poderes públicos' em relação as iniciativas populares de educação e cultura", falecendo no dia 05 de fevereiro de 1974. Sobre Bimba, Abib (2009) comenta:

> Bimba foi um nome fundamental na luta pelo reconhecimento e afirmação da cultura afro-brasileira em Salvador, nas primeiras décadas do século XX. Graças à sua capacidade de liderança, e às suas estratégias de aproximação com as classes mais abastadas da sociedade soteropolitanas – sobretudo os universitários – conseguiu que sua criação, mais tarde batizada de Capoeira Regional, pudesse pouco-a-pouco, conquistar mais e mais espaços, e cada vez mais aceitação social. (ABIB, 2009. p. 55)

3.2 Capoeira Angola: um diálogo entre capoeiras e intelectuais.

Durante décadas ficou marcado no pensamento da maioria dos estudiosos e capoeiristas, que a capoeira Angola teria vindo com os africanos da região do país de Angola,

[28] Essas oito lições são conhecidas no meio da capoeira como "seqüências de Bimba". Anexo E.
[29] Indico a leitura do artigo "Mestre Bimba nunca foi angoleiro" (GONALVES, 2012).

para o Brasil. O que de forma política e ideológica ainda permanece para alguns, como já discutido no início deste texto.

Sendo assim, os praticantes de capoeira Angola a partir de suas visões político/ideológicas atribuíram a Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) o título de guardião, por ser considerado o mantenedor e o principal responsável pela transmissão do jogo e dos segredos da capoeira Angola. Como dito anteriormente a capoeira Angola surge em como contra ponto a Capoeira Regional de Mestre Bimba, na cidade de Salvador Bahia. Conforme expõe Muniz Sodré:

> Atribuir à capoeira angola uma origem autêntica (essencial, sem invenção histórica) é nada saber da dialética complexa do processo de constituição desse jogo no território nacional. O que existia mesmo, nos começos, eram formas diversas de uma capoeiragem primitiva, antiga, que a exemplo da região do Recôncavo, encaminharam-se para uma síntese urbana em Salvador. (SODRÉ, 2002. p. 74)

Antes da capoeira Angola e da Capoeira Regional, o movimento que existia era chamado de capoeiragem, ou como preferem alguns pesquisadores, capoeira primitiva, diversas formas de se jogar, brincar, cantar e manifestar, um verdadeiro jogo corporal utilizado como resistência, defesa e ataque, nos momentos de conflitos. Como exposto por Soares (1999), Soares (2004) no Rio de Janeiro, por Pires (2004) e Dias (2006) na Bahia. Conflitos que ocorriam entre os próprio capoeiras que eram adversários de bairros e regiões vizinhas, além dos embates entre os capoeiras e a polícia e a própria população. Mas existindo uma distinção entre a capoeiragem carioca e a capoeiragem baiana, no qual a primeira fora constantemente perseguida, ocasionando inúmeros registros de prisões de capoeiras pelos atos de capoeiragem. Diferentemente da Bahia, onde não se tem, ainda, registros de prisões por capoeiragem. Ao realizar considerações, referente às questões metodológicas de sua pesquisa Dias (2006) expõe que:

> Apesar de alguns cronistas baianos referirem-se à existência da capoeira em Salvador em meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, fenômeno este que aparecia supostamente tanto em conflitos reais como em festas e brincadeiras populares; e a pesar da capoeira ter sido criminalizada pelo código Penal de 1890, na Bahia ainda não foram localizados processos ou prisões por crime de capoeiragem. Por ai o caminho estava bloqueado, pois os capoeiras não eram distinguidos dos desordeiros em geral. [...] A própria adjetivação usada para se referir a esse sujeitos era muito genérica para que pudéssemos diferenciar os capoeiras dos demais indíviduos. Todos eram chamados de “desordeiros”, “capadócios”, “valentões”, etc. (DIAS, 2006. p. 33)

Como percebemos nos argumentos de Dias, os capoeiras recebiam outras designações pejorativas, o que dificultava, assim, o reconhecimento e a identificação de um capoeira. O que nos leva a conclusão da não existência de uma regra preestabelecida que norteava a

conduta dos capoeiras. E nem uma forma consensual de como ocorria o jogo de capoeira. O que passa a ser sistematizado e valorizado a partir das décadas de 1920 e 1940 com os respectivos mestres Bimba e Pastinha. Como por exemplo: o respeito ao toque e ritmo do berimbau; quantos e quais são os instrumentos que devem ou não compor a roda de capoeira; a supervalorização dos estilos musicais que compõem a capoeira tais como: corrido, chula, ladainha e quadra[30]; a roupa que deve ser utilizada por cada grupo.

De acordo com Vassalo (2003), a Capoeira Angola se constitui, então, no final da década de 1930 e início de 1940, sob a influência de intelectuais baianos que vem fortalecer o processo de uma cultura e identidade nacional ressaltando a figura do negro e da cultura afrobrasileira.

> A modernização, que atinge mais intensamente o país a partir deste momento, conduz vários intelectuais à procurar das "sobrevivências" culturais que estariam ameaçadas pelo progresso. Mas esses antropólogos e folcloristas consideram que as expressões populares mais autênticas estariam situadas no Nordeste, que segundo eles, teria sido menos atingido pelo processo de modernização. Tais abordagens favorecem a polarização das identidades regionais. A partir de então, temos uma visão dicotômica, em que o nordeste se torna símbolo de tradição, e o Sudeste de modernidade. (VASSALO, 2003. p. 4)

Conforme explicita Vassalo (2003) para esta mesma autora estas abordagens influenciaram diretamente os estudos referente à história da capoeira no Brasil, tornando o Nordeste e principalmente a Bahia o berço da capoeira mais pura. Autenticidade esta que era atribuída a capoeira na Bahia por ser um Estado mais pobre, quando comparado ao Rio de Janeiro, na região Sudeste. Sendo esta região mais rica e cujo progresso era maior, relativamente ao Nordeste, a capoeira, teria se descaracterizado a exemplo de outras manifestações culturais. No que se refere a questão de pureza, a Bahia enquanto Estado nordestino é menos atingindo pelo progresso e colocado em oposição ao Rio de Janeiro Estado em constante progresso, o que "descaracterizava" as culturas e consecutivamente a capoeira. Neste caso, Édison Carneiro aparece como um dos autores responsáveis por essa mudança de paradigma, integrando a capoeira ao "domínio do folclore", o que faz com que a capoeira, deixe de ser vista como uma atividade de marginais e delinqüentes sendo percebida em seus aspectos lúdicos e cerimoniais.

> A Capoeira Angola, tal como a Regional, também foi construída como identidade de projeto, a partir de um movimento de ruptura entre praticantes de capoeira na cidade de Salvador. Embora eles não formassem um grupo coeso e homogêneo, ela teve, na figura do Mestre Pastinha, um verdadeiro agregador de "angoleiros" de várias tendências, com Onça Preta, Bigode de Seda, Bom Nome, Juvenal Engraxate, entre

[30] Estilos de cantigas de capoeira.

> outros, que de uma forma ou de outra, “atacaram” a Capoeira Regional acusando-a de ser “descaracterizada” e elegeram os rituais religiosos dos caboclos e do candomblé como a “fonte” em que deveriam beber os angoleiros. Ela foi escolhida pela “intelectualidade” baiana, como foi o caso de Jorge Amado e Edson Carneiro, como a capoeira verdadeira, a pura, a de raiz, embora boa parte de seus “fundamentos” práticos tenha sido criados pelos contemporâneos de Pastinha, como Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha. (FALCÂO, 2004. p. 38-39)

Em uma analise crítica sobre a questão da autenticidade e da pureza da capoeira Angola, Vassalo também apresenta alguns argumentos sobre as concepções de Edson Carneiro:

> Portanto, para ele, faz-se necessário procurar as suas expressões mais autênticas, para protegê-las da descaracterização. É neste sentido que busca a forma de capoeira mais “pura”, que deveria consistir no verdadeiro objeto de interesse do pesquisador. Seguindo os moldes do intelectual orgânico, procura manter laços estreitos e personalizados com os representantes da cultura popular, como capoeiristas e sambistas, entre outros. Assim, tenta estabelecer uma ação direta sobre as camadas populares, tentando orientá-las política e culturalmente. Essa perspectiva é compartilhada pelo escritor Jorge Amado. (VASSALO, 2003. p. 4)

Como explicita Abib (2005), o mestre Pastinha também foi responsável por modificações relevantes na capoeira, alterações estas, realizadas a partir do CECA, principalmente por buscar se diferenciar do modelo de capoeira de rua que era praticado por indivíduos de má índole.

> A exemplo do mestre Bimba, Pastinha também buscou construir uma outra imagem da capoeira angola, que pudesse ser melhor aceita socialmente, mas ao contrário do criador da capoeira regional, mestre Pastinha buscava nas origens africanas, na religiosidade, no lúdico, na teatralidade e num discurso que enfatizava o lado “amoroso” e ético da capoeira, os pilares nos quais sustentava essas mudanças. (ABIB, 2005. p. 156)

A criação da idéia de autenticidade da capoeira Angola, ganha força e leva à uma ambiguidade, de uma forma um tanto que maniqueísta sobre a capoeira. O que a partir da década de 1940 se inicia uma imensa oposição entre a capoeira Angola tida como tradicional e autêntica e a capoeira Regional dada como moderna e descaracterizada. Nesta perspectiva a trajetória de mestre Pastinha dá um outro norte para a capoeira Angola, criando vínculos com intelectuais como Jorge Amado, Caribé e Pierre Verger, tornando-se cada vez mais reconhecido na sociedade baiana. Chegando a ter vínculos com os órgão turísticos da Bahia, quando a partir da década de 1950, as apresentações folclóricas na Bahia começaram a despontar no cenário turístico tendo a capoeira como um de seus espetáculos.

> A capoeira deve à sociedade de consumo, mais particularmente ao Turismo, sua exportação parra o mundo. Quando na década de 1950, os mestres Bimba e Pastinha realizaram apresentações de capoeira para turistas, nunca poderiam imaginar qu este

> gesto viria a ser o marco inicial da internacionalização da arte da vadiação. Na década de 1960 estes mestres aderiram aos grupos parafolclóricos que escreveriam um novo capítulo desta rica história. (ESTEVES, 2011, p. 130)

Juntamente com o aspecto inovador e desportivo que mestre Pastinha também atribui a capoeira Angola, ele manteve o discurso da origem africana do jogo, consoante as ideologias já mencionadas. Para fortalecer mais ainda este discurso, o folclorista Luíz da Câmara Cascudo conheceu o pintor português, residente em Angola, Albano das Neves e Souza no ano de 1963. Ao ter contato com as pinturas do artista em Angola, admite ter visto a "ginástica do n'golo batizada de 'capoeira'". Câmara Cascudo passa a ser o primeiro a difundir a idéia do n'golo[31] como ancestral da capoeira. Anos depois Neves e Souza muda-se para o Brasil devido as lutas pela independência de Angola em 1975. Situando-se em Salvador o pintor entra em contato com mestre Pastinha e lhe explica sobre o n'golo, o qual acredita ser a luta originária da capoeira angola.

> Infelizmente, Mestre Pastinha [...], por ocasião da visita de Albano Neves e Souza, já estava com a vista comprometida por uma catarata – aliás, nunca operada por falta de recursos. Isso limitava muito qualquer plano seu de divulgar a recente descoberta. Chegou a contar a história que ouviu para seus alunos mais próximos, mas não deixou nenhum registro escrito sobre o *n'golo*. Nem seu livro Capoeira Angola, publicado pela primeira vez em 1964, nem seus diversos manuscritos, por serem anterior ao encontro com o pintor luso-angolano, mencionam a "dança-da-zebra". (ASSUNÇÃO, 2008. p. 18)

Desde então, os discursos sobre uma suposta origem africana da capoeira e os ideais de autenticidade se uniram, fortalecendo, assim, a imagem da capoeira Angola como capoeira autêntica e tradicional. E mestre Pastinha foi coroado como o guardião da "autêntica capoeira". Ao realizar uma analise sobre a autenticidade da capoeira Angola, Vassalo (2003) faz algumas críticas a este pensamento e ao título de guardião de mestre Pastinha.

> Deste modo, nosso mestre se tornou o guardião da pureza, apesar de todas as transformações que ele próprio realizou ou que reivindicou para si. Seus vínculos com membros das classes superiores – intelectuais, artistas e representantes dos poderes públicos -, bem como a sua participação nos mais variados espetáculos turísticos, são postos de lado nesses discursos. As modificações ocorridas na sua maneira de conceber e de praticar a capoeira, quando começa a se produzir em palcos de apresentações folclóricas, não são mencionadas. Além disso, nunca se pensa no contato de Pastinha com outras modalidades de luta, na sua juventude, que poderia ter influenciado sua maneira de jogar capoeira. (VASSALO, 2003. P. 15)

[31] Palavra de origem africana, que significa Zebra, o N'golo, é um ritual praticado no Sul de Angola, onde seu principal objetivo é atingir o seu adversário com o pé. Realizado durante o ritual da puberdade nas meninas, "chamado de *mufico*, *efico* ou *efudula*, esse ritual marca a passagem da moça para a condição de mulher, apta a namorar, casar e ter filhos". (ASSUNÇÃO, 2008. p. 16)

Apesar de todas estas polêmicas e discussões Mestre Pastinha deixou seu legado para inúmeros capoeiristas que seguem seus ensinamentos em todo o mundo, principalmente no trabalho de dois dos seus mais conhecidos discípulos, ainda vivos, os dois "Joões" como são popularmente conhecidos, João Pequeno[32] e João Grande. Legado deixado através do jogo da capoeira Angola e de seu discurso político ideológico da ancestralidade africana e da valorização da cultural popular e afrobrasileira.

> Já sem dentes, entrevado, definhando sobre o leito, no breu absoluto, emudecido e surdo, Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, morreu aos 92 anos, na madrugada do dia 13 de novembro de 1981, na condição de indigente. Seu corpo foi sepultado às 17 horas e 30 minutos do mesmo dia, no cemitério do Campo Santo, no bairro da Federação. (BARRETO, 2009. p. 160)

[32] Mais uma vez a capoeira ficou de luto e os berimbaus se silenciaram, pois no dia 09 de dezembro de 2011 o Mestre João Pequeno faleceu em Salvador com seus 93 anos de idade.

SEM CAPOEIRA EU NÃO VIVO[33].

Sem capoeira eu não posso viver
Sou peixe fora do mar
Passarinho sem voar
Dia sem escurecer
(CORO)

Ê... mesmo rastejando vou
Agacho para jogar
Peço o berimbau que toca
E a Deus pra me olhar

Coro

Ê... posso ficar sem comer
Nem água eu beberei
Sem capoeira não fico
Porque se não eu morrerei

Coro

Peixe fora da água morre
O dia tem que escurecer
E eu sem capoeira
Não sei o que vou fazer

Coro

Ê... passarinho sem voar
Eu sem minha capoeira
Passarinho bate asa
Eu fiquei nessa tristeza

[33] Música de Capoeira do Mestrando Charm, in: Praticando Capoeira, CD.

4 O JOGO VAI COMEÇAR!

Inicialmente o jogo de capoeira constitui-se em um momento de descontração no qual o capoeirista joga sem nenhum interesse imediato, a não ser pela vivência, experiência, pelo aprendizado aprimorado e desenvolvido de forma lúdica dentro da roda. De forma subjetiva, no coletivo da roda, a ludicidade do jogo da capoeira proporciona aos seus participantes um significativo aprendizado de percepções e destrezas, que não são colocados em prática somente na roda de capoeira. Além de proporcionar a seus participantes, um relativo "bem-estar social", o que segundo Reis (2010, p. 36), este "bem-estar social"[34] esta diretamente relacionado as características pessoais e a "vida" dos indivíduos. Sendo, está vida dos indivíduos, algo subjetivo, por estar imbricada aos seus desejos e pensamentos, crenças e esperanças. "Mais especificamente, o bem-estar subjetivo é entendido como um evento social que ocorre em certo período de tempo, espacialmente situado, envolvendo pessoas, as quais estão corporeamente ligadas e em constante relacionamento com os outros." (REIS, 2010.p. 71)

Estes conhecimentos e aprendizagens que são exibidos no jogo de capoeira, ou seja, através dos toques e ritmos dos instrumentos, das distintas músicas e cantigas, mas principalmente, através da linguagem corporal expressa pelos jogadores. Jogo este que favorece e auxilia o jogador no curso de sua vida, no enfrentamento de obstáculos e dificuldades que devem ser encarados de frente. Com cautela e paciência! Atitudes que fazem com que os participantes compreendam o momento certo de ser mais ousados ou mais prudentes, utilizando, assim, dos recursos adquiridos e aprimorados em suas vivências e na observação na "volta do mundo"[35].

> A brincadeira acontece dentro de um círculo formado por "músicos" e jogadores que se arrumam em uma certa ordem. Esta organização não é óbvia para a maioria dos espectadores. Dois jogadores abaixados em frente ao berimbau (um dos instrumentos musicais) trocam cumprimentos e se movem para o centro da roda. Então, eles começam o jogo com harmonia, fluindo movimentos, acrobacias, fintas e chutes. Para o espectador isso parece como uma coreografia improvisada, onde prontamente os jogadores abaixam, atacam e esquivam-se um do outro. Isso se chama "jogo de capoeira". Durante o jogo, os capoeiristas exploram suas forças, fraquezas, confrontando falta de habilidade, medo, e fadiga, num gracioso,

[34] Reis (2010) tem como elementos conceituais de bem-estar social a amizade, o relacionamento entre pares, a liderança, a identidade e o senso de pertencimento ao grupo. (p. 37)

[35] "Volta do mundo" é uma terminologia utilizada pelos capoeiristas para designar uma parada no jogo. Parada esta que pode ser para descansar, ou por uma situação inusitada ocorrida dentro da roda, como uma rasteira ou um golpe sofrido. Circulando no sentido ante-horário, para depois recomeçarem a jogar. Termo este que é utilizado também como metáfora, para se falar de fatos e acontecimentos que com o passar do tempo tiveram outro desfecho.

> desafiante e constante processo de aquisição de habilidades específicas em capoeira. (REIS, 2010. p. 54)

A concepção do filosofo Johan Huizinga, em seu texto "Homo Ludens" (2008), é uma abordagem promissora para ampliarmos a compreensão da capoeira. O autor realiza uma análise crítica do jogo enquanto fenômeno cultural em uma perspectiva histórica. Huizinga demonstra que o jogo "ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica", possuindo um sentido, um significado que "transcende" as "necessidades imediatas da vida e confere um sentido a ação". (2008, p. 4) Apropriando dessa concepção de jogo, podemos conferir a capoeira como elemento da cultura, "como forma específica de atividade, como 'forma significante', como função social". (2008, p. 6) Assim, o jogo de capoeira em sua "significação primaria" é a forma como ele é percebido pelos seus jogadores, podendo me situar entre um destes jogadores, para "compreendê-lo como fator cultural da vida".

> Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por deterás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2008, p. 7)

A possibilidade de criar sobre, ou ao lado da natureza é um dos elementos primeiros para se definir cultura, e realizar uma analise do jogo. Desta forma Huizinga[36] argumenta que: "o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos" (2008, p. 10). Certamente acompanhando a lógica com a qual o autor define jogo, diríamos da necessidade de pensá-lo com um "fenômeno social total", uma das mais notáveis categorias do francês Marcel Mauss, para definir as ações humanas na dimensão da cultura. Sobre o "fenômeno social total" de Mauss, Rocha (2011) expõe que:

> A exigência de uma visão "total" que leve em conta desde as relações do etnólogo com o seu "objeto" de estudo, passando pela realidade concreta dos fenômenos sociais à constatação de que a mesma é constituída simultaneamente pela economia, política, religião, estética, moral, etc.; faz do "fenômeno social total" um fato privilegiado. (ROCHA, 2011,p. 55)

Rocha (2011) alega que "do ponto de vista epistemológico, o fato social total representa um esforço de superação das dicotomias sociológicas: indivíduos/sociedade; comunidade/sociedade; sagrado/profano, etc." (p.56) Na perspectiva do jogo de capoeira

[36] Indico a leitura do livro "Homo Ludens" de Juan Huizinga para todos que se interessam pela temática dos jogos. Por abordar em uma escrita crítica e conceitual a concepção dos jogos em sua amplitude. Indico também "Teoria do Jogo" de Retondar, este em uma linguagem mais simples, servindo como um livro introdutório sobre a temática do jogo.

como um fenômeno social total, necessitamos, assim, compreender de qual jogo estamos nos referindo, sendo necessário perceber suas características e definir suas “técnicas corporais”. “Entendendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de sues corpos. Em todo o caso, é preciso proceder do concreto ao abstrato, e não inversamente.” (MAUSS, 1974, p. 211)

Com estes autores pode-se definir as características do jogo para se ter uma maior compreensão e assim, distingui-lo de outras formas que se aproximam e são relacionadas ao jogo. Um exemplo disso é quando falamos do jogo de bola. Ao utilizarmos deste termo “jogo de bola”, sobre qual jogo estamos nós referindo? Pois a expressão jogar bola, se torna vaga se não soubermos de qual jogo se trata. O termo pode ser utilizado tanto para se referir ao jogo de futebol, ao vôlei e até mesmo ao tênis. Pois um praticante de tênis em uma linguagem informal, mas corrente, às vezes convida seu parceiro para “jogar” ou “bater” uma bolinha. Outra questão relevante é a diferenciação do jogo e do esporte. Um exemplo claro é o futebol, enquanto esporte competitivo que se diferencia do jogo de bola. Em uma partida de futebol, enquanto esporte de competição, o objetivo primeiro é a vitória, diferentemente do jogo de bola, enquanto lazer e cultura, pois neste último caso o objetivo primeiro é o simples ato de jogar. Sendo assim, necessitamos compreender as características para definição do que seria o jogo, diferenciando-o do “não-jogo”.

Em seu texto Huizinga (2008) define quatro características essenciais do jogo: a voluntariedade; a evasão da vida real; os limites de tempo e espaço; e as regras. A voluntariedade tem a característica da liberdade em seu sentido mais amplo, no qual o indivíduo, enquanto jogador é livre para participar ou não do jogo, além de iniciá-lo, finalizá-lo, adiá-lo ou interrompelo quando quiser, ou, em comum acordo com os outros jogadores. De acordo com Retondar (2007) a voluntariedade do jogo é uma decisão que deve ser tomada e às vezes, esta decisão não é muito fácil, pois envolve “perdas e ganhos”. E a iniciativa de começar um jogo, que no primeiro momento se constitui enquanto como atividade prazerosa, mas no seu desenrolar se transformar em algo estressante, desinteressante mais “entediante do que motivante” exige a iniciativa de se decidir se continua ou não no jogo, uma decisão que é tomada pelo indivíduo “diante de si e muitas vezes diante dos outros”. (RETONDAR, 2007, p. 57)

> É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas “horas de ócio”. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma função cultural reconhecida, como no cultuo ou no ritual. (HUIZINGA, 2008, p. 11)

Huizinga expõe que o jogo não é uma "atividade "corrente' nem vida 'real'", ele é uma "evasão da vida 'real'" (2008, p. 11), sendo esta a segunda característica do jogo, associada à primeira. Diz de uma tomada de decisão, em vários casos, como um momento de fuga, na qual os indivíduos se afastam durante um determinado momento da realidade da vida cotidiana, para depois, voltar a ela, mais tranqüilos. Nesta perspectiva, podemos afirmar que o jogo é uma atividade ritual, na medida em que um dos aspectos da atividade ritual é a suspensão temporária da vida cotidiana, para o retorno a ela de modo diferentemente significado. No que se refere à questão do ritual, DaMatta (1997) nos informa ser este um termo raramente utilizado no Brasil, " e geralmente essa expressão está ligada a momentos marcados pelo comportamento solene, caracterizado pelo controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas, como ocorre nos funerais e alguns ofícios cívicos e religiosos." (.p. 48) Em seu texto "Carnavais, Malandros e Heróis", DaMatta traça alguns "princípios reveladores" dos eventos sócias brasileiros, sem querer com isso classifica-los. Segundo o autor o primeiro destes princípios "é a separação nítida entre um domínio do mundo cotidiano e outro: o universo dos acontecimentos *extra-ordinários*"." (p. 49) Em dialogo com o autor, posso, aqui, perceber o jogo de capoeira, como ritual, contido nos acontecimentos extraordinários. O segundo princípio, exposto por DaMatta é a segmentação destes acontecimentos extraordinários.

> O segundo princípio é a constatação de que, no Brasil, o domínio do extraordinário é segmentado. Nele estão contidos *eventos previstos e imprevistos* pelo sistema social. E, na categoria dos eventos previstos e constituídos explicitamente pela própria sociedade, uma dicotomização entre os acontecimentos altamente ordenados (as cerimônias, solenidades, congressos, aniversários, funerais, reuniões etc.), dominados pelo planejamento e pelo *respeito* (expresso na continência verbal e gestual), e os eventos dominados pela *brincadeira*, diversão e/ou *licença*, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora. (DAMATTA, 1997. p. 49)

O ritual, conforme DaMatta também é um momento de transfiguração da realidade, no sentido da inversão para tornar possível sua vivência e aceitação. "Neste sentido, é possível relacionar os rituais fundados no princípio social da inversão, como é o caso dos carnavais, com a ação popular 'espontânea' e extraordinária (isto é, não esperada e planejada) das massa [...]", no qual posso afirmar, como já dito anteriormente, e enquadrar aqui o jogo de capoeira e também o futebol. Assim como exposto por Bruhns (2000) em seu texto "Futebol, Carnaval e Capoeira: Entre as gingas do corpo brasileiro", a autora realiza um estudo e um intercruzamento destas manifestações para compreensão dos paradigmas dados ao jeito brasileiro como os da "música, da religiosidade e do estigma da malandragem", sendo estas

“três marcas”, segundo Bruhns, que nos identificam como brasileiros. Nesta ótica a autora expõe que:

> Isto porque expressa uma ambigüidade, ou seja, na capoeira, como vimos, a ginga diz que é jogo, mas não é; diz que é luta, mas não é; diz que é dança, mas não é. Talvez, no futebol, fale sobre chutar, mas não chutar; apontar para uma direção, chutando para outra. No carnaval, é parte integrante da dança, mostrando como, sem ela, ninguém consegue sair do lugar. (BRUHNS, 2000. p. 148)

Dentro destas características ambíguas e sobre o jogo Huizinga argumenta que:

> Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade. Ele se torna seriedade e a seriedade, jogo. È possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade. (HUIZINGA, 2008, p. 11)

E Retondar, ao abordar esta característica, traz a evasão da vida real como uma possibilidade de projeto, no qual, “ao compreendermos que a evasão lúdica da realidade pode ser apropriada também como um movimento onde o sujeito se afasta momentaneamente do real para poder percebê-la melhor” (2007, p. 85).

A terceira característica abordada por Huizinga são as delimitações de tempo e espaço do jogo. No que se refere à delimitação do tempo, o autor diz: “se fixar imediatamente como fenômeno cultural”, podendo ser repetido a qualquer momento, conservado na memória, sendo transmitido e se tornando tradição. Já a delimitação do espaço é mais evidente, do que a delimitação do tempo, conforme expõe o autor. Pois todo jogo se processa dentro de uma área determinada, um campo específico, o que delimita de forma “material ou imaginária” o “lugar sagrado” do jogo. Reis (2010) também faz uma análise sobre o espaço do jogo de capoeira afirmando que:

> Prolongadas práticas de capoeira num local particular pode, com o tempo, fazer com que os participantes tenham certa conexão com aquele lugar, considerando-o como sendo parte deles como uma segunda casa. O grande problema reside no sentimento de estar ‘fora do lugar’ ou estar inconfortável e isto pode trazer sofrimento. (REIS, 2010. p. 73)

Novamente, o antropólogo DaMatta nos ajuda na compreensão do ritual como um evento que tem tempo e espaços próprios e é um dos “lugares” de memória e história, portanto da herança cultural que se configura. Ao realizar um paralelo entre “rua e casa”, demonstrando assim estes espaços como locais de rituais e acontecimentos DaMatta expõe que:

> Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa

> possibilidade. Assim, em casa as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outro eixo. (DAMATTA, 1997.p. 91)

Assim como em casa ou na rua, existem outros locais que são tomados como espaços e locais rituais, tomando aqui como exemplo a Igreja Católica como espaço e local de culto e a missa como ritual sagrado. Nesse sentido Tosta (1997) em sua tese de doutorado, realizou uma etnográfia sobre "os rituais católicos da missa e do culto", e de acordo com a autora:

> A missa é uma cerimônia litúrgica baseada em um texto, dotado de partes fixas com destaque para a consagração da eucaristia, que representa o momento mais elevado do rito, na medida em que reatualiza o sacrifício e a ressurreição de Cristo e a promessa de salvação para os que acreditam nesse mistério. (TOSTA, 1997. p. 110)

Tosta (1997) explica, ainda, que a missa litúrgica, enquanto ritual católico, "possui características próprias que a diferem de qualquer outra reunião". Onde, posso inferir, que estas características rituais juntamente com seu espaço/local de rito são o que dão origem aos distintos ritos sejam eles sagrados ou profanos. Sobre este espaço/local, DaMatta argumenta que:

> Criamos, então, um espaço especial em que as rotinas do mundo diário são rompidas e de onde se pode observar, discutir ou criticar o mundo real visto de pernas para o ar. Não é por outra razão que os ritos devem sempre ser estudados tendo como contraponto o cotidiano. Ambos são parte de uma mesma estrutura, como duas faces de uma mesma moeda e expressões dos mesmos princípios sociais. De fato, os ritos são igualmente parte do mundo social, mas são momentos em que sequências de comportamentos são rompidas, dilatadas ou interrompidas por meio de deslocamentos de gestos, pessoas, ideologias ou objetos. (DAMATTA, 1997. P. 137-138).

Assim como DaMatta (1997), Huizinga (2008) também comenta sobre este epaço/local do rito e do jogo.

> A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o tempo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (HUIZINGA, 2008, p. 13)

Assim como DaMatta, (1997) e Huizinga (2008), Retondar afirma que a "compreensão do espaço de jogo ensina aos jogadores, através da predominância do campo visual, o que podem e o que não podem realizar, antes mesmo de se iniciar o jogo". (2007, p. 68)

A quarta e última característica abordada por Huizinga e dada como uma das mais importantes são as regras. De acordo com o autor, todo jogo possui suas regras, sendo estas

regras que determinam aquilo que pode e o que não pode ser feito ou realizado “dentro do mundo temporário por ele circunscrito”. Mas estas regras não são fechadas, rígidas, pois elas se dão a partir dos acordos ou contratos realizados pelos jogadores. Sobre as regras do jogo Retondar explicita:

> Mas não podemos também esquecer que as regras do jogo se tornam imperativas pelo fato do/ou dos jogadores decidirem por elas, isto é, são eles que elegem o modo de se jogar considerando suas possibilidades físicas, geográficas e materiais. Daí as regras se tornarem obrigatórias. Mas tal obrigatoriedade não é uma imposição externa, antes é fruto do contrato estabelecido com o próprio jogo para que este possa acontecer de maneira positiva. (RETONDAR, 2007, p. 60)

Assim como Huizinga (2008) e Retondar (2007) apontam para o contrato firmado dentro do jogo, DaMatta (1997) e Tosta (1997) demonstram serem os contratos como características rituais. “Por essa estrutura invariante e por sua conformidade a princípios e regras, o rito torna-se um ‘documento’ privilegiado para a descrição e reconstituição de fenômenos sociais.” (TOSTA, 1997 p. 11) A partir do acordo firmado e das regras concebidas, os jogadores, passam, assim, a estabelecer as formas de se jogar com suas emoções, aspirações e com suas capacidades reflexivas e criativas. A partir destas quatro características definidoras do jogo: voluntariedade, evasão da vida real, limite espaço e tempo, e as regras, Huizinga realiza uma definição resumida de jogo.

> Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, podemos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. È uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendências a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 2008, p. 16)

A partir da discussão exposta posso afirmar que a Capoeira é um jogo – um jogo ritualístico no qual ocorrem aprendizagens, não podendo ela ser fracionada, como muitos autores tentam fazer: “capoeira luta”, “capoeira dança”, “capoeira esporte”, “capoeira lazer”, etc. Na verdade, existem sim, estilos e formas de se conceber a Capoeira a partir de fundamentos e significados distintos. Porem, nenhum desses estilos ou formas de se jogar a capoeira, pode dominá-la ou engessá-la. Pois, o jogo de capoeira se materializa a partir do diálogo corporal de dois indivíduos na roda, que desferem seus golpes com manhas e malicias, ao som dos berimbaus, atabaques, pandeiros e cantigas. Diálogo que pode ou não, culminar em um verdadeiro embate, uma luta, ou não passar de uma brincadeira de camaradas

com rasteiras e cabeçadas ou, quem sabe, simplesmente ocorrer um jogo malicioso e cuidadoso, cheio de mandinga, onde nenhum dos jogadores consegue acertar ou ludibriar o seu camarada, finalizando, assim, em cuidadosos e cerimoniais apertos de mão.

Sobre a capoeira, Mestre Camisa[37] em depoimento no documentário *Mestre Bimba: A Capoeira iluminada* diz que: "Capoeira é o que o momento determinar, pode ser uma poesia, pode ser uma briga, de vida ou morte, pode ser um jogo, na brincadeira. Não é! Capoeira é o momento." (GOULART, 2007. tradução nossa) Sobre o momento do jogo e a improvisação do ritual da roda de capoeira, Muniz Sodré faz um paralelo entre a vida do negro e o jogo de capoeira: "Essa abertura ao instante ao momento, a improvisação tem a ver com a própria vida do negro, que, teve que fazer isso para poder penetrar na sociedade global, conquistar espaços, negociar." (GOULART, 2007. tradução nossa)

Barbieri (2003) explica que:

> No entanto, não é possível definir-se rigidamente os limites do fenômeno Capoeira em suas perspectivas de Esporte popular ou institucionalizado; de dança ou luta; de luta ou esporte; de defesa pessoal ou briga; de arte marcial ou atividade criminosa etc. (BARBIERI, 2003, p. 173)

Corroborando a citação de Barbieri (2003), afirmo ser necessário e totalmente relevante uma análise crítica do que é a capoeira, em sua "polissemia", para conseguir compreender o jogo de capoeira, e, a partir dele, as distintas formas de jogos existentes. Diferenciando, assim, tanto a capoeira e o jogo de capoeira, de propostas ideológicas e das formulações de propostas pedagógicas para transmissão e ensino da capoeira, enquanto manifestação da cultura afrobrasileira. Além da necessidade de se restringir o jogo nas suas concepções lúdicas e de competição, sem analisar os jogos de sorte, de simulacro e de vertigem[38]. Pois a capoeira abarca de forma intrínseca a ludicidade e a competição como elementos significativos e significantes.

4.1 Jogo de Capoeira: competição como expressão cultural

Ao perceber a Capoeira enquanto manifestação da cultura afrobrasileira faz-se necessário uma compreensão da Capoeira como jogo. Pois, como já retratado anteriormente, podemos perceber, de acordo com as concepções de Huizinga, de Retondar e de DaMatta, que

[37] José Tadeu Carneiro mais conhecido como Mestre Camisa, fundador do grupo Abadá Capoeira, um dos maiores grupos de capoeira, espalhado pelos mundo.

[38] Para os interessados em se aprofundar sobre as concepções teóricas sobre o jogo nestas outras modalidades recomendo uma leitura mais profunda de Huizinga (2008) e Retondar (2007).

o jogo em si, possui características próprias, distinguindo-o assim de forma crítica, do "não-jogo".

Se compreendo a competição no jogo de capoeira enquanto uma expressão dotada de função cultural, na qual existe um distinção fundamental entre o jogo competitivo e o esporte é necessária uma argumentação de minha abordagem no que se refere tanto a compreensão de cultura, devido às distintas generalizações a que tal conceito está sujeito, quanto ao processo de tentativa de esportivização da capoeira que vem ocorrendo desde as primeiras décadas do século XX.

No que se refere à questão da cultura, primeiramente, compreendo-a não no singular "cultura" e sim "culturas", no plural. Devido às dinâmicas sociais que, de acordo com Franz Boas (2004), podem ser observadas de dois ângulos diferentes: "o das inter-relações entre diversos aspectos de forma cultural e entre cultura e ambiente natural; e o da inter-relação entre indivíduo e sociedade." (p. 104) Boas expõe ainda, que as culturas são integradas, e que esta integração pode sofrer alterações devido ao nível de inter-relações dos indivíduos entre si e com a sociedade.

> Toda tentativa de deduzir as formas culturais de uma única causa está fadada a fracassar, pois as diversas expressões da cultura estão intimamente inter-relacionadas, e uma não pode ser alterada sem afetar todas as outras. A cultural é integrada. É verdade que o grau de integração nem sempre é o memo. [...] Não muitas vezes a integração é tão completa, que se eliminam todos os elementos contraditórios. Geralmente encontramos na mesma cultura rupturas significativas nas atitudes de diferentes indivíduos; no caso de situações variáveis, isso ocorre até no comportamento de um mesmo individuo. (BOAS, 2004. p. 105-106)

Assim como Boas (2004), Geertz (1989), concebe a cultura como fenômenos culturais em seu aspecto essencialmente semiótico, no qual a cultura é forjada pelo homem através de signos que ele mesmo cria e recria na constituição de significados. De acordo com o autor:

> Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do que eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, P. 10)

Nesse sentido, a cultura é concebida em seu caráter dinâmico, com transformações socioculturais, rituais e simbólicas, ocasionadas devido à relação dos indivíduos com a sociedade e com a cultura em que se encontram inseridos, ou em culturas distintas da sua.

O jogo de capoeira pensado como expressão cultural se dá, a partir da exteriorização de toda aprendizagem e vivência do capoeira, enquanto indivíduo histórico-social, em um

integração com o meio capoeirano e com a sociedade em que se encontra inserido. Ao adentrar a roda de capoeira, para realização de seu jogo, o mesmo, pode-se desdobrar em diálogos corporais mais ríspidos, dependendo de com quem joga e do momento do jogo. Transformando-se em um jogo de competição, e nesse sentido Retondar, diz:

> Dado o início do jogo, os ânimos são calmos e amenos, uns com os outros se apresentam condescendentes e amigos. Entretanto, à medida que o jogo vai se desenrolando e os jogadores vão a cada ver mais se envolvendo ao movimento que eles mesmos iniciaram, cada jogada passa a ser revestida de uma atenção maior, de um cálculo e de uma tensão crescentes. Daí para frente, o que era um simples passatempo, descompromissado vai se transformando em movimento estratégico de ataque e de defesa, de refinamento técnico e, em muitos casos, dos uso artificial da malandragem e até mesmo da má-fé. O jogo assumiu novo sentido. Os ânimos se acirraram, a tensão aumenta, a incerteza vigora e o que passa a predominar agora é uma luta simbólica entre vencer ou perder com inúmeras conseqüências entre os próprios participantes. (RETONDAR, 2007, p. 26-27)

Me apropriando da explicação de Retondar, posso afirmar ser o jogo de capoeira um jogo de competição cultural. Competição cultural esta, que se dá pelo desdobramento da experiência vivida do capoeirista na prática da capoeira. Quer dizer, dentro da roda, o capoeirista o faz com a intencionalidade de jogar, de superar a si próprio e ao outro camarada[39]. Sobre o "sentido da competição no jogo" o anseio e o desejo de luta precisam ser considerados como um acordo entre os jogadores, para que o mesmo possa ocorrer dentro dos princípios da "alegria e da justiça". Sobre isto Retondar explica que:

> A competição no jogo não é um condição anterior a ele, como ocorre no caso do esporte que vive das vitórias e das conquistas para cada vez mais se afirmar. O espírito competitivo no jogo nasce no decorrer do movimento do jogado, nem antes, nem depois dele. São os ânimos dos jogadores, as suas motivações internas pelo aumento de prazer e de excitação que podem deflagrar a competição, o agonismo dentro de uma proposta inicial que poderia ter sido apenas de vivenciar um mero passatempo sem a necessidade da disputa. Mas, no caso do jogo, a competição se fundamenta como emergência do espírito agonístico face aos rumos que foram dados espontaneamente pelos próprios jogadores no decorrer do ato de jogar. (RETONDAR, 2007, p. 40)

Sendo assim, percebemos que a competição é um fator relevante do jogo de capoeira, que se dá de forma subjetiva podendo ou não se desdobrar em um embate mais sério, no qual o objetivo não é outro se não o ato de jogar. Diferentemente do esporte, que tem como fonte primeira a competição e como objetivo alcançar a vitória. Contudo, essa concepção de esporte ou de desporto que gira em torno do jogo de capoeira, é marcada por questões políticas e ideológicas que norteiam a capoeiragem desde o final do século XIX, permeando o pensamento dos capoeiras em todo o século XX e alcançando o século XXI.

[39] Terminologia utilizada na capoeira para designar o outro jogador, o companheiro de jogo.

De acordo com Soares e Abreu (2009) o livro *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Mello Moraes Filho publicado pela primeira vez em 1901, foi um trabalho pioneiro sobre os estudos da cultura popular no Brasil. Nesta obra, Moraes Filho já trazia em seu texto a concepção da "capoeiragem" enquanto "luta nacional".

> [...] a febre amarela, que não sabemos porque espanta a tanta gente e quer-se a todo o transe debelar, a capoeiragem, que é uma luta nacional, degenerando em assassinatos, tem merecido perseguição sem descanso, guerra sem condições. [...] No Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, há uma subclasse que reclama distintíssimo lugar entre as suas congêneres e que tem todo o direito a uma nesga de tela no quadro da história dos nossos costumes – a dos capoeiras. (MORAES FILHO, 1979, p. 257)

Mesmo sendo os capoeiras enquadrados dentro do código criminal de 1890, no artigo 402 dos Vadios e Capoeiras, literatos e intelectuais percebiam nos capoeiras a construção de uma luta, uma ginástica nacional.

Para Soares e Abreu (2009) A "primeira olimpíada dos tempos modernos, em 1896, foi o início da onda avassaladora dos esportes na cultura ocidental" e o Brasil não poderia ficar de fora. Mas naquele período, no Rio de Janeiro, os capoeiras eram sistematicamente perseguidos por Sampaio Ferraz[40] o conhecido "Cavanhaque de Aço", o que fez com que se prolongasse por algum tempo a percepção da capoeira enquanto luta ou ginástica nacional. Isso começaria a mudar por volta de 1907, com a edição de um "livro" com o titulo "Guia da capoeira ou ginástica brasileira" cuja autoria é atribuída a um indivíduo com o pseudônimo "O.C.D" e conforme expõe Sares e Abreu:

> Possivelmente, o autor era um oficial do exército que escondeu o nome considerando o preconceito que na época existia sobre a capoeira e a própria criminalização. O misterioso autor se mostrava sintonizado com o espírito do tempo. Ele engrandece o passado da capoeira, tão vilipendiado, e reconhecia os seus excelentes atributos como ginástica e defesa pessoal, e que poderia igualar-se em "singularidade Pátria" ao soco inglês, à savata francesa, à luta alemã e ao pugilato romano. (SOARES; ABREU, 2009, p. 252-253)

Dois anos depois, em 1909 acontece na Avenida Central, recentemente inaugurada no "Rio da Belle époque" um a luta entre o campeão mundial de jiu-jitsu, o japonês Sado Miako, conhecido como "Conde Koma" e o seu adversário, o negro Francisco da Silva Ciríaco, conhecido por "Macaco". Uma luta historicamente conhecida no meio esportivo, que acabou com a vitória de Ciríaco depois de desferir um rabo-de-arraia, que acertou bem na têmpora do

[40] João Batista Sampaio Ferraz, foi o primeiro Chefe de Polícia do regime republicano. No livro "A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial de 1850-1890", dissertação de mestrado, o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares escreve em seu último capítulo sobre o "Cavanhaque de Aço" forma como era conhecido Sampaio Ferrar. (SOARES, 1999, P. 324-346)

japonês, jogando-o contra as cadeiras da platéia. Iniciaria com esta luta uma trajetória do lendário Ciríaco, e a comprovação formulada há décadas, pelos escritores e romancistas, da capoeira como luta nacional que poderia ser colocada em pé de igualdade com qualquer outra luta[41]. Em 1928 surge o livro intitulado de "Gymnastica Nacional (Capoeiragem): methodisada e regrada" de Annibal Burlamaqui conhecido como Zuma, que também vem com uma visão esportiva do momento contribuir com a concepção esportiva da capoeira. Em seu livro, que mais parece um guia didático, Zuma fala da "História da Capoeiragem", dos golpes, cria regras e até um campo[42] específico para poder se "lutar":

> Fiz este campo, não com intuito de embellezar o jogo da capoeiragem, mas para facilitar a apresentação dos jogadores (capoeiras); porque, pensei, se o foot-ball tem o seu campo, o box e a luta-greco-romana têm a apresentação dos lutadores, está claro que a capoeiragem também a possa ter (BURLAMAQUI, 1928, p. 17).

O livro de Burlamaqui ganha força na década seguinte, com a posse de Getúlio Vargas e, especificamente, em seu discurso de criação do "Ministério da Educação e Cultura", que apregoa a elaboração de uma política de ensino para o Brasil. E retira a capoeira do código Penal, colocando-a como um "esporte genuinamente brasileiro". Mas de acordo com Soares e Abreu (2009) o personagem que mais levou a capoeira para perto do esporte foi Agenor Moreira Sampaio, Sinhozinho, que, desde sua chegada a São Paulo aos dezesseis anos de idade, presenciou a luta de Ciríaco e começou a treinar capoeiragem. Abrindo sua academia em 1930, que, além de ensinar capoeira, ensinava boxe, corrida, remo, alteres, sendo considerada uma academia de ginástica e educação física para preparar atletas para vários clubes da cidade. Comparando a capoeira praticada no Rio de Janeiro e a praticada na Bahia, neste mesmo período, Soares e Abreu afirmam:

> A capoeira de Sinhozinho era bastante diferente daquela praticada na Bahia, seja Angola ou Regional. Ele não utilizava nenhum instrumento musical, e sim navalhas estilizadas para ensaiar combates na velha escola. Em nenhum momento a capoeira ficou mais prócima de um esporte do que na escola de Sinhazinho. (SOARES e ABREU, 2009, p. 255)

Outro aspecto fundamental da década de 1930 foram as lutas que começavam a ocorrer no Rio de Janeiro e também na Bahia entre capoeiristas e lutadores de outras modalidades. Surgindo em 1931 a Federação de Pugilismo e em, 1933 a Confederação Brasileira de Pugilismo no qual o artigo três do estatuto da Confederação declarava que:

---

[41] Esta luta foi noticiada em vários jornais da época. Para maiores informações ver: MOURA (2009), SOARES; ABREU (2009).

[42] Fiz uma reprodução do "campo de luta" proposto por Burlamaqui para a sua Gymnastica Nacional que se encontra em Anexo:

"Entendem-se por pugilismo todos os desportos praticados em ringue, tais como boxe, jiu-jitsu, catch-as-catch-can. Lutas: livre, romana e brasileira (capoeira)". (SOARES E ABREU, p. 251) Como podemos perceber a capoeira fica vinculada a Confederação de pugilismo, o que naquela época o pugilismo não integrava somente o boxe, mas varias modalidades de luta.

Além dos desafios e das lutas travadas por Mestre Bimba na Bahia, ele registra sua academia em 09 de julho de 1937, Alvará de nº 111 (REGO, 1968, p. 282-283) como "Centro de Cultura Física e Luta Regional" chegando a emitir certificados e diplomas que são conferidos através da federação de pugilismo do Estado da Bahia.[43] Já na década de 1940 Mestre Bimba realiza apresentações e leva seus alunos para algumas lutas em São Paulo e no Rio de Janeiro, obtendo sucesso e se tornando-se cada vez mais conhecido. Prova disso é que ele chegou a realizar uma apresentação na década seguinte, no dia 23 de julho de 1953, com vários de seus alunos no Palácio da Aclamação para o então presidente Getúlio Vargas (CAMPOS, 2009, p. 128) Como já vimos na introdução deste trabalho, o final da década de 1930 e início de 1940 no Estado da Bahia, é um período de grande relevância para capoeira, época de grandes lutas travadas por Mestre Bimba, mas também época marcada por conflitos políticos e ideológicos no que se refere às tradições e origem da capoeira e seus fundamentos.

Sob a influência de folcloristas, escritores e pesquisadores da época, os capoeiristas, principalmente os recentes praticantes da Capoeira Angola, que se organizam de forma efetiva e formal a partir do registro do Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA, fundado pelo Mestre Pastinha e outros capoeiristas em fevereiro de 1941[44]. Que iam de contra ponto a capoeira Regional, colocando-o Mestre Bimba como responsável pela modernização da capoeira e consequentemente, por sua descaracterização. Interpretação esta um tanto equivocada, e ideológica, pois Mestre Bimba, além de tentar mostrar a eficiência de sua luta, teve também uma preocupação com os rituais e com a capoeira, enquanto elemento da cultura afrobrasileira. Pois em suas apresentações para o público, o mestre não realizava somente apresentações de capoeira, mas shows folclóricos de maculelê, samba de roda e puxada de rede. Desvencilhando-se, assim, do projeto de esportivização da capoeira que era uma característica dos capoeiras do Rio de Janeiro.

> Mas o projeto de esportivização não estava nos planos de Mestre Bimba. As lutas do Parque Odeon forma anunciadas pelo próprio como um demonstração da "eficiência" da Capoeira Regional frente às outras lutas marciais "e sua superioridade da Capoeira Angola". Mas, terminando o espetáculo, Bimba busca

[43] Diploma em anexo.
[44] Documento em anexo.

> consolidar sua academia – Centro de Cultura Física e Regional – e seu Clube da União em Apuros e sua difusão pela imprensa e os meios de comunicação, não se interessando em rpolongas estas disputas "desportivas" da capoeiragem. Bimba, claramente, depois de um primeiro momento, desvencilha-se da transformação da capoeira em esporte, apostando em sua vertente como cultura, como expressão da cultura regional da Bahia, do Recôncavo Baiano. (SOARES; ABREU, 2009, p. 257-259)

No Rio de Janeiro as tentativas de esportivização da Capoeira se prolongaram. Com o golpe Militar de 1964, "para os velhos mestres, era o começo do fim, pois o próprio mundo em que surgiu a nova capoeira de Bimba e Pastinha estava desaparecendo" (SOARES e ABREU, 2009, p. 264), pois o governo "democrático popular" de João Goulart fora derrubado. Sendo criado no ano de 1967 no Rio de Janeiro um premio chamado "Berimbau de Ouro" destinado a melhor exibição de um grupo de capoeira. O que, de acordo com Soares e Abreu, diz de um prêmio que não fora concedido a um capoeirista individualmente, como acontecia nas décadas passadas, mas sim para o "conjunto do grupo". Sendo o Grupo Senzala ganhador do prêmio repetindo a façanha por mais dois anos consecutivos[45].

No regime militar-pós 1964, o processo de esportivização da capoeira é bem visto, e estimulado com a criação da Confederação Nacional de Capoeira (CNC) que passa a ser vinculada ao Conselho Nacional de Desporto (CND)[46]. Aparecem nesse contexto, dois novos nomes para reconhecimento da capoeira enquanto esporte nacional: o do professor de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Inezil Penna Marinho, que pretendia organizar a capoeira enquanto atividade física e desportiva, que chegou a apresentar no ano de 1981 um projeto para regulamentação da capoeira como uma modalidade de ginástica brasileira, no "Congresso Mundial da Associação Internacional de Escolas Superiores de Educação Física". O outro nome era o de Lamartine Pereira da Costa, um oficial da Marinha de Guerra, formado em Educação Física e professor da Marinha, que elaborou uma proposta de organização para a capoeira, no "I Simpósio Brasileiro de Capoeira" em novembro de 1969. Congresso que foi realizado na base área do Galeão no Rio de Janeiro e convocara os grande mestres do período, não tendo, porem a participação do Mestre Pastinha. E Mestre Bimba, ao perceber que os militares queriam enquadrar a capoeira em regras desportiva, abandonará o evento juntamente com seu grupo. O que, em certa medida, condenou o evento ao fracasso, como foi noticiado em jornais da época. (SOARES; ABREU, 2009, p. 265-266)

---

[45] Formado no Rio de Janeiro no ano de 1963, e apresentado com o nome de Grupo Senzala em 1966, o grupo ficou conhecido a pós ter vencido o prêmio Berimbau de Ouro em 1967, 1968 e 1969. (Praticando Capoeira, Ano, 1 – Nº 09. p. 10-11)

[46] Conferir as datas de fundação do CND e do CNC

Outra tentativa de esportivização da capoeira, só que agora tentando legaliza-la, foi no final do século XX e início do XXI, quando, em 1998 foi regulamentada a profissão dos educadores físicos (9696/08). Tal regulamentação deu origem aos Conselhos Regionais de Educação Física – CREF e ao Conselho Nacional de Educação Física – CONFEF. Ambos os órgãos tentaram colocar a capoeira tal como as diversas danças artísticas e folclóricas e outras lutas na dependência de seus conselhos. O que foi interpretado por estudiosos como uma tentativa corporativista e de impor uma reserva de mercado, que não passou no Congresso Federal. Sobre a questão da capoeira ser ou não esporte, Soares e Abreu argumentam que:

> O debate sobre se a capoeira é esporte ou não, ou se deve ser, está hoje completamente fora de sentido. A comunidade de mestres e praticantes não sente necessidade de colocar o assunto na agenda de debates. A falta de consenso dentro da capoeira não encoraja intervenções governamentais neste sentido. Haverão muitas barreiras a serem superadas antes da questão de a capoeira esporte entrar na ordem do dia da comunidade da capoeira, se é que um dia este tema voltará a ser importante. (SOARES; ABREU, 2009, p. 268)

Como se pode perceber em toda sua trajetória, a capoeira esta inserida sempre em jogos de interesses sejam eles políticos, socioculturais ou ideológicos, provocando contradições e divergências entre seus próprios praticantes. Mas algo é certo: a competição está inserida de forma intrínseca na capoeira, mais do que uma luta, a competição da capoeira ou do jogo de capoeira é uma expressão cultural que mantêm vivo o espírito do guerreio, em um movimento constante na busca do “ser capoeira”.

5 CULTURA E EDUCAÇÃO OU A CULTURA COMO EDUCAÇÃO

> Eu me vejo como um ser da natureza, mas me penso como um sujeito da cultura. Como um alguém que pertence também ao mundo que a espécie humana criou para aprender a viver. (BRANDÃO, 2007, p. 16).

Sabemos que a relação Cultura e Educação se encontra imbricada desde os tempos mais remotos, pois a constituição de um "cidadão" e sua educação passam pelo crivo da cultura. De acordo com Severino a "educação é a prática mais humana, considerando-se a profundidade e amplitude de sua influência na existência humana". (SEVERINO, in: Gadotti, 2010, p. 11) Desde esta perspectiva e para melhor situar este fato é só relembrar que o homem não nasce humanizado, ele se torna, se faz humano. Desta forma o homem se humaniza quando tem consciência de uma dada cultura que o precede, quando tem uma consciência do mundo. E essa consciência do mundo, de acordo com o educador Paulo Freire (2010), ocorre de forma dialética entre a consciência do homem e a consciência do mundo. E para ter consciência do mundo o homem necessita "historicizá-lo, humanizá-lo".

> A consciência é consciência do mundo: o mundo e a consciência, juntos, como consciência do mundo, constituem–se dialeticamente num mesmo movimento – numa mesma história. Em outros termos: objetivar o mundo é historicizá-lo, humanizá-lo. Então, o mundo da consciência não é a criação, mas sim, elaboração humana. Esse mundo não se constitui na contemplação, mas no trabalho. (FREIRE, 2010. p. 17)

Freire (2010) destaca o mundo da consciência enquanto elaboração humana, constituído no trabalho e no qual posso inferir ser um mundo da cultura. E estando na cultura o homem se comunica com os outros humanos, cujo diálogo é mediado pela cultura em que se encontra inserido. Em sua analise sobre o Homem e a Cultura o antropólogo norte Americano Clinffort Geertz explica que:

> A perspectiva tradicional das relações entre o avanço biológico e cultural do homem era que o primeiro, o biológico, foi completado, para todos os intentos e propósitos, antes que o último, o cultural, começasse. Isso significa dizer que era estratigráfico. O ser físico do homem evoluiu, através dos mecanismos usuais de variação genética e seleção natural, até o ponto em que sua estrutura anatômica chegou a mais ou menos à situação em que hoje o encontramos: começou então o desenvolvimento cultural. Em algum estágio particular da sua história filogenética, uma mudança genética marginal de alguma espécie tornou-o capaz de produzir e transmitir cultura e, daí em diante, sua forma de resposta adaptativa às pressões ambientais foi muito mais exclusivamente cultural do que genética. (GEERTZ, 1989, p. 34)

De acordo com Geertz é a partir do desenvolvimento da cultura que o homem se torna humano, pois "sem os homens certamente não haveria cultura, mas, de forma semelhante e

muito significativamente, sem cultura não haveria homens". (1989, p. 36). Ou seja, quando tratamos de sociedade humana, estamos falando de cultura.

Geertz explica ainda, que o homem é um ser inacabado e que sua construção e seu arremate, ocorre gradativamente a partir da cultura em que se encontra inserido.

> Somando tudo isso, nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura – não através da cultura em geral, mas através de formas altamente particulares de cultura: dobuana e javanesa, Hopio e italiana, de classe alta e classe baixa, acadêmica e comercial. A grande capacidade de aprendizagem do homem, sua plasticidade, tem sido observada muitas vezes, mas o que é ainda mais crítico é sua extrema dependência de uma espécie de aprendizado: atingir conceitos, a apreensão e a aplicação de sistemas específicos de significados simbólicos. (GERTZ, 1989, p. 36)

Rocha e Tosta (2009) afirmam que Clinfford Geertz é considerado o principal representante da antropologia hermenêutica ou interpretativa, sendo "herdeiro da tradição cultural norte-americana de Boas, Benedict e Mead", a qual compreende o significado como "elemento de valor" e a "cultura enquanto teia de significados".

> O significado é um elemento de valor. A cultura enquanto teia da significados é tanto reprodução quanto criação de sentidos. Ossignificado estaão agarrados à linguagem como representações sobre homens e coisas, subvertendo os signos por serem carregados de sentidos subjetivo, ainda que submetidos a um sistema de idéias e valores dum cultura. (ROCHA; TOSTA, 2009. p. 108)

Como podemos perceber em Geertz (1989), o Homem se faz, enquanto um ser cultural inacabado, na medida em que recebe, produz e transforma a cultura através de processos de aprendizagens em uma dialética constante. Assim como Geertz, Paulo Freire (2010) também fala do Homem enquanto um ser inacabado, "inconcluso", como seres que, na verdade, não são, mas "estão sendo" em uma realidade que é igualmente histórica e também inconclusa.

> Na verdade, diferentemente dos outros animais, que são apenas inacabados, mas não são históricos, os homens se sabem inacabados. Têm a consciência de sua inconclusão. Aí se encontram as raízes da educação mesma, como manifestação exclusivamente humana. Isto é, na inconclusão dos homens e na consciência que dela têm. Daí que seja a educação um quefazer permanente. Permanente, na razão da inconclusão dos homens e do devir da realidade. (FREIRE, 2010, p 83-84)

Tanto em Geertz (1989), como em Freire (2010), o ser humano é um ser em processo de transformação, um ser mutável, um ser cultural, que, através de processos de aprendizagens e na construção do conhecimento, vão se modelando, se transformando e se remodelando. Nesse ato, do ser cultural, Freire nos aponta para o fato da educação ser um "quefazer permanente", constante. Quefazer este, que requer, atitude, ação, em uma prática reflexiva, decorrente da inconclusão humana e do "devir da realidade" consubstanciando

assim em “práxis”. “Desta maneira, a educação se re-faz constantemente na práxis. Para ser tem que estar sendo”. (FREIRE, 2010, p. 84)

Na perspectiva de uma “práxis educativa” é que tomo aqui a educação, na sua forma mais abrangente e em seu conceito mais amplo, como parte do processo histórico e cultural do ser humano em diálogo com o mundo, com os processos de aprendizagens, aquisição e elaboração de conhecimentos. Pois, como já dito anteriormente, ninguém nasce humano e, consequentemente, ninguém nasce sabendo, nos tornamos humanos e aprendemos a apreender, uns com os outros e com o mundo, vivenciando nossa cultura e reelaborando-a, produzindo, assim, novos conhecimentos. Sendo neste processo de humanização que e o homem se torna educando/educador.

> Desse ponto de vista, o bem de produção imprescindível para nossa existência é o **Conhecimento**, dado que ele, por se constituir em entendimento, averiguação e interpretação sobre a realidade, é o que nos guia como ferramenta central para nela intervir; ao seu lado se coloca a **Educação** (em suas múltiplas formas), que é o veículo que o transporta para ser produzido e reproduzido. (CORTELLA, 2009, p. 39)

De acordo com Cortella (2009) “o mundo construído por nós, o mundo humano, é o nosso lugar”, sendo, por assim dizer, necessário nos situarmos dentro deste mundo com seus conhecimentos e valores. Conhecimentos e valores estes que também são criados por nós, afim de podermos viver de forma mais coerente e positiva em diálogos inter-culturais, com toda a carga de seus significados simbólicos. Cortella explicita que os nossos “valores, conhecimentos e preconceitos mudam porque humanos devem mudar; como vida é processo e processo é mudança, ser humano é ser capaz de ser diferente”. (2009, p. 40) Desta forma podemos compreender que as diferenças humanas estão relacionadas com as distintas culturas existentes e que são resultantes das interações humanas na constituição dos conhecimentos e dos valores culturais. O mesmo autor expõe que:

> Os valores e conhecimentos não têm, evidentemente, existência autônoma: dependem, para realizar-se, de humanos que os elaborem, atribuindo-lhes significados e dando-lhes suporte de manifestação. Ademais, o significado simbólico dessas nossas referências existenciais não é unívoco (do mesmo modo, para todos, sempre) pois é moldado, em termos estruturais, pela Cultural na qual está mergulhado e, por consequência, pela Sociedade e pela história dessa Cultura. (CORTELLA, 2009, p. 40)

Nesta perspectiva, compreendo que nossos conhecimentos e os nossos processos educativos, tanto os de aquisição do conhecimento, quanto os de construção do conhecimento, estão diretamente relacionados com a cultura em que estamos inseridos e a percepção que temos da relação com outras culturas, que possuem valores distintos dos nossos. Deste modo,

os processos culturais são os responsáveis pela comunicação e constituição da educação em nossa sociedade.

Educação esta que se encontra, também, de forma inacabada por ser fruto do processo histórico e sociocultural da relação do homem com o mundo. Fato que, de acordo com Rocha e Tosta, implica que tanto a cultura como a educação podem ser percebidas "*a priori*, como condição e produto da natureza do homem, de sua capacidade de criar símbolos, significar e (re)significar nos seus processos de interação com o meio e de reflexão sobre si mesmo". (2009, p. 113).

Neste caso podemos concluir que a educação se encontra presente nos distintos tempos e lugares onde os homens se encontram e se relacionam uns com os outros, sejam eles, velhos, adultos jovens ou crianças. A educação está presente, portanto, nas distintas instituições sociais tais como: família, escola, trabalho, os locais de culto religioso, a mídia, os centros de lazer entre outros não menos importantes. Isso quer dizer, que onde há relação humana existe educação e onde há educação existem processos educativos. Processos educativos que são vitais para nossa sobrevivência e nossa constituição enquanto seres humanos. Assim sendo, todo processo educativo é um processo cultural e de acordo com Brandão (2007) "toda a educação é cultura" e:

> Toda a teoria da educação é uma dimensão parcelar de alguns sistemas motivados de símbolos e de significados de uma dada cultura, ou do lugar social de um entrecruzamento de culturas. Assim também, qualquer estrutura intencional e agenciada de educação constitui uma entre outras modalidades de articulação de processos de realização de um cultura, seja ela a de nossos indígenas Tapirapé, a da Grécia dos tempos de Sócrates ou a de Goiânia ou de Chicago de hoje em dia. (BRANDÃO, 2007, p. 139)

Dentro desta perspectiva é que o Jogo da Capoeira está sendo tratado nesta pesquisa, ou seja, como uma manifestação cultural. E como um fato da cultura, é portanto, um tempo e um espaço onde a educação acontece, onde se aprende e se ensina; um lugar de saberes, práticas e aprendizagens.

5.1 A Cultura como Educação

De tudo que foi exposto podemos depreender que a constituição do homem é, ao mesmo tempo, a constituição da cultura, que, por sua vez, estrutura as relações sociais e é estruturante destas mesmas relações. A cultura é o fator primordial para compreensão e formulação da educação dos seres humanos em suas sociedades com seus valores e modos de pertencimento e de socialização. O que significa dizer que compreender a educação dos

distintos povos, sem compreender suas culturas, seria incorrer no risco do desconhecimento da diversidade cultural e construir um olhar ou uma representação um tanto etnocêntrica sobre estes outros.

Frente à complexidade desta diversidade cultural existente é que se faz importante reconhecer o quanto é necessário e relevante pensar e fazer a educação em um plano onde a interdisciplinaridade não tenha só lugar, mas seja o foco principal. Neste sentido distintas pesquisas sobre educação para além dos conhecimentos próprio do campo, tanto a História tal quanto a Antropologia são importantes para que se possa compreender e romper com determinados preconceitos e paradigmas existentes em nossa sociedade. Um destes preconceitos é o preconceito racial e a discriminação existente sobre a cultura negra e afrobrasileira, que se encontram de forma velada ou explicita em nossa sociedade, principalmente no que se refere às religiões de matrizes africanas dentre outras expressões.

Tal ruptura pode levar a uma reflexão mais coerente e positiva sobre a cultura como educação, sendo a interdisciplinaridade fundamental a novos modo de pensar para agir. Neste sentido Rocha e Tosta (2009) afirmam que:

> Entendemos, então, que para bem estabelecer conversações entre campos do conhecimento é necessária a adoção de uma abordagem interdisciplinar mais integradora de que costumeiramente se fala. Ou seja, não no sentido de simplesmente tentar unir a antropologia à educação, ou qualquer outra área que seja, mas que essa parceria se faça como resultado de um esforço intelectual, com a consciência de que problemas e temas educacionais e escolares, mesmo sendo apresentados em formatos distintos e tratados, também, de maneiras distintas, podem encontra-se no caminho dessas duas ciências. E que adotar tal postura exige um ir e vir analítico entre os dois campos a fim de formular essas questões que são importantes e que podem ser mais bem tratadas por ambos. (ROCHA e TOSTA, 2009. p. 118)

Dentre estas possibilidades de interlocução a História vem nos ajudando a compreender à educação dos indivíduos dentro de suas sociedades a partir de seus aspectos socioculturais, políticos e econômicos. Compreender a educação a partir de um conceito mais amplo permite tomá-la como a sistematização da produção de conhecimentos histórico sociais, produzidos e reproduzidos na relação dos seres humanos em grupos organizados pela busca de sua sobrevivência e na compreensão de si e do mundo que os cerca. Ao realizar uma analise sobre uma “identidade da educação” Zaia Brandão em seu texto “A Historiografia da Educação na Encruzilhada” argumenta que:

> Desde que a sociedade é percebida como grupo humano organizado, com uma certa identidade e história, consegue-se identificar, concomitantemente, uma forma de agir coletiva objetivando desenvolver, nas crianças e jovens, as habilidades e conhecimentos que facilitam o entrosamento com o restante do grupo. Esse processo

> de direção e formação social dos grupos mais jovens, nos mais variados espaços e tempos sociais, constitui uma prática social universamente caracterizada como educação. (BRANDÂO, 2006, p. 100).

De acordo com esta autora a educação é uma prática social universal, mas diferentemente dela, percebo a educação como uma práxis sociocultural e não como prática social apenas. Isso porque considero primeiramente que da educação não se pode retirar sua dimensão reflexiva, cognoscível, tanto para o educador, quanto para o educando. E me aparando em Paulo Freire em sua afirmação de que ninguém educa outra pessoa e nem ninguém se educa sozinho; os homens se educam entre si, mediados pelo mundo e pela cultura. E neste diálogo entre humanos e o mundo, há uma ação, uma prática, que unida à reflexão converge para a práxis.

Um segundo argumento é que se as sociedades são constituídas por culturas em diálogos realizados no tempo e em espaços variados, suas formas educacionais serão distintas e variadas. Onde não temos mais educadores ou educandos e sim, como argumenta Freire (2010), "educador/educando e educando/educador". Sendo assim nós temos o educador/educando e o educando/educador enquanto agentes ativos, em uma dialética constante nos distintos processos de aprendizagens na cultura.

> Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os "argumentos de autoridade" já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas. (FREIRE, 2010. p. 79)

Se é no mundo da cultura o espaço concreto para o diálogo e construção das aprendizagens e aquisição de conhecimentos, reafirmo aqui, que as aprendizagens e os conhecimentos estão estabelecidos dentro dos processos histórico-culturais de cada indivíduo, dentro de seus grupos culturais, em sua sociedade ou em intercâmbios sócio-culturais.

5.2 Conhecimento: fruto das aprendizagens culturais.

Como vem sendo analisado, percebemos que os processos de aprendizagens e a construção dos conhecimentos são construções históricas e culturais múltiplas, o que, conforme argumenta Brandão, envolvem um aumento progressivo de reintegração entre as ciências e outras "esferas humanas de razão e de sensibilidade", como uma forma de descoberta e compreensão no novo:

> Pois o que poderia parecer algo tão simples e tão redutível a uma meia dúzia de fórmulas e a uma boa teoria única, na realidade esconde nos gestos de uma criança, toda a complexidade do universo da consciência. E ela vai dos mistérios da decifração do DNA até a compreensão sobre como em cada cultura o acontecimento da aprendizagem – é de tudo o que a envolve em seu dia a dia social – é imaginado, codificado e vivenciado entre seus sujeitos. (BRANDÃO, 2007, p. 137)

Assim sendo, é possível concluir que as aprendizagens são processos de construção do conhecimento e este, por sua vez, é uma forma de construção identitária e da educação dos sujeitos. O que resulta em agenciamentos de aprendizagens históricos e culturais como educação, sendo estes agenciamentos em formas "estruturadas" ou não[47]. Arroyo (2009), explica, que desde 1980, existe um reconhecimento, de que todo conhecimento, é uma produção social, criado e recriado na "dinâmica social da história". Dando exemplo do próprio conhecimento escolar como uma dessas produções do conhecimento.

> Quando reconhecemos o caráter histórico, inacabado, do conhecimento, nos resultam desencontradas essas concepções tão fechadas do conhecimento, pratos prontos apetecíveis e assimiláveis para qualquer mente "normal", desde que sejam repassados com didáticas apropriadas. Nos coletivos constatamos que ainda não tiramos todas as conseqüências do reconhecimento desde a década de 1980 de que todo conhecimento é socialmente constituído. È uma produção histórica, dinâmica. Em construção no tempo. (ARRYO, 2009. p. 219)

O mesmo autor diz que esta produção histórica e dinâmica do conhecimento no tempo, é, uma apropriação dos significados da cultura em cada tempo histórico. E este ato de apropriar-se da cultura é uma atividade realizada pelos seres humanos, em cada tempo histórico, em dinâmicas de aprendizagens constantes de forma seletiva e criativa. Neste sentido, temos a cultura, não como algo separado da vida social com suas aprendizagens e conhecimentos, mas sim, como o elemento responsável por tornar significativo e dar significado a qualquer prática da vida social humana. Nesta perspectiva Brandão (2002) argumenta:

> O que, em síntese, quer dizer que a cultura não é o lugar à parte do reservatório de significados que, como valor, atribuímos às práticas setoriais com que se realiza a própria vida social, mas é a dimensão de significados que torna humanamente possível a realização social de qualquer prática: do escavar uma montanha em busca de outo a usar o ouro descoberto como objeto de culto em um rito religioso, do usá-lo em tal rito a criar o mito que diga por que assim deve ser, do criar o mito a ensiná-lo na escola, para dizer por que as coisas assim são. (BRANDÂO, 2002. p. 226)

[47] Utilizo do termo "agenciamento de aprendizagens" para definir as formas com que os conhecimentos são organizados dentro de uma sociedade. Sendo estes, de forma estruturada ou não, para comunicação dos saberes, resultando assim, na preservação dos conhecimentos existentes e necessários aos indivíduos em suas determinadas sociedades.

E ao referirmo-nos ao conhecimento e as aprendizagens culturais, estamos falando automaticamente à escola e a universidade como as instituições responsáveis pela "transmissão" de conhecimentos e locais de ensino/aprendizagens, não sendo estes espaços os únicos.

Essas construções dos conhecimentos constituem-se dentro dos distintos momentos históricos, a partir das aprendizagens socioculturais e da leitura que os homens fazem de sua cultura. Em uma ação transformadora, sendo influenciado pela cultura e pela sociedade, influenciando-as e sendo influenciado pelas mesmas. Freire (2011a) expõe que somente através deste entendimento dialético, será possível realizar uma "leitura do mundo" e de como se estruturam "consciência e mundo", para compreensão das relações sociais.

Paulo Freire argumenta que a educação não é exclusivamente a "leitura apenas da palavra, nem a leitura somente do mundo, mas as duas dialeticamente solidárias". (2011a, p. 106) Aprendendo com Paulo Freire, acredito ser de fundamental importância à construção de um pensamento dialético e sociocultural e neste sentido, Freire (2011a) nos chama a atenção para uma compreensão dialética de nossa própria história a partir das "relações mundo-consciência, produção econômica-produção cultural", para um entendimento crítico, sobre o "movimento contraditório entre a negatividade e a positividade da cultura". Um exemplo desta negatividade e positividade da cultura, para Freire e relevante para nós educadores brasileiros, é o nosso "passado escravocrata", que realiza uma incisão nas classes sociais, seja a classe dominada ou a dominante, por possuírem "práticas significativamente indicativas" presentes em diversos contextos até os dias de hoje. (2011a, p. 108).

> Mas o passado escravocrata não se esgota apenas na experiência do senhor todo-poderoso que ordena e ameaça e do escravo humilhado que "obedece" para não morrer, mas na relação entre eles. E é exatamente obedecendo para não morrer que o escravo termina por descobri que "obedecer", em seu caso, é uma forma de luta, na medida em que, assumindo tal comportamento, o escravo sobrevive. E é de aprendizado em aprendizado que se vai fundando uma cultura de resistência, cheia de "manhas", mas se sonhos também. De rebeldia, na aparente acomodação. (FREIRE, 2011a, p. 108).

Tentando pensar com a lógica do educador pernambucano é que busquei compreender a capoeira enquanto uma práxis cultural e educativa, com suas aprendizagens e construções de conhecimentos e suas contribuições aos processos educativos. Entendendo que foi através da população escrava e de seus descentes que foram preservadas as distintas culturas, os conhecimentos e os saberes dos vários povos africanos que vieram para o "novo mundo". Conhecimentos e saberes que se mantiveram presentes na memória e no corpo destes homens e mulheres, que, ao lembrar de seus ancestrais, criaram e re-criaram novas culturas em uma

dialética entre o passado e o presente, a memória e a história, a liberdade e a opressão. Construção de múltiplos padrões de cultura que tinham na oralidade e no corpo suas mais fortes formas de comunicação de conhecimentos em meio aos processos educativos diferenciados. No que se refere à liberdade dos povos africanos no Brasil escravocrata e suas aprendizagens, que foram necessárias a sua sobrevivência e liberdade, Freire expõe que:

> Os quilombos foram um momento exemplar daquele aprendizado de rebeldia, de reinvenção da vida, de assunção da existência e da história por parte de escravas e escravos que, da "obediência" necessária, partiram em busca da invenção da liberdade. (FREIRE, 2011a, p. 108).

De acordo com a explanação de Freire, posso dizer que estes quilombos foram locais de aprendizagens e conhecimentos que ajudaram na constituição e recriação de novas culturas. Culturas estas que se mantiveram vivas e constituídas através de saberes e conhecimentos que se traduziram em processos sócio-educativos diferenciados. Processos estes que se encontram imbricados em relações de poder, entre uma cultura dominante e uma cultura dominada, pois como afirma Brandão:

> Quando uma *cultura* dominante impõe a uma *dominada* os seus valores, ela impõe como um ato de poder de classe, a sua própria incapacidade de não poder traduzir para si mesma a verdade da realidade que domina sem conseguir compreender. Antes de enganar ao servo, o senhor engana-se a si próprio. E é a própria divisão antagônica de *culturas* o sinal de sua alienação. Toda a cultua criada em uma ordem social desigual é "inautêntica" por ser antagonicamente dividida em "cultura dominante" e "cultura dominada". (BRANDÂO, 2007, p. 44).

Tal quadro de imposição de uma cultura dominante sobre uma cultura dominada trás consigo a imposição de uma educação que durante séculos esteve moldada em valores de uma cultura que não considerava os valores de outros povos. Ao contrário, negava-lhes seus conhecimentos e saberes, tentando inculcar –lhes valores culturais distintos dos seus, tendo a escola como um dos locais desta imposição. Imposição que levou a exclusão social e cultural e preservação de ideologias sociais e pensamentos da classe dominante. Sobre esta exclusão social e o sentido da escola enquanto lugar de privilégio de classe social no Brasil, Romanneli afirma que:

> A necessidade de manter os desníveis sociais teve, desde então, na educação escolar, um instrumento de reforço das desigualdades. Nesse sentido, a função da escola foi a de ajudar a manter privilégios de classes, apresentando-se ela mesma como uma forma de privilégio, quando se utilizou de mecanismos de seleção escolar e de uma conteúdo cultural que não foi capaz de propiciar às diversas camadas sociais sequer uma preparação eficaz para o trabalho. Ao mesmo tempo que ela deu a camada dominante a oportunidade de se ilustrar, ela se manteve insuficiente e precária, em todos os seus níveis, atingindo apenas uma minoria que nela procurava uma forma de conquistar ou manter o status. (ROMANELLI, 2010, p. 24).

Processo este que foi se “modificando” principalmente a partir da década de 1930 no Brasil, quando a discussão em torno da educação começa a ganhar novos contornos e amplia envolvendo seus aspectos políticos, econômicos e sociais, decorrentes da ascensão social e formação de uma classe burguesa e urbana, que pretendia um rompimento com a ordem política vigente. Romanelli retrata de forma crítica o processo educacional no Brasil até meados da década de 1970, demonstrando as transformações educacionais ocorridas neste período, considerando as esferas políticas, econômicas, ideológicas e socioculturais nas relações existentes entre o “povo”, a classe “burguesa” e o Estado. Na busca da transformação e constituição de uma instituição escolar que atendesse a demanda político-social, que passou por um “Manifesto”, por crises, constituição de leis e diretrizes, reformas e modernizações. E que foi se “democratizando” em processos de avanços e retrocessos, em momentos distintos, a partir das discussões sobre a Educação e seus objetivos em torno da sociedade e da escola.

> Aos poucos o “mundo da educação” se revela na sua inteireza humana isto é, cultural. Surgem nele então as pessoas inteiras e interativas envolvidas na educação. Surgem e podem afinal falar as suas representações de si-mesmos: as suas visões de mundo (algo bastante além da simples ideologia política): as suas experiências cotidianas dentro e fora do circulo da escola: as suas vidas de pessoas inteiras, ali onde antes a educadora ou o aluno eram vistos e interpretados apenas enquanto produtores de algum tipo de trabalho na educação. (BRANDÃO, 2007, p. 149)

Para Brandão (2007) os educadores(ras) e os educandos(as), eram percebidos apenas com produtores de trabalhos educacionais, sem uma compreensão, de que estes trabalhos educacionais, eram resultados de processos socioculturais, fruto da relação do homem em sua sociedade e cultura. Brandão afirma ainda que nos estudos oriundos da educação “há uma redescoberta da escola como um lugar de cultura” (2007, p. 149). Sendo ela, a escola, uma instituição cultural, criada como local de transmissão de conhecimentos científicos, econômicos e políticos, oriundos de cada sociedade com seus valores culturais. Reafirmo, assim, que cultura é educação, pois a educação é a objetificação do processo de humanização do ser humano em sociedade e o conhecimento é o fruto das aprendizagens culturais.

5.3 Capoeira: manifestação cultural e prática educativa

> Ser o sujeito da história e ser o agente criador da cultura não são adjetivos qualificadores do homem. São o seu substantivo. Mas não são igualmente a sua *essência* e, sim, um momento do seu próprio *processo* dialético de humanização. No espaço de tensão entre a necessidade (as suas limitações como ser da natureza) e a liberdade (o seu poder de transceder ao muno por atos conscientes de reflexão) o homem realiza um trabalho único que, criando o mundo da cultura e fazendo a história humana, cria a própria trajetória de *humanização do homem.* (BRANDÃO, 2007. p. 41)

A Capoeira, enquanto, manifestação da cultura afrobrasileira, reúne em sua expressão simbólica distintos elementos que são compreendidos a partir de quatro elementos fundantes; corporeidade, musicalidade, ritualidade e ancestralidade. Elementos estes, que se confundem e se unificam em um processos de práticas e aprendizagens constantes na constituição do aprender/apreender a arte da capoeira e do ser capoeira.

Certamente que o primeiro elemento fundante da capoeira foi a corporeidade. Pois foi através do corpo que a capoeira se constituiu, se materializou. Sendo através do corpo que o "capoeira" se comunica, brinca, dança, luta ou, como afirmado anteriormente, realiza todas estas ações no jogo, que se desdobra, em diálogos corporais constantes. Em comunicações corpóreas, expressas por perguntas e respostas que são formuladas pelos movimentos sincrônicos ou diacrônicos, através da ginga, dos golpes, esquivas e mandingas, em repetições e improvisos, movimentos que objetivam enganar, ludibriar o camarada, para lhe dar uma cabeçada ou lhe derrubar com uma rasteira. Sendo, assim, o jogo de capoeira é o desdobramento dessa corporeidade, dentro da roda de capoeira a partir de seus rituais simbólicos. Diálogos, que só são interrompidos quando os corpos se cansam, ou quando seus jogadores por espontânea vontade o interrompem, ou talvez, por um dos outros elementos que corresponde à ritualidade da capoeira. Como por exemplo, a interrupção para entrada de mais dois jogadores, devido ao tempo do jogo. Eusébio Lobo da Silva (2008), mais conhecido como Mestre Pavão[48] realizou uma analise sobre a complexidade do corpo na capoeira. Em seu texto intitulado "O Corpo na Capoeira", o autor nos traz a idéia de "corpo polissêmico". De forma a compreender a corporeidade na capoeira, o autor nos da a "idéia de polissemia corporal", como resultado da polissemia da arte da capoeira a partir dos distintos sentidos em que se pode desdobrar o jogo de capoeira. Para Silva:

> Identifica-se, ao proceder um olhar para os conceitos que se desprendem do corpo na capoeira, uma idéia de polissemia corporal, ou seja, manifestações de vários sentidos do corpo – corpo luta, corpo-histórico, corpo-esporte, corpo-dança etc. O capoeirista pode explorar os movimentos da capoeira, que são seus, com diversos companheiros, e descobrir na prática que, no jogo corporal, quando o movimento é a expressão da satisfação interna de uma pessoa e alcança harmonia e beleza, estamos falando da arte da capoeira, seja como sentido de dança, luta, terapia ou qualquer outro. Esses diferentes sentidos são possíveis em razão da característica polissêmica dessa arte. (SILVA, 2008. v. 4, p. 95)[49]

[48] Mestre Pavão além de ser mestre de capoeira é hoje, um dos nomes mais respeitados no mundo da dança contemporânea, no Brasil e no exterior. Sendo ele um, das cinco pessoas no mundo, que receberam o título de Mestre da técnica Dunham. Sua tese "O Corpo na Capoeira" foi publicada em quatro volumes que se encontram na referência bibliográfica desta dissertação.

[49] Sobre a questão colocada sobre a polissemia corporal na capoeira, compreendo-a, dentro da concepção da capoeira enquanto jogo. Pois como já discutido anteriormente, no capítulo "O Jogo vai começar", a luta, a dança, a competição e a ludicidade, são desdobramentos do jogo de capoeira. Na concepção explorada por Silva (2008,

A musicalidade, é o segundo elemento fundante da arte e do jogo de capoeira. Pois, será, a partir da musicalidade que o capoeira/capoeirista irá realizar seu jogo de capoeira e irá se manifestar dentro da roda. Porém, ao analisar a musicalidade da capoeira compreendendo-a desde já, a partir de toa a sua complexidade como: os tipos de instrumentos que são utilizados na roda; o número de instrumentos musicais que compõem a roda de capoeira; a afinação que estes instrumentos recebem; os ritmos e toques que são realizados; e o tipo de cantigas que são cantadas dentro da roda. Nesta pesquisa entre a capoeira Angola e a Capoeira Regional, posso explicitar a distinção da formação da roda de capoeira entre um estilo e o outro. Na roda de capoeira Angola a composição dos instrumentos, denominada pelos angoleiros de "bateria", é constituída por: três berimbaus – gunga, médio e viola; um atabaque; dois pandeiros; um agogô; e um reco-reco. Nesta modalidade de capoeira as músicas cantadas iniciam-se com uma ladainha, passando a uma chula ou louvação, depois a um corrido ou uma quadra, de acordo com o toque e ritmo do berimbau e ritual a ser seguido. Já na capoeira Regional os instrumentos utilizados não são tantos, como na capoeira Angola, sendo utilizados um berimbau e dois pandeiros apenas, e a formação da roda é denominada por "charanga" pelos praticantes da capoeira Regional . No que se refere à quantidade de instrumentos e aos cânticos, podemos perceber que a capoeira Angola, é um tanto quanto mais complexa do que a capoeira Regional. Em contra partida a capoeira Regional possui maior complexidade no que se refere aos toques e ritmos utilizados dentro de seus rituais. A respeito desta diversidade musicológica existente dentro da capoeira, não podemos perder de vista as letras das músicas que são cantadas nas rodas. Letras que retratam a história dos distintos povos africanos vindos da África para o Brasil, do processo de escravidão com seus sofrimentos, conflitos, atos de heroísmos e construção dos quilombos, os mitos e atos de bravura realizados em guerras ou nos centros urbanos, pelos capoeiras.

Sangue Corre na Veia[50]

O sangue corre na veia
Na palma de minha mão
O seu nome está gravado
Dentro de meu coração
Dedo de munheca é dedo
Dedo de munheca é mão
Na roda de capoeira
Nunca dei meu golpe em vão
Fecha o corpo camarada
Na Santa Arca do Salomão.

---

v. 4), acredito ser essa "polissemia corporal" do capoeira, favorecer-lhe em outras áreas como no caso do esporte e da dança. Como no caso do próprio autor que se tornou um exímio dançarino.

[50] Música de Domínio Público cantada nas rodas de capoeira. (BOLA SETE, 2001. p. 95)

As letras das músicas de capoeira são, em sua maioria, narrativas históricas, de acontecimentos e sentimentos vivenciados pelos capoeiras/capoeiristas em seus tempos históricos. E carregam consigo aspectos culturais simbólicos, religiosos, políticos e ideológicos. Histórias que são guardadas na memória e são repassadas através dos cantos e da oralidade nas rodas de capoeira. Real (2006) em sua pesquisa de doutorado, sobre "As Musicalidades Das Rodas De Capoeira(s)", afirma que, estas musicalidades precisam ser compreendidas em uma "perspectiva intercultural". Expõe o autor:

> As possibilidades das musicalidade das rodas de capoeira serem compreendidas na perspectiva intercultural da educação está em observar as várias visões e diferentes significados, que entram em jogo quando se fala sobre este assunto. Portanto, o diálogo intercultural ocorre quando as diferentes visões de musicalidades, aos invés de anularem uma às outras, são vistas como encontro/confronto de diferentes visões e perspectivas em jogo no universo da capoeira. (REAL, 2006. p. 285)

O terceiro aspecto fundante da capoeira é a ritualidade. A compreensão da ritualidade é de fundamental importância para que se tenha um entendimento da capoeira com sua diversidade cultural. Sendo a partir destes rituais que podemos, entender os distintos estilos de capoeiras. Esses rituais se configuram desde a iniciação do indivíduo no grupo ou estilo de capoeira em que deseja se iniciar, as músicas e instrumentos que são utilizados na roda, a roupa que utilizam para os treinos e jogos de capoeira com seus símbolos e cores, até da visão que passam a ter do mundo, e do modo como se comportam e se posicionam dentro da sociedade. Podendo ser "angoleiros", "regionais" ou simplesmente capoeiristas com suas identidades culturais[51] constituídas a partir da iniciação neste novo universo. Destes rituais da capoeira o mais importante dentre eles é o ritual da roda de capoeira, o jogo de capoeira em si. Nela o iniciado vai colocando em prática as habilidades e gestualidades aprendidas e deparando-se com novos desafios frente aos capoeiristas mais velhos. Podemos perceber a roda de capoeira como um ritual de aprendizagem do capoeira/capoeirista. Sobre a ritualidade e as aprendizagens da roda de capoeira Abib (2005) explica que:

> Em sintonia com essa atmosfera de estímulos sensoriais e mítico-religiosos proporcionados pelo ritual da roda, o aprendizado do iniciante vai se desenvolvendo de modo interativo e profundamente integrado àquela comunidade cultural que passa então a acolhê-lo como um novo membro. (ABIB, 2005. p. 182-183)

O quarto e último elemento fundante da capoeira é a ancestralidade. Ancestralidade esta embasada em uma cosmovisão afrobrasileira, no qual a roda de capoeira, enquanto espaço/ritual, representa um elo entre o passado, o presente e o futuro. Em que o jovem

[51] Utilizo do termo "identidade cultural" na perspectiva de Stuar Hall.

iniciado coloca em prática os ensinamentos transmitidos pelo seu mestre ou professor, em consonância com a sua vivência, representando, assim, no presente, a continuidade do passado, que se preserva em processos de aprendizagens de longa duração[52]. Sobre a cosmovisão afrobrasileira Falcão (2004) a descreve como:

> A explicitação dessa cosmovisão afro-brasileira na capoeira, além de se apresentar como possibilidade de contraponto simbólico a dominação hegemônica das referências simbólicas européias e norte-americanas, procura fazer coro com algumas bandeiras de lutas defendidas por lideranças respeitadas de alguns setores do movimento negro brasileiro, ideologicamente engajados na afirmação das tradições de matrizes negro-africanas, que buscam possibilidades de fortalecimento dos afro-descendentes contemporâneos no mundo inteiro. (FALCÃO, 2004, p. 147)

E neste processo de ensino/aprendizagem, os mestres e professores de capoeira, passam a ser, a ligação com um passado "remoto". Sendo relevantemente os mestres, os verdadeiros guardiões dos mistérios, dos saberes e conhecimentos da arte de gingar. Arte na qual o jovem iniciado, objetiva, adquirir um domínio corporal com todas as manhas e malicias do jogo de capoeira a partir dos distintos ritmos propagados pelo som do berimbau necessitando, ainda, aprender a tocar estes instrumentos com seus devidos toques e ritmos. Aprender as músicas, com seus símbolos e significados, para poder transformar sua compreensão do mundo e de ser no mundo, preservando e dando continuidade a cultura da capoeira. Cultura esta que, a partir de sua ancestralidade afro-brasileira, vem reconhecer este legado dos afro-descendentes que deram significado e origem a capoeiragem.

Presença que se dá em um processo de conscientização, a partir da cultura como prática educativa, adquirindo, então, uma "significativa importância cognitiva e epistemológica" na vida cotidiana dos indivíduos, O que, de acordo com Rocha e Tosta:

> Se, por um lado, cultura revela uma concepção teórica sobre a organização, a estrutura e o funcionamento dos sistemas simbólicos e de significados produzidos socialmente, por outro lado também representa um modo de conhecimento, pode-se dizer, um método de pensamento, na medida em que garante a coerência e produz sentido para as ações sociais desenvolvidas no âmbito fenomenológico da vida cotidiana. (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 85)

A Capoeira como cultura afrobrasileira é percebida e analisada enquanto prática educativa a partir de estudos dos processos educativos discutidos por Paulo Freire. A partir do qual compreendo que os saberes e conhecimentos são frutos de suas práticas e aprendizagens que se desdobram em distintos métodos, ou filosofias de educação e de ensino. Métodos estes

[52] Me aproprio aqui do termo "longa duração" cunhado pelo historiador francês Fernand Bradeul, por conceber os saberes e conhecimentos da capoeira, como fruto dos processos educativos constituídos a partir das ações realizadas pelos capoeiristas em seus tempos históricos. Constituindo novos conhecimentos em diálogos entre o passado e presente em ações politicas, ideológicas e socioculturais.

que são resultado da aquisição de conhecimentos e saberes, no qual mestres/educadores e discípulos/educandos aprendem ao apreender, os conhecimentos mediados pelo diálogo de ambos, sobre si, os outros e o mundo, tendo no caso aqui enfocado a capoeira como objeto e conteúdo mediador. Sobre o ato de aprender/apreender, Paulo Freire nos oferece uma de suas ricas reflexões e constatações sobre a prática educativa.

> A primeira constatação que faço é a de que toda prática educativa implica sempre a existência de sujeitos, aquele ou aquela que ensina e aprende e aquele ou aquela que, em situação de aprendiz, ensina também, a existência do objeto a ser ensinado e aprendido – a ser re-conhecido e conhecido – o conteúdo, afinal. Os métodos com que os sujeito ensinante se aproxima do conteúdo que medeia o educador ou educadora do educando ou educanda. Na verdade, o conteúdo, por ser objeto congniscível a ser re-conhecido pelo educador ou educadora enquanto ensina ao educando ou educanda, que, por sua vez, só o aprende se o apreende, não pode, por isto mesmo, ser puramente transferido do educador ao educando. Simplesmente no educando depositado pelo educador. (FREIRE, 2011a, p. 109)

Conforme expõe Freire (2011a) podemos concluir que a prática educativa só se faz, na relação entre "sujeitos"; sujeitos que ensinam aprendendo e sujeitos que aprendem ensinando. Neste aspecto, posso afirmar que a aprendizagem se consolida a partir de diálogos, entre atos e efeitos de educar-se. Processo que se codifica como ato gerador, originando métodos e técnicas de aprendizagens para comunicação dos saberes e conhecimentos objetivados, no qual a prática e a teoria, da prática educativa, se volte para uma práxis[53] educativa. "Num pensar dialético, ação e mundo, mundo e ação, estão intimamente solidários. Mas a ação só é humana quando, mais que um puro fazer, é um quefazer, isto é, quando também não se dicotomiza da reflexão." (FREIRE, 2010, p. 44)

Barbieri (2003), ao realizar um estudo sobre a escolarização da capoeira, aponta para três visões que estão presentes no fenômeno da Capoeira, quais sejam:

- Uma visão **tradicional-popular –** que, considerada por alguns, poucos, como ingênua e/ou romântica, concebe-a como uma manifestação cultural cujos fundamentos, oriundos da sabedoria popular, em seu dinamismo, são transmitidos, de geração a geração, no âmbito da relação mestre-aprendiz, considerando, principalmente, as suas perspectivas de luta, dança, defesa pessoal e ginástica, as quais se realizam, respeitando a heterogeneidade de seus participantes, por intermédio do jogo, em momentos de diversão, de ócio, como brinquedo e brincadeira ou nos momentos de busca pela sobrevivência, como arma;
- Uma visão **moderno-esportiva** – que, surgindo no âmbito da classe média (principalmente entre aqueles simpatizantes e adeptos do militarismo) e alimentada pela pretensão da realização de uma assepsia social e de esterilização das "exóticas" manifestações populares, fundamenta-se nos

[53] Refiro-me a práxis educativa, afim de que o educador leve o educando a reflexão, para que o mesmo adquira consciência de si e do mundo que o cerca. E a partir da autoconsciência, possa se posicionar de forma crítica e reflexiva em prol de sua transformação e na transformação da sociedade de forma concreta e positiva.

> pressupostos e premissas do chamado Esporte Moderno e, concebendo-a como uma de suas modalidades de luta, preconiza a sua padronização, por intermédio de normas e regras universais "cientificamente" elaboradas, refletindo, assim, os valores e ideais da sociedade burguesa;
>
> - Uma visão **existencial-compreensiva** – que compreendendo suas manifestações como eventos sinergéticos que refletem e contêm o todo, fundamenta-se no princípio da intersubjetividade e, enfatizando a sua perspectiva de Educação, como o processo de aprender a ser-no-mundo, utilizando-se de uma pedagogia da existência, concebe-a como uma linguagem polissêmica, por intermédio da qual o seu praticante significa a si mesmo, o outro e o mundo. (BARBIERI, 2003, p. 193-195)

Como explicito por Barbieri (2003), a capoeira é "um fenômeno que se manifesta, em suas múltiplas perspectivas, permitindo que o ser humano, enquanto corporeidade possa não só lutar, quando necessário, mas também dançar a sua existência" (p.195). E dançando a sua existência este ser, o capoeira, cria e recria a sua vida no seu devir. A antropóloga Adinofi da 7ª Superintendência Regional da Bahia, responsável pela redação do parecer nº 31/08, "Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil" descreve que: "A roda é estruturada e o elemento estruturante fundamental da capoeira, mas também tem espaço para o improviso, o inesperado: é a metáfora da roda maior, a roda do mundo, a roda da vida, onde ora se ganha, ora se perde." (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 2008. p. 14).

6 NA CAPOEIRA O CAMPO É A RODA: Grupo Iúna e Filhos de Bimba

Do pássaro o canto
Da capoeira o berimbau

Desse instrumento um ritmo
Que reproduz um canto natural

O diálogo entre o macho e a fêmea
A Iúna, canto ou toque será que é igual![54]

6.1 O Grupo Iúna de Capoeira Angola

Fundado no ano de 1983, o Grupo Iúna de Capoeira Angola é uma Organização Não Governamental – ONG – com registro em cartório, no dia dez de julho de mil novecentos e oitenta e nove. Tendo como seu fundador e Presidente de Hora Edson Moreira da Silva (Mestre Primo) e como sua atual presidente Cássia Rita de Farias Silva que atua a frente das questões burocráticas e institucionais do grupo. Reconhecido com o título de Utilidade Pública Municipal em 2007 e Utilidade Pública Estadual em 1992. Há vinte nove anos, o grupo vem atuando em projetos socioculturais, com crianças, adolescentes e adultos da região Leste de Belo Horizonte, atendendo, principalmente, os bairros Saudade, Alto Vera Cruz e Taquaril.

O Grupo Iúna tem como marca e prioridade o trabalho realizado a partir da Capoeira Angola, visando, assim, a valorização da cultura africana e afrobrasileira e o papel do negro enquanto agente ativo na sociedade brasileira. Vem formando jovens das comunidades onde atua como "multiplicadores (treineis) através do curso contínuo de Capoeira Angola"[55], desenvolvendo e promovendo "eventos e ações voltadas para manutenção do Iúna e/ou para garantir os direitos das famílias da comunidade socialmente vulneráveis, ajudando-os a superar suas necessidades básicas" [56].

Na sede do grupo são oferecidas, além das oficinas de Capoeira Angola, o programa, "Coletivo Mulheres da Arte", que, desde 2005, tem como foco a geração de trabalho e renda, baseadas em uma economia solidária realizado com as mães dos jovens praticantes de capoeira. Outro projeto voltado para a terceira idade onde são oferecidas aulas de "Lian Gong"[57], que acontece todas ás terças e quintas feiras, das 8h e 30min às 9h e 30min. Um

[54] Poema de Alanson M. T. Gonçalves professor Costela, poemas inéditos.
[55] Treinel é o termo utilizado para designar os membros da Capoeira Angola que já possui certo tempo de prática e já ministram aulas.
[56] ANEXO F. Minuta da Ata de Reunião da Assembleia geral de 29 de Abril de 2007.
[57] Lian Gong, é uma técnica Chinesa.

terceiro projeto é em parceria com a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – PBH - com um programa de Inclusão Digital, no qual o Grupo Iúna funciona como local e fonte de acesso ao "Tele Centro BH Digital". Inclusão digital fornecendo toda a estrutura para a comunidade local. A PBH oferece uma bolsista como uma monitora[58] de informática, para dar suporte ao trabalho comunitário. Ainda em diálogo com a PBH, através da Secretária Municipal de Educação – SMED - existe uma parceria com "Escola Municipal George Ricardo Salum" através do projeto Escola Integrada.

Além dos projetos desenvolvidos, o Grupo Iúna, realiza vários intercâmbios entre grupos de Capoeira Angola e outros praticantes de Capoeira em âmbito municipal, estadual, nacional e internacional. Intercâmbio estes que são promovidos pela participação dos integrantes do Grupo Iúna, sob a coordenção do Mestre Primo, em eventos de Capoeira promovidos por outras instituições, além das rodas de capoeira que o grupo realiza às sextas-feiras na sede e, no "Encontro Nacional de Capoeira Angola"[59].

Outros dois fatores relevantes do Grupo Iúna são: o apoio financeiro do Grupo Santo Anjo[60], que, desde 2005, arca com as despesas de água, luz, telefone e lanche para os integrantes do grupo e o fato de ter sido selecionado em 2009, pelo Ministério da Cultura, no "Programa Mais Cultura: 1º Edital de Pontos de Cultura de Minas Gerais de 2008". Através do projeto "Din Din Din Dom, Berimbau Chamou, Eu Vou", que foi reconhecido enquanto Ponto de Cultura.

6.1.1 O Canzuá[61]

A sede do Grupo Iúna denominada aqui de "canzuá" está localizada na rua Drº Brochado, nº 1500, bairro Alto Vera Cruz, construída em um lote, que é espólio de família do Mestre Primo. Sua mãe, cedeu a laje de sua casa para a construção do espaço do grupo Iúna, e

[58] Esta monitora de informática é uma adolescente de 17 anos integrante do Grupo Iúna e moradora da comunidade conhecida como Lene e uma das referências do grupo na Capoeira. Ela recebe uma bolsa Prefeitura de Belo Horizonte onde trabalha cerca de seis horas diárias e recebe pouco menos de um salário mínimo. O contrato com o bolsista é de aproximadamente um ano, após este período, é necessário a contratação de outro membro da comunidade. Conforme exposto por Cassia em uma conversa informal.

[59] O primeiro Encontro Nacional de Capoeira Angola foi realizado pelo Grupo Iúna de 15 à 18 setembro de 1999, o segundo encontro de 15 à 20 de setembro de 2008 e o terceiro de 5 à 9 de abril de 2011.

[60] Conforme conversa com a Cássia, o grupo Santo Anjo é um grupo da Igreja Católica de Milão na Itália. No qual o grupo Iúna envia um projeto de solicitação de apoio, através de um intermediário, no mês de janeiro e aguardam o retorno e o apoio do grupo.

[61] A terminologia Canzuá é de origem Bantu.

além do mestre Primo, moram no lote, mais cinco irmãos do mestre Primo[62]. Todos eles com suas casas independentes da sede do Grupo Iúna.

O motivo do nome "canzua", é porque a sede do grupo Iúna é, antes de tudo, a moradia do Mestre Primo, sendo sua sala de estar, a sala de aula de Capoeira Angola e das outras atividades realizadas pelo Grupo Iúna. Um local onde se respira, bebe e se come Capoeira Angola diariamente.

A sede possui três andares, que são acessados por cinco rampas ao invés de escadas. Facilitando o acesso e diminuindo o perigo para crianças, adolescentes e pessoas com necessidades especiais.

Imagem: 03 – Rampa de acesso da rua ao primeiro andar

Fonte: Fotos do autor

Imagem - 04 - Espaço decorado, entre as rampas do primeiro para o segundo andar.

Fonte: Fotos do autor

Imagem: 05 - Rampas de acesso ao segundo e terceiro andar

Fonte: foto do autor

O primeiro andar é dividido em cinco ambientes sendo: o escritório que é localizado a esquerda da porta de entrada, onde ficam os arquivos e documentação do Grupo Iúna e um computador que é utilizado por Cássia e Mestre Primo; a direita da porta de entrada é localizada o segundo ambiente com a sala de informática e uma míni-biblioteca[63], com mesas e cadeiras para acesso aos computadores e outras mesas e cadeiras para leitura e pesquisas. Este mobiliário e local são também utilizados para reuniões e conversas realizadas pelo grupo, onde, eu mesmo, pude ter algumas conversas com Cássia, o Mestre Primo e alguns

[62] O mestre Primo teve oito irmãos, sendo um falecido, cinco que moram no lote onde o Grupo Iúna é localizado sendo destes cinco, quatro mulheres e um homem. Além de um outro irmão que não mora no lote que é espólio da família.

[63] Utilizo o termo míni-biblioteca, pois são cerca de dois escaninhos de vidro e um armário de madeira, no qual ficam expostos os livros e revistas, que são utilizados pelos meninos e meninas dos projetos que são desenvolvidos pelo Iúna e pelas pessoas da comunidade que acessam o espaço.

adolescentes do grupo; o terceiro ambiente são os banheiros: o feminino que possui sua porta de acesso de frente para a porta de entrada do primeiro andar; e o masculino que tem sua entrada pela sala de informática; o quarto ambiente é a cozinha, que também tem seu acesso pela sala de informática possuindo uma abertura[64] lateral, uma espécie de janela, que dá acesso ao quinto ambiente que é a sala de lanches[65]. Esta última sala é um local de grande descontração, aonde ocorrem as conversas entre os integrantes do grupo, enquanto lancham após os treinos. Conversas que abordam temas que vão desde os treinos realizados, uma roda de capoeira, um vídeo assistido, os namoros e problemas familiares que, em geral, envolvem os garotos.

Imagem 06 - Escritório

Fonte: Foto do autor.

Imagem 07 - Sala de Informática

Fonte: Foto do autor.

Imagem 08 - Cozinha

Fonte: Fotos do autor.

Imagem 09 – Cozinha

Fonte: Foto do autor.

[64] Espécie de janela que dá acesso à sala de lanches dos integrantes do grupo.
[65] Esta sala também possui uma televisão com DVD e videogame, que também é utilizada em outros horários para mostra de vídeos e momento de lazer dos adolescentes que brincam no videogame quando não tem alguma atividade para serem feitas.

Imagem 10 - Sala de lanche

Fonte: Foto do autor.

Imagem 11 - Sala de lanche.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 12 - TV e Vídeo-game.

Fonte: Foto do autor

O segundo andar é acessado por mais duas rampas a contar do primeiro andar, como já demonstrado em imagens anteriores, sendo dividido por mais cinco ambientes: o primeiro ambiente é um vão livre, que dá acesso há mais três ambientes, à esquerda, deste vão livre, sendo a porta de acesso ao banheiro, depois a direita do vão livre, no final a esquerda uma outra porta que da acesso a uma sala que se encontra vazia, e no final a direita sendo a sala de treino de Capoeira Angola, dos ensaios e atividades desenvolvidas com o grupo; o quinto ambiente é um quartinho onde são guardados os instrumentos musicais utilizadas nas aulas de Capoeira Angola.

Imagem 13 - Vão de entrada

Fonte: Foto do autor.

Imagem 14 - Porta do Banheiro

Fonte: Foto do autor.

Imagem 15 - Sala de treino

Fonte: Foto do autor.

Imagem 16 - Sala de treino

Fonte: Foto do autor.

O terceiro andar, que tem acesso por mais duas rampas a partir do segundo andar, é o local de descanso e repouso do Mestre Primo como já dito anteriomente.

6.1.2 As aulas de Capoeira Angola

As aulas de capoeira Angola ministradas na sede do Grupo Iúna, ocorrem, geralmente, no turno da noite, de segunda a quinta feira, pois a sexta-feira é o dia de "roda". Quando iniciei minha pesquisa de campo na sede do grupo as aulas eram divididas em dois grupos: o primeiro grupo era as segundas e quartas-feiras e estas aulas eram ministradas por adolescentes mais experientes, que já se encontravam no processo de transmissão dos ensinamentos adquiridos na capoeira Angola. Estas aulas eram voltadas para crianças e adolescentes, sendo uns iniciantes e outros mais avançados e eram ministradas por "Lene"[66],

[66] Gostaria de ressaltar aqui, o papel relevante que esta adolescente, apesar de um pouco tímida, realiza dentro do grupo. Com 17 anos, na época, em que estava em campo ela estaca cursando o terceiro ano do ensino médio na parte da manhã, era bolsista da PBH, no projeto "Inclusão digital" que acontecia dentro da sede do Iúna, ministrava aulas a noite e realizava seus treinos com o Mestre Primo. Sendo considerada uma referência para os alunos do grupo. O que ficou evidenciado durante o tempo em que estive em campo e em minhas idas posteriores ao grupo.

"Alex", "Zói" e "Tamagoshi", e mais um ou outro, que aparecia naqueles dias[67]. As aulas eram acompanhadas e supervisionadas pelo Mestre Primo. Pude observar que o mestre ia analisando a forma como os alunos-professores naquele momento, estavam ministrando as aulas e como os alunos conseguiam captar estes ensinamentos. O mestre corrigia os alunos que ensinavam e, ao mesmo tempo, aprendiam, e os alunos que aprendiam mas, também ensinavam. No segundo grupo às aulas ocorriam as terças e quintas-feiras, e já eram ministradas pelo Mestre Primo, sendo voltadas para os adolescentes que já possuíam mais tempo de vivência dentro da capoeira Angola. O que não quer dizer que era uma aula fechada, ao contrário, sempre apareciam crianças e adolescentes nestas aulas.

As aulas das segundas e quartas-feiras ocorriam em dois horários das 18h às 19h e das 19h as 20h. Acontecendo também nos dias de quartas-feira aulas de "musicalização" como me disse o mestre Primo. E as de terças e quintas-feiras as aulas eram ocorriam das 19h e 30 min às 20h e 30 min, só que o mestre como ministrante da aula.

Um fator relevante que posso ressaltar aqui e a dinamicidade com que as coisas acontecem dentro do grupo Iúna. Principalmente por ele ser reconhecido como "Ponto de Cultura" e desenvolver outras atividades socioculturais voltadas para seus integrantes e para a comunidade. Dinâmica que influencia diretamente nas aulas de capoeira Angola, que são a principal atividade do grupo. Quero dizer, é o estilo de capoeira Angola que dá visibilidade e identidade ao Grupo Iúna.

Exemplo disso ocorreu quando, em uma terça-feira, ao chegar na sede do grupo, encontrei Mestre Primo e Cássia e uma outra mulher, professora de aulas de teatro e canto em reunião. Nesta reunião eles tratavam de acertar que os dias das aulas, de teatro e canto, ocorreriam as terças e quintas feiras. E as aulas de Mestre Primo estavam sendo transferidas para as segundas e quartas, em diferente. A contratação desta professora de teatro e canto, visava a preparação de uma orquestra que iria ser formada com os integrantes do grupo. Posso afirmar, que o reconhecimento do grupo como ponto de cultura proporcionou visibilidade sociocultural e suporte para as suas ações, e outras atividades. Também exige do Mestre Primo a participação em diversas reuniões e encontros que são organizados pelas distintas secretarias Municipais, Estaduais e do Ministério da Cultura e do Instituto de Patrimônio e Histórico e Artístico Cultural – IPHAN.

[67] Estas aulas eram ministradas quase que sempre pela "treinel" Lene, pelo Alex e pelo Zói que é irmão da Lene.

6.1.2.1 Capoeira Angola: prática corporal.

Como sempre chegava mais cedo na sede do Grupo Iúna, no período de observação que foi do dia quatorze de abril a três de junho do ano de dois mil e onze, para conversar com os integrantes do grupo, com o mestre Primo e com Cássia, pude perceber o comportamento dos alunos antes, durante e depois dos "treinos". Observei e registrei a agitação e a euforia de alguns alunos durante o percurso percorrido da entrada da sede, até a sala de aula[68] de capoeira Angola. Isso sem falar, naqueles que, algumas vezes, chegavam atrasados, subindo as rampas correndo e entrando no treino já agitados.

As aulas possuíam uma determinada estrutura que, a partir da complexidade dos movimentos corporais propostos e objetivados pelos treinos de capoeira Angola, eram muito dinâmicas. Dinamicidade esta que se caracterizada pela repetição dos movimentos para a aprendizagem e o aperfeiçoamento de tais movimentos. Tudo isso visava condicionar o corpo do capoeria/capoeirista para o jogo de capoeira. Jogo que lhe exige sempre flexibilidade e força muscular, para realização dos movimentos da capoeira, golpes, esquivas, fintas e floreios, que dão sentido e significado a Capoeira. Sobre a preparação corporal para o jogo de capoeira Mourão (2008) explica que:

> Uma boa capacidade aeróbia e anaeróbia também é fundamental para o capoeirista. A primeira é necessária para a realização contínua do jogo com suficiente reserva de oxigênio, ou seja, para que você consiga jogar sem "perder o fôlego". A segunda é necessária para a realização de movimentos rápidos, sem reserva de oxigênio, ou seja, para saltos, golpes e esquivas. (MOURÃO, 2008. p. 95)

Percebi durante as aulas que assisti que o Grupo Iúna segue uma determinada estrutura metodológica, que posso analisar como a "reflexividade" na etnometodologia: é a designação das práticas, que descrevem e, ao mesmo tempo, constituem o "quadro social" analisado, sendo também a "propriedade das atividades que pressupõem ao mesmo tempo que torna observável a mesma coisa."(COULON, 1995, a. p. 41) Estrutura metodológica esta que não é muito clara para os "membros" do grupo Iúna, pois, de acordo com Coulon (1995, a) os "membros" não tem consciência do caráter reflexivo das ações do grupo, não preocupando assim em teorizar suas ações. Essa teorização cabe ao observador. A partir desse pressuposto posso dizer, que os alunos-professores ao ministrarem suas aulas seguem a mesma estrutura de aula de seu mestre. Além do mestre acompanhá-los e supervisioná-los durante as aulas, como processo de ensino/aprendizagem e formação de seus discípulos.

[68] Termo utilizado pelo Mestre Primo e pelos integrantes do grupo para se referir a sala onde praticam e recém aulas de capoeira Angola.

Ao realizar a descrição desta estrutura metodológica, proponho aqui, sua divisão em quatro momentos que são: 1º aquecimento e alongamentos em movimentos coletivos; 2º movimentos individuais ou em duplas; 3º seqüências em duplas; 4º simulação de roda.

6.1.2.2 1ºMomento: Aquecimento e alongamentos em movimentos coletivos;

Este primeiro momento da aula é realizado a partir da ginga da capoeira Angola, onde os membros do grupo, de forma coletiva, ficam de frente para o mestre ou professor, acompanhando o seu ritmo, em um gingado constante repetindo os movimentos e golpes que são realizados pelo mesmo. O mestre ou professor, pouco segundos antes de realizar os golpes e movimentos desejados, com um comando de voz, fala o nome do movimento e do golpe a ser realizado. Sendo seguido por todos os membros participantes da aula.

Este "aquecimento e alongamentos em movimentos coletivos" é realizado no inicio das aulas, ficando mais evidente seus objetivos a partir de um comentário do mestre do grupo dito em uma de suas aulas: "tem que esquentar o corpo". Este "esquentar o corpo" é prepará-lo para o restante da aula, em movimentos contínuos com golpes e esquivas e ao mesmo tempo em que "esquenta o corpo", também proporciona um alongamento e uma flexibilidade para a continuação das aulas.

Nas duas imagens abaixo, podemos perceber este primeiro momento em uma aula realizada pelo Mestre Primo;

Imagem 17 – Aula do M. Primo 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 18 – Aula do M. Primo 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 19- Aula do M. Primo 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 20 – Aula do M. Primo 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Já nestas outras quatro imagens, abaixo, podemos ver este primeiro momento sendo ministrado pelos(as) alunos(as)/professores(as);

Imagem 21 – Aula "Zói" 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 22 – Aula "Alex" e "Lene"

Fonte: Foto do autor.

Imagem 23 – Aula "Alex" 1º momento

Fonte: Foto do autor.

Imagem 24 – Aula "Alex" 1º momento.

Fonte: Foto do autor.

Durante este primeiro momento são realizados vários movimentos e golpes como “rabo-de-arraia”, “chapa”, “meia-lua”, “negativa”, “cocorinha”, “aú” etc. Todos estes movimentos saem do movimento da ginga e durante a dinâmica da aula o mestre ou aluno(a)/professor(a), junta(m) dois, três ou mais movimentos de uma só vez.

6.1.2.3 2º Momento: Movimentos individuais ou em dupla.

Este segundo momento, que designo de “movimentos individuais ou em dupla”, objetiva apurar a técnica, a destreza, o aperfeiçoamento dos movimentos, dos golpes e floreios dos integrantes do grupo para o jogo de capoeira Angola. Para iniciar este segundo momento, o mestre, com um comando de voz, pede para os alunos irem “passear”, andar em volta da sala, para dar início aos movimentos em séries. É uma sequencia de pontes, aús. Depois fazer a bananeira e descer na ponte, alguns alunos vão treinando outros movimentos com, pontes, giros de mão e de cabeça. Sendo realizado de forma individual ou em dupla, este golpe ou movimento é proposto pelo mestre ou aluno-professor que ministra a aula. Neste momento um aluno de cada vez ou em dupla, vai realizando os movimentos, sendo orientados e corrigidos pelo mestre ou aluno-professor.

Este momento pode acontecer em torno da sala de aula de capoeira Angola, onde os movimentos e golpes são desferidos, formando, assim, uma grande roda. Ou atravessando a sala de um lado para o outro de acordo com o movimento ou golpe proposto. Além de poder ser utilizado algum material ou objeto como recurso didático, para que os alunos consigam perceber o movimento e desenvolvê-lo de forma correta.

Imagem 25 – M. Primo auxiliando aluna.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 26 – M. Primo observa aluno.

Fonte: Foto do autor.

Nestas imagens podemos perceber a utilização de duas cadeiras, posicionadas uma em frente a outra, e uma verga[69] atravessada sobre as cadeiras. Material utilizado pelo Mestre Primo, como recurso didático para que os alunos consigam realizar o movimento de "plantar bananeira"[70] passando sobre a verga e "descendo na ponte"[71] seguidamente. Na primeira imagem nota-se, mesmo com imagem destorcia, que a garota que realizou o movimento recebeu auxilio do mestre para executá-lo, diferentemente do garoto da imagem ao lado que conseguiu executar o movimento sem a ajuda do Mestre. Neste caso não necessário a utilização da verga como obstáculo.

Já nas duas imagens seguintes os alunos vão atravessando a sala plantando bananeira, andando de pernas para o ar, com as mãos no chão. O objetivo é equilibrar de cabeça para baixo.

Imagem 27 – Andando na "Bananeira"	**Imagem 28 – Andando na "Bananeira".**

Fonte: Foto do autor.

Imagem 29 – Sequência de pontes.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 30 – Descer e sair da ponte.

[69] Nome utilizado, no mundo da capoeira, para designar a madeira utilizada para fabricação do berimbau. Independente da espécie de arvore de procedência. Ex: "comprei uma verga para fazer meu berimbau", verga que pode ser de "biriba", "pau pereira", "cambota", "pau-brasil" etc...

[70] Bananeira é um movimento que os capoeiristas realizam com as duas mãos no chão, se equilibrando com as pernas para cima.

[71] A ponte é um movimento que os capoeiristas realizam com os dois pés e as duas mãos apoiadas no chão, com a barriga para cima, formando um arco com o corpo, dando a impressão de uma "ponte".

Fonte: Foto do autor.

Fonte: Foto do autor.

Neste momento também são realizados vários movimentos diferentes, como uma seqüência de pontes, pela qual os alunos vão realizando uma atrás da outra; outra atividade é plantar bananeira, para depois descer na ponte e depois sair da ponte, de forma repetitiva. É uma gama de exercícios que são propostos pelo mestre ou aluno(a)-professor(a), em repetições constantes para que os alunos aprimorem suas técnicas e adquiram domínio corporal. O que se pode notar nitidamente é a diferença entre os membros do grupo que são mais novos e tem pouco, tempo de iniciação na capoeira Angola. Comparando com os membros iniciados há mais tempo e que já possuem esse domínio corporal, como o caso da Lene, Alex, Zoi, Marcelo e Marcele, percebendo que para os primeiros há muito que aprender ainda.

Em uma das aulas pude perceber Lene ensinando os outros alunos, e o respeito dos meninos por ela. Ao realizarem um movimento diferente, eles querem lhe mostrar, ficando evidente a admiração dos meninos pela capoeirista, apesar de ser uma pessoa muito jovem.por ela, onde buscam um certo reconhecimento de sua colega. Respeito esse, por ela ser uma adolescente que já domina os movimentos e a corporeidade da capoeira Angola com bastante técnica.

6.1.2.4 3º Momento: Seqüências em dupla.

Neste terceiro momento, são realizadas seqüências com movimentos e golpes da capoeira Angola, só que em dupla. Um aluno realiza um golpe na direção de seu camarada, que, esquivando-se do golpe, já lhe contra golpeia, obrigando-o a esquivar. nesta proposta, já se percebe uma introdução ao jogo de capoeira Angola, no qual o mestre ou aluno(a)-professor(a) cria inúmeras seqüências com golpes e esquiva, que simulam situações do jogo de capoeira Angola. Para que os alunos percebam o que pode lhes acontecer dentro do jogo, dentro da roda, e para que saibam como se proceder.

Imagem 31 – Sequências dois a dois.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 32 – Sequências dois a dois.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 33 – Sequência dois a dois.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 34 - Sequências dois a dois.

Fonte: Foto do autor.

O Mestre Primo a todo o momento acompanha e observa os treinos e as seqüências sendo realizadas, no qual vai fazendo seus comentários, elogios e correções a respeito de como os participantes estão realizando as seqüências propostas.

Pude perceber no jogo de duas adolescentes, a Lene e Marcele, uma maior preocupação com a técnica e eficácia do jogo, diferentemente da maioria dos meninos que se preocupam mais em realizar floreios. Exemplo disso foi um jogo realizado entre Lene e Alex, quando, já no inicio do jogo Alex realizou um giro de cabeça e ao se levantar quase tomou um rabo de arraia de sua colega. Ele foi imediatamente chamado atenção pelo mestre. Ele realiza uma "chamada de Angola"[72], e sua colega o questiona, perguntando: "mais já"; e ele a responde: "você quase me mata, queria que eu fizesse o quê!". Este fato demonstra que o garoto, conseguiu perceber o perigo pelo golpe desferido pela colega, o qual se lhe acertasse poderia lhe machucar. Percebendo que cometeu um erro, após o giro de cabeça, levantando de

[72] A "chamada de angola" e o movimento que um dos jogadores se levanta e com os braços abertos chama o outro para, um passo dois a dois, parecendo uma dança, existindo várias formas de se chamar o outro capoeirista. A intenção é de recomeçar o jogo.

qualquer jeito sem se preocupar com o jogo. Através da linguagem corporal, quer dizer da chamada de Angola, o garoto reinicia o seu jogo com mais atenção.

A todo o momento os meninos e meninas vão gingando, rindo, brincando com seu corpo em movimentos constantes, de forma linear e descompassada. Percebo que, nesta hora, ocorre uma grande descontração entre os participantes que riem, brincam e, as vezes, caçoam do colega que os derrubaram com uma rasteira, ou por uma "cabeça" realizada. Mas tudo feito com respeito e objetivando uma destreza corporal e técnica que são características da capoeira Angola.

Posso inferir aqui um relato que presenciei em um desses jogos: um garoto que, ao plantar uma bananeira, recebeu uma cabeçada do menino com quem jogava, tentando se proteger, o que foi em vão, ele desequilibra e caiu. O menino que desferiu a cabeçada começa a sorrir e aponta para o outro que estava no chão com a intenção de "zuar". O garoto que estava no chão da uma risada e retoma o seu jogo de forma tranquila. O fato interessante nesta cena é que o garoto que levou a cabeçada é mais velho que o outro cinco anos, mais ou menos, e mais experiente, sendo um dos meninos que já ministram aulas no grupo. No entanto, ele demonstrou respeito para como o garoto, em lugar de ficar aborrecido com a situação e ter ido à forra no jogo.

Neste momento, as duplas vão sendo trocadas, todos jogam com todos, sem distinção de sexo ou idade. E todo o processo de ensino e aprendizagem vai se realizando em uma relação que é constante e envolvente.

6.1.2.5 4º Momento: Simulação de roda.

Neste quarto momento das aulas de capoeira Angola do grupo, Iúna, os alunos sentam todos em circulo, em roda, no qual o mestre ou o aluno-professor escolhe dois alunos(as) para realizar seus jogos. Todos ficam observando o jogo de seus "camaradas" até chegar a sua vez. Momento este que denominei de "simulação de roda", por representar uma roda de capoeira Angola onde o jogo vai ser realizado, sem a utilização de instrumentos musicais, e sem canto. A intencionalidade é que todos joguem e o mestre possa, assim, a partir dos jogos realizados, mostrar para todos os participantes a forma com que estão realizando seus jogos dentro da simbologia e da ritualidade da capoeira Angola. Apontando os erros de uns e acerto de outros, todos aprendem juntos; os que jogam e são corrigidos, servem de exemplo para outros que estão observando. Em uma conversa com os alunos antes da aula acabar, o mestre argumenta sobre a importância dos meninos prestarem atenção no que ele ensina, pois, como disse:

“tudo o que estou ensinando, dês da ponta do pé tem significado”, é o que “vivenciei durante estes 30 anos”. Além de explicar que é necessário escuta-lo e prestar atenção no que ele diz, como nas esquivas, no recuo, para depois atacarem de forma correta. Não tendo um bom recuo não conseguirão atacar direito.

Imagem 35 – “Simulação de roda”

Fonte: Foto do autor.

Imagem 36 – “Simulação de roda”.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 37 – “Simulação de roda”.

Fonte: Foto do autor.

São momentos em que se percebe o processo de aprendizagens do alunos iniciantes, que ao jogarem com seus colegas, ficam perdidos dentro da roda sem saber o que fazer. São, então, orientados pelo mestre, que se encontra na roda, dando-lhes instruções sobre as concepções do jogo. Um exemplo desta forma de aprendizagem, foi um jogo realizado entre um aluno-professor e um iniciante, no qual o aluno-professor realizou um tesoura em direção ao iniciante, e o mesmo ficou indeciso sem saber o que fazer. Percebendo isso, o mestre interferiu orientando: “faz o aú, acredita que você irá conseguir!”. Palavras de incentivo que fizeram com que o garoto realizasse o movimento de forma correta. Outro dado relevante: um dia antes de finalizar a aula após este quarto momento, o mestre explicou para os alunos

iniciantes, que para conseguirem fazer “amanhã” o que os meninos estão realizando ali “hoje”, eles tem que ter muita atenção nos colegas. Ou seja, na visão do mestre, os membros do grupo também aprendem observando.

6.1.2.6 Aulas de musicalização.

As aulas de musicalização acontecem em um dia preestabelecido para isso, ou após a aula de prática corporal da capoeira Angola, o que é informado anteriormente pelo mestre. Ocorrendo geralmente às quartas-feiras e estas aulas ocorrem em um formato de roda de capoeira Angola, onde os alunos iam tocando os instrumentos e cantando, sendo corrigidos pelo mestre Primo sempre que fosse necessário. Os outros participantes que não estavam tocando, ficavam sentados, delimitando o espaço de uma roda e dois a dois iam jogando. Dinâmica esta no qual o mestre aproveitava a aula de musicalização para que os alunos pudessem realizar alguns jogos e incorporar esta concepção rítmica no próprio ato de jogar. Os tocadores nos instrumentos, os jogadores de dentro da roda e os alunos que delimitavam o espaço da roda alternavam-se como pode-se perceber na formação da orquestra nas duas imagens que se seguem.

Imagem 38 – Aula de musicalização.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 39– Aula de musicalização.

Fonte: Foto do autor.

De acordo com estas imagens podemos compreender como se forma a orquestra da capoeira Angola dentro do grupo Iúna. Da direita para a esquerda: um atabaque; um pandeiro; os três berimbaus (gunga, médio e viola); mais um pandeiro; um reco-reco e por último um agogô. Como a aula é de instrumentalização não quer dizer que ela siga o formato padrão de uma orquestra, em que o mestre coloca três berimbaus médio, ou três violas de acordo com a proposta de aula. Utilizando mais de três berimbaus nestas aulas como se pode ver nas imagens, que se seguem, o objetivo principal desta aula é a aprendizagem dos diferentes, toques e ritmos dos instrumentos e das músicas de capoeira.

Imagem 40 – Aula de musicalização.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 41 – Aula de musicalização.

Fonte: Foto do autor.

Na aula de musicalização, vez ou outra, o mestre utiliza de uma pasta que contem musicas de capoeira, auxiliando-o como um material didático, para seleção de musicas, que serão trabalhadas com os adolescentes durante a aula, como se observa na imagem anterior.

Durante este processo de aprendizagem e ao trocar os garotos e garotas de instrumentos, um ou outro aluno(a), destoa dos outros, saindo fora do ritmo, ocasionando, assim, uma certa quebra rítmica e uma desentoação melódica, repercutindo nos sons dos outros instrumentos e do canto.

Quando ocorre essa situação, inicia-se um outro processo, o de ensinar/aprender, onde o mestre escolhe um dos alunos(as)-professores(as) para ensinar os alunos iniciantes a tocar os instrumentos. A preocupação com o processo de ensino/aprendizagem de seus alunos a partir da dinâmica proposta pela capoeira Angola, fica muito evidenciada.

Imagem 42 – Aula de musicalização.

Fonte: Foto do autor.

Em uma das aulas do Mestre Primo, que presenciei, ele expõe sobre a necessidade de prestar atenção no que se canta, pois como argumenta o mestre: “a palavra tem poder”, podendo, assim, levar o jogo para outro lado, um outro caminho, e até mesmo incentivar a violência.

Neste dia o mestre cantou duas musicas como exemplos:

“Pega esse nego
Derruba no chão...”

Corrido este, que estimula uma rasteira dentro do jogo.

“Quebra gereba
Quebra...”

Este último corrido, pode despertar o confronto direto entre os jogadores, provocando certa violência na capoeira. Por isso Mestre Primo explica ainda, a necessidade de se compreender a musicalidade para o maior entendimento do jogo de capoeira Angola, citando as ladainhas que falam da história da capoeira e de seus antepassados, “dos nossos ancestrais” como expôs o mestre.

6.1.2.7 Dia de Roda.

A sexta-feira, no grupo Iúna, é o dia onde acontece a roda de capoeira Angola, como dizem os "membros" do grupo "sexta é dia de roda". Dia onde os participantes enquanto angoleiros, tentam colocar em jogo, na prática, todo o conhecimento adquirido e acumulado durante os treinos e suas vivências em meio a capoeira Angola. Neste dia, consegui perceber que o mestre tem uma, preocupação com a formação da roda de capoeira Angola, no que se refere, principalmente, a formação da bateria, mantendo a tradição e os fundamentos da capoeira Angola. Bateria que é composta, como já descrito anteriormente, com os instrumentos que compõem a musicalidade da capoeira Angola. A bateria é constituída por oito instrumentos sendo, três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô. Estes instrumentos se encontram posicionados em uma ordem estática[73]. Ordem esta que se constitui, a partir da minha descrição, da esquerda para a direita, pelos seguintes instrumentos: atabaque; pandeiro; berimbau (gunga); berimbau (médio); berimbau (viola)[74]; pandeiro; reco-reco e por último o agogô, conforme se vê nas fotos.

Imagem 43 – Dia de roda.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 44 – Dia de roda.

Fonte: Foto do autor.

Estas fotos foram tiradas em dias diferentes, onde podemos assim, perceber a ordem dos instrumentos na roda do grupo Iúna. Além da ordem dos instrumentos, um fator interessante sobre o jogo é a delimitação de espaço/lugar onde o jogo deve ocorrer. Espaço

[73] Quando me refiro a ordem estática da "bateria" de capoeira Angola, falo da posição em que se encontram os instrumentos, ordem que não é alterada, seguindo uma lógica para o mestre e os membros do grupo, de como é a posição correta em que cada instrumento tem que estar posicionado. Pois se um instrumento estiver fora do lugar, a musicalidade não ocorrera de forma correta com os rituais pré-estabelecidos, pelo mestre dentro dos fundamentos da capoeira Angola.

este que mesmo com poucos alunos delimitando a roda, e às, vezes nenhum, a noção de roda é perceptível no imaginário dos membros do grupo. Fica nítido, assim a forma com que dialogam a partir de seus corpos, no espaço vazio, à frente da bateria, em movimentos circulares e dinâmicos, mas, ao mesmo tempo, estático, sem sair do lugar.

Pude perceber este movimento, em um dos dias de roda em que presenciei. Apesar de não ter chegado todos os membros do grupo a roda começava e o mestre valorizava a musicalidade, que é um dos elementos fundantes da capoeira. neste dia ficaram apenas dois ou três adolescentes para realizar o jogo de capoeira e delimitar com seus corpos o espaço limite da roda.

Imagem 45- Dia de roda.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 46 – dia de Roda

Fonte: Foto do autor.

Imagem 47 – Dia de roda.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 48 – Dia de roda.

Fonte: Foto do autor.

Como podemos visualizar, nas imagens anteriores, o início da roda com poucos integrantes e com o passar do tempo, a chegada de outros membros do grupo. Posso exemplificar, ainda, a troca que ocorre entre os participantes da roda que estão jogando, os que estão assistindo e os que estão tocando os instrumentos. Criando assim uma dinamicidade durante a roda, onde todos jogam, tocam e se tornam espectadores do jogo de Angola.

A sexta-feira, por ser o dia de roda, costuma aparecer integrantes de outros grupos de capoeira Angola. Exemplo disso foi um italiano angoleiro que estava em Belo Horizonte e foi fazer uma visita ao mestre Primo e aos integrantes do grupo Iúna, e ainda jogar capoeira Angola com os mesmos. Outro fato ocorrido, só que desta vez comigo, foi de, em uma destas rodas, ter sido convidado pelo mestre a me sentar junto deles, pedindo a um dos integrantes do grupo para me entregar o berimbau médio, para que pudesse tocar. Toquei com muita satisfação, e pude também, depois de algum tempo, realizar um jogo com um dos integrantes do grupo. Neste mesmo dia, faltando poucos minutos para a roda acabar, chegaram dois angoleiros integrantes da Fundação Internacional de Capoeira Angola - FICA, Thiago e Gabriel, este último, conhecido como “Salário” no meio capoeirístico.

6.1.2.8 Adeus, adeus.... boa viagem. Eu vou lanchar...

Após as aulas de práticas corporais de capoeira Angola, de musicalidade e as rodas do grupo na sexta-feira sempre, é oferecido um lanche para os membros do grupo. Lanche que é preparado por Cássia, que, às vezes recebe ajuda de uma integrante do grupo ou de membros da comunidade para o seu preparo. Este momento é de inteira descontração, pois durante o lanche, os participantes conversam sobre as aulas de capoeira Angola, sobre um jogo realizado, sobre um vídeo de capoeira, além de falarem da escola, de namoros e de outros assuntos que vão surgindo entre ele. É a hora de colocar “o papo” em dia e conversar com o colega, o que não deu para falar antes e durante o treino.

Imagem 49 – Hora do lanche.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 50 - Hora do lanche.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 51 – Hora do lanche.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 52 – Hora do lanche.

Fonte: Foto do autor.

Gostaria de ressaltar por fim, a importância de apoios e financiamentos a projetos culturais, pois, como fui informado por Cássia e pelo mestre Primo, o grupo Iúna só tem condição de fornecer este lanche para os seus membros por conta de apoio que recebe do Grupo Santo Anjo, como já comentado no início deste capítulo.

6.2 Filhos de Bimba: escola de capoeira:

Para aqueles que não sabem
Sobre o Bimba vou dizer
Foi grande capoeirista
Que soube a vida viver
Um mestre do ensinamento
Do desporto e do saber[75]

Fundada no dia 10 de junho de 1986, “Filhos de Bimba: escola de capoeira” é uma entidade que visa dar suporte a “Fundação Mestre Bimba – FUMEB” e ao projeto “Capoerê”, a partir de aulas práticas e teóricas de capoeira Regional, apresentações, cursos, oficinas de instrumentos, formaturas, festividades e outras atividades que divulguem e fomentem a capoeira Regional, criada e desenvolvida por Manoel dos Reis Machado (1899-1974), o Mestre Bimba. A “Filhos de Bimba: escola de capoeira” tem sua sede nas dependências da FUMEB, além de ter filiais em outros bairros de Salvador, cidades da Bahia, Estados brasileiros e outros países.

A FUMEB – Fundação Mestre Bimba é uma entidade sem fins lucrativos, criada por familiares, discípulos e alguns admiradores de Mestre Bimba. Registrada oficialmente em cartório, no dia trinta de novembro de 1994, reconhecida com o título de Utilidade Publica Municipal em 1997 e de Utilidade Pública Estadual em 2005 vem, desde sua fundação, sendo

[75] Sextilha da literatura de Cordel, “A chegada do Mestre Bimba no Céu” (ALFREDO, 2009. p. 15)

a entidade jurídica, que representa os ideais da “Filhos de Bimba: escola de capoeira”. A FUMEB objetiva através de pesquisas e intercâmbios e do seu “núcleo de documentação” buscar elementos históricos, culturais e filosóficos da capoeira e de outras manifestações culturais de origem negra. A fim de ampliar o seu acervo, que contem jornais de época, fotos, artigos de revistas, vídeos, livros e documentos referente à capoeira Regional e as distintas vertentes da capoeira, a FUMEB possui, ainda, um acervo com objetos pessoais do ilustre Mestre Bimba. (HISTÓRICO FUMEB, Anexo B)

No ano de 1990, a Filhos de Bimba: escola de capoeira criou o projeto “Capoerê” que foi desenvolvido dentro das dependências da Escola de Engenharia da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Um projeto sociocultural que tinha como finalidade, tirar das ruas crianças e adolescentes que ficavam nas mediações do bairro, destruindo o patrimônio histórico material e ambiental da cidade, cometendo delitos ou sendo “injustamente” acusado de cometê-los. Sendo assim, o projeto visa, a partir das aulas de capoeira Regional, dar suporte para crianças e adolescentes, que se encontram em estado de vulnerabilidade social. O projeto “Capoerê” já teve como parceiros o Instituto Mauá, a Secretaria de trabalho e Ação Social – SETRAS, e já chegou em 1999 a atender cerca se seis mil crianças na capital e no interior da Bahia. Atualmente o projeto funciona somente em dois núcleos, um na “Escola Municipal Calazans Neto, no Alto da Santa Cruz” que recebe apoio do projeto “Capoeira Viva”, do Ministério da Cultura, e um outro núcleo que é mantido na sede da FUMEB, no centro histórico do Pelourinho[76].

6.2.1 A sede da FUMEB.

A sede da Fundação Mestre Bimba – FUMEB, é localizada na rua Gregório de Matos, nº 51, no centro histórico do Pelourinho em Salvador, no Estado da Bahia. Para melhor situarmos sobre a localização da FUMEB, a rua Gregório de Matos é a rua ao lado direito da Fundação Jorge Amado, no Largo do Pelourinho[77]. Ao subir a rua, a FUMEB fica ao lado do Centro Cultural Recreativo e Carnavalesco Filhos de Gandhi, sendo um dos casarões que compõe o conjunto arquitetônico do Pelourinho.

[76] Breve histórico FUMEB, digitalizado. ANEXO B.
[77] Se estiver no Largo do Pelourinho, de frente para a Fundação Jorge Amado é a rua localizada a esquerda.

Imagem 53 – Largo do Pelourinho.

Fonte: Foto arquivo do autor.

Imagem 54 – Rua Gregório de Matos

Fonte: Foto do autor.

Ao entramos na porta, que dá acesso, a sede da FUMEB passamos por um corredor repleto de quadros de um artista local, que tem seu atelier na parte de cima do casarão. Na parte de baixo, fica a sede da FUMEB. Após entrar na porta da FUMEB, você desce dois lances de escadas de madeiras em estilos rústicos, dando de frente a um mural de recados com horários de aula, panfletos com divulgação de eventos e outros informes.

Imagem 55 – Casarão FUMEB.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 56 – Corredor FUMEB.

Fonte: Foto do autor.

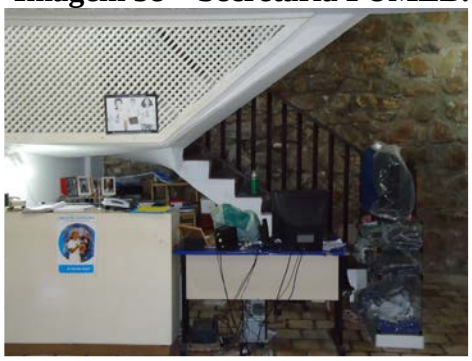
Imagem 57 – Escadas FUMEB.

Fonte: Foto do autor.

A sede da FUMEB é dividida por seis ambientes: o primeiro, posso dizer, é o ambiente principal, onde são realizadas as aulas de capoeira Regional e as rodas do grupo Filhos de Bimba. Este primeiro ambiente dá acesso a mais três; o segundo ambiente é uma secretaria que fica localizada em abaixo da escada de acesso ao primeiro espaço, onde ficam arquivos e um computador que é utilizado por Nalvinha, filha de Mestre Bimba, que auxilia Mestre Nenel, seu irmão e também filho de Bimba, nas questões burocráticas da FUMEB. Além disso é um lugar onde realizam cadastros, pagamentos e agendamentos das aulas

realizadas na FUMEB e pelos Filhos de Bimba; o terceiro ambiente é um quartinho que possui mais ou menos quatro metros quadrados, onde os membros do grupo trocam de roupa para os treinos e as rodas e guardam seus utensílios.

Imagem 58 – Secretaria FUMEB.



Fonte: Foto do autor.

Imagem 59 – Quartinho (cortina azul).

Fonte: Foto do autor.

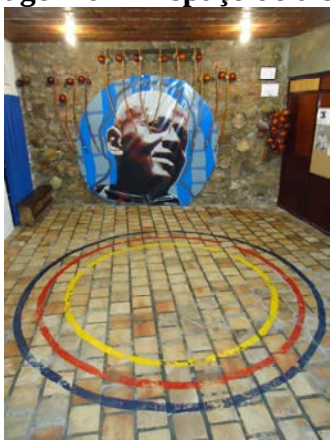
Imagem 60 – Espaço dos treinos e rodas.

Fonte: Fotos do autor.

Imagem 61 – Parede c/ berimbaus/pandeiros.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 62 – Espaço de treinos e rodas.



Fonte: Foto do autor.

O quarto ambiente é uma sala onde o Mestre Nenel passa a maior parte do seu tempo como pude perceber em minha pesquisa de campo, no período de quatorze de julho a vinte e

sete de julho de 2011, Mestre Nenel fica muito tempo conectado a internet e ao mundo, cuidando das questões burocráticas do grupo Filhos de Bimba e da FUMEB, realizando agendamentos de cursos, viagens e eventos para os quais é convidado a participar, além das atividades e eventos promovidos pelo grupo Filhos de Bimba.

Imagem 63 – Entrevista M. Nenel.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 64 – M. Nenel "casando"[78] cabaças.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 65 – Fabricação de berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 66 – Fabricação de berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 67 – Fabricação de berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Esta sala também é utilizada pelo mestre e pelos membros dos grupos para fabricação dos instrumentos, principalmente os berimbaus, como podemos ver nas imagens, que são usados pelo grupo e também são vendidos; o quinto ambiente são os banheiros, onde o acesso é por esta sala; o sexto ambiente, que também é acessado pelo quarto ambiente, e uma área

[78] "Casar" as cabaças é um termo utilizado pelos capoeiristas, para seleção de cabaças. Selecionando a "cabaça" que se juntara a "verga", emitindo o melhor som, ou timbre desejado, formando o berimbau. Pois não é qualquer cabaça que "casa" com qualquer "verga".

externa, pouco utilizada durante o tempo em que fiquei lá. Era às vezes o local aonde um ou outro saia para respirar, principalmente nos dias de roda, em que a sede enchia de participantes e turistas que iam ver as rodas de capoeira Regional.

6.2.2 Filhos de Bimba e as aulas de capoeira Regional.

As aulas de Capoeira Regional desenvolvidas pela Filhos de Bimba escola de capoeira, realizadas na sede da FUMEB, ocorriam de segunda a quinta-feira nos períodos da manhã, tarde e noite, às onze horas; às quinze horas; e às dezoito horas[79] respectivamente. Sendo estas aulas abertas para o público de modo geral, turistas e capoeiristas visitantes pagam um valor pela hora aula[80] e participavam da mesma, com um professor ou mestre responsável pelo horário. Se solicitado antecipadamente, podia-se ter uma aula especial, em horário diferenciado ou com o Mestre Nenel. Durante minha pesquisa as aulas das segundas e quartas-feiras nos três turnos, e as aulas de terças e quintas-feiras das onze e das quinze horas, eram ministradas pelo professor Berimbau. E às aulas das terças e quintas-feiras, das dezoito horas, eram ministradas pelo Mestre Canguru. Pude perceber que durante todo o tempo em que as aulas são ministradas, tanto o Mestre Nenel tal como Nalvinha, ficam observando e escutando, de forma atenta e discreta, o que estava acontecendo no desenvolvimento das aulas.

Sendo importante relatar aqui, que na sexta-feira, não há divulgação de horários de aulas, o que, não quer dizer, que não possa haver aula, podendo ser combinado antecipadamente[81] uma aula especial como já mencionado. Outro fato relevante é que também não consta no quadro de horários, a hora e o dia, em que acontecem o projeto "Capoerê"[82] e as aulas da "Turma de Bimba"[83]. Onde fui informado pela Nalvinha que o projeto "Capoerê" ocorre todas as segundas e quartas-feiras das dezessete às dezoito horas, e a "Turma de Bimba", todas as quintas das dezenove às vinte horas. Durante minha pesquisa, eu

[79] Anexo D. Quadro de horários da FUMEB.
[80] O valor da hora aula cobrada no momento da pesquisa era de R$ 18,00.
[81] Como podemos ver, no quadro de horários da FUMEB. Anexo D.
[82] O termo "capoerê" no que tudo indica e a abreviação "capo", de capoeira e "erê", palavra de origem africana que designa criança, "ou espírito infantil que acompanha o orixá da pessoa". (PRANDI, 2005. p. 305)
[83] A "Turma de Bimba" é um horário destinado aos alunos de Mestre Bimba, seus discípulos. Onde fui informado por Navinha e depois em conversas informais com M. Boinha e com o M. Nenel. Que relataram, ser o M. Nenel, o mais novo da "Turma de Bimba", com seus cinqüenta anos. Este dia pode ou não haver aula, ou melhor dizendo, a aula pode ser um grande bate papo, onde os discípulos de Mestre Bimba, vêem recordar de seu mestre, das aulas, acontecimentos e fatos ocorridos em suas aprendizagens dentro da Capoeira Regional e na vivência com o Mestre Bimba.

não pude presenciar uma aula, ministrada, diretamente pelo Mestre Nenel. Ficando o mesmo, como já dito antes, presente durante todas as aulas, observando e escutando o que ocorre, e os procedimentos adotados durante as aulas. Como a FUMEB é conhecida em todo o mundo, devido ao legado deixado por Mestre Bimba, existe uma procura constante de turistas querendo participar de uma aula de capoeira Regional, assim como a formação de um público que vai para assitir as aulas de capoeira, ficando a sede da FUMEB constantemente cheia de turistas e capoeiristas de todas as partes do mundo que vêem para poder conhecer os fundamentos e métodos da tão falada e conhecida Capoeira Regional. No qual dizem os mestres mais velhos, “capoeiristas que bebem água direto da fonte”. Podendo me situar meio a estes capoeiristas, ao realizar minha pesquisa de campo em Salvador, relevantemente no que se refere a Capoeira Regional.

6.2.2.1 Capoeira Regional: na prática corporal.

A Capoeira Regional, assim como a Capoeira Angola, seguem uma metodologia estruturada. Porem, para a Capoeira Regional, parte desta metodologia, já é descrita e sistematizada como método fundamental e uma das tradições da capoeira Regional. Método este que é considerado um legado criado e deixado pelo Mestre Bimba, sendo difundido e conhecido pela maioria dos capoeiristas. Neste método utilizado para transmissão e ensino/aprendizagem da capoeira Regional, pela Filhos de Bimba e seus membros, pude analisar pelas observações feitas que este método segue uma seqüência, uma lógica metodizada, e que tem como princípio a ginga da Capoeira Regional. Pude perceber, ainda, que as aulas são realizadas da seguinte forma: 1º o ato de se ensinar a gingar (aprendendo a gingar); 2º aquecimento e alongamento em movimentos coletivos; 3º seqüência de golpes individuais; 4º sequências em dupla; 5º a “Seqüência de Bimba”; 6º simulação de roda; 7º o Hino. Momentos estes que podem ou não ser alternados de acordo com a proposta do professor ou mestre e de acordo com o aulo(a)/alunos(as) que estão realizando a aula. Além de não alterar o encerramento da aula, que sempre acaba com uma simulação de roda e com o Hino da Capoeira Regional.

6.2.2.2 1º Aprendendo a gingar.

Como sabemos, a ginga é um ato inerente a todo capoeirista, independente do estilo de capoeira ao qual ele pertença , seja Angola ou Regional. Podemos perceber a ginga como uma

marca registrada de todo capoeirista, e do estilo de capoeira ao qual ele pertence. O ato de gingar é a primeira habilidade que um capoeira/capoeirista aprende/apreende para se tornar um membro do grupo e ser identificado pelos outros, como um capoeira/capoeiristas. Este movimento este, que é expresso através do corpo, sendo este corpo o elemento fundamental do jogo de capoeira, pois ele demonstra os objetivos propostos e rituais do jogo de capoeira Regional.

No meu primeiro dia de pesquisa de campo, na sede da FUMEB, em uma quinta-feira, pude presenciar este momento, o ato de ensinar a gingar, uma tradição que é mantida dentro da Capoeira Regional pelos membros da "Filhos de Bimba". O aprender a gingar é uma característica marcante do método utilizado pelo Mestre Bimba, o qual pegava na mão dos alunos iniciantes, guiando-os no ritmo da ginga, passando segurança e confiança no que deveriam fazer com seus corpos. Cena que evoca a relação entre educando/educador, discípulo/mestre. Durante toda minha pesquisa pude presenciar este ato uma única vez, e o que mais me chamou atenção neste momento foi que neste dia, a aula estava sendo ministrada pelo Mestre Canguru com a participação do Mestre Boinha[84], Licuri[85] e "Mortalzinho"[86], e uma mulher e um garoto de aproximadamente doze anos (italianos) assistindo a aula. Depois de começarem as aulas Mestre Canguru conversa com a mulher italiana, que comenta que o filho tinha interesse em fazer uma aula e fora convidado pelo mestre. O garoto tira a sandália que estava calçando e vai aprender seus primeiro passos. Mestre Canguru pede para que Licuri ensine o garoto a gingar. Algo que achei extraordinário. Pois, neste momento, tínhamos um capoerista japonês, ensinando a ginga da capoeira Regional, por uma método tradicional, desenvolvido pelo Mestre Bimba, a um garoto italiano, em plena Salvador[87].

De acordo com Campos (2009), comentando sobre este método utilizado pelo Mestre Bimba, argumenta que não existe nenhuma referência ou comprovação de que todos os alunos que treinaram com Mestre Bimba passaram por este processo de ensino/aprendizagem, de pegar na mão. Posso inferir, que acredito, este método, utilizado para o iniciante que não tenha uma identificação com a ginga e a corporeidade da capoeira, o qual necessita ser guiado pelo mestre ou professor. Nas aulas que presenciei, a maioria dos integrante já era

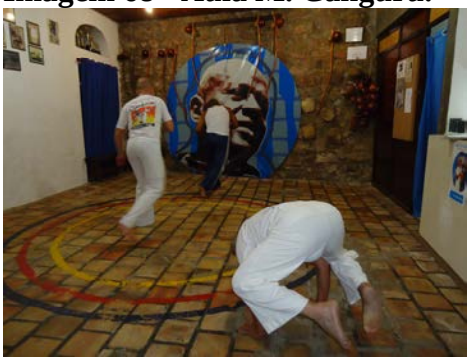
[84] Mestre Boinha (65 anos) é discípulo direto de Mestre Bimba, para os membros da Filhos de Bimba ele é da Turma de Bimba.
[85] Japonês que a três anos esta morando e fora adotado pelo mestre Nenel como um filho, Sendo considerado pelos outros integrantes da Filhos de Bimba como um membro do grupo.
[86] Mortalzinho é o nome de uma mulher que tem aproximadamente uns 45 anos e que vez ou outra aparece para treinar, tendo a capoeira Regional como cultura, lazer e saúde. Como pude perceber em seu comentário com Mestre Boinha ao ser questionada que estava sumida.
[87] Através deste fato podemos inserir inúmeros questionamentos. Mas quero me deter aqui, em apenas um fato. De a capoeira poder realizar uma democratização cultural, em todos os seus aspectos.

considerado membros da Filhos de Bimba, ou capoeiristas de outros grupos que estavam fazendo uma aula de Capoeira Regional. Já sabendo, assim, gingar, mesmo que esta ginga fosse de forma diferente devido aos estilos de capoeiras praticados.

6.2.2.3 2º Aquecimento e alongamento em movimentos coletivos.

Assim como nas aulas de capoeira Angola, pude perceber este momento sendo realizado nas aulas de capoeira Regional. Logicamente que conduzidos de forma distinta, devido aos propósitos de ensino/aprendizagem objetivados por cada estilo para seus jogos e rituais. Partindo da ginga da capoeira Regional, na qual os membros do grupo, de forma coletiva, ficam voltados para o mestre ou professor, que se encontra de costa para os alunos, voltados para a imagem de Mestre Bimba, no fundo da parede. Em um gingado constante, os participantes da aula acompanham o ritmo e repetem os movimentos e golpes que são realizados e propostos pelos mestre ou professor que ministra as aulas. O mestre ou professor explica o que deseja que seja realizado e juntamente como o aluno(a)/alunos(as) vai realizando os movimentos e com um comando de voz anuncia a hora do movimento ser realizado, sendo repetido por todos. Como já mencionado anteriormente, pode ter horários que não tem nenhum aluno para fazer aula; ai às vezes, aparece um ou dois; ocorrendo também aulas que mal cabem os participantes dentro do espaço dedicado ao ensino da capoeira Regional, como podemos ver nas imagens seguintes.

Imagem 68 - Aula M. Canguru.



Fonte: Foto do autor.

Imagem 69 - Aula M. Canguru

Fonte: Foto do autor.

Imagem 70 - Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 71 - Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Como podemos perceber nas imagens, a primeira imagem nos mostra uma aula realizada pelo Mestre Canguru, em uma terça-feira, para um capoeirista francês e para o Mestre Boinha, sendo apenas estes dois participantes da aula. Já na segunda imagem, podemos perceber uma aula também ministrada pelo Mestre Canguru, só que agora com uma turma "cheia", pois estavam participando cinco integrantes da Capoeira Regional; Mestre Cafuné, Mestre Boinha, Mestre Piloto, o professor Ministro e Licuri; e cerca de trezes capoeiristas suíços[88]. Durante este momento da aula os alunos vão realizando a partir da ginga da Capoeira Regional, golpes e esquivas, para aquecer e alongar seus corpos de forma coletiva.

6.2.2.4 3º Seqüência de golpes individuais.

Esta parte da aula que chamo de seqüência de golpes individuais, porque, por mais que a aula esteja cheia e o treino dependa de outro participante ou membro do grupo, a pessoa que esta treinando os golpes o realiza sozinho, a fim de aperfeiçoar a técnica e a eficiência dos golpes. Um outro participante apenas segura uma raquete[89], que é levantada como alvo que deve ser atingido com os pés. Durante as aulas pude perceber que Mestre Canguru, o professor Berimbau e a professora Chapinha[90] utilizam deste objeto como recurso didático para o ensino e aprendizagem dos golpes da capoeira Regional. Como podemos ver nas quatro imagens que se seguem:

---

[88] Estes suíços são alunos do Mestre Paulão, que é de Belo Horizonte e já, há quase duas décadas ministra aulas na Suíça. O qual me informou que ficaria em Salvador até no domingo, isto era quinta feira, pois estava indo para Porto Seguro com seus alunos para um evento do Mestre Railson.

[89] Nome dado ao objeto utilizado por praticantes de diversas artes marciais e lutas para treinar chutes.

[90] A professora Chapinha e um membro, da Filhos de Bimba escola de capoeira, que ministra aulas de Capoeira Regional no Líbano, chegando de viajem e sendo solicitada pela Nalvinha que assumisse as aulas do projeto "Capoerê".

Imagem 72 – Aula Mestre Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 73 – Aula Mestre Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 74 – Aula Profº Berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 75 – Aula Profª Chapinha, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

As imagens mostram a utilização da raquete como recurso didático, sendo usada sistematicamente nas aulas de Capoeira Regional pela Filhos de Bimba. A primeira imagem é a aula realizada com a turma cheia onde estavam os capoeiristas da Suíça, aula ministrada pelo Mestre Canguru; a segunda imagem é a aula do capoeirista francês, também ministrada pelo Mestre Canguru; a terceira imagem é uma capoeirista de Chicago dos EUA em, aula ministrada pelo professor Berimbau; e a ultima imagem é uma aula realizada pela professora Chapinha para os alunos do projeto “Capoerê”.

6.2.2.5 4º Seqüências em dupla.

Outro momento da aula é a seqüência realizada em dupla, no qual o mestre ou professor, elabora uma seqüência de golpes e esquivas, ensinando os membros do grupo ou participantes das aulas para que treinem e aperfeiçoem seus movimentos. Porem aqui já se objetiva mais o jogo de Capoeira Regional trabalhando as situações que podem ocorre dentro da roda de Capoeira. No desenrolar do jogo os participantes aprimoram seus golpes em direção de seus camaradas de treino, adquirindo, assim, e aprimorando cada vez mais, seus reflexos, sua destreza corporal, a noção espacial, adquirindo ritmo e força. Elementos estes

que são estimulados pelos treinos capoeira para que se possa assim preparar o corpo e o capoeira/capoeirista par o jogo de Capoeira Regional.

Imagem 76 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 77 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 78 – Aula Profº Berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 79 – Aula Profº Berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Estas seqüências em duplas são conduzidas e direcionadas a partir da percepção e do mestre ou professor, que ao conhecer o aluno, sabe de suas dificuldade e deficiências, criando seqüências que o ajudem a aprimorar suas técnicas corporais. Como podemos perceber na primeira imagem, onde os participante da aula realizam uma seqüência de aú e role, um de frente para o outro. Neste momento o Mestre Canguru bate uma palma, como aviso, para que a dupla que esta gingando realize a seqüência. Na segunda imagem, o Mestre Canguru, depois de separar os alunos iniciantes dos alunos mais velhos, com ajuda da professora de capoeira da Suíça, passa uma série de movimentos em que o aluno “A” realiza uma armada; aluno “B” uma rasteira; aluno “A”, negativa com a perna que levou a rasteira.

É tanta dinâmica que é impossível descrever o número de situações e seqüências que podem ser criadas e desenvolvidas durante as aulas. São series de movimentos dos mais

simples com um ou dois movimentos, as mais complexas, com cinco, seis movimentos distintos, com golpes desequilibrantes[91] e de projeção[92].

6.2.2.6 5º A "Sequência de Bimba".

A principal característica da Capoeira Regional para os seus membros é o ensino/aprendizagem da "Sequência de Ensino de Mestre Bimba"[93]. De acordo com Campos:

> A sequência de Ensino de Mestre Bimba é uma atividade eminentemente lúdica, que está inserida no processo de ensino-aprendizagem da Capoeira Regional, não apenas com a finalidade de diversão, mas, sobretudo, no sentido mais amplo da educação, ao proporcionar um aprendizado da realidade do cotidiano, mediante desafios e experiências vivenciadas com a partilha, a colaboração, os diferentes, os conflitos, a cultura dos praticantes e da sociedade em que vivem. (CAMPOS, 2009. p. 227)

Esta seqüência de ensino da Capoeira Regional parte do fundamento de que o praticante tem que "gingar sempre". Diariamente esta seqüência é ensinada e praticada nas aulas de Capoeira Regional, pela "Filhos de Bimba escola de capoeira", como pude perceber, durante os quinze dias que acompanhei as aulas na sede da FUMEB.

Esta seqüência foi desenvolvida pelo Mestre Bimba para que o iniciante a faça de forma lúdica e didática dentro dos ensinamentos da Capoeira Regional. Distinta das seqüências mostradas anteriormente, que são desenvolvidas e criadas pelo mestre ou professor que ministram as aulas durante o treino, a "seqüência de Bimba" é sistematizada e em uma seqüência dividia por oito partes. Existem pessoas que argumentam ser oito seqüências de Bimba. Mas, de acordo com Mestre Nenel "a seqüência é uma só". A partir de sua explicação, posso concluir que ela é dividida em oito partes, o que facilita a aprendizagem do iniciante, que consegue guardar a seqüência toda. Porém depois de aprender/apreender todas as oito partes, os membros da Capoeira Regional a realizam de forma sistemática sem interrupções, em movimentos constantes em seus diálogos corporais. Nas imagens que se seguem, podemos notar momentos da seqüência sendo transmitida aos participantes das aulas de Capoeira Regional.

---

[91] Os golpes desequilibrantes na capoeira são golpes que visam derrubar o camarada, o desequilibrando como: uma rasteira ou uma banda.

[92] Os golpes de projeção são golpes interligados que visam projetar o camarada para cima. Característicos do treino da Capoeira Regional, exemplo: "balão cinturado" a "cintura desprezada".

[93] A "seqüência de Bimba" é um método desenvolvido pelo Mestre Bimba para ensino e difusão da Capoeira Regional, sendo considerada, o primeiro método sistematicamente organizado e estruturado para o ensino de capoeira. Sendo transmitida de geração em geração pelos praticantes da Capoeira Regional. Conferir anexo E.

Imagem 80 - Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

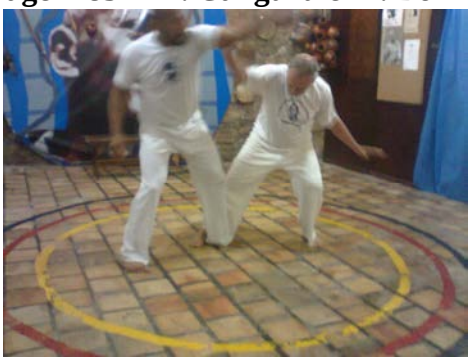
Imagem 81 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 82 – Aula Profº Berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 83 – M. Canguru e M. Boinha.



Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

Em todas as aulas de capoeira Regional os membros do grupo realizam e dominam toda a "seqüência de Bimba". Diferentemente dos capoeiristas dos outros grupos, que passam pela Filhos de Bimba, pude perceber que grande parte não sabe a seqüência e os que sabem, a fazem com dificuldade, pois não tem o hábito realizá-la. Mestre Boinha que em um dia dos treinos a pós realizar a seqüência me disse da importância de fazer a seqüência todos os dias: "já tem cinqüenta anos que faço isso" (Informação verbal). Acrescento a importância da seqüência de ensino criada pelo Mestre Bimba para seus discípulos, pois, quem vê o Mestre Boinha jogando e realizando os movimentos da capoeira Regional, não acredita na vitalidade dos seus 65 anos.

6.2.2.7 6º Simulação de Roda.

Outro método desenvolvido na Capoeira Regional, que também pude presenciar na Capoeira Angola é o que chamo de simulação de roda. Como já dito antes é um momento onde os participantes das aulas formam uma roda e realizam um jogo de Capoeira Regional. A intenção é instruir os alunos sobre o que devem e o que não devem realizar dentro da roda.

Nas aulas de capoeira Regional percebi que esta simulação de roda pode ou não acontecer ao som do berimbau. Devido à quantidade de participantes das aulas, sendo esta roda sem o acompanhamento dos cânticos e das palmas da Capoeira Regional.

Imagem 84 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 85 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Como podemos perceber nas duas imagens acima, na primeira, Mestre Canguru toca o berimbau para que o Mestre Boinha e o capoeirista francês, abaixados ao “pé do berimbau”, possam entrar na roda “simulada” e realizar o seu jogo dentro dos princípios da capoeira Regional. Não existem outros instrumentos e nem outras pessoas na roda. Antes do Mestre Canguru tocar o berimbau realizou um jogo com o Mestre Boinha e depois com o francês; já na segunda imagem, mesmo existindo outras pessoas na aula, não são cantadas músicas e nem os capoeiristas participantes das aulas batendo palmas como é normal na capoeira Regional e não se tem, os pandeiros que compõem a “charanga”. O objetivo desta roda é o ensino/aprendizagem de situações que podem acontecer dentro da roda, no qual o mestre e o professor tem como objetivos instruir o aluno e prepará-lo para o jogo de capoeira.

6.2.2.8 7º O Hino.

Falo de forma breve sobre a execução do toque do Hino da capoeira Regional, que é um toque especial dentro da Filhos de Bimba. Utilizado como ritual de enceramento das aulas e da roda de capoeira, no qual todos se concentram em uma grande roda, cada um a sua maneira, gerando um clima totalmente espiritual em torno de todos os participante e membros do grupo a imagem, a história e os ensinamentos deixados pelo Mestre Bimba através da Capoeira Regional.

Imagem 86 – Aula do Profº Berimbau.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 87 – Aula Profª Chapinha, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 88 – Aula M. Canguru.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 89 – Dia de Roda, Hino.

Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

6.2.2.9 O projeto “Capoerê”.

Outra atividade desenvolvida dentro da FUMEB, pela Filhos de Bimba, é o projeto “Capoerê”, que é desenvolvido todas as segundas e quartas-feiras das dezessete às dezoito horas, com crianças e adolescentes que freqüentam o Centro Histórico do Pelourinho. Pude perceber que as crianças faltam demais, o que acaba prejudicando o processo de ensino/aprendizagem da capoeira Regional.

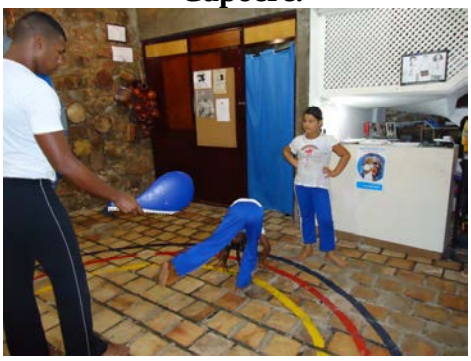
No projeto “Capoerê” ocorrem aulas com dois ou três alunos(as) e aulas que tem oito ou mais alunos(as). No projeto os alunos tem aulas da mesma forma que os adultos, com a mesma metodologia e as mesmas didáticas de ensino. A única diferença é a forma de tratar as crianças e o grau de dificuldade dos golpes e seqüências que são ensinados. Estas crianças acabam tendo um pouco mais de liberdade, o que não quer dizer que não são cobrados de realizarem os golpes e movimentos de forma correta. Um exemplo disso eu presenciei em um dia em que um garoto de “nove” anos, conhecido no grupo por Amendoim, chegou pedindo para o professor lhe ensinar a dar “mortal” ou a fazer “corta-capim” e o professor lhe

respondeu que “depois”, sem render o assunto, pois disse estar dando aula. Quando a aula acabou, Nalvinha chamou o garoto e lhe perguntou se tinha algum professor que estava lhe ensinando o movimento de “corta-capim”. E o garoto lhe respondeu que “não”. Ela o questiona mais uma vez: “como é que você esta fazendo?” O garoto não responde e fica calado. Nalvinha afirma que lá não se ensina este movimento pois ele não é da Capoeira Regional e lá “só se ensina o que é de Bimba da Regional”. Depois disso o professor Berimbau chama o garoto e conversa com ele sobre o porque não estar indo treinar, e de realizar o dever de casa, da escola, que ele não estava cumprindo. Como se pode perceber neste acontecimento com o garoto, temos dois fatos distintos: uma preocupação de Nalvinha sobre o que o garoto esta aprendendo na capoeira, principalmente movimentos e golpes que não são característicos da Capoeira Regional; e o professor Berimbau preocupado com as atividades escolares que o garoto não esta realizando.

Imagem 90 – Aula Profº Berimbau, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 91 – Aula Profº Berimbau, Capoerê.



Fonte: Foto do autor.

Imagem 92 - Aula Profª Chapinha, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 93 – Aula Profª Chapinha, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

Como podemos notar nas imagens acima, o recurso didático utilizado, no caso da raquete, e os procedimentos de ensino da "seqüência de Bimba", a simulação de roda, são sempre os mesmos. Sendo as aulas para as crianças um espelho das aulas que são realizadas para os adultos. A única diferença que pude notar é que os alunos receberam aulas de musicalidade, voltadas para os ritmos e toques da capoeira Regional. O que não ocorreu nas aulas que presenciei dos adultos. O que não quer dizer, que não ocorre aulas de musicalidade para os adultos[94].

Imagem 94 – Aula Profª Chapinha, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 95 – Musicalidade, Capoerê.

Fonte: Foto do autor.

6.2.2.10 A Turma de Bimba.

A Turma de Bimba é o termo mais coerente para falar dos mestres e capoeiristas que treinaram diretamente com o Mestre Bimba, e passaram por todos os ensinamentos e métodos desenvolvidos por ele e se formaram dentro da capoeira Regional. Uns continuaram dando seqüência na divulgação e fomentação da Capoeira Regional e outros foram viver suas vidas que tomaram outros rumos. Vidas estas, que foram transformadas a partir do contato com a Capoeira Regional e com a vivência com Mestre Bimba. Relatos e depoimentos, tanto no documentário "Mestre Bimba: a capoeira iluminada", quanto no livro de Campos (2009) intitulado de "Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba", especialmente no capítulo "Contribuições na formação educacional, cultura, profissional e de filosofia de vida". São histórias que são contadas pelos discípulos de Bimba através de conversas informais, nas rodas de capoeira Regional ou no beco da "Coruja"; no "Bar do Sergipe", entre algumas "espumosas" e alguns amendoins preparados pelo Mestre Piloto.

[94] Sobre as aulas de musicalidade para os adultos, posso citar a metodologia de ensino desenvolvida pelo M. Nenel para ensino-aprendizagem dos toques de berimbau característicos da Capoeira Regional. Anexo A.

Imagem 96 – "Beco da Coruja", bar do Sergipe

Fonte: Foto, arquivo do autor.

Imagem 97 – Fotos da Turma de Bimba[95].

Fonte: Foto do autor.

A Turma de Bimba tem na sede da Fillhos de Bimba, o seu dia reservado para um mandingueiro jogo de capoeira Regional, seja através da corporeidade ou das histórias que são contadas e recontadas por estes ilustres mestres, que trazem na memória, a história e um legado cultural de nossa arte e cultura.

Este dia é a quinta-feira, a partir das dezenove horas, quando aparecem os membros que compõem a Turma de Bimba. Nos dias da pesquisa de campo, tive a oportunidade de ter contato com os mais ácidos da "turma" que são, Mestre Boinha, Mestre Cafuné, Mestre Piloto, Mestre Agulhão e Mestre Nenel. Além de um contato com o Mestre Xaréu, que não ocorreu na sede da Filhos de Bimba, mas sim em um debate sobre capoeira na Universidade Federal da Bahia, onde pudemos trocar alguns dedos de prosa.

Neste dia, como me relatou Mestre Canguru, não se dá para imaginar "quem vem ou o que pode acontecer" (Informação verbal). Podendo não vir ninguém, aparecendo um ou dois, ou às vezes quinze membros da turma de Bimba. É uma surpresa se eles jogarem capoeira Regional, para alegria e satisfação de todos que apreciam. Ou eles podem ficar somente de conversa e não jogar e nem treinar.

Em uma conversa com o Mestre Nenel ele me relatou que este "horário é deles". Quer dizer, eles resolvem o que acontece ou deixa de acontecer.

[95] De acordo com Nalvinha estão faltando vários retratos que foram retirados para limpeza. (Informação verbal) Retratos da Turma de Bimba, capoeiristas que foram formados na Capoeira Regional pelo Mestre Bimba.

6.2.2.11 Dia de Roda.

O sábado é dia de roda de Capoeira Regional, que geralmente é marcada para iniciar às onze horas da manhã e se estende até quase uma hora da tarde, dependendo da turma que estiver presente.

No dia em que estive lá a FUMEB fica cheia, com os membros da Capoeira Regional, capoeiristas de outros estados e paises que estavam visitando Salvador e os turistas que querem prestigiar e ver a roda de capoeira. Antes da roda iniciar os integrantes da capoeira Regional vão chegando e trocando de roupa em um quartinho ao lado da secretaria, ou no banheiro para se juntarem aos outros membros do grupo que já estão se aquecendo e alongando o corpo através dos movimentos da capoeira Regional. Este aquecimento acontece com a seqüência de Bimba, no qual dois a dois vão realizando toda a seqüência e dois movimentos de cintura desprezada e balão cinturado, conforme manda a tradição. Percebo que tanto Mestre Nenel como Mestre Canguru ficam observando atentamente os alunos, realizarem seus movimentos e as seqüência.

Imagem 98 – Dia de Roda.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 99 – Dia de Roda

Fonte: Foto do autor.

Imagem 100 – Dia de Roda

Fonte: Foto do autor.

Imagem 101 – Dia de Roda.

Fonte: Foto do autor.

A roda se forma e antes do jogo iniciar, o Meste Nenel ou um outro que estiver à frente da roda no dia e naquele momento, apresenta todos os convidados que estiverem presentes, membros do grupo e capoeiristas de outros grupos. Dando inicio a roda com sua tradicional “charanga” composta por um berimbau e dois pandeiros.

Imagem 102 – A Charanga.

Fonte: Foto do autor.

Dois a dois os membros do grupo e os convidados vão se abaixando ao pé do berimbau e realizando seus jogos. Até que o mestre, que está comandando a roda, sinaliza para que o jogo cesse e entre mais dois jogadores, que já se encontram abaixados ao pé do berimbau. Este sinal, na maioria das vezes, é realizado pelo som do berimbau, onde o mestre realiza uma variação no instrumento e depois retorna ao ritmo que estava sendo tocado anteriormente.

Imagem 103 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 104 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 105 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 106 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Geralmente a roda se inicia com o toque de São Bento Grande, depois de alguns jogos é realizado o toque de Banguela, depois o de Idalina e por último o toque de Iúna. Como podemos ver nas imagens mostradas, existem três círculos de cores diferentes, que delimitam um certo espaço para o desenvolvimento dos jogos. De acordo com o Mestre Nenel isso foi desenvolvido, por eles na Filhos de Bimba, para que fique claro para os capoeiristas uma certa noção espacial de onde cada jogo dever ser realizado de acordo com seus devidos toques e ritmos.

Sendo o circulo de cor azul o maior, voltado para o jogo realizado no toque de São Bento Grande, que requer um jogo mais alto e um pouco mais rápido; já o circulo vermelho que é o do meio, é destinado para o jogo do toque de Idalina, que fica em um ritmo entre o São Bento Grande que é o mais rápido e o de Banguela, que é o jogo mais cadenciado, sendo este desenvolvido dentro dos limites do circulo amarelo.

O último toque, o de Iúna, é realizado somente pelos alunos formados na capoeira Regional em que eles realizam um jogo baixo, e os jogadores tem que executar pelo menos dois movimentos de cintura desprezada.

Imagem 107 – Jogo de Iúna.

Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

Imagem 108 – Jogo de Iúna.

Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

Imagem 109 – Jogo de Iúna.

Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

Imagem 110 - Jogo de Iúna.

Fonte: Fotograma, vídeo do autor.

O toque de Iúna é o último toque realizado como jogo, nos dias de roda, pela Filhos de Bimba escola da capoeira. Ocorrendo depois o Hino da capoeira Regional para que seja finalizada a roda.

6.3 Entre a Angola e a Regional.

Como vimos no estudo realizado, seja na discussão teórica/metodológica ou na descrição da prática da capoeira, Angola e Regional, realizadas em campo, a discussão sobre a temática da capoeira é mais complexa e ampla do que se imagina. E tem causado como já dito antes, controvérsias desde a origem histórica da capoeira a sua definição como esporte, cultura e educação. Desta forma, realizo a comparação tendo como referência o método comparativo e o método histórico propostos por Boas (2004), sobre a pesquisa de campo desenvolvida.

A capoeira tem como sua principal característica a prática educativa e sócio cultural, decorrente de seus quatro elementos fundantes que são: corporeidade, musicalidade, ritualidade e ancestralidade; já discutidos no capitulo: “Capoeira: manifestação cultural como prática educativa”. Esta comparação é inspirada na postura de espreita “tracking” proposto pela etnometodologia, (COULON, 1995) além de utilizar dos dados iconográficos e videofonográficos produzidos no campo e das entrevistas realizadas com os membros dos grupos.

A comparação tem como finalidade descrever e compreender os métodos desenvolvidos dentro dos grupos, para transmissão dos conhecimentos próprios da capoeira nos processos de ensino/aprendizagem de seus membros. Não tenho a pretensão de emitir qualquer juízo de valor, apenas mostrar os pontos convergentes e divergentes entre as duas modalidades de capoeira. Além de realizar uma análise critíca-reflexiva e levantar questões

sobre a relação da capoeira como prática educativa, o que designamos ser uma proposta de educação não formal em diálogo com a educação formal. Nas últimas décadas, a capoeira tem entrado cada vez mais na escola, seja através do currículo escolar, ou como projetos e oficinas. Alcançando ainda a universidade, por ser disciplina obrigatória nas graduações de bacharelado em Educação Física em todo o país. Abarcando, ainda, as leis que normatizam a capoeira como: a Lei nº 11.645/08 que obriga o ensino de História e Cultura Afrobrasileia e Indígena em todo o pais; a Lei nº 12.288/10 que institui o Estatuto da Igualdade Racial; e o reconhecimento da Capoeira Enquanto Patrimônio Cultural Nacional em julho de 2008.

É desta perspectiva que esta proposta de pesquisa, buscou descrever e compreender as capoeiras, Angola e Regional, como práticas educativas; e os métodos utilizados pelos grupos: “Filhos de Bimba” e “Iúna” para comunicação de seus conhecimentos através de processos de aprendizagem para preservação e continuidade da cultura da capoeira.

6.3.1 A Corporeidade das capoeiras.

> Na capoeira, assim como na filosofia de Nietzsche, o corpo pensa. Pensamento e corpo pertencem à ordem do diverso, isto é, uma simultaneidade de coisas compreensíveis e incompreensíveis, que raramente passam pela consciência. (SODRÉ, 2002. p. 22)

A corporeidade é o primeiro elemento fundande da capoeira, pois foi e continua sendo, através do corpo, que a capoeira se materializa em sua amplitude. O corpo do capoeira/capoeirista é o que significa e da sentido a diversidade de movimentos, existente na capoeira. Além de ser o responsável significante por outros elementos fundantes da capoeira, pois é através do corpo que o capoeira/capoeirista ginga, e, gingando, põe em jogo a brincadeira, a dança e a luta em diálogos corporais. Embalados por ritmos musicais e cantigas, ritualizam e manifestam os conhecimentos e saberes desenvolvidos e transmitidos pelos mestres mais velhos ou pelos seus ancestrais. Sobre esta percepção de corpo na capoeira, Silva (2008, v. 04) argumenta que:

> Ao olharmos para o corpo na capoeira, podemos perceber que a ação descrê e reforça as idéias dos mais importantes mestres, chamados mestres antigos ou velhos mestres, os quais ressaltaram a importância da harmonia do ser humano com a natureza, em todas as suas manifestações, e dos vários sentidos que a capoeira expressa sobre essas manifestações. (SILVA, 2008. v. 04. p. 74)

Silva (2008. v. 04) expõe que os mestres mais velhos, percebidos, como os ancestrais na capoeira, são os verdadeiros guardiões dos saberes e conhecimentos desta arte, trazendo, na memória e no corpo, os conhecimentos e saberes característicos desta arte. E a partir da percepção e visão de mundo de dois desses mestres, Bimba e Pastinha, que os corpos dialogam dentro dos respectivos grupos observados.

Nas análises realizadas no Grupo Iúna de Capoeira Angola, pode-se perceber que ele segue uma certa metodologia de ensino, por mais que a mesma não seja, didaticamente, escrita. Ela é transmitida para os alunos/professores mais novos, para que os mesmos, consigam a partir do processo de aprendizagem, transmitir os conhecimentos adquiridos e aprimorados, durante os anos de vivência enquanto membros do grupo.

Diferentemente do grupo de Capoeira Angola, o grupo de Capoeira Regional Filhos de Bimba, tem uma metodologia de ensino sistematizada que é transmitida de geração em geração, de forma um tanto tradicional, que é a “Seqüência de Bimba”. Esses métodos que são utilizados para comunicação do ensino/aprendizagem das capoeiras Angola e Regional objetivam principalmente, preparar os corpos dos capoeiras/capoeiristas para o jogo de capoeira em seus respectivos estilos. São formas e métodos, preestabelecidos, pelos mestres e professores que ministram as aulas, para que os alunos e membros do grupo possam, assim, incorporar, na essência da palavra, as características corpóreas dos jogo de Capoeira Angola ou Capoeira Regional.

O grupo Iúna vem mantendo a tradição da capoeira Angola, na perspectiva de Mestre Pastinha, transmitindo os conhecimentos e saberes, acumulados pelo Mestre Primo, durante a sua vida: em uma ginga cadenciada e, ao mesmo tempo, descompassada, pela qual se aprende esquivar, golpear, contragolpear, gira, roda, ri e brinca, parando de cabeça para baixo, ou em suas chamadas para que o jogo recomece de outra forma ou com mais atenção e cautela. Um jogo cheio de mandingas e malicias, no qual a objetividade do jogo é mascarada pela subjetividade, em destrezas corporais em que finge que vai, mas não vai, cautelosamente. Jogo este que dentro da Roda de Capoeira Angola tem seu tempo marcado pelo acontecimento do jogo, ou, até o mestre responsável pelo grupo, anunciar seu encerramento. Podendo, assim, um jogo, ter duração de um a quatro ou dez minutos como pude perceber nos dias de roda.

Imagem 111 – Roda do Grupo Iúna.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 112 – Roda do Grupo Iúna.

Fonte: Foto do autor.

Já no grupo Filhos de Bimba, que tem Mestre Nenel como seu representante principal e que mantém vivo o legado deixado por Mestre Bimba, seu mestre/pai, comunicando a seus alunos/professores/mestres, os conhecimentos e saberes da Capoeira Regional. Sua ginga cadenciada pronta para atacar, esquivar e contra-atacar, gingando constantemente, com um pé na frente e outro atrás, respeitanto sempre o ritmo e a cadência do berimbau. De forma mandingueira e maliciosa, com seus golpes objetivos, abaixando, esquivando, realizando aús e rolês, só quando necessário. Jogo este, que exige um exímio cuidado, destreza e reflexo, pois, na Roda de Capoeira Regional, o que se valoriza é a objetividade do jogo, com rasteiras, cabeçadas, martelos e escorões, no que se finge que vai e vai.

Na Roda de Capoeira Regional o tempo também é marcado pelo acontecimento, finalizando de acordo com os jogadores, ou de acordo com o mestre que conduz o berimbau. Já no jogo de Capoeira Regional a duração é de um a dois minutos, não sendo tão demorados quanto alguns jogos de Capoeira Angola. Tempos também marcado pelas características e técnicas deste estilo de capoeira.

Imagem 113 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 114 – Roda Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

A corporeidade presente nas aulas de Capoeira Angola e Capoeira Regional, pelo que foi analisado, objetiva preparar o capoeira/capoeirista para roda, para o jogo de capoeira Angola e Regional, com suas respectivas características que exigem destrezas e situações que são postas à prova. Exige-se flexibilidade, agilidade, força, equilíbrio, percepção de tempo e espaço, para que possa, assim, desenvolver o jogo dentro da ritualidade de cada estilo. Sobre estas características da Capoeira Angola, aqui representadas pelo grupo Iúna e seus membros e a Capoeira Regional representada pela Filhos de Bimba com seus membros, Esteves (2011) nos traz uma análise representativa sobre os dois estilos de capoeira, na percepção de seus grande mestres que são Mestre Bimba e Mestre Pastinha.

> Podemos identificar, na capoeira Regional e na Angola, as características marcantes da personalidade dos seus criadores. Na Angola estão mais presentes traços intelectuais e filosóficos. A diplomacia, a reverência à ancestralidade, a cordialidade, a negação que disfarça o golpe certeiro, o poder do mais fraco, o falso abaixar de cabeça, a finta – Davi esperando Golias. O próprio mestre Pastinha era assim: pequeno, franzino, cortês, malicioso. [...] A Regional tem um perfil guerreiro, no qual a técnica, a estratégia, o olho no olho, a malícia e a ousadia refletem o perfil de seu criador. Assim era o Mestre Bimba. Um gigante na roda e fora dela; um olhar penetrante e profundo, daquele que desnuda o interlocutor ou o oponente em segundos. Era uma homem que se amava e temia – o "Rei Negro". (ESTEVES, 2011. p. 58)

Como podemos notar, tanto a Capoeira Angola quanto a Capoeira Regional, trazem em sua essência questões políticas e ideológicas e formas de ver e conceber o mundo. Visões estas que são materializadas pela corporeidade, como podemos ver nas características marcantes de seus criadores e representantes, que são colocadas em prática dentro do jogo de capoeira e na vida social de cada capoeira/capoeiristas. Podemos perceber que nos processos de ensino/aprendizagem das capoeiras, estão presente não só a preparação do corpo, mas a constituição de um corpo consciente de si, de um capoeira/capoeirista, de um ser enquanto cidadão. Individuo que se constitui, através da cultura e na cultura, em que se encontra inserido e em suas vivências cotidianas, do vir a ser capoeira. A esse propósito Luís da Câmara Cascudo em seu livro, "História dos Nossos Gestos", no texto intitulado "O CAPOERIA", expõe de forma literária as características corpóreas do ser capoeira:

> É o homem gesticulante, publicitário, teatral. O andar balançando, os braços em asas semi-abertas, a falsa inquietação do olhar, os ombros móveis, as posições bruscas da cabeça, perscrutando agressões imaginárias, os esgares irônicos na boca sarcástica, as entonações súbitas da voz dramática de quem testemunhou tragédias, a mobilidade receosa no profissionalmente ameaçado de morte, faziam-no característico na galeria dos indivíduos excepcionais. (CASCUDO. 2003, p. 256)

E no que se refere ao “corpo na capoeira”, conforme expõe Silva (2008) em seus estudos, este corpo é polissêmico devido às várias formas que se tem, de jogar capoeira. Além disto temos os distintos jogos que são realizados a partir dos vários toques e ritmos do berimbau, modificando, assim, dentro do mesmo estilo de capoeira a forma de jogar-la. Dito isto, posso inferir que o corpo do capoeira é constituído a partir da vivência e experiência de um povo que sofreu e sofre, tendo sua cultura perseguida, falseada e negligenciada durante décadas.

Frente a essa análise análise sobre a importância do corpo e da corporeidade no jogo da capoeira, seja Angola ou Regional, como compreender a inserção da capoeira como conteúdo da Educação Física, conforme a tentativa da Lei 9696/98? O que significaria escolarizar a capoeira, engessando-a dentro de uma determinada área do conhecimento, minimizando seus valores culturais e seus processos de ensino/aprendizagens que são constantes. Como argumenta Falcão(19996): “Na escola, a capoeira adquire novos contornos, novas configurações, no entanto, alguns elementos históricos consagrados não devem ser jamais descartados.” (FALCÃO, 1996, p. 146) E no caso do corpo, a capoeira prima pelo improviso, pelo jogo, que valoriza e reconhece as diferenças e individualidades de seus jogadores. É para isto que o corpo é preparado na capoeira. Diferenciando, assim, da formação dada e objetivada a partir da Escola, enquanto educação formal. Escola que historicamente objetiva formar seus cidadãos formatando-os, minimizando as suas individualidades e diferenças, principalmente no que se refere ao corpo. Lembrando Mauss para quem:

> [...] a educação está intimamente relacionada às experiências concretas dos homens e ao processo de transmissão da cultura. Sem perder de vista o condicionameno da morfologia social, é por meio dos ritos, das representações, dos sentimentos, das técnicas corporais, enfim, da dádiva, que o homem ensina e aprende sua cultura. (ROCHA, 2011. p. 81)

Desta forma se faz necessário um compreensão crítica das ações políticas e ideológicas do Estado. Como podemos analisar, a Lei nº 12.288/10, que institui o Estatuto da Igualdade Racial, na Seção IV, do Desporto e Lazer, que no Art. 22 reconhece a capoeira como desporto nacional, e logo abaixo no § 2º faculta o ensino da capoeira nas escolas públicas e privadas de todo o país pelos capoeiristas e mestres tradicionais, que são publicamente e formalmente reconhecidos. (BRASIL, Lei nº 12.288) De acordo com a lei, temos a capoeira enquanto símbolo e se a capoeira é símbolo nacional, percebo o

símbolo a partir do pensamento maussiano, descrito por Rocha (2011). O símbolo é um imenso meio de comunicação. “Portanto, se os símbolos possibilitam a comunicação e promovem a comunhão, logo, são também instrumentos de educação.” (ROCHA, 2011. p. 89)

6.3.2 A musicalidade das capoeiras.

> A musicalidade na capoeira serviu e serve para estabelecer a comunicação entre os capoeiristas e as forças emanantes, assegurando a transmissão oral como caminho de interlocução da história, que favorece a preservação dos seus ritos de passagens. (CASTRO JÚNIOR; PESSOA, 2008. p. 02)

Ao tomar a musicalidade como o segundo elemento fundante da capoeira entendo-a como o elo entre os outros três elementos fundantes que são a corporeidade, a ritualidade e a ancestralidade. Esta musicalidade da capoeira se constitui de várias formas, que se unificam, dando significado às diferenças e características dos estilos de capoeira praticados. Em um de seus estudos sobre a capoeira, Angelo A. Decânio Filho, mais conhecido como Mestre Decânio, realizou uma análise interessante sobre as influências das culturas africanas que dão ritmo e sonoridade a capoeira na Bahia, e diz:

> ...o toque da capoeira...
> ... união dum ritmo ijexá a um instrumento musical banto...
> ... portanto, só pode ter sido gerado...
> ... em presença amistosa dos elementos primários...
> **... o que não foi possível na África...**
> ... dado o distanciamento...
> ... cultural e espacial das duas nações!
> **... na Bahia...**
> ... houve o encontro dos dois povos...
> ... uma aproximação mais íntima...
> ... pacífica...
> ... ao calor dum inimigo comum....
> ... e duma escravidão compartilhada!
> (DECÂNIO FILHO, 1997. p. 35)

Mestre Decânio, nos traz uma justaposição entre culturas distintas, advindas dos povos africanos banto e nagô, que se unem em terras baianas e brasileiras. Sendo esta, uma das grandes influências da genealogia da capoeira como já demonstrado. Essa distinção também se mantem entre os grupos estudados, desde a formação da roda de capoeira com o(s) berimbau(us), seus ritmos acompanhado por pandeiros e demais instrumentos. Como podemos ver nas imagens que se segue.

Imagem 115 – "Bateria" Grupo Iúna.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 116 – "Bateria" grupo Iúna.

Fonte: Foto do autor.

Para se iniciar a roda de capoeira Angola os instrumentos também seguem uma lógica, uma organização que é um dos fundamentos da capoeira Angola, no qual se inicia com o berimbau "gunga" que executa o toque de "Angola", seguido pelo berimbau "médio" que realiza o toque de "São Bento Pequeno" e por último o berimbau "viola" que improvisa realizando repiques e marcações, sem sair fora da cadência rítmica, conduzidas pelos berimbaus gunga e médio; depois se começa a tocar os pandeiros, seguido assim consecutivamente pelo, reco-reco, agogô e atabaque. De acordo com Souza os "diversos timbres da bateria" da roda de capoeira Angola são resultados da junção sonora de vários instrumentos que possuem características próprias como: "cordofônico – berimbau; membranofônicos – pandeiro e atabaque; idiofônicos – agogô, reco-reco e caxixi." (SOUZA, 2008. p. 89)

Depois que estes instrumentos entraram em uma harmonia sonora, provocando o ritmo e a cadência, objetivados pela bateria de capoeira Angola o mestre que ira cantar ou o cantador dá um sinal com um som de Iê..... E inicia o canto com uma "ladainha", que tem como intuito cantar uma história, contando um acontecimento ou fato histórico, uma mensagem do mestre ou do cantador, para os membros do grupo e participantes da roda.

Berimbau é um instrumento.
Toca numa corda só.
Pra toca São Bento Grande
Toca Angola em tom maior.
Agora acabei de crê
Berimbau é o maior camaradinho.
Iê... viva meu Deus camará...[96]

[96] Ladainha cantada na rodas de capoeira Angola pelo Mestre Primo (informação verbal). Pesquisa de Campo dia 18 de maio de 2011.Música de Domínio Público.

Na hora em que o cantador[97] realiza o canto da ladainha os outros participantes ficam a observar e escutar, prestando atenção, a exemplo da ladainha descrita podemos perceber que ela faz menção ao instrumento berimbau, colocando-o como o "maior" o condutor da roda, sendo ele que dita o ritmo sendo responsável pelo que irá ser realizado dentro da roda. A ladainha descrita finaliza com a palavra "camaradinho", e logo em seguida se inicia a "chula", que é a música onde o cantador canta um verso é o restante da roda responde em um coro uníssono.

Iê .... viva meu Deus camará... (cantador)
Iê... viva meu Deus camará.... (coro)
Iê... viva meu mestre... (cantador)
Iê... viva meu mestre camará.... (coro)
Iê... voltada do mundo camará... (cantador)
Iê... voltada do mndo camará... (coro)[98]

Depois de cantada a chula e geralmente finaliza com o termo "da volta ao mundo", passa-se a cantar um "corrido" ou uma "quadra" para que a partir dai se inicie o jogo de capoeira Angola. Os jogadores que estão abaixados ao "pé do berimbau" recebem autorização do mestre ou condutor da roda, através do abaixar do berimbau, se cumprimentam e saem para o jogo.

Canarinho da Alemanha...
Quem matou meu cúrio....
Eu jogo capoeira
Da Bahia a Maceio eh...(cantador)
Canarinho da Alamenha
Quem matou meu cúrio.... (coro)
O segredo da Lua
Quem sabe é o raiar do Sol eh... (cantador)
Canarinho da Alemanha
Quem matou meu cúrio... (coro)

Já na Capoeira Regional como fora percebido durante a pesquisa de campo, a musicalidade ocorre de forma diferenciada, bem distinta da Capoeira Angola. Essa distinção começa a partir da constituição da "charanga", nome dado pelos membros da capoeira Regional a composição dos instrumentos dentro da roda. A roda de Capoeira Regional é

[97] Na capoeira nos referimos ao cantador e não ao cantor. Por tratarmos de músicas da cultura popular, diferentemente do cantor que é um profissional que vive do canto, de sua voz.
[98] Chula cantada na roda de capoeira Angola pelo Mestre Primo (informação verbal). Pesquisa de Campo dia 18 de maio de 2011. Música de Domínio Público.

composta por um berimbau[99] e dois pandeiros. Como podemos perceber nas imagens que se seguem.

Imagem 117 – "Charanga" Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 118 – "Charanga" Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Porém existe uma variedade de toques que são realizados fazendo com que o jogo de capoeira Regional mude, como já descrito anteriormente, de acordo com os membros da capoeira Regional, a questão de se ter um berimbau na roda e dois pandeiros é para que desta forma, fique sonoramente mais "claro", onde o capoeira/capoeirista ao jogar consiga perceber nitidamente o ritmo e o som do berimbau, pois se o mesmo mudar de toque o ritmo o capoeira tem que perceber, modificando assim o seu jogo. Com o crescimento da capoeira pelo mundo esta musicalidade e principalmente os ritmos criados por mestre Bimba para a capoeira Regional começaram a sofre uma grande alteração, o que resultou na preocupação de Mestre Nenel em executar os toques da forma com que seu mestre/pai tocava, no mesmo ritmo e cadência. Objetivando assim preservar os fundamentos dos toques criados por Mestre Bimba, Mestre Nenel criou uma metodologia de ensino para ensino/aprendizagens dos toques de berimbau da Capoeira Regional. Sobre este método de ensino Corte Real (2006) expõe que:

> Basicamente, o referido método consiste numa forma de escrita musical, que tem a capacidade de representar os diferentes sons do berimbau envolvidos num determinado toque. A vantagem é que a leitura musical facilita a execução, uma vez que só através da audição ou da explicação oral, fica difícil, no inicio da aprendizagem, executar os diferentes sons de um toque, na sequência necessária. Ou seja, no início da aprendizagem a tendência é que se "engula" alguns sons ou se esqueça sua sequência. (REAL, 2006.p. 178)

[99] Este berimbau da capoeira Regional, possui um som peculiar, diferente dos três berimbaus utilizados na capoeira Angola. Um som que se aproxima do berimbau "médio" da capoeira Angola, porem com o arame um pouco mais "frouxo".

Segundo Corte Real (2006) existe uma grande vantagem no método de Mestre Nenel, pois a "leitura musical" proposta pelo método facilita o processo de ensino aprendizagem, que através da oralidade e da audição as vezes se torna mais complexo na execução de diferentes toques, como no caso da Capoeira Regional. Posso citar minha própria experiência, enquanto capoeira/capoeirista, por já haver participado duas vezes do curso de toques de berimbau, com o Mestre Nenel, poder verificar a eficiência do método e das distintas variações que existem entre um toque e outro da capoeira Regional. Sem mencionar os toques da capoeira Angola e os demais toques que são executados e criados por outros mestres e capoeiristas. Em minha pesquisa de campo não presenciei mestre Nenel realizando uma aula de toques da capoeira Regional como pode presenciar Corte Real (2006) porem por já haver realizado dois cursos com o mestre, lhe perguntei sobre o método, o qual me autorizou a utilizá-lo em minha pesquisa, estando sua base descrita em anexo .....:

Diferentemente de Mestre Nenel, podemos perceber que no grupo Iúna de Capoeira Angola o Mestre Primo no processo de ensino/aprendizagem estimula seus alunos/professores a aprender como se ensinar os toques de berimbau para os membros mais novos do grupo, de forma tradicional. Outro aspecto que difere a Capoeira regional da Capoeira Angola são os estilos de músicas cantadas. Na capoeira Regional só se canta quadras e corridos. Sendo a quadra para dar início ao jogo e o corrido para se dar uma continuidade.

20 de novembro
Dia 20 de novembro
Foi o dia que nasci
23 nasceu seu Bimba
20 também morreu Zumbi
É dia da consciência negra
É resistência sem fim câmara...
Água de beber (cantador)[100]

Eheh... água de beber câmara... (coro)
Eh... viva meu Deus (cantador)
Eheh... viva meu Deus camará...(coro)
Aiai... viva seu Bimba(cantador)
Eheh... viva seu Bimba câmara...(coro)
Eh... viva Zumbi (cantador)
Eheh... viva Zumbi câmara... (coro)
Aiai... viva meu mestre (cantador)
Eheh... viva meu mestre câmara... (coro)
Eh... quem me ensino (cantador)
Eheh... quem me ensino câmara (coro)
Aiai... a capoeira (cantador)
Eheh... a capoeira câmara... (coro)
Eh... Regional (cantador)
Eheh... Regional camará (coro)

[100] Quadra cantada pelo Mestre Canguru. "20 de novembro" (CANGURU, 2010).

Eh... volta do mundo (cantador)
Eheh... volta do mundo câmara...(coro)[101]

Ele é mandingueiro....
E sabe jogar
Ê... ele mandingueiro.
É da turma de Bimba (cantador)
Ele é mandingueiro....
E sabe jogar..... (coro)
Ê... aprendeu com seu Bimba
Aprendeu negacia..... (coro)
Ele é mandigueiro....
É da turma de Bimba (cantador)
Ele é mandingueiro...
E sabe jogar..... (coro)
Ê... mas quando entra na roda...
Nunca para de gingar (cantador)
Ele é mandingueiro ....
E sabe jogar... (coro)[102]

Neste sentido, Corte Real (2006) argumenta sobre a diversidade cultural existente na musicalidade da capoeira e diz:

> A diversidade de papéis atribuídos pelos capoeiristas às músicas, mostra uma das faces mais ricas da capoeira; qual seja a possibilidade de diferentes sentido e compreensões deste saber que, longe de residirem no campo do certo ou do errado, demonstram, em parte, como esses agentes significam seus saberes. (REAL, 2006. p. 172)

Desta forma gostaria de ressaltar a importância da musicalidade da capoeira que além da diversidade cultural existente, possui ainda nas letras de suas músicas, significados históricos que são mantidos através da memória e da oralidade, histórias que falam dos mestres mais velhos, de mitos e guerras acontecimentos e sentimentos que cantados e guardados na memória dos capoeiras/capoeiristas, passando de geração em geração. Ressaltando aqui a musicalidade da capoeira como outro fator relevante dos processos de ensino/aprendizagens da capoeira, na formação dos capoeiras/capoeiristas pertencentes aos devidos grupos pesquisados. O ensino da música enquanto processo educativo se faz tão relevante que hoje é se não uma das disciplinas obrigatórias nas escolas públicas e privadas de todo pais, conforme a lei nº 11.769 de dezoito de agosto de 2008.

> Por outro lado, a compreensão destes saberes no universo da capoeira apresenta-se como desafio para investigação de questões ligadas ao ensino e formação de edicadores, que poderia ter um ganho significativo com o aporte de concepções como a investigação-ação e a interculturalidade. [...] Pois, não só na capoeira, mas na sociedade em geral, muitas vezes existe uma visão da música como sendo algo

[101] Louvação: uma continuação da quadra, conforme informado pelo M. Canguru (Informação verbal)
[102] Corrido cantado pelo Mestre Canguru. Autoria do Profº Bocão. “Ele é Mandingueiro” (CANGURU, 2010).

> especial. De fato, a música é um saber que pode ser considerado especial, pelas diversas dimensões que carrega em si, tais como: arte, história, narração, poesia, além de estar ligada a diversas práticas ritualísticas e religiosas. (REAL, 2006. p. 285)

Pois conforme lei federal e anunciado por Corte Real (2006) temos a música como algo especial, socialmente e culturalmente dizendo, e no caso da musicalidade na capoeira Souza (2008) diz:

> Devo ressaltar que, na capoeira, todos aprendem a jogar, a tocar todos os instrumentos e a cantar, mesmo que depois sejam desenvolvidas capacidades específicas na escolha preferencial dos instrumentos, além do reconhecimento daqueles que têm dom para a criação e apresentação das ladainhas no começo da rodas. (SOUZA, 2008. p. 94)

Sendo assim porque não o ensino da música a partir das aulas de capoeira, ou melhor, um reconhecimento da capoeira enquanto prática educativa inserida de forma coerente e positiva na escola. No qual se possa o professor ou mestre de capoeira não ser somente conhecido como educador, mas reconhecido como tal. Passando a ser quem sabe, um docente da escola, ao invés de um docente na escola ou quando pior, um oficineiro como de forma costumeira tem se dito.

6.3.3 Ritualidades nas capoeiras: a roda como espaço ritual...

> Na roda são estabelecidas comunicações entre os instrumentos musicais que compõem a bateria, o canto (expresso em forma de ladainha, quadras e corridos) e, sobretudo, entre os jogadores que, com seus corpos estabelecem uma comunicação não-verbal. (SIMÕES, 2008. p. 64)

Ao me referir as ritualidades nas capoeiras é relevante que se tenha consciência que estas ritualidadess são compreendias sempre em sua pluralidade, e nunca no singular. Pois, como toda a pesquisa vem descortinando, não existe uma capoeira única, homogênea e sim capoeiras no plural. Por isso ao me referir as ritualidades, estou me referindo aos rituais percebidos dentro dos estilos dos grupos pesquisados. As aulas de capoeira Angola ou Regional podem ser descritas como um ritual de preparação para a iniciação do indivíduo, enquanto angoleiro ou regional, para o jogo. A principal característica deste jogo ritual é a separação do mundo cotidiano, a “evasão da vida real” como descrito por Huizinga (2008) ou o universo dos acontecimentos “extra-ordinários” como expõe DaMatta (1997).

A roda de capoeira é o espaço/local de ritual, do capoeira/capoeirista; Onde o indivíduo, enquanto membro do determinado segmento de capoeira, é, a partir do ritual de preparação, das aulas de capoeiras com seus processos didáticos metodológicos em comunicação de ensino/aprendizagem é conscientizado das “regras” e do funcionamento do jogo de capoeira Angola ou Regional. Este ritual, das capoeiras Angola e Regional são constituídos a partir da unificação dos outros três elementos fundantes, que convergem no jogo, dentro da roda de Capoeira Angola e Capoeira Regional. As duas capoeiras tem como referencia a primazia simbólica do berimbau como o instrumento sagrado e o responsável por conduzir o andamento do jogo ritual. Segundo Acúrsio Estes:

> O berimbau é considerado o principal instrumento da roda de capoeira. Por esta razão e por dirigir e proporcionar maior ou menor velocidade – ritmo – ao andamento da luta [jogo], ele adquiriu notoriedade e importância. Além disso, lhe é atribuída a função de gerenciar a cadência por intermédio de toques característicos para cada tipo de jogo, e na roda introduzir cânticos. (ESTEVES, 2011. p. 48)

Nesta perspectiva o jogo de capoeira enquanto ritual, se constitui em seu espaço/local que é a roda, com a justaposição entre a musicalidade, direcionada pelos distintos toques-ritmos do berimbau, que geram formas e modos de corporeidades em corpos polissêmicos em processos de ritualidade. Tanto a Capoeira Angola quanto a Capoeira Regional possuem suas ritualidades e seus fundamentos pré-estabelecidos. Ritualidades estas que se materializam desde a afinação e timbre dos berimbaus à sua formação na roda lembrando que: a “bateria” da Capoeira Angola é formada por oito instrumentos, três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco; já a “charanga” da Capoeira Regional é composta por três instrumentos, um berimbau e dois pandeiros. Sendo assim, podemos perceber uma diferença ritual a partir do nome utilizado para designar a forma com que os instrumento são organizados na roda.

Imagem 119 – A “Bateria” Grupo Iuna.

Fonte: Foto do autor.

Imagem 120 – A “Charanga” Grupo Filhos de Bimba.

Fonte: Foto do autor.

Estes rituais tanto da Capoeira Angola como da Capoeira Regional se diferenciam também no toque dos instrumentos que seguem uma ordem. Diferenciando-se também na estrutura das músicas que são cantadas. Porem, dentro dos dois grupos, pode se perceber um aspecto comum: o início do jogo de capoeira, a partir do momento que o cantador entoa o termo "volta do mundo" e inicia o "corrido", desta forma os membros dos grupos, ou participantes da roda, que estão ao "pé do berimbau"[103], recebem o sinal para iniciar o seu jogo. Este sinal é dado pelo mestre ou responsável pela roda, no Grupo Iúna o sinal é realizado com um abaixar do berimbau entre os dois jogadores e na Filhos de Bimba este sinal é realizado com o "pé", como se fosse um "ponta pé inicial". De acordo com Simões (2008) ao realizar um analise da performance ritual da roda de capoeira Angola, diz:

> Para descrevê-la é necessário que seja feita uma abordagem que contemple desde a questão da musicalidade, passando pela questão da corporeidade, hierarquia, valores morais, entre outras. Considerando sempre os inúmeros pares de oposição expressos, tais como, movimento de resistência versus movimento de submissão, jogo em cima e jogo embaixo, jogo de dentro e jogo de fora, alegria e dor (tristeza), luta e diversão, luta e opressão, lealdade e falsidade, mão versus pé etc, a roda apresenta um panorama do universo simbólico da capoeira. (SIMÕES, 2008. p. 63)

Corroborando com Simões (2008) porem inferindo que o que a autora diz sobre a "performance ritual da roda de capoeira Angola", também se faz presente dentro dos rituais da Capoeira Regional porem com aspectos um pouco distintos. Como o desenrolar do jogo que na Capoeira Angola possui um aspecto mais subjetivo do que objetivo, e na Capoeira Regional isso se inverte, passando o jogo a ser mais objetivo do que subjetivo. Além disso na capoeira Regional outros ritmos são entoados fazendo assim com que seus membros modifiquem seus jogos dando outro sentido ao corpo, ampliando o aspecto ritual e de tradição da capoeira Regional.

Outro aspecto característico dos dois grupos é a forma como os jogadores entram na roda. Tanto no grupo de Capoeira Angola quanto no grupo de Capoeira Regional, os jogos se iniciam como já dito, antes ao "pé do berimbau" e finalizam quando os jogadores vêm à necessidade de interrompê-lo ou quando o mestre ou responsável pela roda, finaliza com o berimbau, para que o jogo se encerre e inicie outro jogo.

Desta forma, é necessário uma compreensão dos objetivos e fundamentos de cada estilo e grupo de capoeira, compreendendo o jogo de capoeira enquanto um ritual e a roda como espaço local de manifestação e de ritualidade.

---

[103] O termo "pé do berimbau" também é utilizado pelos membros dos dois grupos estudados.

6.3.4 Ancestralidades: Mestre Bimba e Mestre Pastinha.

> Um joguinho rasteirinho
> Bem ao pé do berimbau
> Meste Bimba com Pastinha
> A jogar lá no local
> Jesus Cristo foi dizendo:
> - Que jogo fenomenal!
> (ALFREDO, 2009. p. 36)

O último elemento fundante da capoeira é a ancestralidade. É a partir dos processos de ensino/aprendizagem que a capoeira se mantêm enquanto pratica educativa, devido a comunicação dos saberes, conhecimentos e técnicas corporais que foram e são significados e resignificados, passando de geração em geração de mestre para discípulo. Em um primeiro momento, os mestres mais velhos e depois, em uma hierarquia de cada estilo de capoeira, os professores no processo de ensino/aprendizagem servem como elo do passado com o presente.

Elo em que os mestres mais velhos são, os verdadeiros guardiões dos saberes e conhecimentos da arte de gingar. Conhecimentos estes que estes mestres mais velhos receberam de seus mestres, no qual muitos deles já morreram, porém deixaram marcado na memória, na história e no corpo de seus discípulos o seu jeito de ser no mundo, perceber o mundo e estar no mundo.

Sendo considerados os ancestrais dos capoeiras. Foram capoeiras que fizeram sua história em seu tempo, influenciando e modificando o pensamento de centenas de pessoas que com eles tiveram contato, transformando o pensamento de inúmeros capoeiras e o entendimento da capoeira enquanto cultura e prática educativa. Faro que na visão de Falcão (2004) constitui, como em outras manifestações e movimentos, uma “cosmovisão afro-brasileira”.

> A explicação desta cosmovisão afro-brasileira na capoeira, concebida por nós como uma de suas referências significativas, não esta relacionada de voltar a um determinado tempo/espaço áureo de determinados reinos africanos, de onde forma trazidos os primeiros responsáveis pela criação e consolidação desta manifestação. Esta explicitação se refere à identificação de “traços culturais” do processo civilizátirio afro-brasileiro no bojo da capoeira, evidenciando, ainda, que temos, no cotidiano do Brasil, valores culturais gestados em determinadas regiões da África – o berço civilizatório da humanidade, mas que são relegados, escondidos e menosprezados em praticamente todas as esferas da vida social. (FALCÃO, 2004. p. 146)

Conforme expôs Falcão (2004) esta cosmovisão afro-brasileira, visa, assim, valorizar os elementos fundantes da capoeira, tendo a capoeira enquanto manifestação cultural afro-

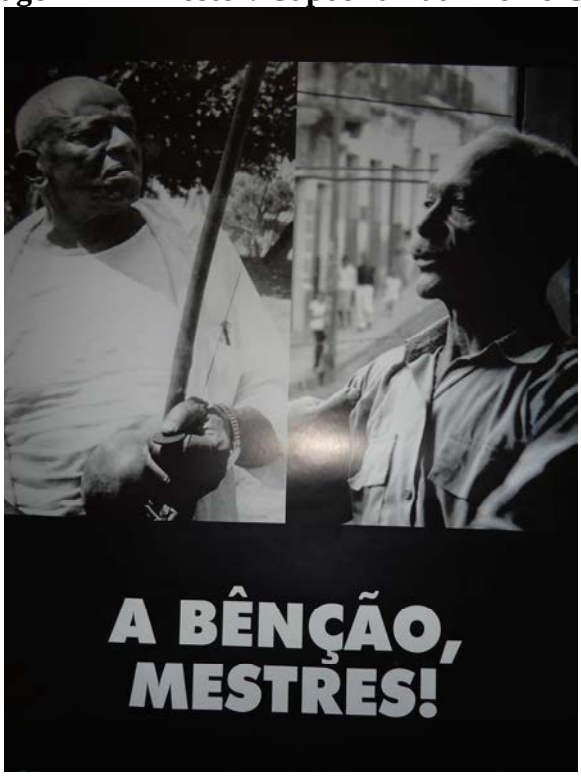
brasileira, e reconhecendo seus principais atores sociais que tanto fizeram para preservação e manutenção da cultura de se trocar “o pé pela mão”.

O que ficou claro na pesquisa realizada é que os dois grupos buscam manter a tradição a partir dos ensinamentos e conhecimentos, enquanto um legado cultural deixado, respectivamente, pelos Mestres Pastinha e Bimba. Cada qual a sua maneira colaborou de forma significativa para a construção e transformação da capoeira enquanto traço da identidade e cultura nacional afrobrasileira. A partir de suas visões de mundo e vivências sociais em seu tempo, este legado foi comunicado a gerações futuras, de forma diferenciada, na experiência adquirida pela vivência e na oralidade, a construção dos conhecimentos históricos guardados enquanto segredos e transmitido aos membros do grupos. Como podemos ver na analise realizada sobre o elemento fundante corporeidade, as características destes dois ancestrais capoeiranos de acordo com Esteves (2011), são mantidas e preservadas dentro dos respectivos grupos pesquisados.

De acordo com Reis; “A oposição capoeira angola – capoeira regional nos remete às duas figuras paradigmáticas da capoeira brasileira, os mestres Pastinha e Bimba. Nas cantigas, a capoeira angola aparece associada geralmente à África e a Pastinha, enquanto a capoeira regional vincula-se a Bahia e a Bimba.” (REIS, in: SILVA, 2004. p 217) Para Reis, existe uma “oposição” entre os dois estilos de capoeira. Entretanto, compreendo que, na verdade o que existe, não são oposições, mas contra pontos, visões e percepções que Mestre Bimba e Mestre Pastinha tiveram em sua época. O que sempre existiu foi um diálogo capoeirano, o verdadeiro jogo de capoeira, com o mais profundo fundamento e tradição, perguntas e respostas realizadas entre Mestre Bimba e Mestre Pastinha, ao som do mais harmônico dos instrumentos: o berimbau.

> Pastinha, o filósofo sutil, Oxalá, água. Bimba, o guerreiro ousado, Ogum, fogo. Yin e Yang, não e sim, os dois lados da mesma moeda. Estas peculiaridades não se opõem, ao contrário, se complementam como numa roda. Ninguém joga sozinho. O respeito mútuo e a cordialidade que dispensavam um ao outro deveriam servir de exemplo para os capoeiras de hoje. (ESTEVES, 2011. p. 59)

Imagem 122 – Pôster: Capoeira Patrimônio Cultural.



Fonte: Foto do autor.

Mestre Bimba e Mestre Pastinha, Ogum e Oxalá, ancestrais capoeiranos, que ensinam seus seguidores e discípulos até hoje, pois seus saberes e conhecimentos não se encontram guardados simplesmente na memória, de um ou de outro, mas estão espalhados pelo mundo, presentes no corpo e na alma de todo capoeira/capoeirista.

7. IÊ DA VOLTA AO MUNDO CAMARÁ...”[104]

Durante todo o processo de pesquisa, tanto na discussão teórica como na pesquisa de campo, ficou evidente que os processos de ensino(s)/aprendizagem(ns) estão inseridos de forma sistemática nas aulas de capoeira, dos dois grupos analisados, com propostas alicerçadas nos fundamentos e rituais dos estilos Angola e Regional.

Processos de ensino(s)/aprendizagem(ns) que se consubstanciam em conhecimentos a partir das vivências e experiências dos seus respectivos mestres, em diálogos com os membros e integrantes do grupo e o meio sociocultural em que se encontram inseridos. Processos que promovem um diálogo constante entre a história e a memória, passado e presente e a preservação de identidades culturais, que são comunicadas a partir dos quatro elementos fundantes da capoeira: corporeidade, musicalidade, ritualidade e ancestralidade.

Elementos que são fontes de saberes e conhecimentos que se encontram corporificados e oralizados por ritualidades ancestrais. Conhecimentos culturais, que de um modo geral vão sendo incorporados pelas distintas instituições de ensino, a Escola, no caso. Nesta perspectiva acredito que esta pesquisa pode contribuir, de forma crítica e reflexiva, na produção de conhecimentos entre as culturas da Capoeira, as culturas afro-brasileiras e a cultura da Escola. Principalmente nesta primeira década do século XXI, quando foram sancionadas leis que fortalecem a relação Capoeira/Escola, como a Lei 10.639/03, alterada pela 11.645/08 que obriga o ensino de história e cultura afrobrasileira nas escolas públicas e privadas, que de forma subjetiva, contempla a Capoeira enquanto manifestação da cultura afrobrasileira. Deste modo, sendo introduzida nas escolas, seja como oficinas ou projetos curriculares para que se faça “cumprir” a legislação.

E também a Lei 12.288/10, que institui o Estatuto da Igualdade Racial, que no Capítulo II, do direito à Educação, à Cultura ao Esporte e ao Lazer, Sessão III da Cultura, propões objetivos sobre a arte da capoeira:

> Art. 20. O poder público garantirá o registro e a proteção da capoeira, em todas as suas modalidades, como bem de natureza imaterial e de formação da identidade cultural brasileira, nos termos do art. 216 da Constituição Federal.
>
> Parágrafo único. O poder público buscará garantir, por meio dos atos normativos necessários, a preservação dos elementos formadores tradicionais da capoeira nas suas relações internacionais. (BRASIL, Lei nº 12.288/10)

[104] Canto utilizado pelos capoeiras para se iniciar e finalizar o jogo de capoeira.

Ou as proposições da Sessão IV do Esporte e do Lazer:

> Art. 22. A capoeira é reconhecida como desporto de criação nacional, nos termos do art. 217 da Constituição Federal.
> § 1º A atividade de capoeirista será reconhecida em todas as modalidades em que a capoeira se manifesta, seja como esporte, luta, dança ou música, sendo livre o exercício em todo o território nacional.
> § 2º É facultado o ensino da capoeira nas instituições públicas e privadas pelos capoeiristas e mestres tradicionais, pública e formalmente reconhecidos. (BRASIL, Lei nº 12.288/10)

É interessante perceber que na análise deste Estatuto com suas proposições, a capoeira é citada nas sessões da Cultura, do Esporte e Lazer, mas não é citada na sessão da Educação. Mesmo que no § 2º faculte seu ensino nas instituições públicas e privadas. O que nos permite entender que são as instituições escolares, não ficando clara, porém, tal definição, abrindo precedentes para interpretações ambíguas. Principalmente, por assegurar que este ensino seja realizado pelos mestres e capoeiristas reconhecidos de forma pública e formal.

Além disso é um tanto estranho que se reconheça que a capoeira como um "patrimônio de natureza imaterial" e de "formação da identidade nacional", deixando-a de fora da área educacional. Acredito ser necessário uma tomada de consciência crítica-reflexiva sobre a educação ou de que educação estamos falando. Como foi discutido em toda pesquisa, tendo a cultura como educação, os conhecimentos são resultados das aprendizagens culturais e a capoeira enquanto pratica cultural é incorporada à educação escolar de que modos? Em um projeto de educação para quem? E para quê? Com qual finalidade?

Questionamentos estes que se colocam consciência se temos como meta uma educação democrática, de qualidade e que não exclua os saberes inerentes a sua cultura e formação de seu povo e de sua identidade. Mas como a "democracia não anda nada bem" como argumenta Freire (2011):

> Além do que representa, em termos de aprendizagem democrática, uma tal ingerência nos destinos da escola, podemos ainda imaginar o que poderá a escola aprender com e o que poderá ensinar a cozinheiras, a zeladores, a vigias, a pais, a mães, na busca da necessária superação do "saber de experiência feito" por um saber mais crítico, mais exato, a que têm direito. Este é um direito das classes populares que progressistas coerentes têm que reconhecer e por ele se bater – o direito de saber melhor o que já sabem, ao lado de outro direito, o de participar, de algum modo, da produção do saber ainda não existente. (FREIRE, 2011, p. 111)

De acordo com Freire (2011) o povo tem o direito de saber, e saber mais do que já sabem, além de participar da elaboração e da produção do saber ainda não existente. Afirmativa que me permite inferir sobre a legitimidade da contribuição deixada pelos Mestres Bimba e Pastinha na construção de conhecimentos, técnicas e métodos de ensino, para

comunicação das capoeiras. Contribuições estas que não são consideradas verdadeiramente no ambiente escolar, como podemos notar no argumento do Mestre Primo sobre as razões de ter deixado a escola:

> Porque a escola não tinha a escola ela não tinha o que eu precisava para poder construir a minha cidadania, entendeu? A escola ela tinha uma discussão muito institucionalizada e muito focada na instituição de ensino eu não acho que isso essa coisa engessada possa tar instruindo né, as pessoas, e no meu caso, me instruía muito menos, porque eu estou focado na cultura, na cultura afro brasileira e em especial a capoeira angola então é é... na escola não ia entender nada disso né, então tive que buscar o meu universo ne e eu comecei dentro d essa busca a escola de samba me levou a entender o jongo, o jongo me levou a entender a capoeira a capoeira regional me levou a entender a capoeira angola e todo esse processo hoje e toda essa riqueza cultural deixada por.. nosso povo me fez ser o cidadão que sou hoje entendeu? e a escola foi é por isso deixei a escola de lado essa escola formal ai e e não acreditei e não acredito ainda na escola da forma que ela ta colocada ai porque da forma que ela colocada ela não ta apontada para construir o ser humano ela ta apontada para poder é engessar o ser humano numa discussão que, é, não e interessante pro o individuo e interessante pra instituição né e a escola tem que ficar interessante pro individuo pras pessoas que vão lá buscar o saber, mas para isso a escola vai ter que mudar a forma dela ne ela vai ter que levar a cultura pra dentro da escola a musica o teatro né essas coisas pra ajudar [...] (Mestre Primo. Informação verbal)

Notemos que a fala de Mestre Primo está em consonância com os pensamentos freireanos, nos quais o "povo tem o direito de saber melhor o que já sabe". E como foi percebido na pesquisa com os grupos, a escola não consegue, na visão de seus mestres e principais representantes, exercer seu papel democrático de formar o cidadão em sua completude, como disse o próprio mestre Primo. E sobre esta relação Capoeira e escola mestre Nenel também tece seus comentários:

> Então se a capoeira entra na escola como atividade física, qualquer um pode fazer, qualquer professor de capoeira pode fazer, se a capoeira entra na escola mas além dos elementos jogo, ritmos, quiser mais algo, aí já tem que ter uma pessoa com formação em história pra poder atender as demandas dessa escola, então é muito relativo ta propondo a capoeira dentro da escola, hoje tem capoeira dentro dágua, hidrocapoeira, hoje tem tantas coisas aí, tem a capoterapia, então de repente na escola também, a capoeira na escola pode entrar com uma vertente diferenciada da academia. Então hoje é muito relativo o que se pretende com a capoeira dentro da escola, mas eu acho que pelo menos além da prática física, a gente tem que ter a preocupação da raiz, da história e informações sobre os mestres antigos, sobre a formação da capoeira, eu acho que são essa informações básicas que devem ter atenção as duas formações, os dois caminhos que é angola e regional devem ter explicação bem nítida, bem clara, mas nessa capoeira escola. (Mestre Nenel. Informação verbal).

Na fala dos mestres é contundente a sua percepção de que a escola nega aos seus sujeitos os seus principais valores que são suas histórias e memórias, responsáveis pela formação do ser humano, enquanto um ser no mundo e com o mundo, como diria Paulo

Freire. Principalmente no caso da capoeira, vista aqui como prática educativa e formadora de identidade, com valores e significados culturais que lhe são próprios, e que perdem seus sentidos quando adentram na escola. Sobre esta ralação ambígua e pouco clara, Barbieri (2003) afirma:

> Não é possível refutar a função e o papel da Escola no processo de constituição e manutenção de certos valores, aceitos como válidos e desejáveis, pela sociedade e, também, não há como negar que a Capoeira surge como uma (re)criação do negro africano no Brasil. No entanto, é preciso ressaltar que a sociedade não é formada apenas pela classe dominante, a qual define os rumos da Escola e, portanto, torna-se imperioso relembrar que esta, como reprodutora dos valores da classe dominante e como, inegável, aparelho ideológico (do Estado, principalmente), nessa tentativa de apropriação da Capoeira, cada vez mais, como parte de um processo de assepsia social, a tem distanciado de suas raízes populares e espontâneas, de sua manifestação *ba-landi* ou *valndi*, como diria Wilson Barbosa. (BARBIERI, 2003, p. 348)

Ainda em diálogo com Barbieri (2003), posso dizer que quando a capoeira esta na Escola, inserida em seu currículo ou em projetos, será que ela esta de forma positiva, valorizando seus elementos fundantes, respeitando e compreendendo sua diversidade cultural, com seus valores como a espontaneidade, a criatividade, a liberdade de inversão de um mundo, onde se troca os pés pelas mãos? Ou como argumenta Barbieri, a escola vai continuar com um discurso de que valoriza a cultura africana e afrobrasileira, por lhe dar um espaço por entre seus muros. Sendo que, na maioria das vezes, este espaço é um espaço qualquer, uma quadra, um depósito e até mesmo o estacionamento da escola. Porque qualquer lugar serve, para se transmitir os conhecimentos e ensinamentos que se constituíram há quase três séculos e que, também historicamente são relegados ou negados pela escola. Como se a capoeira não precisasse de espaço e nem material adequado, para que seu ensino ocorra de forma positiva, onde o professor ou mestre com seu berimbau mágico ao tocá-lo os alunos já aprendessem. Não, eles podem ficar negligentemente em qualquer lugar.

E assim... O som do berimbau vai ecoando e como em um jogo de capoeira, com suas perguntas e respostas, a roda vai terminando, onde às vezes são elaboradas mais perguntas do que respostas, como esta pesquisa mostrou num diálogo entre a prática e a teoria, almejando compreender a capoeira enquanto “práxis”. Ainda assim, mesmo que de forma utópica, vamos sonhar com a proposição de Barbieri para que ocorra um processo de “capoeirização da Escola” ao invés da “escolarização da capoeira” (BARBIERI, 2003, p. 357), em que a capoeira/escola se imbrique e tenham como objetivo maior a constituição do ser capoeira, ser cidadão no mundo e com o mundo.

A circularidade da roda
Da música, da vida...
Onde tudo se inicia ao terminar
Iê!... da volta ao mundo, camará!
(COSTELA, 2009, p. 09)

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas: UNICAMP, 2005.

ABREU, Frede. **O Barracão do mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

ABREU, Frederico José de. **Capoeiras - Bahia, Século XIX**: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ALFREDO, Olegário. **Capoeira em Cordel**: uma antologia. Belo Horizonte, Crisálida, 2009.

ANJOS, Eliana Dantra dos. **Glossário terminológico e ilustrado de movimentos e golpes da capoeira**: Um estudo término-linguístico. 2003. 223p. Dissertação (Mestrado em Letras) USP. São Paulo.

ARANTES, Valéria Amorim. **Educação formal e não-formal**: pontos e contrapontos. São Paulo: Summus, 2008.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhring; MANSA, Mestre Cobra. A dança da zebra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano. 3, n. 30, p. 14-21, março. 2008.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

BARBIERI, Cesar Augustus Santos. **O que a escola faz com o que o povo cria**: até a Capoeira entrou na dança. 2003. 379p. Tese (Doutorado em Educação) UFSCar. São Carlos – SP.

BARBIERI, César Augustus. S. **O que é Escola?** Os seus sentidos da Antiguidade Clássica até os nossos dias. Curitiba: CRV, 2011.

BARRETO, José de Jesus; FREITAS, Otto. **Pastinha**: o grande mestre da Capoeira Angola. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

BIMBA, Mestre. **Curso de Capoeira Regional**. Salvador: JSDiscos, s/d.CD

BOAS, Frans. **Antropologia Cultural**. Org e Trad. Celso Castro. Rio de Janeiro, Ed.: Jorge Zahar, 2004.

BOLA SETE, Mestre. **A Capoeira Angola na Bahia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Educação como Cultura.** Campinas – SP: Mercado de Letras, 2007.

BRASIL. Lei nº 11.647 de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indigena". **Diário Oficial da União**, Brasília, 11 de mar. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ ato2007-2010/2008/lei/11645.htm

BRASIL. **Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010**. Institui o Estatuto da Igualdade Racial;In: . http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, Canaval e Capoeira:** Entre gingas do corpo brasileiro. Campinas – SP: Papirus, 2000.

BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?** Trad: Sergio Góes de Paula, Rio de Janeiro, Ed.: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira na escola**. Salvador: EDUFBA, 2003.

CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro de. **Capoeira Regional**: A Escola de Mestre Bimba. 2006. 423p. Tese (Doutorado em Educação) UFBA. Salvador.

CANGURU, Mestre. **Meu Berimbau Companheiro**. Salvador – BA, 2010. CD.

CASTRO JÚNIOR, Luiz Vitor; PESSOA, Maria Eduarda Lemos da Silva. **A Musicologia da Capoeira:** Significados e expressões. Disponível em: http://www.cbce.org.br/cd/lista_area _03.htm Acesso em: 08 de mar. 2012.

CHARM, Mestrando. Cantigas Inéditas de Capoeira. In. **Revista Praticando Capoeira**. São Paulo, Ano. 3, n. 36, [2006].

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural**: o direito a cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.

CONDE, Bernardo Velloso. **A Arte da Negociação**: a Capoeira como Navegação Social. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos. 13. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 2009.

COSTELA, Alanson. **Uma roda um arco-íris, câmara!.** Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

COULON, Alain. **Etnometodologia**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petropólis, RJ: Vozes, 1995.

COULON, Alain. **Etnometodologia e Educação**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petropólis, RJ: Vozes, 1995.

CUCHE, Denis. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

DaMATTA, Roberto. **Relativizando:** uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª .ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DECÂNIO FILHO, Ângelo. História da Regional. **Revista Cordão Branco**. Barueri – São Paulo, Ano. I, n. 2, p. 14-15, [2001].

DECÂNIO FILHO, Angelo. **A Herança de Mestre Bimba**: filosofia e logicas africanas da capoeira. 2. ed. Coleção São Salomão, o autor; Salvador, 1997.

DIAS, Adriana Albert. **Mandinga, manha & malícia:** uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925). Salvador: EDUFBA, 2006.

DIAS, Luiz Sergio. **Quem tem medo da Capoeira?** Rio de Janeiro 1890-1904.*Coleção Memoria Carioca:* Vol. 1, 2001.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **O Jogo da Capoeira em Jogo**: e a construção da práxis capoeirana. 2004. 393p. Tese (Doutorado em Educação) UFBA, Salvador.

FERREIRA, Izabel. **A Capoeira no rio de Janeiro 1890-1950**. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

FREIRE, Letícia de Freitas Cardoso. **Cá Entre Nós! Deixa Que Eu Seja Eu**: um estudo de caso sobre usos que alunos do Colégio Imaculada Conceição de Montes Claros/MG fazem do uniforme escolar. 2004. 240p. Dissertação (Mestrado em Educação) PUC-Minas, Belo Horizonte.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Esperança: **Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. 16. Ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2011a.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?.** 15. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 37. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural Para a Liberdade:** e outros escritos. 12. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2007.

GEERTZ, Clinffort. **A Interpretação das Culturas**. *Rio de Janeiro: LTC, 1989.*

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e o educador social**: atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010.

GONÇALVES, Alanson M. T. Mestre Bimba nunca foi angoleiro. In.: GONÇALVES, Alanson M. T (Org.). **Capoeira em Perspectivas**. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2012.

GOULART, Luiz Fernando. **MESTRE BIMBA**: A capoeira iluminada. Biscoito Fino, 2007. 1 vídeo documentário (70 min): son, color.

GRANDE. In: MÃO BRANCA, Mestre. **Capoeira Gerais**: Mestre Mão Branca.Rio de Janeiro: Sony Music, 1995. Faixa 2. Lado B. Disco de vinil.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trd; Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê***:* Inventário Para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília, dia e mês. 2007. Disponível em:

KARASCH, Mary C. **A Vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).** Trd; Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 18ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **A Política da Capoeiragem**: a história social da capoeira e do boi-bumba no Pará republicano (1888-1906). Salvador: EDUFBA, 2008.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MAIA, Carla Linhares. **Entre gingas e berimbaus**: Culturas juvenis e escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**: com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. Trad. Lamberto Paccinelli. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. V. I, 242 p.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**: com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. Trad. Mauro W. B. de Almeida e Lamberto Paccinelli. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. V. II, 332 p.

MAUSS, Marcel. **Antropologia.** Org. Coletânea. Roberto Cardoso de Oliveira.Trad. Regina Lúcia Moraes Morel, Denise Maldi Meirelles e Ivonne Toscano. São Paulo: Ática, 1979.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e Tradição Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979. v. 55. 312 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira**: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890-1950. 2001. 435p. Tese (Doutorado em História) UNICAMP, Campinas.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A Capoeira na Bahia de Todos os Santos**: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Tocantins-Goiânia: NEAB/Grafset, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

REAL, Marcio Penna. **As Musicalidades Das Rodas de Capoeira(s)**: Diálogos interculturais, campo e atuação de educadores. 2006. 346p. Tese (Doutorado em Educação) UFSC. Florianópolis.

REIS, André Luiz Teixeira. **Capoeira:** Saúde & Bem-Estar Social. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2010.

RETONDAR, Jeferson José Moebus. **Teoria do Jogo**: a dimensão lúdica da existência humana. Petropólis, RJ: Vozes, 2007.

ROCHA, Gilmar. TOSTA, Sandra Pereira. **Antropologia e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil (1930/1973).** 36. ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2010.

RUGENDAS, J.M. **Voyage pittoresque et historique dans le Br*a*sil**. Paris: Engelmann et Cie, Paris, 1834. In: http://www.centroreferenciacapoeiracarioca.net/fotos.php

SAVIANI, Dermeval; LOMBARDI, José Claudinei; SAFENICE; José Luís. (orgs.) **História e História da Educação:** o debate Teórico-Metodológico Atual. 3. ed. Campinas – SP: Atores Associados: HISTEDBR, 2006.

SEMPRINI, Andréa. **Multiculturalismo.** Trad: Laureano Pelegrin. Bauru, SP: Ed.: EDUSC, 1999.

SILVA, Eduardo. **As Camélias do Leblon e a Abolição da escravatura:** uma investigação de História Cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo na Capoeira**: Introdução ao estudo do corpo na capoeira. v. 1. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo na Capoeira**: Breve panorama – estórias e história da capoeira. v. 2. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo na Capoeira**: Fundamentação operacional dos movimentos básicos da capoeira. v. 3. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O Corpo na Capoeira**: O corpo em ação na capoeira. v. 4. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves da (Org). **Artes do Corpo**: Memória afro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. A Performance ritual da roda de Capoeira Angola. **Revista Textos do Brasil nº 14.** *Capoeira***.** Ministério das Relações Exteriores. 2008.Disponível em: http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira Acesso em 11 de nov. 2009.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava**: e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850). 2ª ed.rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada Instituição**: Os capoeiras na Corte Imperial 1850 – 1890. Rio de Janeiro: Acess, 1999.

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

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: Por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed.: DP&A, 2005.

SOUZA, Ricardo Pamfilio. A Música na Capoeira Angola da Bahia**. Revista Textos do Brasil nº 14.** Capoeira. Ministério das Relações Exteriores. 2008.Disponível em: http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-no-14-capoeira Acesso em 11 de nov. 2009.

TONINI, Renato Neves. **A Arte Perniciosa**: a repressão Penal aos Capoeiras na República Velha. Rio de Janeiro: Lumen Juris/Editora, 2008.

TOSTA, Sandra de Fátima Pereira. **A missa e o culto vistos de fora do altar**: religião e vivências cotidianas em duas comunidades eclesiais de bases do bairro Petrolândia, Contagem – MG. 1997, 373p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) USP, São Paulo.

VARGAS, Mestre Tony. **Quadras e Corridos**. *Rio de Janeiro,.CD.*

VASSALO, Simone Pondé. **Capoeiras e Intelectuais**: a construção coletiva da capoeira "autêntica". Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2003. (Estudos Históricos. nº 32).

VIEIRA, Luiz Renato. A Capoeiragem disciplinada: Estado e Cultura Popular no Tempo de Vargas. In: **História e Perspectivas**. Uberlândia, Jul/Dez1992.

VIEIRA, Sidney Fagundes. **Nas Ondas da Mídia e na trilha de Jovens**: um estudo de caso etnometodológico em uma escola confessional de Belo Horizonte/MG.2009, 207p. Dissertação (Mestrado em Educação) PUC-Minas, Belo Horizonte.

.

ANEXOS

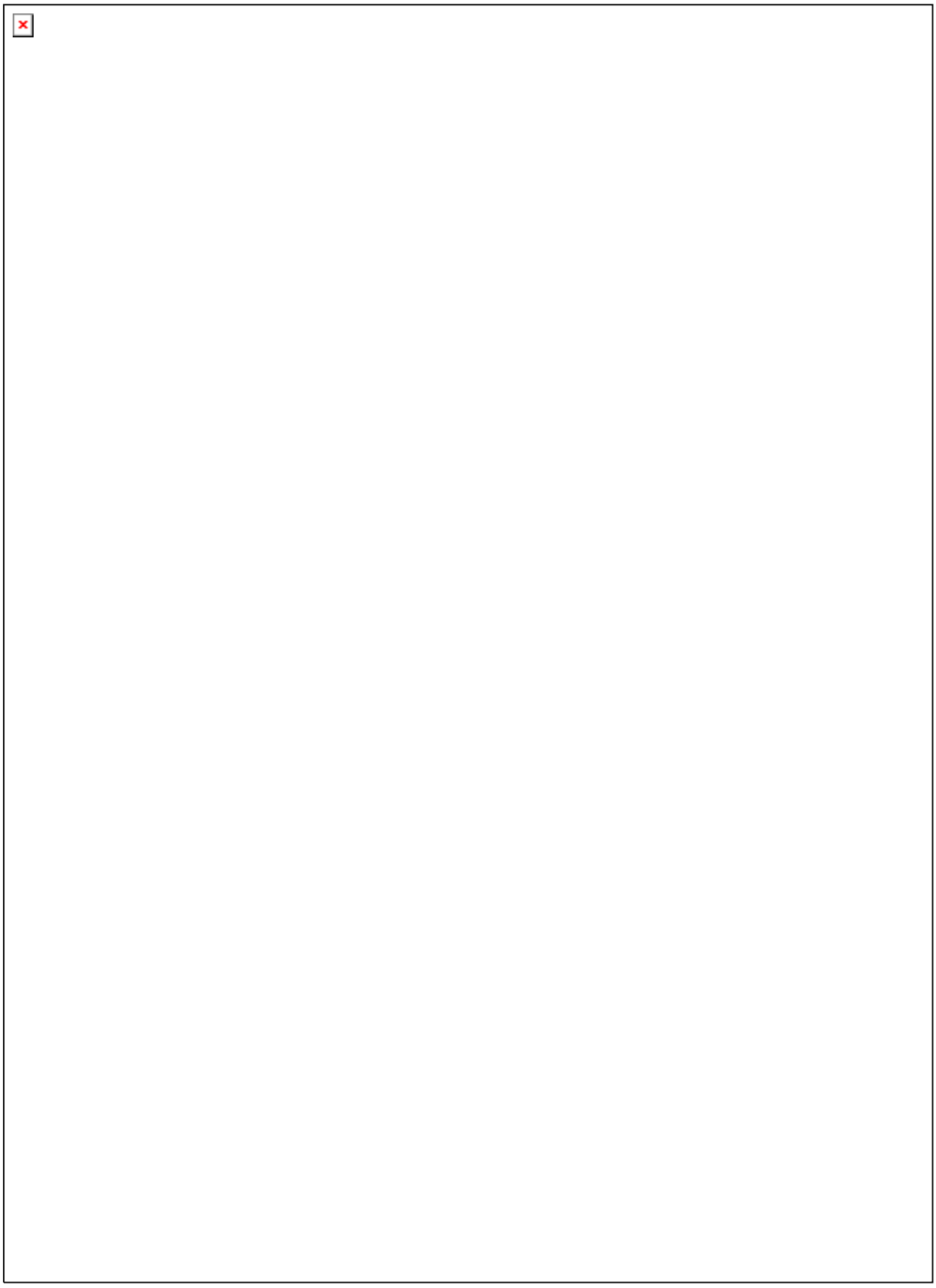
ANEXO A – MÉTODO DE ENSINO DO MESTRE NENEL PARA TOQUE DE BERIMBAU.

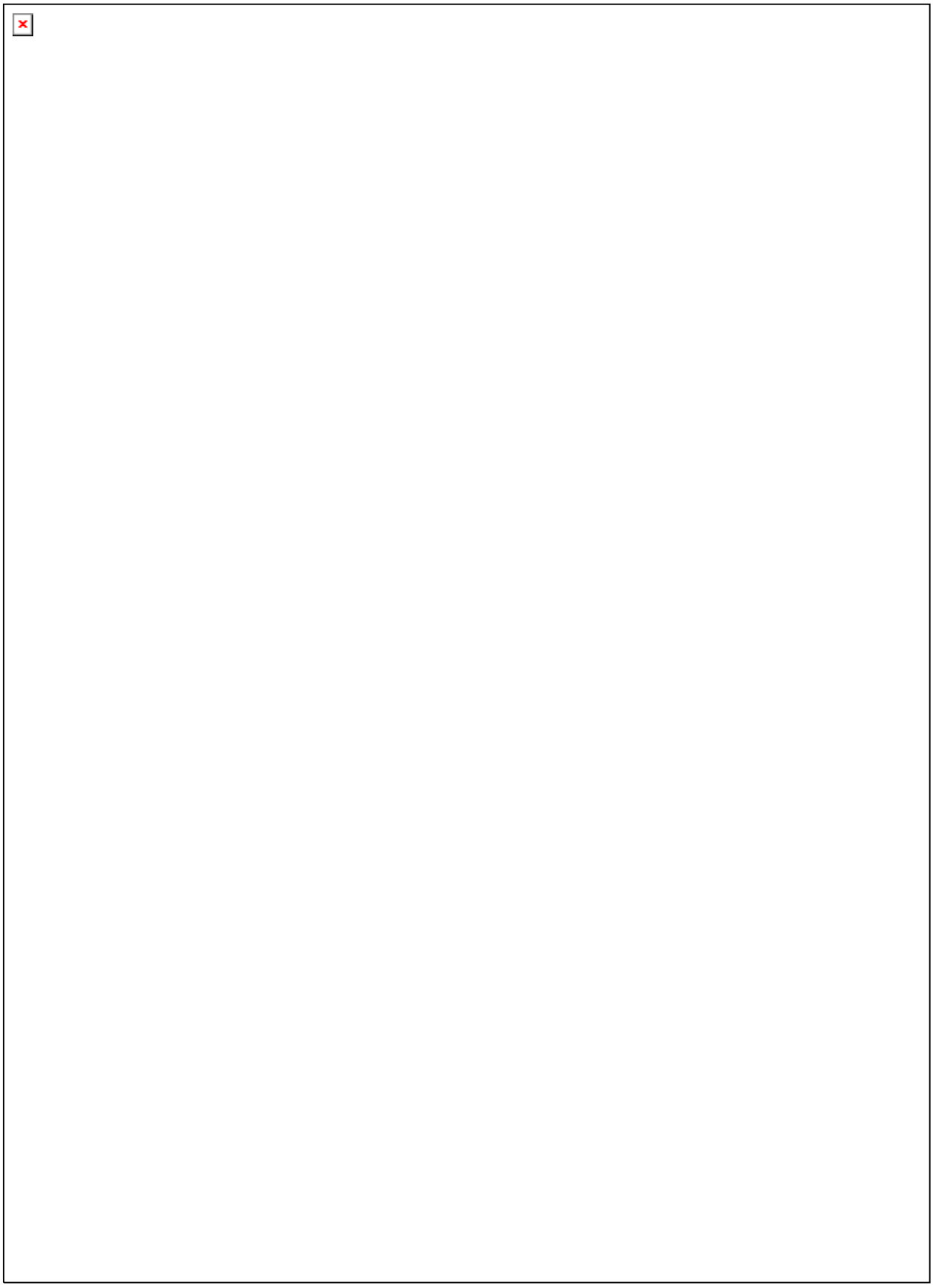
Notas do Berimbau criadas por Mestre Nenel

1. **DAN –** Batida da baqueta no arame, berimbau livre sem dobrão e sem encostá-lo à barriga.
2. **DIN –** Batida da baqueta no arame, com o dobrão firme, e sem encostá-lo à barriga.
3. **DAN** ○ - Batida da baqueta no arame, berimbau encostado na barriga, sem encostar o dobrão.
4. **DAN** ⬭ **–** Batida da baqueta no arame, berimbau livre sem o dobrão e sem encostá-lo à barriga, e logo após encosta-se o dobrão.
5. **DAN** ○⬭ - Batida da baqueta no arame, encostado e desencostando a cabaça na barriga, colocando e tirando a pedra.
6. **DIN**○ - Batida da baqueta no arame, com o dobrão firme, encosta e desencosta da barriga.
7. ⟋ - Batida da baqueta no arame com o dobrão encostado, chiando, sem encostar a cabaça na barriga.
8. ⫽ - Duas batidas seguidas da baqueta no arame com o dobrão encostado, efetuando dois chiados, sem encostar a cabaça na barriga.
9. ⬭ - Símbolo para representar o **dobrão**.
10. ◡ - Símbolo para representar o **Intervalo**, de uma batida para a outra.

.

ANEXO B – HISTÓRICO DA FUNDAÇÃO MESTRE BIMBA - FUMEB



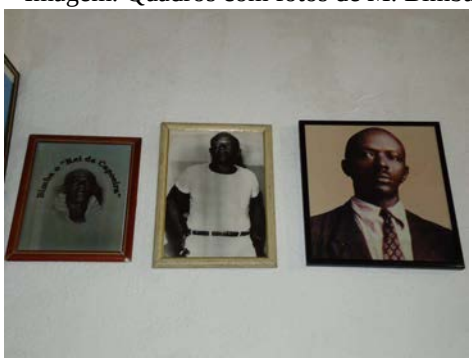


ANEXO C – FOTOS DO AUTOR SEDE DA FUMEB.

Imagem: Quadro de recados.

Fonte: Foto do autor.

Imagem: Quadros com fotos de M. Bimba.

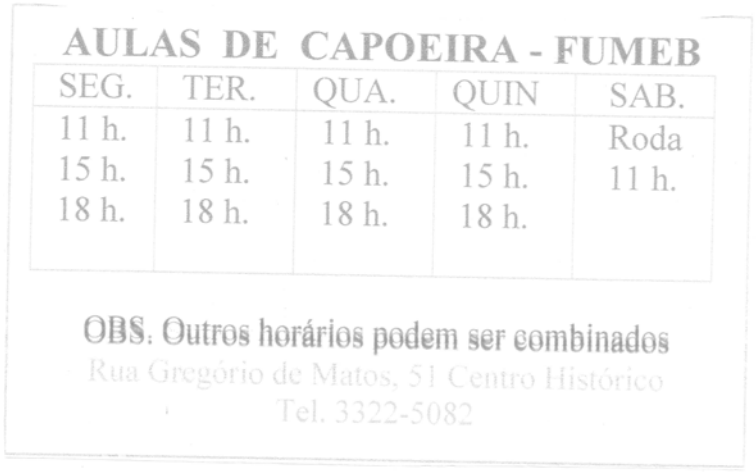


Fonte: Foto do autor

Imagem: Mestres da Capoeira Regional

Fonte: Foto do autor.
Em pé: M. Agulhão (Turma de Bimba),
M. Canguru (Discípulo de M. Nenel);
Sentados: M. Piloto (Turma de Bimba), ⋯.
Alanson Costela, M. Boinha (Turma de Bimba).

ANEXO D – HORÁRIOS DE AULA FUMEB.



AULAS DE CAPOEIRA - FUMEB

SEG.	TER.	QUA.	QUIN	SAB.
11 h.	11 h.	11 h.	11 h.	Roda
15 h.	15 h.	15 h.	15 h.	11 h.
18 h.	18 h.	18 h.	18 h.	

OBS. Outros horários podem ser combinados

Rua Gregório de Matos, 51 Centro Histórico

Tel. 3322-5082

ANEXO E – SEQUÊNCIA DE BIMA[105]

SEQÜÊNCIA SIMPLIFICADA

1ª Seqüência – Meia-lua de frente com armada

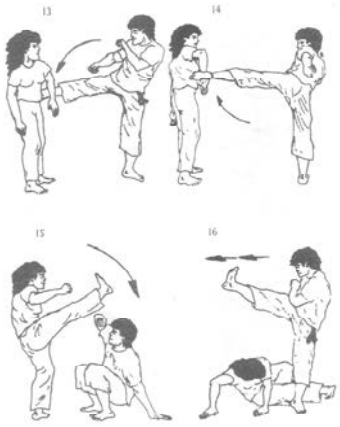
Aluno A – meia-lua de frente com perna direita; meia-lua de frente com perna esquerda; armada com perna direita.
Aluno B – cocorinha, esquerda e direita; negativa com perna esquerda.
Aluno A – sai de aú.

2ª Seqüência – Queixada

Aluno A – queixada com a perna direita; queixada com a perna esquerda.
Aluno B – cocorinha, direita e esquerda; contra-ataca com armada, perna direita.
Aluno A – cocorinha, direita; contra-ataca com bênção, perna direita.
Aluno B – negativa, perna direita.
Aluno A – sai de aú.
Aluno B – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.

3ª Seqüência - Martelo

Aluno A – martelo, perna direita; martelo, perna esquerda.
Aluno B – defende com esquiva e palma; contra-ataca com armada, perna direita.
Aluno A – defende com cocorinha e contra-ataca com bênção.
Aluno B – defende com negativa.
Aluno A – sai de aú.
Aluno B – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.



[105] Fonte: livro “Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba”. (CAMPOS, 2009)

17

18

19

20

4ª Seqüência – Galopante e Arrastão

Aluno A – godeme direito.
Aluno B – defende com palma direita.
Aluno A – contra-ataca com godeme esquerdo.
Aluno B – defende com palma esquerda.
Aluno B - contra-ataca com galopante com a mão direita.
Aluno A – contra-ataca com arrastão.
Aluno B – defende com negativa.
Aluno A – sai de aú.
Aluno A – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.

21

22

23

24

25

26

27

5ª Seqüência – Arpão de cabeça

Aluno A – faz o giro (finta).
Aluno B – aplica uma cabeçada no abdomen.
Aluno A – contra-ataca com joelhada.
Aluno B – defende com negativa.
Aluno A – sai de aú.
Aluno B – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.

28

29

30

31

32

33

34

6ª Seqüência – Meia-lua de compasso

Aluno A – meia-lua de compasso, perna direita.
Aluno B – defende com cocorinha esquerda.
Aluno B – contra-ataca com meia-lua de compasso, perna direita.
Aluno A – defende com cocorinha esquerda.
Aluno A – contra-ataca com joelhada esquerda.
Aluno A – meia-lua de compasso, perna esquerda.
Aluno B – defende com cocorinha direita.
Aluno B – contra-ataca com meia-lua de compasso perna esquerda.
Aluno A – defende com cocorinha direita.
Aluno A – contra-ataca com joelhada direita.
Aluno B – defende na negativa.
Aluno A – sai de aú.
Aluno B – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.

35

36

37

38

7ª Seqüência - Armada

Aluno A – armada, perna direita.
Aluno B – defende com cocorinha direita e contra-ataca com armada, perna direita.
Aluno A – defende com cocorinha direita e contra-ataca com bênção, perna direita.
Aluno B – defende com negativa, perna direita.
Aluno A – sai de aú.
Aluno B – aplica a cabeçada.
Aluno A – defende com rolê.
Aluno B – ataca com armada, perna esquerda.
Aluno A – defende com cocorinha, esquerda e contra-ataca com armada, perna esquerda.
Aluno B – defende com cocorinha, esquerda e contra-ataca com bênção, perna esquerda.
Aluno A – defende com negativa, perna esquerda.
Aluno B – sai de aú.
Aluno A – aplica a cabeçada.
Aluno B – defende com rolê.

39

40

41

42

43

44

45

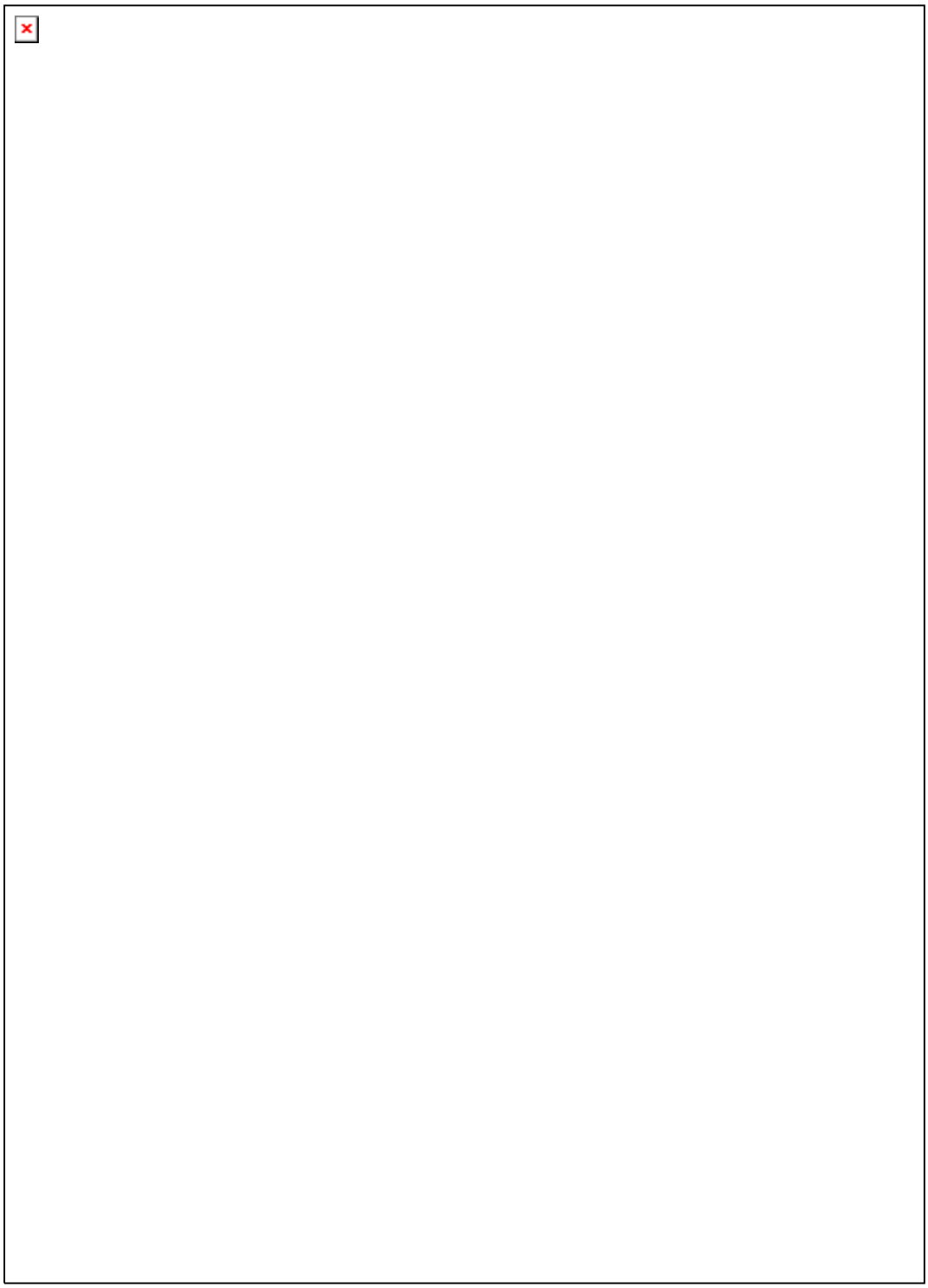
8ª Seqüência – Bênção, cabeçada e rolê.
Aluno A – **ataca** com bênção, perna direita.
Aluno B – **defende** com negativa, perna direita.
Aluno A – **sai** de aú.
Aluno B – **aplica** a cabeçada.
Aluno A – **defende** com rolê.
Aluno B – **ataca** com bênção, perna esquerda.
Aluno A – **defende** com negativa, perna esquerda.
Aluno B – **sai** de aú.
Aluno A – **aplica** a cabeçada.
Aluno B – **defende** com rolê.

Figura 11 - Seqüência de Ensino de Mestre Bimba (Simplificada).
Fonte: **CAMPOS, Hello.** Capoeira na escola. **Salvador: EDUFBA, 2003.**

ANEXO F – HISTÓRICO DA FUNDAÇÃO DO CENTRO ESPORTIVO DE CAPOEIRA ANGOLA.

1

Historico da Fundação do Centro Esportivo da Capoeira Angola"

Em prinsipio do ano de 1941, o meu ex-aluno Raymundo, mais conhecido pelo autonomasia de "Aterrê" sempre me convidava para eu voltar a praticar a capoeira, para tomar conta de uma como instrutor, ao que eu sempre respondia: Eu ja me afastei e não pretendo voltar mais a esse esporte. Aterrê então me convidou para ir aprecia-lo jogar no Jingibirra, com o que eu concordei, em 23 de Fevereiro de 1941. Fui a esse local como prometeira à Aterrê, e com suspresa o Snr Amô-sinho dono da quela capoeira, apertando-me a mão disse-me: Há muito que o esperava para lhe entregar esta capoeira, para o senhor mestrar. Eu ainda tentei me esquivar dis-culpando, porem, tomando a palavra o Snr. Antonio Maré: Disse-me; não há jeito, não Pastinha, é você mesmo quem vai mestrar isto a qui. Como os camaradas dero-me o

ANEXO F - MINUTA DA ATA DE REUNIÃO GRUPO IÚNA