

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Dissertação de Mestrado em Educação

**A (IN)VISIBILIDADE DA CONTRIBUIÇÃO NEGRA
NOS GRUPOS DE CAPOEIRA EM FLORIANÓPOLIS.**

Valmir Ari Brito

Florianópolis, outubro de 2005

VALMIR ARI BRITO

**A (IN)VISIBILIDADE DA CONTRIBUIÇÃO NEGRA
NOS GRUPOS DE CAPOEIRA EM FLORIANÓPOLIS.**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, área de concentração: Educação e Movimentos Sociais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Cristiana Tramonte

Florianópolis, outubro de 2005

DEDICATÓRIA

À minha mãe Maria Tolentina da Silva Brito

(in memorian);

Ao meu pai Ari dos Passos Brito (in memorian);

Aos meus filhos Valmir Filho e Diego,

pela certeza da continuidade;

E a companheira Dalva com muito amor.

AGRADECIMENTOS

Ntu!

Aos Orixás, inkisses, voduns, eguns, divindades, encantados, pretos velhos e pretas velhas, caboclos e caboclas, de todas as nações e bandas.

Ntu!

A professora Cristiana Tramonte, pela orientação generosa, solidária e amiga que realizou neste trabalho;

Ntu!

Sônia Brito, Oldair Brito, Lílian Brito e Almir Brito, manos(as) que souberam compreender minha ausência em seus lares durante o transcorrer da pesquisa;

Ntu!

Ao professor Reinaldo Fleury, que me ensinou que pesquisar é um ato solidário e de malungos;

Ntu!

Aos malungos; Corte Real, Dráuzio e Mestre Falcão, que me chamaram com muita malícia para o jogo de dentro;

Ntu!

A minha ialorixá Maria de Lourdes, por cuidar com tanto fundamento e carinho do meu ntu;

Ntu!

Aos meus discípulos; Rodrigo (Cidade-Alta), Fábio Garcia (Sapo), Márcio Corrêa (Churrasco) pela lealdade e amizade;

Ntu!

À CAPES, por haver me disponibilizado a bolsa de estudos sem a qual certamente seria impossível minha presença no curso de mestrado em educação, bem como a realização desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre as implicações que norteiam a invisibilidade da temática negra em dois (2) grupos de capoeira em Florianópolis. É notório que a capoeira possui vários elementos da cultura afro-brasileira embutidos em seus fundamentos, tais como, musicalidade, ancestralidade, religiosidade e filosofia. Os mestres dedicam o maior tempo das aulas às práticas corporais, reservando um tempo mínimo para a história do negro e sua contribuição para a história da capoeira. Nesta pesquisa procurou-se fazer uma inter-relação entre os legados afro-brasileiros com o diálogo entre mestres e alunos, considerando que, os seus movimentos gestuais e sua história não podem estar desconectados do contexto histórico em que foi criada. A capoeira não se explica por ela mesma, ela é composta por entremeios e interfaces que necessitam de um diálogo aprofundado sobre esses fatores e categorias que formam o seu arcabouço. A invisibilidade desses elementos culturais afro-brasileiros que permeiam a capoeira distanciam os praticantes da compreensão e reflexão sobre a mesma e sua importância no cenário nacional e internacional.

Palavras-chave: Invisibilidade; Capoeira; Negro.

ABSTRACT

This work reflects on the implications that contribute to the invisibility of the Negro theme in two (2) capoeira groups in Florianópolis. Knowing that capoeira contributes to various elements of the African-Brazilian culture, such as, its musicality, ancestry, religiosity and philosophy. Capoeira master dedicate more class time to physical training, reserving little time for Negro history and its contribution to capoeira. This research sought to create a interrelation between the African-Brazilian heritage and the dialog between and their apprentices, in other words, capoeira and its gestures and history, cannot be disconnected from the historical context in which it was created. Capoeira cannot be explained by itself, it is comprised of intermediaries that require profound dialog about these factors and categories that form the world of capoeira. The invisibility of these African-Brazilian cultural elements that mediate capoeira distance its participants from understanding and reflecting on it and its importance on the national and international scene.

Key-Words: Invisibility; Capoeira; Negro.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABCA	- Associação Brasileira de Capoeira Angola
CBC	- Confederação Brasileira de Capoeiras
CIC	- Centro Integrado de Cultura
CPOR	- Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do exército
EUA	- Estados Unidos da América
FICA	- Federação Internacional de Capoeira
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico Nacional
MNV	- Movimento Negro Unificado
PPGE	- Programa de Pós Graduação em Educação
PT	- Partido dos Trabalhadores
SC	- Santa Catarina
UFSC	- Universidade Federal de santa Catarina

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 QUESTÕES DE PESQUISA	16
1.2 OBJETIVOS	17
1.2.1 Objetivo geral	17
1.2.2 Objetivos específicos	17
1.3 METODOLOGIA	17
1.4 ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE CAPOEIRA ANGOLA “ILHA DE PALMARES”	18
1.5 GRUPO QUILOMBOLA.....	19
2 A ORIGEM DA CAPOEIRA	20
2.1 A CAPOEIRA COMO ESPORTE	27
2.2 A ESTRUTURA DA RODA DE CAPOEIRA	31
3 A RESIGNIFICAÇÃO DO TERMO NEGRO E A VISIBILIZAÇÃO DA CONTRIBUIÇÃO NEGRA NA CAPOEIRA.....	33
3.1 A CORPOREIDADE E A CAPOEIRA	35
3.2 O CORPO NEGRO	40
3.3 CAPOEIRA E CANDOMBLÉ.....	45
3.4 OS NEGROS BANTU	47
3.5 A COSMOVISÃO BANTU	50
3.6 OS ANCESTRAIS – MESTRE PASTINHA E MESTRE BIMBA.....	55
3.7 MESTRE BIMBA - CRIADOR DA CAPOEIRA REGIONAL	58
3.8 INSTRUMENTOS MUSICAIS DA RODA DE CAPOEIRA.....	60
3.8.1 Berimbau.....	60
3.8.2 Caxixi.....	62
3.8.3 Agogô ou Adjá.....	63
3.8.4 Atabaque	63
3.8.5 Reco-Reco	64
3.8.6 Pandeiro	64
3.8.7 O canto.....	64

4 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL	70
4.1 A INVISIBILIDADE NEGRA NA MÍDIA E NA RODA DE CAPOEIRA.....	72
4.2 A INVISIBILIDADE DO CORPO NEGRO NOS GRUPOS DE CAPOEIRA DE FLORIANÓPOLIS	74
4.3 A FALA DOS MESTRES.....	77
5 OS METODOS DE ENSINO DA CAPOEIRA NOS GRUPOS QUILOMBOLAS E PALMARES.	80
5.1 O GRUPO ILHA DE PALMARES	81
5.2 O GRUPO DE CAPOEIRA QUILOMBOLA.....	83
5.3 A “DIALOGICIDADE” NAS AULAS DE CAPOEIRA NOS GRUPOS QUILOMBOLA E ILHA DE PALMARES.	83
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	92

1 INTRODUÇÃO

Para que os(as) leitores(as) possam compreender como cheguei ao tema invisibilidade, é necessário que eu relate um pouco do meu itinerário pessoal enquanto vivenciador da Capoeira Angola e militante dos Movimentos Sociais Negros. Procurando combinar o papel do pesquisador, militante negro e capoeirista. Entretanto, sem adotar uma posição única para analisar o fenômeno, mas buscar abarcar, a complexidade da temática que escolhi.

Conheci a Capoeira por intermédio de dois primos o Roberto Brito e Amarildo Brito que já praticavam capoeira com o Mestre Pop (Lorival Fernando Leite), no Educandário 25 de Novembro no bairro Agrônômica aqui em Florianópolis em 1979. O Educandário 25 de Novembro era uma entidade mantida pela igreja católica que cuidava de crianças com baixo poder aquisitivo.

Eu acompanhava meus primos nas aulas no Educandário, porém, não treinava com Mestre Pop, e sim aprendia alguns movimentos esporadicamente com meus primos. Como morávamos todos próximos na rua Padre Shereider (popularmente conhecido como morro do 25), então, treinávamos no campo de futebol do próprio Educandário 25 de Novembro. O que me chamou bastante a atenção foram duas imagens que hoje considero como uma das responsáveis para o tema desta pesquisa: a primeira foi a figura exótica do Mestre Pop, um homem negro de estatura média, magro e com cabelos estilo “Black Power”. A segunda foi o grande número de alunos negros porque naquela época os alunos brancos era minoria.

Nesta década de 1980 começaram a se desenvolver em todo o Brasil as entidades dos Movimentos Negros que denunciavam e lutavam contra o racismo. Principalmente o Movimento Negro Unificado (MNU) criado em São Paulo, na década de 70 em pleno Regime Militar. O MNU teve e tem papel destacado no processo de uma identidade positiva do negro e da sua conscientização política na vida nacional.

Em Florianópolis, as reuniões do Movimento Negro realizavam-se na residência do atual vereador Márcio de Souza (PT) no bairro Agrônômica à 200 metros do Educandário 25 de Novembro onde eram realizadas as aulas de Mestre

Pop. A entidade do Movimento Negro chamava-se Antonieta de Barros. Foram nestas reuniões que mantive o primeiro contato com uma entidade organizada do Movimento Negro, que despertou dentro de mim que a luta negra é coletiva. Gostaria de salientar, também, que a minha consciência negra positiva foi desencadeada pelos meus pais (Maria e Ari), o orgulho do pertencimento racial negro, auto-estima, religiões de matrizes africanas eram trabalhadas em casa. Por pertencer a uma família que possuía e possui uma consciência racial tão grande ingenuamente acreditava que todos os negros e negras possuísem tal consciência. Ledo engano, o Movimento Negro me mostrou o quanto estava enganado.

Nessas reuniões no movimento negro debatíamos a questão da negritude, o que é ser negro. E a partir desse 'ser negro', de se aceitar como negro, o Movimento Negro veio reforçar e reafirmar a beleza dos meus cabelos, da minha cor, do legado africano e afro-brasileiro, as letras de músicas que exaltavam a cultura e a beleza negra etc. Iniciei a prática da capoeira com Mestre Pop. Sua academia ficava localizada na rua Francisco Tolentino nº. 160 no centro de Florianópolis, sua associação chamava-se Capoeira Berimbau de Ouro. Este interesse pela prática da capoeira foi desencadeado pela minha participação no Movimento Negro e também pelo contato com alguns autores que discutiam a temática negra; Abdias Nascimento, Clovis Moura, Joel Rufino dos Santos, Kabenguele Munanga, Henrique Cunha Junior, Petronilia Silva etc.

Entrei para o grupo de capoeira com o intuito de aprender mais sobre a cultura negra, acreditava que o grupo Berimbau de Ouro também fosse um espaço onde se problematizasse temas como; a negritude, religião de matriz africana, racismo, entre outros assuntos referentes a cultura afro-brasileira. E também porque Mestre Pop é negro a maioria de seus alunos o era.

Segundo Tajfel (1983), isto ocorre porque enfatiza que o sentimento de pertença, a opção por um grupo ou outro grupo social, cultural ou étnico ocorre por meio da confirmação, ou seja, de se perceber valorizado e obter visibilidade do grupo.

Porém, ao entrar para o grupo Berimbau de Ouro percebi que havia uma maior preocupação em executar os movimentos da capoeira (a ginga, a rasteira, o martelo, o aú, a cocorinha, meia-lua de compasso, outros), e pouco tempo para dialogar com o mestre sobre a contribuição negra para essa manifestação afro-

brasileira. Não encontrei no grupo discussões sobre a temática negra que era debatida nos Movimentos Sociais Negros nos quais eu participava.

Desde então procuro trazer para os grupos de capoeira as minhas experiências e aprendizagens dos Movimentos Sociais Negros, tentando fazer uma interlocução entre os grupos de capoeira e os movimentos sociais negros. Faço isto com o intuito de compreender que os mestres de capoeira e seus respectivos alunos são sujeitos culturais, possuem uma identidade e que seus valores, suas maneiras de verem e de relacionarem-se com o mundo interferem no seu fazer pedagógico e no seu olhar em relação aos outros.

O acima exposto foi com a intenção de situar os (as) leitores (as) no processo de elaboração e gestação da presente pesquisa. Porque tanto o Movimento Negro como a Capoeira estiveram simultaneamente na minha formação como militante e capoeirista.

O projeto "*A questão da invisibilidade de contribuição negra em grupos de capoeiras em Florianópolis*", além de ser fruto do processo de investigação científica desencadeada no curso de mestrado que ingressei em 2003, também é resultado de uma série de inquietações acumuladas no transcorrer da minha vida pessoal, profissional, de militante dos movimentos sociais negros e de vivenciador de culturas de matriz-africana.

Como homem negro vivenciador da capoeira Angola desde 1980, e tendo desenvolvido trabalhos com esta atividade, no Morro da Penitenciária (Casa da Criança), no bairro estreito (Ginásio de Esportes Carlos Alberto Campos), e atualmente na Coloninha (Centro Social Urbano), e temática negra sempre esteve presente nas minhas aulas. Entretanto ao visitar outros grupos de capoeira, passei a observar que ocorre uma grande preocupação relacionada ao rendimento físico, ou seja, uma dedicação quase que exclusiva para o desenvolvimento do jogo. Não sendo oportunizado aos alunos (ou muito pouco), os conhecimentos sobre a origem e história da capoeira e sua relação com a história do negro, do seu processo de luta e libertação.

Neste sentido, considero importante resgatar a história da capoeira como, instrumento de luta do africano aqui escravizado, a partir do etnólogo Waldeloir Rego (1968).

É de suma importância pesquisas que tragam como temática a contribuição da população negra para construção e formação cultural deste Estado (SC).

Para que o tema seja delimitado de forma mais completa, consideramos importante fazer uma contextualização envolvendo a origem da capoeira no Brasil, que está intimamente relacionada à história do negro, em seguida trabalharemos a resignificação do termo negro e a visibilização da contribuição negra na capoeira, elementos que compõe o mundo capoeirístico, porém são muitas vezes invisibilizados pelos mestres. Depois quais são os fatores que contribuem para essa invisibilização. E por último abordaremos os métodos de ensino da capoeira nos grupos Quilombola e Ilha de Palmares.

Outro aspecto que considero relevante para a pesquisa é a pouca produção científica de mestrado e doutorado, que tratem desta temática no Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) desta Universidade¹ (UFSC). Se tomarmos as informações fornecidas pelo site (www.capoeiracbc.sites.uol.com.br) da Confederação Brasileira de Capoeiras (CBC), a capoeira começou o novo milênio com presença comprovada em 132 países. Se tomarmos apenas a referência esportiva, ainda que haja mudanças freqüentes, o fato é que existem hoje no Brasil, 78 ligas regionais e municipais, 24 federações estaduais, 01 confederação brasileira, 01 associação brasileira de árbitros, 01 associação brasileira de capoeira especial e adaptada. No âmbito internacional destacamos a Federação Internacional de Capoeira (FICA), que coordena os trabalhos das federações nacionais de capoeira existentes no Canadá, Portugal, Argentina, França, além da Confederação Brasileira de Capoeira. A FICA está organizando também federações nacionais nos EUA, Espanha, Noruega, Japão, Israel, Colômbia, Inglaterra, Bélgica, Singapura, Estônia, Rússia, Alemanha, Itália e Suíça.

A pesquisa foi realizada por um capoeira, aquele que dedicou vinte e cinco anos da sua vida com muito prazer a esta arte-luta. Trago no corpo, o corpo como arquivo, experiências vivenciadas, em viagens pelo Brasil, participando de várias rodas, seminários, simpósios, congressos de capoeira, etc.

¹ A capoeira é tema de dissertação e teses desde a década de 80, nas universidades de Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro. Ver nos programas de histórias (BRETAS, 1991. HOLLOWAY, 1989, REIS, 1993; SALVADOR, 1990; SOARES, 1994, 2001, PIRES, 1996, 2001), Sociologia (TAVARES, 1984 E VIEIRA 1990), Antropologia (FRIGÉRIO, 1989 E REGO, 1968), Educação (FALCÃO, 2004), e em Educação Física (BRUHS, 1998; FALCÃO, 1994; SANTOS, 1990, 2002).

Espero que presente pesquisa auxilie futuros capoeiras pesquisadores e também todos aqueles que participam da luta anti-racista sejam eles brancos ou negros. Mais todos aqueles que acreditam na construção de um país verdadeiramente democrático. Espero também contribuir para a compreensão da temática em estudo retirando-a desta forma de sua (in)visibilidade, uma vez que podemos considerar os atuais grupos de capoeira como um ambiente coletivo da invisibilidade da temática negra.

Conforme Leite (1996, p.41), a invisibilidade pode ocorrer no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficinas e nos textos científicos. Quando nos referimos à invisibilidade, estamos nos reportando ao conceito de invisibilidade de Ellison (1990, p.8), “Sou invisível, compreendam simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. Tal como essas cabeças sem corpo que às vezes são exibidas nos mafuás de circo, por assim dizer, cercado de espelhos de vidro duro e deformante”. Quem se aproxima de mim vê apenas o que me cerca, a si mesmo, ou os investimentos de sua própria imaginação. Na verdade, tudo e qualquer coisa, menos “EU”.

A invisibilidade aqui colocada denota que os mestres e professores de capoeira possuem em suas mãos, um grande número de elementos da cultura Afro-brasileira no universo capoeirístico que podem ser trabalhados com seus alunos e alunas.

O termo invisibilidade denota o visível, porém não percebido pelos mestres uma gama de contribuição negra para a capoeira como: a letra de músicas de capoeira, os instrumentos musicais, a história e o legado negro para a capoeira, as religiosidades de matriz africana. Esses elementos quando não são falados se tornam invisíveis para os capoeiristas, independente do seu pertencimento étnico racial.

O fato de não ser percebido tanto corporalmente como historicamente, proporciona ao invisibilizado um sentimento de baixa auto-estima, frustração, que conseqüentemente poderá fazer com que os mesmos se afastem da capoeira. Porque não se sentem representados nessa manifestação cultural Afro-brasileira.

Segundo Costa (2004, p.63) a invisibilidade pública, desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens, é expressão pontiaguda de

dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: humilhação social e reificação.

O negro na sociedade brasileira foi fundamental na construção de uma identidade pautada em valores culturais, religiosos, gestuais, filosóficos. Pensar o negro brasileiro não pode estar desconectado do continente africano e devemos nos remeter a África como o berço da humanidade.

O meio educacional deve procurar entender os negros no Brasil não como descendentes de escravos e sim como capturados em África, aqui escravizados. O termo escravo descontextualizado, desperta na criança negra um sentimento de inferioridade e subalternidade. Atualmente no meio escolar não podemos negligenciar, apesar de ainda insignificante, os avanços do povo negro.

Destacamos a promulgação pelo presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva a lei 10.639 de janeiro de 2003, que altera a lei 9394, de 20 de dezembro de 1996 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 dá outras providências. Outro fator importante foi a implementação da lei 10.639-2003 que desenvolverá no ensino fundamental e médio a história negra e africana nos seus currículos.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA faço saber que o congresso nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº9.394, de 20 de novembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79B:

Art. 26-A . Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

Parágrafo 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

Parágrafo 2º Os conteúdos referentes a História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

O negro esteve historicamente associado à história deste país apesar de sua posição ter sido sempre colocada como objeto e nunca como sujeito desta história.

A capoeira é um exemplo deste processo. O Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil, instituído pelo Decreto nº 487, de outubro de 1890, oficializou a criminalização da capoeira em todo o território nacional, ao estabelecer, em seu Capítulo XIII, o seguinte:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas, exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação capoeiragem (...) Pena: de prisão celular por dois a seis meses.

& único: É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes (REGO, 1968, p. 292).

Em seguida apresentaremos as questões de pesquisa, os objetivos geral e específicos bem como a metodologia que foi utilizada para a elaboração desta pesquisa; e os grupos investigados.

1.1 QUESTÕES DE PESQUISA

- 1- Os mestres e professores de capoeira não possuem o conhecimento teórico sobre a temática?
- 2- Os mestres e professores introjetaram a ideologia do branqueamento que como consequência invisibilizam a temática negra no interior dos seus grupos?
- 3- Os mestres e professores acreditam na capoeira como esporte de rendimento, e não como cultura?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo geral

Este estudo pretende analisar a invisibilidade da contribuição negra nos grupos de capoeira em Florianópolis.

1.2.2 Objetivos específicos

- Identificar a percepção que os mestres e professores de capoeira possuem sobre a (in)visibilidade negra;
- Conhecer experiências relacionadas a (in)visibilidade de alunos negros nos sugeridos grupos;
- Compreender os processos de (in)visibilidade das questões negras nos grupos de capoeira em Florianópolis.

1.3 METODOLOGIA

Adotamos o estudo de caso como metodologia de pesquisa porque conduz a uma análise compreensiva de uma unidade social significativa em um objeto circunscrito: Estudar determinada escola e não o sistema escolar; estudar determinados grupos de jovens, não a juventude em geral; estudar certas práticas religiosas mais do que as religiões como um todo; analisar um partido político e não a totalidade dos partidos em um sistema político. Definimos como local de realização da pesquisa os grupos que mantenham um trabalho consolidado e reconhecido na cidade pela comunidade capoeirística de Florianópolis, optamos pelos seguintes grupos: Associação Cultural de Capoeira Ilha de Palmares (Mestre Calunga) e Associação de Capoeira Quilombolas (Mestre Pinóquio).

A coleta de dados ocorreu, a partir de entrevistas com mestres de capoeira de Florianópolis. Adotamos como critério na escolha nos entrevistados;

- 1º) serem mestres de capoeira;

2º) possuírem mais de 20 anos de prática de capoeira;

3º) estarem em plena atividade com o ensino da capoeira.

Adotamos um roteiro básico de entrevistas para todos os sujeitos, cujo os relatos foram gravados com aquiescência dos mesmos.

Utilizamos ainda fotografias, fitas VHS de rodas e eventos de capoeira desde 1988, com participações esporádicas das seguintes rodas de capoeira: Roda da Figueira (Grupo Quilombola), Roda do Mercado Público (Grupo Angola Palmares), roda nas escadarias da Catedral Metropolitana de Florianópolis (Grupo Filhos de Tigre), e também foram entrevistados dois mestres de capoeira; Mestre Pinóquio (Grupo Quilombola) e Mestre Calunga (Grupo Angola Ilha de Palmares).

Apesar de que alguns capoeiras tenham parado de ministrar aulas como o contramestre Alemão, e que o Mestre Pop não possui mais grupo, é necessário que suas contribuições para a cultura Afro-brasileira sejam visibilizados.

Os sujeitos e grupos que preencheram os requisitos acima expostos foram: Wilson Roberto Alonso Colunga da Associação Cultural de Capoeira Angola Ilha de Palmares e Valdemiro Pereira Filho da Associação Cultural de capoeira Quilombola.

1.4 ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE CAPOEIRA ANGOLA “ILHA DE PALMARES”

A associação foi criada pelo mestre Calunga² (Wilson Roberto Alonso Colunga), Natural do Paraná, começou a praticar a capoeira em 1977 com o Mestre Pop, na escola de artesanato Bahia-Arte. Ele é o mais antigo entre os capoeiristas que iniciaram a sua prática em Florianópolis ainda em atividade. O seu trabalho efetivo com a capoeira começou em 1980, quando era Professor de Educação Física na Escola Básica Acácio Garibaldi, na Barra da Lagoa, em Florianópolis, e começou a passar as primeiras noções de capoeira para as crianças, durante suas aulas, ou no momento do recreio. No entanto, seu trabalho efetivo como professor de capoeira começou em 1981, na Academia Forma, em Guaratuba, Paraná. De volta à Ilha, retomou suas atividades como Professor na Sociedade Amigos da Lagoa, em 1982.

² Entrevista concedida em 2003 em sua academia no Colégio Catarinense.

No ano seguinte começou a dar aulas de capoeira no centro de desportos da Universidade Federal de Santa Catarina, através do projeto de extensão. Entre os anos de 1983 e 1985, o grupo Berimbau de Ouro se transformou em Nação ainda sobre o comando do Mestre Pop. Calunga criou então o grupo Nação da Ilha. Além da UFSC, Calunga deu aulas na Escola da Polícia Militar (1985) e no Centro Integrado de Cultura-CIC (1986/1994).

Foi em 1988, no entanto, que nasceu efetivamente o grupo Ilha de Palmares, sob o seu comando. Em 1986 Calunga tinha ido a Salvador, tendo o primeiro contato com a capoeira do grupo Palmares do Mestre Nô. No ano seguinte, mestre Nô esteve em Florianópolis participando do batizado do grupo Ajagunã de Palmares, intensificando assim o intercâmbio entre os grupos.

O interesse em ampliar o conhecimento e manter a tradição da capoeira Angola continuou, e em 1988, finalmente, durante um Batizado dos grupos nação da Ilha e Ajagunã de Palmares, que contou com a presença de mestres tradicionais como Curió, Ferreirinha, Bobó, Boa gente, Braulino, Nô e João Pequeno, entre outros, o grupo Ilha de Palmares foi oficializado.

1.5 GRUPO QUILOMBOLA

O grupo Quilombola tem como fundador e atual coordenador, Valdemiro Pereira Filho³, mais conhecido como mestre Pinóquio, nasceu em Florianópolis, e começou na capoeira em 1977, no educandário 25 de novembro na Fucabem com o mestre Pop. Em 1982, Pinóquio começou ministrar aulas em Baguaçu, que é um bairro localizado no município de São José na grande Florianópolis, como passou a residir no estreito (Florianópolis), transferiu suas aulas para o clube Atlético, no mesmo bairro. Após alguns anos, ocorreu uma nova mudança de local, transferindo novamente seu trabalho para a quadra de esporte daquela comunidade; suas aulas eram ministradas ao ar livre. Após alguns anos de trabalho na “rua”, sua academia ficou pronta e passou a ser a sede definitiva do seu grupo. A mesma fica situada na rua Gonçalves Dias, 48, no Estreito no continente.

³ Entrevistas realizadas em 2003.

2 A ORIGEM DA CAPOEIRA

A origem da capoeira, se africana ou brasileira, é motivo de discussão até hoje. Mesmo as figuras mais representativas, como mestre Bimba (1900-1974) e mestre Pastinha (1889-1981) divergiam a esse respeito.

Os negros, sim, eram africanos, mas a capoeira é de Cachoeira, Santo Amaro, e Ilha e Maré, camarado! - Mestre Bimba
Capoeira veio da África, africano quem lutou... Mestre Pastinha

Entretanto para Sodré (1992)

A questão do “começo” é um falso problema na capoeira e em geral. O importante não é o “começo”- a data histórica não tem tanto interesse assim – mas sim o “princípio”: quais as condições que a geraram e o que a mantém em expansão. Isto é, o conjunto de condições e circunstâncias históricas e culturais para que aquele jogo tenha se expandido. No caso da capoeira, o “começo” é brasileiro, mas o “princípio” – tanto o fundamento, a historicidade, quanto o mito – é Africano

Uma coisa, no entanto, é certa: independente de ter surgido no Brasil ou sido criada na África, não existe dúvidas de que a capoeira é uma criação dos africanos e seus descendentes.

Moura, em sua obra: Os Quilombos e a Rebelião Negra, retira o escravo da figura de objeto passivo da história, e o coloca como sujeito da mesma. Para Moura (1981, p.8), o escravo não foi aquele objeto passivo que apenas observava a história.

Moura (1988, p.273) caracteriza duas formas que os escravos utilizaram para responder ao processo de escravidão, que são enumeradas da seguinte maneira: A) formas passivas: 1) suicídio, a depressão psicológica (banzo); 2) o assassinio dos próprios filhos ou de outros elementos escravos; 3) a fuga individual; 4) a fuga coletiva; 5) a organização de quilombos longe das cidades. B) formas ativas: 1) as revoltas citadinas pela tomada do poder político; 2) as guerrilhas nas matas e estradas; 3) a participação de movimentos não escravos; 4) a resistência armada dos quilombos às invasões repressoras; 5) a violência pessoal ou coletiva contra senhores ou feitores.

Essas diversas formas de ação, perduraram durante todo o tempo em que existiu o trabalho escravo. E não apenas em determinados lugares, mas em todas as regiões onde predominava esse tipo de trabalho.

Conforme nos aponta Nogueira (1979), sob os auspícios da UNESCO⁴, várias investigações foram realizadas em diferentes pontos do país, por estudiosos nacionais ou estrangeiros mais especificamente nas décadas de 1950 e 1960, como por exemplo, Roger Bastide (1951), “Os Suicídios em São Paulo Segundo a Cor” e “A Imprensa Negra do Estado de São Paulo” e Roger Bastide e Florestan Fernandes (1953), “Relações Raciais Entre Negros e Brancos em São Paulo”.

Uma década antes do lançamento destas obras, Abdias do Nascimento⁵ (ativista do movimento negro), em 1944, funda com outros negros, o Teatro Experimental do Negro, reiniciando o protesto, as denúncias e reivindicações ao governo e a sociedade como um todo, da discriminação e preconceito racial, exigindo medidas asseguradoras de seus direitos e combate ao racismo.

Em São Paulo ocorreu, em 1945 a Convenção Nacional do Negro com bandeiras revolucionárias nas questões raciais. A esse respeito Abdias do Nascimento, afirmou:

No momento em que as forças vivas das nações se arregimentaram e se articularam em prol de sua democratização, a convenção traz suas reivindicações: explicitar na constituição a origem étnica do povo brasileiro, constituído das três raças fundamentais: indígena, negra e branca; tornar lei, na forma de crime de lesapátria o preconceito de cor e de raça; tornar matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preconceito de cor e de raça; tornar matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preconceito acima, tanto nas empresas de caráter particular como nas sociedades civis e nas instituições de ordem pública e particular; considerar como problema urgente a adoção de medidas governamentais visando a elevação do nível econômico cultural e social dos brasileiros, entre outras.

⁴ A Unesco publicou apenas as pesquisas referentes à Bahia, mais vários trabalhos resultaram desse projeto: Azevedo (1953, 1955), Costa Pinto (1953), Roger Bastide e Florestan Fernandes (1955), Nogueira (1955), Ribeiro (1956). As investigações ocorreram no período compreendido entre 1951 e 1952, e seus resultados foram divulgados em artigos e livros no intervalo entre 1952 e 1957. o mesmo projeto foi em seguida ampliado por meio de novas pesquisas conduzidas pela cadeira de Sociologia I da faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo (A partir de então mais conhecida como Escola Paulista de Sociologia). Fernando Henrique Cardoso (1962), Octávio Ianni (1962) e Jardim, realizaram projetos vinculados em áreas onde a proporção de negros era a menor em todo o Brasil, buscando as formas peculiares de introdução da escravidão.

⁵ Abdias do Nascimento é professor emérito da Universidade do Estado de Nova York em Buffalo e militante do movimento negro no âmbito nacional e internacional. Foi Deputado Federal (PDT-RJ, 1983-87), Senador da República, em 1991, 1997-99; e titular de duas Secretarias de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras, 1991-94, e Secretaria dos Direitos Humanos e da Cidadania, 1999. Artista Plástico, tem exposto suas pinturas nos Estados Unidos, Brasil e Europa

Em 1890, Rui Barbosa (1843-1923) contribuiu significativamente no ocultamento de muitas das provas do racismo e da exploração dos africanos escravizados no Brasil-colônia, mandando queimar vários registros documentais sobre a escravidão brasileira. Com o argumento de acabar com os retratos da “vergonha nacional”, acabou contribuindo para o aumento da invisibilidade da segregação racial que já nessa época começava a tomar nova forma (LEITE, 1996, p.33).

Se o registro documental e bibliográfico conservou apenas a história oficial, foi através da tradição oral, nas histórias contadas de boca em boca, que muito da história de resistência e luta dos escravizados e explorados se manteve viva. Os velhos mestres de capoeira foram importantes guardiões dessa cultura, mantendo a história viva através das músicas, das lendas, dos ensinamentos, dos rituais, enfim, dos princípios e valores passados a seus alunos, de geração para geração, sendo a capoeira um instrumento dinâmico dessa façanha.

Em consequência desse embate resultaram distintas correntes sobre a origem da capoeira. Duas se destacam: uma considera que a capoeira tenha surgido na África; outra defende que a capoeira seja uma criação afro-brasileira. Os autores, capoeiristas e estudiosos divergem sobre o assunto. Segundo Edson Carneiro, a capoeira teria vindo de Angola. Porém, Costa (1962) “acredita que sua forma primitiva chegou no Brasil com os Bantos originários da África Ocidental”. Segundo Moura, a capoeira pode ter se originado na dança do n’golo⁶, dos escravos das tribos do sul da África, que levaram essa tradição para o Brasil, transformando-a numa luta de defesa e ataque (MOURA, 1980, p.15). Por outro lado, Rego (1968) verificou que a capoeira é afro-brasileira. “Tudo leva a crer que a capoeira é uma invenção dos africanos no Brasil, desenvolvida por seus descendentes”. O seu principal argumento é a constatação de que nenhum outro país do mundo, para onde o africano aqui escravizado migrou, houve uma manifestação cultural como a capoeira.

⁶ O n’golo era uma dança praticada em Angola, durante a festa da puberdade das moças, em que os rapazes competiam pra a escolha da esposa entre as iniciadas. Caracterizam-se por uma luta de pés.

A capoeira só começou a aparecer em países como Estados Unidos da América e Portugal, e mesmo de países da África quando brasileiros chegavam nesses lugares para ensiná-la.

Sendo assim, a capoeira seria resultado de um processo histórico da presença negra no Brasil, em relação com outras culturas, como a dos índios e dos próprios portugueses.

Caçados como animais nas diversas tribos da África,⁷ comprados e trazidos pelos portugueses nos navios negreiros, os negros foram escravizados e submetidos a um sistema de opressão intenso. “Eram considerados uma valiosa mercadoria, trabalhando de sol a sol, comandados pelos chicotes dos feitores, derrubavam a mata, preparavam a terra, plantavam a cana e produziam o açúcar, doce riqueza de seus senhores” (AREIAS, 1983, p.13). Porém, não eram passivos quanto à escravidão e lutavam pela sua liberdade, seja através dos suicídios ou das fugas das fazendas. Assim, a “fuga era a única maneira de recuperarem a sua humanidade” (SANTOS,1985, p.08).

Ao fugir, os escravos negros escondiam-se na “capoeira”⁸. A partir desse refúgio, armavam emboscadas contra os capitães de mato e, “movidos pelo instinto natural de preservação da vida, os escravos [descobriam] no seu corpo a essência de sua arma”. O escravo foragido não tinha armas de fogo para se defender, através da observação dos movimentos dos animais criou um luta de revide, usando o corpo para a conquista da liberdade. Os capitães do mato diziam: “Cuidado com os negros da capoeira!” Tanto disseram isso, que essa luta corporal ficou conhecida como capoeira (AREIAS, 1983, p.15).

Areias (AREIAS, 1983, p.22) acredita: “ter a capoeira surgido no Brasil como arma, em função da necessidade do escravo de se defender dos maltratos e castigos dos seus opressores, e ao mesmo tempo, como folguedo, para expressão e manifestação dos seus sentimentos”. Sabe-se, também, que a capoeira não foi encontrada na África ou em outro lugar onde existiu a escravidão negra. Falando

⁷ O tráfico negreiro, protagonizado pelos portugueses, não foi a causa dos conflitos tribais e da escravidão do negro na África, porém ampliou esse fenômeno tornando-o ainda mais cruel.

⁸ Capoeira, em Tupi-Guarani se pronuncia CAÃ-PUERÃ que significa “mato ralo”, em lugar do qual, tendo sido derrubado, nasce mato ralo e rasteiro.

nas raízes da capoeira, o mestre Silvestre, da Academia Vera Cruz, lembra que nenhum historiador encontrou sinal de capoeira na África, por isso para ele, é uma luta afro-brasileira (JORGE, 1980, p.04).

Outro fato histórico importante na história da capoeira é o surgimento dos quilombos, ou seja, comunidades formadas por escravos fugitivos das grandes fazendas, localizados sempre em meio a florestas. O espírito de rebeldia dos escravos e a convicção do direito de liberdade eram a força motriz para a formação de um quilombo. Em 1602 surgiu o Quilombo de Palmares, o mais expressivo na história do Brasil, abrigando cerca de vinte mil habitantes, com comunidades organizadas e um grande espírito de luta contra o opressor, beirando um século de resistência a inúmeras invasões dos Holandeses e Portugueses. Os Palmarinos – na sua maioria negros, mas também alguns brancos e índios – coletivizavam a propriedade das terras, a produção, o trabalho, o lazer, a distribuição de alimentos e, inclusive, a sua defesa, mantendo uma qualidade de vida superior à daqueles encontrados nas cidades coloniais, onde predominava a escassez de alimentos e de vestuário.

Assim, a capoeira foi se constituindo num dos instrumentos importantes no desgaste do sistema escravocrata. Com o advento da República, a capoeira foi combatida mais intensamente. O Código Penal de 1890, é instituído pelo decreto 487, a proibia, sendo seus praticantes recolhidos em ilhas-prisões para trabalhos forçados. Após a “Abolição da Escravatura”, surgiram grupos de negros “com integrantes hábeis e manhosos, extremamente traiçoeiros nos golpes, exímios no jogo da capoeira” (AREIAS, 1983, p.30). Esses grupos chamados de maltas roubavam e empregavam-se como mercenários contratados pela elite da época, e ainda, eram utilizados para tumultuar e dissolver manifestações populares de oposição ao sistema. A Guerra do Paraguai, ao mesmo tempo em que levou à morte milhares de negros “voluntários da pátria”, acabou dando importante impulso ao movimento abolicionista.

Em 1953, mestre Bimba (1900-1974) apresentou a capoeira ao governador da Bahia e ao então Presidente da República, Getúlio Vargas, e acabou conseguindo sua legalização. Ao mesmo tempo, Bimba criava a “luta regional baiana”, originada da fusão da capoeira angola da época e do batuque, que tiveram

seus golpes aperfeiçoados pela extraordinária capacidade do mestre. Esta luta abrangia 52 golpes, dos quais 22 eram mortais, se bem aplicados. A palavra “regional” foi utilizada por Bimba, porque a luta inicialmente era praticada somente na Bahia. Devemos, porém, acentuar que, com o rolar do tempo, a luta foi se difundindo e encontrando adeptos e entusiastas nos outros estados do Brasil, (MOURA, 1979, p.21). Desde então, a capoeira passou a ter duas denominações: “Regional” e “Angola”. Vários autores salientam que a Capoeira Angola é denominada assim por estar relacionada às brincadeiras e às malandragens do rebelde africano vindo de Angola que, ao chegar ao Brasil e apesar de toda opressão a que foi submetido, insistiu em preservar a insolência, a mandinga, e a sua malícia no jeito de andar, de falar, enfim, de se expressar.⁹

Dotada de uma lógica própria, a cultura popular afro-brasileira é resistência, ora difusa pela “irreverência e malandragem”, através de estratégias sutis para driblar a opressão – ora através de ações coletivas e organizadas.

A presença cultural africana, através das nações nagô-gueto, congo-angola e jêje-mina, no Brasil, manifestou-se principalmente no seu linguajar, na religião, nas culinárias e nas manifestações populares, como samba, congos, moçambique, quilombos, maculelê, cacumbi e na capoeira, presentes, principalmente nos estados do nordeste do Brasil (CASTRO, 1984). No entanto, tais manifestações (capoeira, o congo, o jongo, a umbanda, o candonblé) continuam invisibilizadas até os dias atuais continuam invisibilizados e como consequência não usufruem destes benefícios. As culturas africanas e afro-brasileiras resistiram e resistem a uma dura batalha, uma espécie de mimetismo entre as tradições culturais e o processo de massificação da cultura. Entretanto, mesmo utilizando o recurso do mimetismo, os fundamentos permanecem, na medida do possível, os mesmos.

A Capoeira Angola, por sua vez, resistiu à opressão sofrida durante sua história, possuindo caráter de resistência cultural e de cultura resistente. Conforme Chauí (1996, p.24) não podemos abordar a cultura popular como outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua, por dentro

⁹ “De modo concreto, a cultura inclui objetos, instrumentos, técnicas e atividades humanas socializadas e padronizadas de produção de bens, da ordem social de normas, palavras, idéias, valores, símbolos, preceitos, crenças e sentimentos” (BRANDÃO, 1985, p.20).

dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela [...] como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência).

Segundo Pereira (1984), essa resistência se vale de mil artimanhas e uma das principais estratégias de defesa parece ser o segredo, a preservação e a criação de códigos específicos de cada grupo. Na Capoeira Angola isso se evidencia na roda, onde alguns elementos do ritual só são compreendidos pelos capoeiristas, e às vezes, somente pelos que têm mais tempo de capoeira.

Os elementos do ritual da roda de Capoeira Angola que são compreendidos somente por “quem é de dentro”, são importantes para que o capoeirista seja respeitado e valorizado como um bom capoeirista. Esses elementos ou códigos são encontrados na orquestra, no canto, “Chamada de Angola” ou “Passo a Dois”, no ritmo, entre outros.

O jogador, conforme o ritmo da orquestra, precisa efetuar o jogo correspondente. A Capoeira Angola possui três ritmos específicos que são: Toque Angola, Toque São Bento Pequeno, e São Bento Grande de Angola. O jogador deve saber identificar qual o toque está sendo executado.

Com relação às cantigas, o capoeira necessita estar atento, porque através do canto, o mestre transmite a mensagem do que está acontecendo durante o jogo. As cantigas são cantadas em função do jogo que está sendo realizado. Outro detalhe importante, somente pode cantar os instrumentistas que estão tocando um dos berimbaus. Os berimbaus, de preferência serão tocados pelos capoeiristas mais antigos na arte. Cantar na roda, denota prestígio, porque o cantador vai designar o tipo de jogo que será realizado com o auxílio dos ritmos da orquestra.

A “Chamada de Angola” ou “Passo a Dois” é um movimento em que um dos jogadores gira em pé e se imobiliza, com um braço levantado, o outro capoeira cauteloso e atento, se aproxima rodopiando próximo ao chão, escora com a mão um dos pés do companheiro, prevendo uma eventual falsidade, e levanta e segura sua mão. Andam para frente e para trás, um segurando a mão do outro... Um deles quebra o “Passo a Dois” ou “Chamada de Angola” com um golpe rápido e

inesperado, mas o outro já se esquivou e está longe. A Chamada, ou “Passo a Dois” deve ser executado pelo mestre para o aluno, o processo inverso é considerado uma falta de respeito para com o mestre.

2.1 A CAPOEIRA COMO ESPORTE

Foi na década de 1960 que a capoeira, assim como outras manifestações culturais, presentes no país, começou a ser fortemente influenciada pelo “fenômeno esporte”¹⁰, surgindo os primeiros campeonatos entre as academias.

Em 1972, foi declarada como “esporte nacional”, pelo Conselho Nacional de Desportos, e sua prática, como tal, foi regulamentada oficialmente através da Confederação Brasileira de Pugilismo (cf. FRIGÉRIO, 1989, p.91).

Nessa época, surgiram as Federações Estaduais como a de São Paulo, em 1974 e a do Rio de Janeiro, em 1984, sendo a capoeira considerada arte marcial brasileira. Com isso, as regras oficiais passaram a determinar que a capoeira fosse tratada como desporto de competição e que os capoeiristas deveriam filiar-se às Federações. Exigia-se vestuário padronizado, regulamentaram as competições com árbitros, a duração e o roteiro dos “espetáculos” e padronizou-se a classificação dos capoeiristas através de cordéis.

A capoeira, como Educação Física Tecniciста foi incentivada pela ditadura militar de pós-1964, com o objetivo de esvaziar os movimentos sociais que se opunham ao sistema da época. Para Guiraldelli Júnior (1989, p.20), a educação física competitivista também está a serviço de uma hierarquização e elitização social. Seu objetivo fundamental é a caracterização da competição e da superação individual como valores fundamentais e desejados para a sociedade moderna. A educação física competitivista volta-se então, para o culto do atleta-herói; aquele que a despeito de todas as dificuldades, chegou ao podium. Conforme Frigério (1989), são características da esportivização da capoeira: a crescente burocratização através da formação das federações e regulamentação de torneios; a incorporação de elementos das artes marciais orientais, tomando movimentos

¹⁰ O fenômeno esporte tem como princípios a “sobrepunção e as comparações objetivas”, em consequência destes, a seletividade, a especialização, e a institucionalização. (KUNZ, 1994).

característicos como as saudações e o uso de cordões para classificação dos praticantes; a cooptação ideológica e política da arte pelo sistema, pela qual as raízes populares se perdem para tratar a capoeira como “sinônimo de educação, civismo e saúde”. As concepções evolucionistas subjacentes, segundo as quais a capoeira esporte é uma evolução natural e necessária, substitui o saber afro-brasileiro pelo conhecimento dito “científico” oriundo do treinamento desportivo.

Entretanto, esta questão não é unânime entre os capoeiras. Para o mestre Gato (Apud CAPOEIRA, 1985) a capoeira é arte, maneira de viver, e qualquer órgão criado para regulamentar a capoeira, deveria ser uma coisa nova, criado especificamente para ela. Para o mestre Nestor Capoeira (1988, p.74), inserir a capoeira, ainda que como esporte não competitivo nas olimpíadas, pode ser uma faca de dois gumes. Por um lado temos a divulgação e um maior status. Por outro, o perigo de descambarmos para o lado do esporte ou da acrobacia.

Em 1995 foi fundada em Salvador a Associação Brasileira de Capoeira Angola (ABCA), composta pelos velhos mestres da Bahia. Esta tem como um dos objetivos; resgatar, preservar o Instituto do Patrimônio Angola. Em 1999, a Associação encaminhou um documento ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), com o intuito de que o órgão reconheça a Capoeira Angola como patrimônio cultural da humanidade. Desta maneira a Capoeira Angola seria reconhecida oficialmente como cultura e não como esporte de competição.

Pouco a pouco, a capoeira vem perdendo os seus fundamentos, como a malícia, a teatralidade e os rituais de roda. A malícia é a habilidade que o capoeira possui de surpreender o “adversário”, de “fechar-se” e evitar ser apanhado de surpresa. O bom capoeira está sempre “fechado” e sabe que a qualquer movimento seu, corresponderá um equivalente do adversário, exigindo que esteja preparado até para os mais inesperados.

A picardia ou malícia no jogo é admirada (e desfrutada) pelo público e pelo próprio adversário. O “angoleiro” distrai seu oponente, brinca com ele, engana-o, mostrando-se desprotegido, para ser atacado justamente onde deseja e, assim, lançar seu contra-ataque com mais eficácia. Outra característica da malícia, é que durante o jogo da capoeira angola há um diálogo corporal, ou seja, é um jogo de perguntas e respostas, que são realizadas por gestos dos capoeiras. A teatralidade é outro aspecto quando se fala da Capoeira Angola. A teatralidade são as

expressões do rosto, os movimentos das mãos, fingindo medo, distração, alegria, convidando o companheiro a jogar, ou distraíndo sua atenção; a maneira como certas canções são gestualizadas; tudo isso também faz parte da essência da capoeira Angola.

Dessa teatralização também podem participar todos os que assistem à roda, não apenas quem joga naquele momento. Através dos cantos que são executados somente por aquele que toca o berimbau que possui o som mais grave (berimbau gunga), o cantador narra com teatralidade o que ocorre no jogo.

A capoeira Angola é um jogo sem regras escritas, e quem rege o seu desenrolar e compõe o chamado ritual de jogo é o seu fundamento. No caso da Angola, o conhecimento dessas regras (que regem um número de aspectos muito mais diversificado do que em outras variantes) é muito importante. Não se pode ser bom angoleiro quando não se sabe direito quando sair do pé do berimbau, que gestos invocando proteção se realizam antes disso, ou como se faz adequadamente um “pedido de aú”. O não cumprimento destas regras provocará gestos de desaprovação entre os assistentes. Como no Candomblé ou na Umbanda, onde saber que cantiga cantar, no momento adequado, demonstra conhecimento, “estar por dentro” desta manifestação da cultura popular, assim também acontece com a capoeira. A correta apreciação do que está acontecendo num jogo e de como atuar com relação ao ritual adotado pelo grupo também é motivo de orgulho e prestígio.

Esses redefinem o significado da técnica, da performance e da eficiência no jogo. Os velhos mestres, reconhecidos detentores deste conhecimento, vão perdendo seu espaço para o capoeirista sem fundamentos, violentos, agressivos. Nesse contexto, os velhos mestres, que ainda se preocupam, em manter os fundamentos da capoeira e não com a sua comercialização, acabam discriminados e vivendo na pobreza. São lamentáveis o abandono e o descaso aos mestres de capoeira.

O mestre Falcão nos relata a situação de alguns capoeiras brasileiros que, por não receberem apoio governamental no seu país, foram tentar “melhor sorte” no exterior. Falcão (2004, p.132) nos diz que “na luta pela sobrevivência, se submetem a múltiplas formas de trabalho, de caráter freqüentemente eventual, temporário, e até mesmo ilegal. Os “bicos” contingências que surgem para incrementar o orçamento familiar se transformam, freqüentemente, na principal fonte de renda”.

Esses capoeiristas se aventuram no exterior, porque não querem que suas vidas terminem como as de Mestre Pastinha e Mestre Bimba. Como nos alerta Araújo (1997, p.33), mestres como Pastinha, Bimba, Waldemar da Liberdade e outros, “além de simbolizarem os grandes referenciais da “capoeiragem” no século XX, são para as mais recentes gerações de capoeiristas, modelo de exploração da qual estas tentam escapar”.

Vejamos alguns, como o de Vicente Ferreira Pastinha popularmente chamado de Mestre Pastinha, principal guardião da Capoeira Angola, fundou em 1941 o Centro Cultural e Esportivo de Capoeira Angola, em Salvador. Faleceu cego e abandonado em um asilo em Salvador. A situação de Manuel dos Reis Machado, Mestre Bimba, não foi muito diferente. Mestre Bimba fundou a primeira academia de capoeira do Brasil e foi o criador da Capoeira Regional, um estilo de capoeira mundialmente conhecido. Faleceu pobre, lutando por melhores condições de vida, em Goiânia. Também mestre Waldemar da Liberdade que conduziu nas décadas de 40 e 50, aos domingos, a roda de capoeira que se tornou o mais importante ponto de encontro dos capoeiristas em Salvador. Faleceu, em 1990, na pobreza, como tantos outros capoeiras célebres.

Contudo, os velhos mestres continuam participando das rodas de capoeira, ministrando suas aulas, participando de debates, e no coração, no pensamento, na ação dos capoeiristas que continuam a ensinar a capoeira e seus fundamentos. Toda a riqueza da capoeira não está apenas na sua estética corporal exótica que atrai estrangeiros e seus dólares, nem no ritmo alucinado de voadores com seus saltos acrobáticos. A riqueza da capoeira é algo mais simples e humano, ao mesmo tempo distante da lógica do espetáculo e da economia de mercado. A riqueza da Capoeira Angola perpassa o jogo e a roda propriamente dita, os fundamentos que os angoleiros aprendem não ficam somente na roda. Esses conhecimentos são utilizados nas relações sociais, são valores que a cada dia nossa sociedade está perdendo. Valores como o respeito aos mais velhos e aos que estão no processo de aprendizagem são praticados e incentivados.

2.2 A ESTRUTURA DA RODA DE CAPOEIRA

A capoeira acontece na roda, ou no “círculo de mandinga”, através de uma espécie de ritual. Dos capoeiristas envolvidos pela magia do jogo, é exigido valentia, malandragem, respeito, criatividade, resistência, força, enfim, saber a hora de entrar ou de sair.

Estão presentes na roda de capoeira os movimentos, o jogo, as músicas, os instrumentos, os ritmos, as lendas e a mística. No jogo os praticantes realizam vários movimentos onde se utiliza o corpo inteiro. Os movimentos são acrobáticos, de defesa e ataque, ritmados ao som da bateria de instrumentos.

O berimbau é o instrumento principal. Ele é considerado o mestre da roda. É ele quem dita o jogo e o ritmo. Porém na tradição oral, sua utilização sempre esteve vinculada ao místico, ou seja, como instrumento ritual para a comunicação com os mortos, inclusive nas senzalas, para a chamada da força de Zumbi.

Atualmente a bateria de instrumentos da Capoeira Angola é composta freqüentemente por: três berimbaus, dois pandeiros, um reco-reco, um agogô e um atabaque. Alguns dos movimentos principais são: ginga, meia-lua, esquiva de angola, aú, macaco, armada, chapéu de couro, bananeira ou parada de mão, chapa, chibata, meia-lua de frente, rabo-de-arraia, meia lua de compasso, arrastão, banda, negativa de angola, cocorinha, resistência, bicuda, martelo, bênção, tesoura, corta-capim, rolê e outros. A movimentação na capoeira se caracteriza pela plasticidade, criatividade e liberdade de expressão e improvisação.

A música tem sua importância na capoeira, pois é através dela que são repassados muitos saberes de geração a geração. As músicas também caracterizam-se por serem muito antigas e de domínio popular, às vezes criadas de improviso na roda pelos capoeiristas, relatando situações de jogo, contando histórias do negro e da capoeira, casos de amor e suas façanhas. Se a música torna presente a história, a roda reproduz a vida¹¹.

¹¹ Sobre a música na capoeira, consultar Nestor Capoeira, 1980, 1998; Vieira 1995; Rego 1968; Falcão 1994; Areias 1983.

Sendo assim, diz-se que a roda de capoeira não tem regras e sim fundamentos, ela expressa a liberdade inerente a todos os homens, uma liberdade que implica responsabilidades por suas escolhas.

3 A RESIGNIFICAÇÃO DO TERMO NEGRO E A VISIBILIZAÇÃO DA CONTRIBUIÇÃO NEGRA NA CAPOEIRA

Se utilizarmos como exemplo a palavra negro, o dicionário da língua portuguesa de Ferreira (1977) apresenta os seguintes significados: “a palavra negro quer dizer de cor preta. Diz-se do indivíduo de raça negra; preto. Esse é o significado extensivo ou denotativo da palavra. No mesmo dicionário, segue constando como significação da palavra negro: sujo, encardido, sombrio, lúgubre, funesto, escravo”.

Para Petronilha Silva (2004, p.7), é preciso lembrar que o termo negro começou a ser usado pelos senhores para designar pejorativamente os escravizados e este sentido negativo da palavra se estende até hoje.

Porém, os Movimentos Sociais Negros resignificaram este termo atribuindo-lhe um sentido político, positivo, de alto-estima e também de identidade positiva na população negra.

O Movimento Negro o tem empregado em mais de um modo: para definir a população brasileira composta de descendentes de africanos (pretos e pardos); para designar esta mesma população como aquela que possui traços culturais capazes de identificar, no bojo da sociedade brasileira, os que descendem de um grupo cultural diferenciado e coeso, tanto quanto, por exemplo, os dos amarelos; para reportar a condição de minoria política dessa população e a situar dentro de critérios inclusivos de pertinência dos indivíduos pretos e pardos ao seu grupo de origem (MUNANGA, 1986 e 1990).

Petronilha Silva (2004, p.8), nos aponta os motes muito utilizados no final dos anos de 1970 e no decorrer dos anos de 1980, 1990: negro é lindo! Negro, cor da raça brasileira! Negro que te quero negro! 100% negro! Não deixe sua cor passar em branco! Este último utilizado na campanha do senso de 1990.

A etnicidade é considerada [...] como uma forma de interação entre cursos culturais, operando dentro de contextos sociais comuns, na medida em que o negro dialoga ou tenta dialogar com a sociedade, enquanto portador de uma cultura própria. No decorrer desse processo, há uma continua conscientização de um “nós” em oposição a um “outro” e, portanto, o fortalecimento de uma identidade étnico racial, bem como de uma cultura negra (PINTO, 1983, p.51).

Segundo Cross Júnior. Existem 5 estágios no desenvolvimento da identidade racial de pessoas negras; o primeiro estágio, onde se esboça a identidade a ser mudada, o pré-encontro. O encontro (estágio dois) isola o ponto no qual a pessoa se vê compelida a mudar. A imersão – emersão (estágio três) é o momento crucial da mudança de identidade e dos movimentos psicossociais de aceitação e recusa da identidade em preparo; e internalização – compromisso (estágios quatro e cinco) descrevem o hábito e a internalização da nova identidade. (CROSS JÚNIOR, 1991, p.190-191).

Entretanto para Piza e Rosemberg (2002, p.112-113) este processo tende a manter um traço evolutivo – do estágio um para o estágio cinco - , porém, não é linear nem contínuo. Momentos de certeza e conforto psicológico em relação ao pertencimento racial podem ser acompanhados de atitudes reativas, de negação e incertezas sobre o desejo de pertencer ou não a uma cultura e / ou raça.

A resignificação do termo negro tem como um dos objetivos desvinculá-lo de alguns estigmas que a população negra é freqüentemente atingida por alguns segmentos racistas da sociedade brasileira. O pensamento de Souza (1983, p.30) contribui para compreendermos a resignificação do termo negro “ser negro é, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico a cerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual não se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassignure o respeito as diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração.”

A psicóloga Conceição Chagas (1997, p.65) acrescenta que quando a pessoa negra atinge este estágio é um momento muito importante para etnia negra. O entusiasmo que ela esta vivenciando é imenso. A impressão tida é que exatamente naquele momento é que se dá o processo de “libertação” dos grilhões da escravidão. Uma libertação parcial, pois é sabido que enquanto houver desigualdades sociais, das quais o negro a mulher e outras minorias discriminadas sofrem, apenas mudamos de “senhor” – o coronelismo da “elite” detentora do poder permanece.

O pensamento de Neuza Souza (1983) continua muito importante para corroborar com as experiências relatadas “ser negro não é condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”.

A professora Petronilha Silva (2004, p.7) acrescenta em primeiro lugar, que seja importante esclarecer que ser negro no Brasil não se limita as características físicas. Trata-se, também, de uma escolha política. Por isso, o é quem assim se define. Para Chagas (1977, p.77) gostar de ser negro depende do desenvolver da auto-estima. A forma objetiva de se atingir esse processo consiste em ações que promovam o resgate da cultura e história do negro, evidenciando seus heróis e vultos eminentes, uma vez que os modelos favoráveis a etnia, facilitam o fortalecimento desta auto-estima.

Leite (2000, p.16) acrescenta enquanto uma expressão da identidade grupal, o significante “negro” vai somando em seu percurso tudo aquilo que advém de tal experiência, ou seja, elementos de inclusão (que mantém o grupo unido em estratégias de sociedade e reciprocidade) e também de segregação (ou seja: a desqualificação, a depreciação e a esteriotipia).

3.1 A CORPOREIDADE E A CAPOEIRA

O jogo da capoeira é rico em gestos que representam grande parte da cultura afro-brasileira. Gestos estes que incorporam influências do samba, do jongo, das religiões de matriz-africana, do batuque, entre outros.

Segundo Pires (2002, p.73), Mestre Pastinha buscou aspectos da origem da capoeira nos rituais religiosos dos caboclos e nos candomblés. Nestas práticas estaria a essência da capoeira africana, parte do que desejava buscar para construir a Capoeira Angola. Tanto Mestre Pastinha, quanto Mestre Bimba recorreram ao batuque como uma fonte de inspiração inventiva da capoeira. Pastinha ainda afirmava que certos movimentos da capoeira foram retirados das danças do candomblé. Afirma Pastinha (Apud, Pires, 2002, p.80);

Ela é religiosa a mesma religião que
vem o candomblé, o batuque, o samba,
ela é da mesma parcela, os manifestos
são diferentes (...) O capoeirista é o mesmo
feiticeiro, mas abandonou mais uma parte
por outra.

Com base no que foi exposto, recorreremos a fenomenologia do filósofo Merleau Ponty, para que compreender os símbolos e significados destes gestos dos capoeiristas.

O corpo, nesta perspectiva, é o primeiro momento da experiência humana, por meio de sua corporeidade do seu (se-movimentar) que o homem entra em contato consigo mesmo e com o conjunto da realidade.

Para Ponty (1964) “É a corporeidade que se torna palavra. É o gosto que é linguagem sem possibilidade de se desvincular o movimento gestual do significado, assim como é impossível separar a melodia dos sons em uma sinfonia”.

Para Santin (1987), “O movimento antes de ser um fenômeno físico é um comportamento, uma postura, uma intencionalidade”. É através do (se-movimentar) que o indivíduo realiza o contato com o mundo e consigo mesmo. Nesta perspectiva o movimento é caracterizado como “modificações do todo indivisível que se relaciona significativamente a algo exterior a estas modificações ou mudanças”. E nesse sentido, o “se-movimentar” do homem é, ao lado do falar, pensar etc, uma das muitas formas que a unidade indivisível de homem.

No jogo de capoeira, o movimento dos corpos nos dá pistas para compreendermos a corporeidade que dá unidade às ações. Um corpo indivisível que permite a interação entre os diferentes processos que ocorrem para que o movimento do jogar seja possível.

Conforme Terezinha (1999), isto ocorre porque

A noção de transc corporeidade permite essa abrangência, pois amplia os limites da nossa percepção possibilitando a comunicação entre realidades diferentes e complementares, como natureza e cultura, visível e invisível, presenças e ausências, imanência e transcendência (TEREZINHA, 1999, p. 120).

Há na obra de Merleau Ponty uma valorização do sujeito, do homem dotado de sentido, habitante e habitado de si. Desta forma, o referido autor abre perspectivas para construção da corporeidade partindo da intencionalidade motriz.

Portanto, mergulhar nos contextos dos gestos capoeirísticos, nos seus espaços e nos espaços que são as rodas, é puxar fios de memória que revelam em sua corporeidade saberes que são perpassados entre gerações por meio de habitus e que se tornam manifestos nos seus movimentos quando estão jogando.

Significa buscar nestes gestos da capoeira, aspectos tão marcantes dessa cultura, seus significados, seus valores, suas crenças, suas práticas de saberes. É preciso buscar entender as formas educativas presentes no jogo da capoeira, implica compreender uma educação pautada no corpo e na corporeidade, distanciando-se assim de uma tradição dualista que privilegia a razão em detrimento do sensível.

Na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty encontramos um profundo esforço de recuperação do homem como corporeidade. Uma corporeidade momento, falante e que sente. Mas é no capítulo sobre o “sentido” que o autor busca traçar de maneira eloqüente o reavivamento da sensibilidade humana.

Meu corpo é o lugar, ou melhor, a atualidade mesma do fenômeno da expressão, nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, impregnadas uma da outra e seu valor expressivo funda a unidade anteprediativa do mundo percebido, e, por ele, a expressão verbal e a significação intelectual. Meu corpo é a tessitura comum de todos os objetos e ele é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha compreensão. (MERLEAU PONTY, 1945, p. 271-72)

A prática do jogo da capoeira confere aos seus vivenciadores um contato direto com elementos da cultura afro-brasileira – seus gestos, suas cantigas, sua história, etnia, manifestando assim uma cumplicidade do sujeito com seu corpo.

Nesta linha de raciocínio, Gonçalves (1994, p.1314), destaca que o corpo de cada indivíduo de um grupo cultural revela, assim, não somente sua singularidade pessoal, mas também tudo aquilo que caracteriza esse grupo como unidade.

Partindo desta observação de Gonçalves, os movimentos gestuais de cada capoeirista expressa sua história acumulada de uma sociedade que neles marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que estão na base da vida social.

Os gestos dos capoeiristas, como exercício de interpretação e de tessitura desses saberes, apresentam-se também subsidiados pelo de conceito corporeidade e de saberes do cotidiano, de modo que os aqui interpretados trazem em si elementos relacionados a cada corpo-sujeito e a sua coletividade, a sua visão de mundo, a cultura que lhes é peculiar aos seus modos de ser /fazer no cotidiano.

Nesse sentido, como argumenta Gil (1997, p.58), a singularidade do “indivíduo” não é a de um eu com corpo distinto - com seus órgãos, a sua pele, a sua

afetividade – mas sim a de um corpo em comunidade com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais.

Para Merleau – Ponty (1999, p.203), o corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à observação da vida e, correlativamente põe em torno de nós um mundo biológico, ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo. É preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural.

Concordo com Sodré (1988, p.203), que o estilo rítmico do jogo da capoeira não se confunde, entretanto, com o estilo individual do jogador. Este se define inicialmente pela ginga, o balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isto comportando uma mandinga (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzí-lo.

Jair Moura (Apud OLIVEIRA, 1993, p.105), faz um diálogo com o que Muniz Sodré acaba de expor, ao afirmar que a capoeira tem por princípio a “negaça”, o engano e o floreio e prossegue:

... Este visava desnortear o oponente,
enganando-o com trejeitos de corpo, de
mãos, de pés, tronco, cabeça, ou tudo isso
conjugado formando o que se chamava
“jogo de corpo”, para atingi-lo imprevistamente,
ou seja, de “corpo aberto”, surtiam efeito entre
adversários habilidosos.
A negaça era realmente a essência da
Luta: quem negaceava com desenvoltura,
Com destreza, com habilidade, dava sempre
Seus golpes no momento certo e com
Segurança nos pontos visados, e se esquivava
Com maestria dos golpes desferidos pelo
Adversário.

Poderíamos afirmar que esses movimentos que os capoeiristas executam, com um “olhar” fenomenológico sobre a ocupação dos espaços ou não é que “considerando o corpo em movimento vê-se melhor como ele habita o espaço (e

também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retomando-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU PONTY, 1999, p. 176).

Porém a capoeira se manifesta, como toda estratégia cultural afro-brasileira dos negros no Brasil, em um jogo de resistência e acomodação, é uma luta que se assemelha à dança, dança que apresenta combate, um misto de luta, vadiação, mandinga. Um jogo de agilidade corporal e malícia onde se simula lutar, e se simula tão bem que o conceito de verdade na luta desaparece aos olhos do espectador.

Como diz Merleau Ponty (1971, p.195): “o, sentido dos gestos não são dados mas compreendidos, retomados por um ato do espectador, ou seja, há reciprocidade entre suas intenções e as nos gestos do outro, como se sua intenção habitasse meu corpo ou as minhas o seu”.

Sodré (1988, p.212), acredita que “na arte-jogo da capoeira, malícia (ou mandinga) é uma palavra –chave, por ,, com precisão a capacidade negra de contornar a ideologia ocidental do corpo, - expressa nas prescrições que obrigam a um determinado uso do corpo, nas representações fixas, nos hábitos adquiridos, e consolidados – e adotar, em questão de segundos, uma atitude nova”.

E Merleau Ponty (1999), consegue quebrar está lógica ocidental ao afirmar que “Pe preciso ou renunciar à explicação fisiológica, ou admitir que ela é total – ou negar a consciência ou admitir que ela é total: não se pode referir certos movimentos a mecânica corporal e outros à consciência o corpo e a consciência não se limitam um ao outro, eles só podem ser paralelos”. (p.174).

O corpo em Merleau-Ponty não é só espaço corporal, entendido como corpo inteiro, posse indivisa de partes que se relacionam de maneira original, mas também, e principalmente, corpo que habita o espaço e tempo, assumindo-os, dando-lhes significação original. Sobre isso, diz o autor:

Longe do meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo (...) considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU PONTY, 1994, p.149).

O jogo da capoeira, de considerável complexidade – apesar da aparência simples -, onde há objetividade em todos os gestos e uma filosofia intrínseca que determina o sentido da movimentação. O jogo às vezes se desenvolve de maneira tão sutil que muitos não se percebem da sua existência, ou não conseguem entendê-lo. O capoeira pretende suplantar o companheiro: só que é dada ênfase especial à malícia na movimentação; a inteligência é privilegiada na execução dos golpes, em detrimento da aplicação de movimentos de força e potencial. Predomina particularmente a astúcia nos contra-ataques irresistíveis.

3.2 O CORPO NEGRO

A forma do negro brasileiro caminhar: passos largos, acentuação da lordose lombar projetando o quadril, ombros caídos, grande balancear nos braços e dos quadris, exagerada inclinação lateral do tronco e da cabeça a cada passada. Com andar particular, de articulações relativamente frouxas, quadris ondulantes, que se observa freqüentemente nas americanas, vêm dos negros.

Salvadori (1990) “Este caminhar natural é confundido com o caminhar do desordeiro, associando o negro à malandragem e o malandro ao banditismo” (p.101).

Concordando com a autora, Oliveira (1993) acrescenta que,

esta idéia é tão verdadeira que alguns adolescentes urbanos tentam se passar por “malandros” assumindo esta forma de andar. Além desses, é possível citar outros exemplos de gestos onde se encontram marcadamente a presença da cultura negra, dos quais utilizam-se para se fazer entender (OLIVEIRA, 1993, p.7)

Para Nina Rodrigues (1982),

A importância e o papel do gesto, do acionado, da mímica, na linguagem do negro, é tal que, sem o seu auxílio, mal se fariam compreender. É manifesta loquacidade de nossa população a sobrevivência desta disposição de ânimo. Este valente concurso da mímica à expressão falada das línguas africanas é de prever tenha exercido decidida influência originária na exuberância da gesticulação rasgada na mímica descompassada dos oradores, de todas as culturas, em que é feraz e rica a massa popular brasileira. Mas o que há de certo é que dela procede em grande parte o uso familiaríssimo, na gente do povo, de substituir pelo gesto a expressão falada, ou pelo menos dele fazê-la constantemente acompanhada (RODRIGUES, 1982, p. 154 -155).

Para Arthur Ramos (1951),

Na crença e no primitivo, a palavra está intimamente ligada a ação, a serviço da fase oral-sádica da libido (riqueza de labiais das línguas primitivas). Daí o motivo por que, entre as raças atrasadas, o gesto, a mímica, tão exuberantes, completam a expressão verbal. São as componentes agressivas da libido oral que se exteriorizam, assim nesta riqueza de gesticulação (RAMOS, 1951, p. 291 – 292)

Segundo Carvalho (1982),

Consiste as interpolações em uns termos especiais, frases antigas, interjeições adequadas, gestos e movimentos das diversas partes do corpo. É por meio delas que conseguem obter a ênfase e o exagero que têm como indispensável para melhores efeitos nos seus discursos (CARVALHO, 1982, p.153).

E como não poderia deixar de ser algumas cantigas de capoeira, também retratam o corpo negro:

A pele é negra
 É tão negra igual a noite
 Trago as marcas do açoite
 Onde o negro quilombola
 Amarrado lamentava
 Hoje sou livre
 Mas para ser livre
 Hoje eu sei
 Muita gente já morreu
 Não é revolta é lembrar
 Do que passou
 Mas na vida tudo passa
 E esse tempo se acabou
 Mas é que nas noites de tristeza
 Quando o berimbau chora
 Parece até mesmo agora 1º
 Ainda posso me lembrar
 É o soluço, é o lamento
 É o barulho das correntes
 Dói no coração da gente
 E dá vontade de chora
 Chora meu povo
 Chora meu cativo, meu cativo, meu cativo, meu cativo
 Chora meu cativo, meu cativo, meu cativo, não pode chora.
 (Cantiga de Capoeira)

O sociólogo Muniz Sodré (1988) descreve que

o corpo do capoeirista negro ajusta sinergias neuromusculares com imperativo de resistência cultural. É um corpo – assim como aquele que “recebe” o orixá, estabelecendo a comunicação direta entre o sagrado e o profano – sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo (SODRÉ, 1988, p. 214).

O (se – movimentar) no jogo da capoeira não denota apenas a parte física, esses movimentos trazem intrínsecos, sentimentos, sensações, histórias e experiências de vida, que são exteriorizados na roda de capoeira através de movimentos gestuais.

Como diz aquele velho ditado popular, “me mostras com quem andas que eu lhe direi quem és”, alguns mestres veteranos afirmam categoricamente, que conseguem identificar, quais são as verdadeiras de um capoeirista na roda, apenas observando o seu estilo gestual de jogar. Segundo Merleau-Ponty (1999, p.18) “o mundo é o que vemos e, contudo precisamos aprender a vê-lo”.

Quando escrevo sobre estilo não estou me referindo às vertentes Angola ou Regional, e sim a estilo de jogo, que pode ser; amarrado, solto, bonito, agressivo, manhoso, malicioso etc. Porque o que determina a postura do capoeirista na roda não é a vertente a qual pertence; Angola ou Regional. E sim sua intencionalidade que é demonstrada por intermédio dos seus gestos.

O estilo do corpo negro de jogar é diferente porque ele trás no corpo todo um habitus; que passa pela sua ancestralidade, religiosidade. E também traz elementos do samba, da musicalidade, que transparece na sua corporeidade malandriana de jogar. O termo malandreado significa malicioso, descontraído, mandingueiro, manhoso. Quando estou me referindo ao estilo diferente do negro jogar, é importante que o termo diferença não seja transformado em desigualdade. Compactuo com o sociólogo Tavares (1984) que, em sua dissertação intitulada, “dança da guerra: arquivo arma”, qual retrata o “saber-corporal” e do “arquivo arma” no corpo negro. Para o autor.

[...]: A compreensão de um dos fenômenos que caracterizam a manifestação desta sabedoria dos negros, o saber corporal. Este saber nucleia um conjunto de atitudes configuradas enquanto estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços por onde a identidade sócio – cultural seja preservada [...]

É exatamente por ter sido sempre tratado como corpo que encarna exclusivamente que este lado da cultura africana se viu reforçado para que se estruturasse estrategicamente, visando à preservação e ao fortalecimento do corpo como instrumento de transmissão de cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos (arquivo), ao mesmo tempo, como instrumento de organização da defesa física, individual e comunitária (arma)... foi escolhida a capoeira como evento

possuidor de um saber corporal. É claro que poderia ser escolhida outra prática, mas está foi a que melhor se encaixou no binômio arquivo-arma.

Segundo Gomes citado por Santos (1996), ser negro é uma relação com uma cultura, um passado, um presente, enfim com um modo de mover-se no mundo. Ser negro é um fato do qual estes indivíduos não poderão fugir, está em sua história, na pele, nos seus traços fisionômicos. Para Audry (1972), não se “tem” um corpo, se “é” este corpo,” (...)

Reis (1993) que considera o corpo como uma construção social “nascida com a escravidão negra, a capoeira está impregnada de uma visão africana de mundo”, o que nos faz retornar uma questão anteriormente levantada que são os mecanismos de vinculação da história dos negros brasileiros a escravização, a um universo de desumanização, de “coisificação”, destituído de memória arquetipal de ancestralidade. Com uma “luta-dança-jogo com raízes na escravidão” o corpo aparece aqui sujeitado à relação causa-efeito das respostas concretas questões macro-estruturais (REIS, 1993, p.127).

É necessário que os capoeiristas resgatem o corpo negro como “arquivo histórico”, para que possamos realizar um diálogo corporal historicizado de perguntas e respostas. O capoeirista não pode ser apenas um lutador, é fundamental que ele estude a história cultural do povo negro Africano em África e no Brasil. Para que a “coisificação” não permaneça nas rodas de capoeira.

Pedro Calmon citado, por Freitas (1988, p.31), em sua obra intitulada “espírito da sociedade colonial” relata-nos alguns dados que nos revelam como era maltratado o corpo negro:

Uma parede de museu coberta de instrumento enferrujado de suplício de disciplina dos pretos de Minas Gerais é trágica como um armazém de ferros da inquisição. A imaginação humana esgotou os recursos na invenção de penas e tormentos, que subjugassem a cólera e deprimissem o instinto do servo. Vira – mundo, algemas, gargalheiras, a cadeia ajustada ao pulso e ao tornozelo, a pescoceira de pontos curvas como colar de um Deus de Annam, a marcar de ferro – focinheira, que dava ao homem o jeito torvo de um cão bravio – o açoite, a palmatória, o tronco chinês, o cinto com seu cadeado pendente, as letras de fogo que eram impressas na espádua do negro fujão, o libambo, com as golinhas em

séries, feitos para trazer os cativos das grupiadas, uns após outros, como vara de porcos (...) o arsenal da dor. A maceração, a tortura, a modificação. Os aparelhos da morte, a engenhosa instrumentação do castigo, a maldade inteligente e variada (...)

O minerador comprava o escravo e desumanizava-o para que lhe fosse o manso cargueiro, o covoqueiro inconsciente, o seu fiel batedor. Preferia assassiná-lo antes de lhe permitir uma reação, que se estenderia à colônia, subverteria as lavras matava-o quando se insurgia, e mutilava-o para purificá-lo.

Para Fonseca (2000, p.97) os signos de pertencimento e de identidades - as escarificações e as tatuagem trazidas pelos escravos – aos poucos vão sendo substituídos pelo sinal de posse impresso em fogo ou pelos adereços perversos colocados em seu corpo. A sevícia era, pois, considerada normal, necessária e eficaz e legitimou o desenvolvimento de diferentes instrumentos de castigo. As correntes de libambo e viramundo, as coleiras, os colares de ferro, as algemas tinham como objetivo compensar os altos investimentos feitos pelos proprietários na compra de “peças” necessárias ao trabalho braçal.

Destaca Holloway (1989) que, em 1820, o castigo comum de um negro africano aqui escravizado que fosse encontrado praticando capoeira era de receber 300 açoites e prisão de três meses.

Como acentua Fanon, o negro, no imaginário das sociedades colonizadas, geralmente está associado ao animal; imagem que se modela a partir das idéias de selvageria, fortaleza e sexualidade exagerada.

Como bem acentua Lilian Schwarcz (1996); no Brasil, “A larga utilização de mão-de-obra escrava levou a uma inversão de valores: o trabalho passou a ser considerado pelas pessoas livres, como desonroso”, devendo pois, resumir-se ao universo dos que, de alguma forma, continuam a ser identificados até os dias atuais, por resquícios da escravidão (p.96).

Para Silva (1997) “O povo negro, onde quer que esteja entre culturas africanas ou outras (...) ainda expressa a vida com o corpo inteiro. A pele negra não a deixou esquecer que é com o corpo, antes de mais nada, e não apenas com bons raciocínios, que descobrimos o mundo, as outras pessoas e o que elas pensam de nós”. (p.21)

3.3 CAPOEIRA E CANDOMBLÉ

*Se queres saber quem sou,
Se queres que re-ensine o que sei
Deixa um pouco de ser o que tu és
E esquece o que sabes
(Provérbio Africano)*

Em se falando dos fundamentos, nada mais oportuno que começar pelo candomblé. É impossível falarmos sobre fundamentos da Capoeira Angola sem relacionar com o candomblé. Não estamos querendo dizer que a Capoeira Angola é religião, e sim destacar certos pontos da religião que incidem sobre a Capoeira Angola de forma indireta.

Para Rego (1968, p.38), “de início, tenho a afirmar que entre a capoeira em si e o candomblé existe uma independência... o que existe vem por vias indiretas. É o capoeira que é onorixá (filho de santo), Mestre Caiçara feito de Logum e Dé. Quando não é isso, é Oloyê (dono de título onorífico)”.

Esses fundamentos que vêm por vias indiretas do candomblé para a Capoeira Angola que são:

a) O mestre - para falar sobre a importância da figura do mestre para a Capoeira Angola iniciarei com um provérbio africano “a boca do velho cheira mal, mas ela profere coisas boas e salutares”. O mestre é aquele que detém o conhecimento sobre a musicalidade, os movimentos, os fundamentos, os cantos etc. O mestre além de possuir todos esses conhecimentos é necessário, que ele tenha formado um contramestre, ou discípulos.

Para a Capoeira Angola, tornar-se mestre requer muito tempo de prática em um grupo de capoeira. O iniciante que pretende tornar-se mestre, é necessário que seja submetido a dois estágios: iniciantes ou aluno, e contramestre.

Como aluno, ele aprende os movimentos básicos da Capoeira Angola; a ginga, os golpes e esquivas, quedas, os cantos, tocar os instrumentos que compõem a bateria (berimbaus, atabaque, pandeiro, agogô, reco-reco)

O contramestre é aquele que já está ministrando aulas de capoeira, joga nas rodas da sua cidade, é reconhecido fora do seu estado, participando e organizando eventos que versem sobre a capoeira como: seminários, congressos, encontros, simpósios etc.

O mestre, depois de passar pelos dois estágios anteriores, ele precisa ser reconhecido pelos outros mestres de capoeira. Diz-se no meio da capoeira que o mestre não se forma e sim ele se torna mestre. Segundo Mestre Pastinha (1985, p. 30): “o mestre é o zelador da capoeira, é aquele que cuida para que a capoeira não se descaracterize”.

Acredito que os mestres podem ser comparados aos Griots africanos, que eram considerados menestréis, sábios, trovadores, contadores de histórias.

Os Griots ou sábios falavam dos deuses, de música, da poesia lírica e dos contos que animam as recreações populares. Eram de três tipos:

- a) Griots músicos - tocam qualquer instrumento, cantam e compõem;
- b) Griots “embaixadores” (e cortesãos) – responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças;
- c) Griots genealogista – historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo) são contadores de história e grandes viajantes.

Segundo Prandi (2001), em nossa sociedade, a velhice é concebida como a idade da estagnação, do atraso, da aposentadoria, que significa etimologicamente recolhimento aos aposentos e conseqüente abandono da vida produtiva e pública. O jovem não aprende mais convivendo com os mais velhos, aprende com a leitura e as instituições da palavra escrita, e não há professor sem livro.

Conforme Rego (1968, p.38) “Diante disso, o capoeirista procede com referência à capoeira, como procedia normalmente com outra coisa, procurando sempre se proteger, por esse caminho, que é o que foi introduzido na sua formação. Assim, a todo instante um capoeira “está queimando” outro, isto é, fazendo ebó (feitiço) para o seu companheiro, tendo em vista sempre a concorrência e desavenças resultantes disso”. Como diz aquela velha cantiga “Quem não pode com mandinga não carrega patuá” (DP).

A capoeira e as religiões de matriz africana como foram abordadas acima denotam uma interligação, não que a capoeira possa ser comparada ao Candomblé ou Umbanda, e sim que possuem laços que as familiarizam.

No ritual de início de jogo em que os capoeiristas se benzem ao pé do berimbau tocando o chão, eles estão pedindo proteção aos Orixás, e também que não aconteça nenhum acidente grave no transcorrer do jogo. Alguns instrumentos musicais como o atabaque, agogô, caxixi que são utilizados na roda da capoeira, também são utilizados em Terreiros de Candomblé e Centros de Umbanda com toques e significados diferentes.

3.4 OS NEGROS BANTU

Estaremos apresentando, neste item, os elementos de características Negro-Banto que formam o meio capoeirístico, tendo como referencial a cosmovisão Negro-Banto sobre seus antepassados e ancestrais que influenciaram diretamente a formação místico-simbólica dos capoeiristas. Principalmente os mestres, Pastinha (Vicente Ferreira da Pastinha) e Bimba (Manoel dos Reis Machado), mestres que já “morreram”, mas que permanecem vivos nas cantigas, e no “Universo” invisível dos capoeiristas.

Através das pesquisas e estudo das sobrevivências religiosas e folclóricas, realizado pela Escola de Nina Rodrigues, que se conseguiu reconstituir a herança cultural do negro, no Brasil (ARTHUR RAMOS, 1956).

Por intermédio destas pesquisas sobre as tradições culturais do negro brasileiro, o autor Arthur Ramos (1956) propôs o seguinte quadro das sobrevivências culturais do negro, no Brasil:

- a) Culturas sudanesas, introduzidas pelos negros da costa dos escravos, do Dahomey, da Costa do ouro etc (Negros Yoruba, Ewes, Fanti-Ashantis)
- b) Culturas sudanesas Negro-Maometanas, introduzidas pelos Haussá, Tapas, Mandinga, Fullahs etc.

- c) Culturas Bantus, introduzidas pelos negros Angola-congueses e Moçambique, principalmente.

Nos atentaremos neste capítulo aos Bantos, mas nos capítulos posteriores falaremos dos povos Yorubanos (Nagôs), quando formos mencionar os orixás e os capoeiristas e também sobre o ORUN (mundo invisível) e o AIYE (mundo visível).

Diz-se do ou indivíduo dos Bantos, raça negra sul-africana, a qual pertenciam, entre outros, os negros escravos chamados no Brasil Angolas, Cambindas, Benguelas, Congos, Moçambique (BARROSO, 1948).

Seligman, descrevendo os Bantos do sul, diz: “São em regra, bem constituídos musculosos e fortes, de porte e andadura graciosa, notável especialmente nas mulheres, acostumadas a conduzir pesos à cabeça” (RACES OF ÁFRICA, p.188) (CARNEIRO, 1961, p.157).

Para Mendonça (1973, p.7) os povos Banto possuem uma homogeneidade característica, alargam-se do congo até o Norte no Kalahari no Sul da África. Nesta gigantesca área geográfica, salientam-se três grandes grupos: os povos do Congo, as tribos da África Oriental e as tribos do Sul.

Também é oportuno acrescentar aqui o quadro das 601 línguas e dialetos da África, segundo traçou Cust, onde os Bantos constituem o quinto grupo com 168 línguas e 55 dialetos (MENDONÇA, 1973, p.11).

Para Lopes (1993, p.19) uma das formas do racismo anti-negro mais arraigadas na alma brasileira é aquela que procura reduzir todas as línguas africanas à condição de “Dialetos”. Entretanto, essa formação racista não tem a menor consistência: um dialeto nada mais é que uma variação que determinada língua apresenta de uma região para outra; ou um falar regional dentro de uma comunidade onde predomina um falar mais amplo de onde aquele se originou.

Para Lopes (1993, p.43) os Banto são um dos membros da grande família Etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamados Angolas, Congos, Cabinas, Benguelas, Moçambique, etc. e que engloba inúmeros idiomas falados, hoje, na África Central, Centro-Occidental, Austral e parte da África Oriental.

A popularidade singular dos Banto firmou-se desde o séc. XVII, principalmente pela Irmandade Nossa Senhora do Rosário, onde realizavam as festas pelo protecionismo católico. A influência dos Bantos invadiu a cultura brasileira, trazendo sua mitologia, culinária, religião, música, etc.

Trouxeram ainda elementos da cultura Afro-brasileira, como a congada recordando a rainha Ginga de Angola; o Maracatu de Cambinda Velha, o Semba, o candomblé da nação angola. Na escultura, trabalhos do impressionismo moderno, retratando a natureza morta da África.

Já a capoeira, outra expressão dos bantos no Brasil, tem sua origem discutida, com muitos autores até mesmo contestando sua africanidade.

Segundo Lopes (1993, p.158) entretanto, apesar de seu nome de origem Tupi, designar ou o cesto de transportar aves que os negros de ganho levaram à cabeça, ou o mato onde se refugiaram os negros fugidos. Esse misto de jogo atlético, luta e dança brasileira, de danças acrobáticas angolanas como a Úmudihu dos Quilengues e a N'golo da região de Mucope, na Huíla.

Sobre a primeira, Augusto Bastos, que presenciou no início do século XVI, diz citado por Redinha (1975:334) – que consistia em “Saltos Prodigiosos” nos quais os executantes “atiravam as pernas para o ar, e a cabeça para baixo, exatamente como a nossa “Capoeira de Angola”.

Quanto à segunda, enciclopédia Delta-Larousse (1940:4791), justamente no verbene N'golo, diz tratar-se de dança-luta dos povos pastorais do sul de Angola (também conhecida em Luanda, sob o nome de Bassula) executada nas cerimônias de iniciação das moças pelos rapazes a elas pretendentes, ao som do Hungu ou M'bolumbumba, que é o nosso Berimbau-de-barriga. Ainda sobre ela, um desenho de Albano de Neves e Souza estampado na página 344 do livro de Redinha não deixa a menor dúvida de que se trata da mesma expressão Atlético-coreográfica trazida pelos bantos para o Brasil.

3.5 A COSMOVISÃO BANTU

Cosmovisão é uma visão do cosmos, de si e do universo na interligação entre o ser humano e o universo. É uma compreensão que diz respeito a tudo. É a interpretação desse mundo, de sua realidade global, que procura dar uma resposta às questões últimas do ser humano, no que diz respeito à sua origem e a sua meta final, uma cosmovisão não é, portanto, apenas uma “representação do mundo”, tal como ele é, mas fundamenta-se na compreensão e interpretação de um “Eu”, de um sujeito individual ou coletivo.

Segundo Agossom (1977, p.126) a cosmovisão abrange o conjunto dos valores das idéias e das opções práticas pelas quais uma pessoa ou uma coletividade se afirmam; muitas vezes nem é totalmente consciente, por isto manifesta-se mais como uma crença do que como um saber.

Conforme Lopes (1993, p.122) foi o missionário Belga Pe. Placide Tempels, estudando os Bantos da república do Zaire, a afirmar, no seu livro *La Philosophie Bantoue* (presencie Africaine, Paris, 1949), a existência de uma Filosofia fundamentada numa meta física dinâmica e numa espécie de vitalismo que fornecem a chave da concepção do mundo entre os povos Bantos (BALANDIER, 1968, p.64). Nela, a noção de força toma o lugar da noção de ser e, assim, toda a cultura Banta é orientada no sentido do aumento dessa força e da luta contra a sua perda ou diminuição. Exemplificando a prática dessa filosofia, Jacques Maquet (1996, p.153-155) assim resume o universo filosófico da etnia Baluba:

- Para os lubas a realidade última das coisas, representando também o seu valor supremo, é a vida, a força vital.
- O principio fundamental segundo o qual todo ser é força é a chave que dá acesso à representação do mundo dos Bantos Lubas. Todos os seres (espíritos dos ancestrais, pessoas vivas, animais e plantas) são sempre entendidos como força e não como entidades estáticas.
- Esta concepção da existência rege todo o domínio da ação humana. Em qualquer circunstância devemos procurar acrescentar, evitando o único mal que existe: diminuir. Assim as invocações dos grandes ancestrais tem por objetivo aumentar a energia vital, já que entrando em comunhão

com eles, cuja vitalidade será maior quanto maior for sua descendência, a pessoa fica mais forte.

- Busca-se a intervenção dos adivinhos e dos sacerdotes (que tem o poder de captar e dirigir as forças que escapam às pessoas comuns) porque eles conhecem as palavras que reforçam a vida.
- Quando uma pessoa está doente, ela espera dos remédios não um efeito terapêutico localizado mas o reforço mesmo do ser por isto é, que entre os lubas e outros povos africanos se dá muito valor ao vigor sexual do homem e à fecundidade da mulher, como testemunham os rituais e a estatuária. E isto porque a procriação é evidentemente a manifestação palpável do desenvolvimento da vida.
- A morte é um estado de diminuição do ser, mas os descendentes vivos de um defunto podem, através de oferendas, transmitir a ele ainda um pouco de vida. Quando os vivos são negligentes, os mortos chamam a atenção deles, mandando doenças ou procurando outros aborrecimentos. O morto que não deixa descendentes está condenado à degradação final, espécie de segunda morte, desta vez definitiva.
- Um indivíduo se define por seu nome: ele é seu nome. E este nome é algo interior que não se perde nunca e que é diferente do segundo nome dado por ocasião de um acréscimo de força como por exemplo o nome de circuncisão, o nome de chefe recebido quando da investidura ou nome sacerdotal recebido quando da possessão por um espírito. O nome interior é indicativo da individualidade dentro da linhagem. Porque ninguém é um ser isolado. Toda pessoa constitui um elo na cadeia das forças vitais, um elo vivo ativo e passivo, ligado em cima aos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. Dentro dessa linha de pensamento, o escritor colonialista português Silva Cunha (1958, p.83-84) faz eco aos Padres Tempels e Theuws quando escreve: - na ontologia negra (...) o ser é a força, e, como há seres divinos e terrestres, humanos, animais, vegetais e minerais, distingue-se várias categorias de forças, todas diferentes. Entre estas estão as forças dos espíritos dos mortos.

- Todos os seres, segundo a sua potência vital própria, se integram numa hierarquia.
- Acima de todas a força está Deus (Zambi), que tem a força por si mesmo e que está na origem de toda a energia vital. Depois vem os primeiros pais dos homens, os fundadores dos diferentes clãs, são eles os mais próximos intermediários entre os Homens e Zambi.

Depois vêm os mortos da tribo, por ordem de primogenitura, são eles os elos da cadeia que transmite o Elan vital dos primeiros antepassados para os vivos. Estes, por sua vez, estão hierarquizados, consoante a sua maior ou menor proximidade em parentesco dos antepassados e, conseqüentemente, segundo a sua potência vital.

A seguir às forças humanas vêm então as outras forças, animais, vegetais e minerais, hierarquizadas conforme a sua energia.

Todas as forças estão relacionadas, exercendo interações que obedecem a leis determinadas assim:

1. O homem (vivo ou morto) pode diretamente reforçar ou diminuir um outro homem no seu ser. A resistência contra esta ação só pode conseguir-se por meio do reforço da própria força, recorrendo a uma outra influência vital.
2. A força vital humana pode influenciar diretamente seres-força inferiores (animais, vegetais ou minerais).
3. Um ser racional (espírito ou entre vivo) pode influenciar um outro ser racional atuando sobre uma força interior (animal, vegetal ou mineral). A resistência a esta ação também só se conseguirá pelo reforço da energia vital, recorrendo a outras forças.

Para se proteger contra a perda ou diminuição de energia vital por ação direta ou indireta de outros seres, o preto tem que recorrer, portanto, às forças que possam reforçar a sua própria força, ou às divindades, ou aos espíritos dos antepassados – fá-lo por intermédio do culto ou ritual destinado a propiciar Zambi ou os Deuses e os espíritos, ou por intermédio da magia, que Tempels diz dever ser

considerada como o conhecimento da interação das forças naturais, tais como foram criadas por Zambi e, por ele, postas à disposição dos homens.

Com Lopes (1993, p.124) a noção de força vital fica bem mais clara ainda conforme agora vamos ver:

Escrevendo sobre Nguni, nação Banto da África do Sul, o padre Mongameli Mabona (1964, p.157-161) discorre sobre a importância, entre os africanos, da palavra como símbolo criador, como energia que gera e cria dimensões e realidades novas e através da qual se estabelecem pactos e alianças. Exemplificando, diz ele que em Nguni os termos Igama (nome) e Ilizwi (som, voz, fala) significam antes de tudo força.

Acrescenta Lopes (1993, p.180) buscando outros exemplos dessa impressionante constatação, nós próprios verificamos que: em Quimbundo o verbo Laka tem o significado tanto de querer como de precisar. Assim entre os Quimbundo, só se precisa do que se deve precisar; entre os povos que falam o Suaíli, só se deseja (quer) o que se precisa; e entre os umbundos, só se deseja o que se deve desejar.

Segundo Allaimat-Mahine (1985, p.109) a noção de força vital entre os Bantos chega até os seres inanimados. Pode-se transmitir essa força, por exemplo, a um barco ou uma canoa. É isso exatamente que fazem os Bengas do Gabão quando batizam suas pirogas recém construídas, antes de lançá-las ao mar. Para eles, uma canoa nova é um ser vivo ainda desconhecido do oceano. Então, ela é batizada numa cerimônia na qual são feitas oferendas aos espíritos dos antepassados, e às entidades protetoras do mar, dos pescadores e das embarcações. A partir daí, e com a força do nome que recebeu, ele se torna também uma entidade marinha. Assim, o mar deve respeito a ela, tanto quanto os homens devem respeito ao oceano e a toda natureza. Assim, ela dificilmente sofrerá algum dano ou, mesmo será roubada. Porque “a memória do mar é imensa”. E ele sabe o que pertence a cada pessoa, e a cada família da aldeia, de geração à geração.

O professor Sulayman Siang (apud LOPES, 1993, p.126) analisando a concepção africana do homem a partir do vitalismo expresso na filosofia Banta diz:

“Esta concepção do homem, assim definida por Mulago, está muito próxima às formulações do Padre Tempels em seu livro filosofia Banto.(...)”

“Mulago faz a mesma análise: para o Banto, a vida é a existência da comunidade; é a participação na vida sagrada (e toda vida é sagrada) dos ancestrais; é uma extensão da vida dos antepassados e uma preparação de sua própria vida para que ela se perpetue nos seus descendentes”.

Conhecendo a estruturação filosófica do pensamento Banto, vemos, então, que se alguma notável diferença houvesse entre suas concepções e as dos povos sudaneses que também deram escravos ao Brasil, ela residiria na importância que os povos Bantos atribuem à ancestralidade de fato, parece que em todas as religiões Bantas os espíritos dos ancestrais são os intermediários entre as divindades supremas (invisíveis) e o homem (visível).

E os capoeiristas (visíveis) quando estão tocando o berimbau e cantarolando uma cantiga de capoeira, estão tentando se comunicar com estes ancestrais, que seriam os mestres de capoeira que já “morreram”. E que estes mestres como, Bezouro, Cobrinha Verde, Waldemar da Liberdade, Canjiquinha, Aberrê, Bimba, Pastinha, etc, que estavam no Orun (mundo invisível), são convidados para participarem da roda da capoeira.

Entre os Bantos, então, a onipresença dos ancestrais é total “nenhum trabalho nos campos, nenhum casamento, nenhuma cerimônia de puberdade podem ter lugar sem que estejam em ligação com os mortos” (THOMAS E LUNEAU, 1981, p.78).

Assim, eles não só continuam a fazer parte da comunidade dos vivos como evidenciam sua importância. Porque “os mortos, ao passarem pela agonia individual da morte, adquirem um conhecimento mais profundo do mistério e do processo de participação vital do universo” (NYANG, 1982, p.30).

Para Silva Rego (apud LOPES, 1993, p.128) o Etnólogo Português estudando o conceito de Deus entre os Bantos constatou a prática de um monoteísmo todo peculiar. Os Bantos, segundo ele, crêem num Deus supremo e o respeitam, mas não o cultuam e só se dirigem a ele em caso de extremo desespero. E isto porque entendem que o melhor modo de lhe render culto é venerando seus grandes mortos, ou seja, os espíritos dos ancestrais.

Como endosso do que acabamos de escrever, vejamos este trecho de Merriam (1963):

Quase todos os Bantus do Congo têm uma crença num ser superior que é freqüentemente tido como o criador do universo, mas que preferiu retirar-se do mundo depois de terminara a criação. Provavelmente de maior importância sob o ponto de vista funcional direto são os espíritos dos antepassados que acredita-se terem um interesse ativo (MERRIAN, 1963, p. 30-31).

Como todos os africanos e também as culturas de origem de matriz-africana no Brasil, especificamente as religiões Afro-brasileiras (Candomblé, Umbanda, e suas demais variantes) e a capoeira (Angola e regional), procura-se preservar e manter o respeito pelos mais velhos, nossas “bibliotecas ambulantes”.

Vejamos este trecho de Fagan (1970) quando estudou a nação Xonas no Congo:

O culto de Muári é essencialmente uma religião do povo. Uma vez que os vivos só podem se comunicar com Muári por meio do espírito dos antepassados, os Xonas manifestam grande respeito e preocupação com os anciãos da tribo e os membros mais idosos da família. Sem dúvida que este respeito pelos velhos é uma precaução para garantir a amizade dos futuros Vadzimu, quando os anciãos morrerem e se juntarem às fileiras dos espíritos. E, como a comunidade só pode contactar com Muári através dos hospedeiros de tais Vadzinu, é natural que os métodos através dos quais os espíritos tribais podem ser invocados sejam encarados com um respeito extraordinário (FAGAN, 1970, p. 125 – 126).

Conforme Lopes (1993, p.129) para o africano em geral e para o Banto em particular o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isto é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades. Por força de sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço.

3.6 OS ANCESTRAIS – MESTRE PASTINHA E MESTRE BIMBA

Vicente Ferreira Pastinha, de cor negra, nasceu em 5 de abril de 1889, em Salvador. Mestre Pastinha iniciou a aprender a capoeira aos 10 anos de idade com mestre Benedito um negro natural da Angola. É considerado um dos maiores representantes da capoeira Angola.

Mestre Pastinha esteve em África para mostrar a nossa capoeira, no 1º Festival de Artes Negras no ano de 1966 que se realizou em Dakar capital do Senegal. Foram com ele: Mestre João Grande, Mestre Gato, Mestre Gildo Alfinete, Mestre Roberto Satanás e Camafeu de Oxossi.

Segundo Calmero (1964), é de impressionar com que lealdade e abnegação, Mestre Pastinha mantinha o ensino da Capoeira Angola em sua pureza original, tal como recebeu do Mestre Benedito, não permitindo que fosse deformada com a introdução de práticas próprias de outros estilos de luta, sendo por tal procedimento, reconhecido como legítimo representante da capoeira a cujo a Arte-Luta estará eternamente ligado.

Em 1941, funda o seu “Centro Esportivo de Capoeira Angola”, localizado no Largo de Pelourinho, 19 , local histórico arredado de velhos casarões e igrejas centenárias da Bahia Antiga.

No casarão 19 que o velho mestre Pastinha ensinava a sua arte e apresentava-se para os turistas do mundo inteiro, com seus amigos capoeiristas como : Totonho da Maré, Samuel Querido de Deus, Traíra, Gato, Bilusca, Daniel Noronha, Chico Me Dá, Tibiriçá da Folha Grossa, Bugalho, Raimundo Aberre, Américo Ciência, Amorzinho, Sete Mortes, e com seus alunos João Grande, João Pequeno, Gildo Alfinete, Albertino da Hora, Raymundo das Virgens Natividades e outros.

O escritor Jorge Amado (1966) fala sobre Mestre Pastinha; “É um dos mestres da cultura popular Baiana, esse negro de voz macia e rosto alegre que envelhece em sua escola de capoeira Angola e dança a luta melhor do que qualquer dos jovens de ritos músculos adolescentes. Na escola de Mestre Pastinha aprende-se a verdadeira capoeira Angola onde os homens aprendem a ser justos e leais. A Capoeira de Angola A Luta Brasileira por Excelência”.

Mestre Pastinha por preservar os fundamentos da capoeira Angola é sempre lembrado nas rodas como sendo o seu maior representante. Mestre Pastinha utilizava todos os seus talentos para valorizar a capoeira. Fazia versos e chegou a escrever um livro intitulado capoeira Angola publicado em 1964 pela gráfica Loreto.

Mestre Pastinha criou um código de ética no qual condenava a violência “quando dois camaradas estão se exibindo, é uma demonstração, sem rivalidade,

pois o público não quer ver sangue, e sim evoluções”. Para ele o capoeira deve ser calmo, tranqüilo e calculista. Nota-se uma grande preocupação do mestre em preservar a integridade física e moral do capoeira, dentro e fora da roda, “capoeira só se joga com gente amiga” dizia o mestre.

No dia 12 de abril de 1981, Pastinha participou do seu último jogo. Desta vez com a própria morte ele que tantas vezes jogou com a vida e saiu vitorioso acabou “derrotado”. Faleceu aos 92 anos no Abrigo Dom Pedro II, em Salvador, cego e paralítico.

Porém devemos nos lembrar do mestre com muita alegria, pelo legado que nos deixou. Como demonstra está cantiga do Mestre Toni Vargas:

Toda Bahia chorou
 No dia em que a capoeira Angola
 Perdeu seu protetor
 Mestre Pastinha foi embora
 Oxalá que o levou
 Lá pras terras de Aruanda
 Mas ninguém se conformou
 Chorô general, menino
 Chorô mocinha doutor
 Preta velha, feiticeiro
 Ogãs e babalaô
 Berimbau tocou iúna
 Num toque triste de morte
 E a capoeira foi jogada
 Ao som da triste canção
 Da boca do mandigueiro
 De dentro do coração
 E não houve na Bahia
 Que não cantasse esse refrão
 Yê, fala menino
 Mostra o que o mestre ensinou
 Mostra que ao arrancaram a planta
 Mas a semente brotou
 E se for bem cultivada
 Dará bom fruto e bela flor.
 (Mestre Toni Vargas)

Como ressalta Theophile Obenda (1984) entre os Bantos também tudo é arte:

Arte de cantar, arte de falar, de cozinhar bem, arte de cumprir bem os rituais, as cerimônias, as festas, artes de tocar bem o tambor, de esculpir bem as imagens dos ancestrais, arte de saber se pentear, maquiar, vestir, andar, rir, etc. (OBENDA, 1984, p. 83).

3.7 MESTRE BIMBA - CRIADOR DA CAPOEIRA REGIONAL

Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba), também negro, nasceu em 23 de novembro de 1900, Salvador Bahia. Sua iniciação na capoeira ocorreu na “Estrada das Boiadas”, Hoje bairro da liberdade, em Salvador, tendo como mestre o africano Bentinho, então capitão da Companhia de Navegação da Bahia. Seu curso teve a duração de 4 anos e o estilo era Capoeira Angola. Terminando o curso, Mestre Bimba ensinou a mesma modalidade durante 10 anos.

Segundo Vieira (1995) Mestre Bimba era reconhecido como habilidoso lutador, destacado em desafios no ringue, e exímio praticante da tradicional Capoeira Angola. Há inúmeros registros nos jornais de Salvador dos anos trinta e quarenta que retratam os desafios lançados por Mestre Bimba a outros lutadores. Sabe-se que seu pai era lutador de batuque, uma luta do nordeste brasileiro que infelizmente desapareceu com o tempo. O batuque era rico em técnicas de golpes traumáticos e desequilibrastes, e Mestre Bimba procurou incorporá-las à capoeira.

Em 1932 fundou a primeira academia especializada, no Engenho Velho de Brotas, bairro pobre onde nasceu. Nessa época ensinava também em residências.

No ano de 1937 Mestre Bimba é registrado como professor de educação Física e 1939, ensinava a “regional” no quartel do centro de preparação de oficiais da reserva do exército (C.P.O.R) de Salvador, no Forte do Barbalho, onde trabalhou por três anos (1939 a 1942).

O certificado dizia o seguinte:

Número 111 Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública, Departamento de Educação, Inspeção de ensino Secundário Profissional. O inspetor técnico do ensino secundário profissional, tendo em vista o que lhe requereu o senhor Manuel dos Reis Machado, director de curso de educação física sito à rua Bananal, 4 (Tororó), distrito de Sant'Ana município e capital, concedendo-lhe para o seu estabelecimento, o presente título de registro, a fim de produzir os devidos fins.

A academia de mestre Bimba foi idealizada com base no texto acima, este título lhe foi outorgado pela então Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública em 9 de julho de 1937.

É importante frisar que antes da criação da capoeira regional por mestre Bimba havia somente a capoeira angola. Os mestres tradicionais não concordavam

com as modificações que Mestre Bimba estava introduzindo na capoeira e assim denominaram capoeira angola como sendo a capoeira genuinamente Africana.

Por intermédio da capoeira regional que se iniciou o treinamento sistemático no ensino do seu aprendizado, Moura (1980)

a luta regional Baiana abrangia 50 golpes, dos quais 22 eram mortais, se bem aplicados. O curso durava seis meses, com três aulas semanais de uma hora, depois deste havia o curso de especialização, só por alunos formados por ele, curso este que era secreto (MOURA, 1980).

Mestre Bimba, também recebeu uma rasteira fora da roda, não recebendo apoio dos órgãos públicos da Bahia e se transfere para Goiânia. Relata a sua mágoa no documentário de Jair Moura intitulado Vadiação “o motivo deu vim aqui, pro estado de Goiânia é por questão de finanças, vi que não dava mais para manter minha família em minha terra e por este motivo arrisquei”.

Bimba promete nunca mais voltar a Bahia “não voltarei, aqui nunca fui lembrado pelos poderes públicos, se não gozar nada em Goiânia, vou gozar no cemitério”.

Mestre Bimba faleceu no dia 05 de Fevereiro de 1974. Seus restos mortais foram transladados para Salvador, que foram considerados por alguns um sacrilégio.

Yêêê...! porém os capoeiristas reconhecem seu valor.

Hoje eu canto um lamento, com uma dor no coração, sinto um desgosto profundo, foi tamanha ingratidão, ele foi amante desta arte cujo o nome é capoeira praticada nas senzalas.

Beira de praia e nas ladeiras mas o destino foi cruel, com o Mestre considerado foi embora da Bahia, solitário e amargurado morreu longe de sua terra, Manoel dos Reis Machado que foi discípulo de Bentinho, de Mestre Bimba foi chamado criador da regional angoleiro respeitado, nas rodas de capoeira, seu nome será lembrado!

Yê! Vive seu Bimba.

(Cantiga de Capoeira)

Para Pires (2002, p. 60) a morte do mestre não possui um significado terminal. Depois de se desligar do seu corpo Bimba levitou, já era o próprio Egun. Com cerveja, o Egun de Mestre Bimba esperou o toque dos tambores soarem no “Axexe” em seu terreiro de candomblé. Bimba ainda brincou com os seus amigos, tentou dizer que estava vivo, alguns perceberam outros não, mas ele estava lá, para receber o que lhe era de direito e encontram-se com seus ancestrais. “Agora Mestre Bimba é um deles. Já era hora de partir, a cabaça foi quebrada, Bimba estava livre e

solto, e não tinham como voltar atrás. Certas coisas são como ele dizia: Fatais. (PIRES, 2002)”.

3.8 INSTRUMENTOS MUSICAIS DA RODA DE CAPOEIRA

Estes instrumentos são importantes porque os mesmos comandam o ritmo do jogo e o andamento da ginga. Os instrumentos relacionados neste item têm como relevância a sua origem africana e a relação existente entre o corpo dos capoeiras e os sons que são transmitidos. Eles são invisibilizados quando estão desconectados da sua origem de pertença (África), e o porquê não é falado durante as aulas sobre o processo da sua historicidade e utilização.

3.8.1 Berimbau

Fontes importantes para o estudo da história da capoeira e do arco musical com caixa de ressonância, como é o caso do berimbau brasileiro, são as publicações ilustradas dos cronistas, viajantes e artistas estrangeiros que nos séculos passados aqui estiveram. Jean Baptiste Debret, por exemplo, retrata em *Voyage Pittoresque Et Historique Au Bresil*, onde se vê um negro cego que toca um arco musical bem parecido com o berimbau.

O tenente inglês Chamberlain inclui na pintura cena de mercado de 1822, um carregador de frutas (ou legumes) que toca um arco musical.

Não há, contudo, em nenhuma dessas fontes iconográficas, referência à capoeira ou a alguma dança, jogo ou luta que fossem feitos ao som do berimbau.

Porém o viajante alemão J. Moritz Rugendas retratou, em 1835, uma cena entre negros do Rio de Janeiro a que chamou de jogar capoeira, ou *La Danse de La Guerre*. Trata-se claramente da capoeira, porém com acompanhamento musical de um tambor. Quando e por que o berimbau foi integrado à capoeira ainda permanece incerto. As fontes sempre retratam o instrumento musical e o jogo separadamente.

Corroborando com o acima escrito, Rego (1968, p.71) relata que o Berimbau não existiu somente em função da capoeira, era usado pelos Afro-brasileiros em

suas festas e sobretudo no samba de roda, como até hoje ainda se vê, se bem que muito raro.

Ortiz (Apud REGO, 1968, p.74) que se refere ao berimbau com o nome de Burumbumba, descreve o berimbau sendo utilizado no cerimonial religioso em Cuba, que se podia conversar com os mortos:

Em Cuba Hemos Hallado esse instrumento com los nombres populares de Buru-mbúmba ó bruro-mumba. La voz buro significa “hablar” o “conversar” y la palabra mbumba, que no es sino la nganga, “prenda” o habitación del muerto o spiritu “familiar” que tiene apresado al cango tata nganga para que “trabaje” a su conjuro. Burumbumba es pues, un instrumento que “Habla con muertos”.

Uno de los cantos que oímos al son
De la burumbumba, dirigido a la mbumba,
Decia así: Buru mbumba, mamá
Buru mbumba
Buru mbumba, mamá
Buru mbumba, é.

Y así se canturreaba monotona e
Indefinidamente. Lá voz buru se decia en
Tono bajo, la voz mbumba em otro
Mas alto, y mamá en más agudo. Sin
Duda, un conjuro de necromancia.

Atualmente essas observações, causam surpresas, pois o berimbau é, sem dúvida, um dos instrumentos musicais afro-brasileiros mais conhecidos e mencionados. É bem provável que a sobrevivência do berimbau de deva em grande parte, à sua integração à capoeira. Apesar das provas da existência de arcos musicais pré-colombianos, investigações recentes não deixam dúvidas quanto à origem centro-africano do berimbau (PINTO, 1986).

O Gunga do idioma quimbundo Ngonga (REDINHA, 1957) significa berimbau-de-barriga, então a roda de capoeira não é formada de três berimbaus (capoeira angola), o berimbau berra-boi, o berimbau médio ou de centro, e o berimbau viola ou violinha, e na capoeira regional o berimbau berra-boi. Todos são gungas o que os diferenciam são o tamanho da cabaça (grande, média ou pequena) e também a sua afinação.

3.8.2 Caxixi

O caxixi é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (cucúrbita lagenaria), cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha, para se apoiar os dedos durante o toque. No interior do caxixi há sementes secas, que ao se sacudir dá o som característico. (REGO, 1968 p.87).

Lopes (1993, p.84) o caxixi é de origem Banta do Quimundo, provavelmente de Katito, pequeno, com influência de Kaxixi, metade.

Conforme Shaffer (1977, p.24) o caxixi não é utilizado para qualquer coisa fora do seu uso com o berimbau, exceto no candomblé. O autor indica três fontes que mencionam este uso : Rego (1968, p.87) relata que Cascudo (SD) diz que viu o caxixi usado em candomblé. Edison Carneiro (1961: 181,184,105,109) tem quatro citações a esse respeito :

“Caxixi, saquinho de palha trançada, que contém sementes de bananeira-domato, usado pelos pais dos candomblés de Angola para acompanhar certos cânticos, especialmente o ingorôssi”.

“Ingorôssi, reza da “Nação” Angola. O “Tata”, agitando um “caxixi”, fica no meio das filhas, que, sentadas em esteiras, batem com a mão espalmada sobre a boca, respondendo ao solo”.

“O chefe do candomblé acrescenta à orquestra, quando Nagô ou Jege, o som do Adjá, uma ou duas campânulas compridas que, sacudidas ao ouvido da filha, ajudam a manifestação do orixá, e, quando Angola ou Congo, o som do caxixi, um saquinho de palha trançada cheio de sementes”.

“Os candomblés de Angola e do Congo saúdam conjuntamente os Inkices com um cantochão lúgubre, o “Ingorôssi”, que se compõe de mais de trinta cantigas diferentes”.

3.8.3 Agogô ou Adjá

O agogô é um instrumento musical de ferro, entrado no Brasil por via Africana.

O termo agogô pertence à língua nagô e significa sino.

O antropólogo Rego (1968, p.88) afirma que a sua maior atuação é nas cerimônias religiosa Afro-brasileirass, sobretudo para se saudar os orixás, com cantigas de composição em língua nagô, em que dizem que o agogô está saudando, como por exemplo, uma das sete cantigas do Xirê de Exu, em que o agogô o saúda sob o nome de Laróyè :

Agogô NRO GO – O sino está tocando muito alto
Laróyè – Ó Laróyè
Agogô NRO GO – O sino está tocando muito alto
Laróyè – Ó Laróyè

3.8.4 Atabaque

Tambor, feito com pele de animal, distendida em uma estrutura de madeira com formato de cone vazado nas extremidades. Percutido com as mãos, é bastante usado nos candomblés e nas danças religiosas. No candomblé da nação Ketu são chamados, Rum (maior), Rumpi (médio), Lê (pequeno), porém no candomblé de Angola são denominados, Cucumbu – ngomba (maior), Cacumbi -nguenje (médio), Cucumbi - gonguê (pequeno).

O antropólogo Rego (1968, p.85) faz menção que entre os capoeiristas o atabaque não é mais utilizado nas rodas de capoeira. E que o instrumento é utilizado somente nas festas religiosas e profanas Afro-brasileiras e nos folguedos populares em que é requerida sua presença.

Atualmente o atabaque é utilizado tanto nas rodas de Capoeira Angola como nas da regional. Sendo considerado um instrumento indispensável para o bom andamento da roda.

3.8.5 Reco-Reco

O reco-reco é feito de gomo de bambu com sulcos transversais sobre o qual se passeia uma haste de metal.

Nunca vi o tocado na capoeira. Somente em alguns cordões carnavalescos é que tive oportunidade de ver ser utilizado esse instrumento (REGO, 1968, p.87).

3.8.6 Pandeiro

Instrumento de percussão, composto de um arco circular de madeira, guarnecido de soalhas, e sobre o qual se estira uma pele, preferencialmente de cabra ou bode, e que se tange batendo com a mão.

No Brasil, o pandeiro entrou por via portuguesa e já na primeira procissão que se realizou no Brasil, que foi a de Corpus Christi, na Bahia, a 13 de junho de 1549, ele se fez presente, pois era hábito em Portugal e mais tarde no Brasil o uso deste instrumento ao lado de muitíssimos outros. [...] daí pra cá o pandeiro foi aculturado e aproveitado pelos negros em seus folguedos. (REGO, 1968, p.171).

3.8.7 O canto

O capoeirista não é um cantor e sim um cantador (narrador). É fundamental que sua mensagem cantarolada seja compreendida pelos dois jogadores e os demais componentes da roda.

De um ponto de vista mais amplo, Rego (1968, p.89) diz que “a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida cotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da senzala, na praça e na comunidade social”.

O canto, os instrumentos, o coro e as palmas quando estão em harmonia, resulta uma atmosfera de muita energia e alegria na roda. É unânime entre os

capoeiristas afirmarem que quando o ritmo está bom a roda tem axé, como a cantiga que segue:

*Axé, axé está roda tem axé!
Axé, axé está roda tem axé!
Axé, axé esse ritmo tem axé!*

Chamando Sodré (2002, p.135) para a roda, ele acrescenta que o ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de Arkhé, engendrador ou realimentador da força. Por meio desse complexo rítmico, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse.

As cantigas de capoeira, classificam-se em ladainhas, chulas e corridos. É do fundamento da capoeira angola que durante a ladainha não se deve jogar. As quadras também são identificadas como chulas enquanto os corridos são cantos curtos, geralmente formados com um verso apenas, em que o coro deve repetir a frase do cantador.

Vieira (1995) identifica três funções básicas nos cânticos de capoeira:

- uma função ritual, que fornece à roda o ritmo de animação;
- uma função mantenedora das tradições, que reaviva a memória da comunidade capoeirana acerca dos acontecimentos importantes em sua história;
- uma função ética, que promove um constante repensar dessa mesma história e dos princípios éticos nas rodas de capoeira.

Entretanto para Falcão (2004) para além dessas funções assinaladas por Vieira (op. Cit), a postura e a forma como os capoeiras cantam acabam determinando o desenrolar da roda de capoeira.

O pesquisador Rego (1968) classificou os cânticos de capoeira em: cantigas geográficas, agiológicas, de louvação, de sotaque e desafio, de roda, de peditório, de escárnio e maldizer, de berço e de devoção.

Entretanto o referido autor considera difícil estabelecer um marco divisor entre as cantigas antigas e as atuais. Para esse autor, muitas quadras antiqüíssimas são constantemente resgatadas para a atualidade. Além disso, também acha difícil

distinguir os cânticos da capoeira propriamente dito de cânticos de outra proveniência.

O Mestre Nestor Capoeira (1998) acrescenta que os cantos não são apenas a complementação dos ritmos criados pelo berimbau. Neles encontramos uma série de ensinamentos, um código de conduta, e a base de uma “filosofia de vida”.

Com base em tudo que acabo de expor, transcrevo e comento algumas cantigas de capoeira, significativas para minha pesquisa, que abordam a importância do saber popular dos velhos mestres;

1ª Cantiga – fala a respeito da origem da capoeira, os povos angolanos e guinenses, e por último sobre nossas religiões de matrizes – africanas.

*Que navio é esse
Que chegou agora
É o navio negreiro
Com escravos de Angola
Veio de longe
De Angola e de Guiné
Trouxe à macumba, capoeira e candomblé
(Domínio Popular)*

2ª Cantiga – coloca em questão as propostas mascaradas da Lei Áurea. Está lei que foi assinada em 13 de maio de 1888, pela Princesa Izabel, no Palácio do Catete no Rio de Janeiro, que “extinguiu” a escravidão no Brasil. A Lei continha apenas dois artigos;

Art. 1º é declarada extinta a escravidão no Brasil.

Art. 2º revogam-se as disposições em contrário.

Em seguida a música fala sobre a importância de Zumbi dos Palmares, como um herói não apenas dos negros, mas como um herói nacional:

*A história nos engana
Diz tudo ao contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova desta mentira
É que da miséria eu não saio
Viva 20 de novembro
Momento para se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada para comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar*

*Zumbi é nosso herói
De Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou
E apesar de toda luta
O negro não se libertou, camará.....
(Mestre Moraes Trindade)*

3ª Cantiga – retrata o lado mandingueiro do capoeirista, ou seja a parte do feitiço, das rezas, do corpo fechado contra os inimigos e a inveja.

O Mestre Moura (Apud CAPOEIRA, 1992. p.82) comenta que o capoeirista geralmente tinha seu santo, que era oxóssi ou ogum. No pescoço não dispensava patuás, pequenas bolsas de pano cru com orações fortes e amuletos para evitar os maus momentos como o “cinco Salomão” (Signo de Salomão, uma estrela de cinco pontas encimada por uma cruz) e as iniciais “JMJ” (Jesus, Maria, José) de prodigiosos efeitos contra malefícios, mormente as tramas dos desafetos, morte em combate, etc.

A oração de São Salomão, muito conhecida dos velhos mestres da mandinga, era a mais comum entre os capoeiristas, terminava assim:

*“Fecha-te corpo
guarda-te, irmão,
na santa arca de Salomão”.*

*Mandigueiro
Agora sou mandigueiro!
Olho grande não me pega,
Nem inveja me derruba
Nem feitiço me atinge!
Eu sonhei
Que uma cabocla me dizia
Que eu tenho na minha vida
É inveja de olho grande
De um grande amigo meu
Se banha com guinéu-pipiu
Junto com arruda-fêmea,
Procura abre-caminho
Com espada-de-São-Jorge
Três punhados de sal grosso
E comigo-ninguém-pode
Se banha segunda, quarta e Sexta-feira
Uma vela acenderas
Pro amigo e pro inimigo
Olho grande não me atinge
Que eu sei rezar quebrante
É por isso que eu digo
Que agora sou mandigueiro.
(Mestre Leopoldina)*

4ª Cantiga – algumas exprimem a “Filosofia” da capoeira:

*...no céu, entra quem merece;
na terra, vale quem tem;
passar bem ou passar mal;
tudo no mundo é passar, ... câmara
(Domínio Popular)
E, maior é Deus
E, maior é Deus
Pequeno sou eu
O que eu tenho
Foi Deus quem me deu
Na roda de capoeira
Grande e pequeno sou eu
(Mestre Pastinha)*

5ª Cantiga – outras cantigas procuram conceituar a capoeira.

Certa vez, perguntaram ao seu Pastinha o que era a capoeira e ele, um grande mestre respeitado ficou um tempo calada, revirando sua alma depois respondeu com calma, em forma de ladainha:

*Capoeira é um jogo, é um jogo é um brinquedo
É se respeitar o medo, é dosar bem a coragem
É luta de mandigueiro
Um gemido na senzala
É um corpo arrepiado, um berimbau bem tocado
É o sorriso do menino, é o vôo do passarinho
É o bote da cabra coral
Sentir na boca, todo o gosto do perigo
É sorrir pro inimigo, e apertar de sua mão
É o grito de zumbi, ecoando nos quilombos
É se levantar do tombo, antes de tocar o chão
Enfim, é aceitar o desafio com vontade de lutar
Capoeira é um navio, solto nas ondas do mar
(Mestre Toni Vargas)*

6ª Cantiga – como não poderia deixar de ser, já que a capoeira é parte do vasto conjunto cultural Afro-Brasileiro, muitos cantos de referem aos orixás do candomblé Keto:

*Xangô rei de oyó
O exu é mensageiro
Omolu senhor São Bento
Oxossi santo guerreiro
Iansã das tempestades
Janaína rainha do mar
Nana yabá senhora
Mãe de todos os orixás
Ogum o Deus da guerra
Olorum o reio supremo
O senhor do candomblé*

(Mestre Bola Sete)

7ª Cantiga – essa cantiga resgata o orgulho de pertencer a raça negra, e que a luta anti-racista deve ser tanto do negro como do branco.

*Às vezes me chamam de negro
Pensando que vão me humilhar
Mas o que eles não sabem
É que só me fazem lembrar
Que eu venho daquela raça
Que lutou para se libertar
Que criou maculelê
Que acredita no candomblé
E que tem o sorriso no rosto
A ginga no corpo e o samba no pé
Mas que fez surgir de uma dança
Luta que pode matar
Capoeira, arma poderosa
A luta de libertação
Branco e negro, hoje na roda
Se abraçam como irmãos
Mas perguntei ao camarada o que é meu?
É meu irmão do coração
É meu irmão
Camará, o que é meu, camará
É meu irmão
Meu irmão de coração, camará
É meu irmão.
*(Mestre Luiz Renato Vieira)**

Por intermédio destas cantigas procurei resgatar um pouco da sabedoria e da cultura popular de alguns velhos mestres de capoeira.

Como dizia o Mestre Ferreirinha (1995) todo mundo tem que aprender a tocar berimbau, o pandeiro, a cantar, porque a força da capoeira é o conjunto, chega junto e todo mundo legal. E senão é assim a capoeira não tem validade. Não é só o mestre sozinho que faz capoeira, são os alunos também.

4 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL

Ainda existe em nosso país, com base no senso comum, uma idéia de que vivemos num país sem racismo. Entretanto, atitudes racistas e preconceituosas permeiam com naturalidade o cotidiano de várias pessoas, de todas as classes e condições sociais, as quais não se dão conta de como e quanto o racismo é uma prática culturalmente incorporada e da extensão dos danos que provoca à população negra. Alguns números significativos evidenciam a situação racial da sociedade brasileira¹²:

- Os negros (pretos e pardos) são menos da metade da população, mas 64% dos pobres e 69% dos indigentes são negros (36% e 31% de brancos, respectivamente). Logo, são 33,7 milhões de negros em condição de pobreza e 15,1 milhões vivendo em condição de indigência.
- Com o mesmo nível de formação de um branco, o trabalhador negro ganha 53,99% a menos. Já a mulher negra recebe um salário 49,47% menor do que o de uma branca.
- 27% dos estudantes da população negra, entre 11 e 14 anos, estão entre 5^o e a 8^o série, enquanto, entre os brancos, o índice é de 44%.
- Uma pessoa negra de 25 anos possui cerca de 6,1 anos de estudos. Uma branca, nas mesmas condições, passou, aproximadamente, 8,4 anos na escola. A taxa de analfabetismo é três vezes maior entre os negros.

Os dados acima denotam que o mito da democracia racial¹³ é uma falácia. A população negra ainda é a maioria nas penitenciárias, nos bolsões de pobreza, entre os meninos de rua. Ao mesmo tempo, são minorias na escola particulares e nas Universidades, no Congresso, nos Ministérios, nas Reitorias, na propriedade de empresas.

¹² Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90. Brasília, 2001.

¹³ No que se refere ao mito da democracia racial ver: Fernandes 1989; Cunha Junior 1993; Munanga, 1978, 1994, 1996; Nascimento 1978, 1980; Schwarcz 1993; Hasenbalg, 1987 e 1979.

Para Munanga (1999): somos uma democracia racial porque a mistura gerou um povo que está acima de tudo, acima das suspeitas raciais e étnicas, um povo sem barreiras e sem preconceitos. Trata-se realmente de um mito, pois a mistura não produziu a declarada democracia racial, como demonstrado pelas inúmeras desigualdades sociais e raciais que o próprio mito ajuda a dissimular – dificultando, aliás, até a formação da consciência e da identidade política dos membros dos grupos oprimidos.

Os negros, apesar de serem filhos e netos daqueles africanos que fizeram, construíram a riqueza do Brasil – plantando, colhendo, extraíndo, cavando, carregando, trabalhando de todas as formas – herdaram condições de marginalidade social e, com elas, o desemprego, a violência e todas as dificuldades que o país da pior distribuição de renda mundial pode oferecer (cf. RODRIGUES, 1999, p.51). “O negro continua nos “porões da sociedade” e “emparedado”. Um século depois de sua “emancipação” ele continua coletivamente sem liberdade de ser, preso aos grilhões invisíveis da miséria, da exclusão, da desigualdade racial (FERNANDES, 1989, p.47).

Segundo Fernandes (1989, p.75), a “conquista de um lugar ao sol” e a “condição de ser gente” estão determinadas não só por barreiras sociais, mas também pelas raciais. Assim, “a democracia só será uma realidade quando houver, de fato, igualdade racial no Brasil e o negro não sofrer nenhuma espécie de discriminação, de preconceito, de estigmatização e de segregação”. Como se chegará a isso? Com as ações organizadas dos negros, brancos, índios e todas as etnias que sofrem as conseqüências desses fenômenos (1989, p.71).

Para Seyferth (2002, p.33) “o mito do branqueamento ganhou notoriedade na Primeira República impulsionado pelos índices de mortalidade e pelos indícios sociais de desigualdade – isto é, a concentração da população mais escura nas classes inferiores, associada à sua suposta incapacidade civilizatória”. A nação brasileira ideal deveria ser ocidental: Uma civilização latina, de língua portuguesa e população de aparência branca plasmada na mestiçagem. Não é por outra razão que os principais dogmas do racismo vicejaram após a abolição e que os verbos conjugados para os imigrantes eram caldear, misturar, fundir, miscigenar (devidamente subsumidos à assimilação)! De fato, esperava-se a assimilação cultural e física dos europeus e o desaparecimento dos negros e mestiços escuros.

A sociedade racista da época acreditava que com a vinda dos imigrantes europeus, aconteceria uma miscigenação “natural” com o desaparecimento do negro. E o estado de Santa Catarina é apontado como o lugar onde este fenômeno deu certo. Tanto é que a mídia destaca o estado como o mais europeu do Brasil. A metáfora contida num texto de Peixoto, publicado na década de 30, é uma síntese do ideal do branqueamento: “A albumina branca depura o mascavo nacional...” (PEIXOTO, 1975, p.15) – A “raça” se aclara, porque, conforme o autor, negros puros não existem mais, e os mestiços, por causa da sua fraqueza somática, tendem a desaparecer pela “morte ou cruzamentos mais brancos. Os intelectuais afirmavam que os europeus melhorariam a aparência dos brasileiros, que eram formados por três raças ignóbias, chamadas por Vianna (1938) de “caos étnico revoltoso e confuso”, e a missão dos imigrantes seria de abrazeirá-los. Para Seyferth (1991), esse ideário racial afirmava o irremediável rebaixamento de grande parcela da população nacional à condição de subumanidade, mas imaginava que ela poderia transformar em brasileiros todos os brancos “superiores” encarregados do seu sumiço.

Para Munanga (1996, p.217), o silêncio, o implícito, a sutileza, o velado, o paternalismo, são alguns aspectos dessa ideologia. O racismo brasileiro na sua estratégia age sem demonstrar a sua rigidez, não aparece à luz; é ambíguo, meloso, pegajoso, mas altamente eficiente em seus objetos.

Como nos afirma Leite (1996), a defesa do branqueamento foi unânime, porém diversificada na sua fundamentação. Passou por diversos argumentos, mas principalmente pela crença de que seu sucesso iria ser conseguido pela via do sul, quer pela presença irrelevante do negro, quer pela expectativa de intensa mestiçagem entre “europeus brancos imigrantes” e africanos negros ex-escravos”. Uma crença, verdadeiramente romântica, até pelo final feliz, para o branco.

4.1 A INVISIBILIDADE NEGRA NA MÍDIA E NA RODA DE CAPOEIRA

Para demonstrar como a contribuição do negro para a capoeira vem sendo negligenciada pelos atuais mestres e professores desta arte-luta, utilizaremos a noção de invisibilidade. E assim descreve Leite (1996, p.41):

A noção de invisibilidade, utilizada por vários autores para caracterizar a situação do negro, foi utilizada pela primeira vez na literatura ficcional americana por Ellison (1990) para descrever o mecanismo de manifestação do racismo nos Estados Unidos, sobretudo na entrada dos ex-escravos e seus descendentes no mercado de trabalho assalariado e as relações sociais decorrentes de sua nova condição e status. Ellison procura demonstrar que mecanismo da invisibilidade se processa pela produção de um certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo totalmente da sociedade. Ou seja, não é que o negro não seja visto, mas sim que ele é visto como não existente. É interessante observar que este mecanismo, posteriormente percebido no Brasil, ocorre em diferentes regiões e contextos, revelando-se como uma das principais formas de o racismo se manifestar. Como um dispositivo de negação do outro, muitas vezes inconscientes, é produtor e reproduzidor do racismo. A invisibilidade pode ocorrer no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficiais e nos textos científicos.

Aloísio (1996, p.70) através, do conceito de invisibilidade de um jogo semântico-visual incorporado a própria palavra-palavra procura demonstrar o paradoxo negro na cidade de Laguna, a que Ellison (1990), se refere com o ser “visto como não existente”, o de estar simultaneamente (IN/OUT) “dentro e fora” do contexto sócio-histórico transformando no visível invisível...

Segundo Munanga (1996, p.217) aqui, oficialmente, negros e mestiços constituem cerca de 45% da população total¹⁴. Embora estejam presentes culturalmente, eles constituem a categoria mais ausente e invisível social, política e economicamente.

Conforme Tramonte (2001) rebatizando o conceito de Leite (1996) poderíamos acrescentar que tal invisibilidade sobre as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras no estado, “se origina do desconhecimento absoluto das práticas culturais do grupo negro, aliado a um menosprezo nascido do preconceito que gera, então o “olho cego” da concepção dominante que, de fato, “não enxerga” algumas práticas afro-brasileiras essenciais como a religião.

Para Leite (1991, p.16) a de que no sul houve menos discriminação racial e se construiu um sistema de posições mais igualitárias porque os negros eram raros e não ameaçaram os interesses dos brancos. Esses mitos beiram a ingenuidade, o simplismo, mas muitas vezes por traz deles se esconde uma justificativa para o “esquecimento”, para a aceitação da desigualdade ou para a afirmação da suposta democracia racial.

¹⁴ Conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Censo 1990)

O cineasta Joel Zito Araújo (2004), denuncia a invisibilidade negra nos meios de comunicação de massa. “Consideramos que a ambigüidade e a invisibilidade são elementos igualmente relevantes na demonstração das dificuldades da televisão em incorporar a presença da população afro-brasileira na construção de uma identidade nacional multiétnica” (p.85).

Afirma Araújo (2004, p.35), a telenovela, assim, ao não dar visibilidade a verdadeira composição racial do país compactua conservadoramente com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira. Um massacre contra aquilo que devia ser visto como o nosso maior patrimônio cultural, diante de um mundo dividido por sectarismo e guerras étnicas e religiosas, a nossa multi-racialidade.

Ao assistirmos a uma roda de capoeira, mesmo não existindo a presença física do negro, ninguém pode negar que se trata de uma pratica de origem afro-brasileira, ou que foi desenvolvida por descendentes de africanos.

Por mais que os corpos que se movimentem no centro da roda sejam brancos, a música que esta sendo tocada fala da história do negro, das suas conquistas, dos seus sofrimentos, dos seus “heróis”.

4.2 A INVISIBILIDADE DO CORPO NEGRO NOS GRUPOS DE CAPOEIRA DE FLORIANÓPOLIS

O que é ser negro no Brasil? Essa pergunta, aparentemente fácil de responder, é bastante complexa. Embora pudéssemos pensar que é fácil diferenciar negros de brancos, esse raciocínio não corresponde à realidade se falarmos para refletir em que nos baseamos para fazer determinadas classificações.

A exposição que faremos a seguir, do sistema classificatório, se baseia em: Schwarcz (1993), Munanga (1996), Guimarães (1999) e Hasembaig (1979 e 1992).

Schwarcz (1993), aponta que todas essas elaborações, culminam num processo chamado ideal do branqueamento. O ideal do branqueamento consistia na supervalorização da produção das raças brancas, na injeção de sangue europeu e na promoção de uma maior fertilidade dos grupos brancos, dentre outros pontos.

No Brasil, devido aos eventos históricos, ou seja, devido à realidade social, econômica, cultural e intelectual, a classificação não foi feita tomando por base a origem ou sangue do indivíduo, mas conforme o fenótipo do sujeito. A classificação racial no Brasil é uma classificação cromática, isto é, baseia-se na cor da pele.

Munanga (1996), com apoio em Maggi, toma dois pólos para expressar ou definir a classificação étnica no Brasil: um positivo e outro negativo. O pólo positivo se caracteriza pelo fato de ser, ou de se aproximar, mais do claro, ou seja, está amparado pelo ideal de branqueamento. O pólo negativo consiste no fato de ser escuro ou de se aproximar fenotipicamente das raças consideradas inferiores.

Nesta pesquisa, utilizamos o conceito identitário através de cor e “raça” baseado em Guimarães (1995), quando diz que o termo “raça” não é uma realidade biológica, mas fruto de uma construção social, ou seja, no Brasil o conceito de raça é um modo de classificar as pessoas a partir de sua cor. Usa-se porque é representativo no mundo social. Nessa mesma direção, a “cor” é uma categoria utilizada para referir-se à raça. Ou ainda, a idéia de cor foi apropriada pela raça no Brasil.

Hasenbalg (1979) acrescenta que “raça” ou filiação racial deve ser tratada como uma variável ou critério que tem um peso determinante na estruturação das relações sociais, tanto no sentido objetivo quanto subjetivamente (p.265).

Entretanto, o sistema de classificação brasileiro, na verdade, é o único. Para Munanga, o sistema de classificação utilizado por cientistas sociais e ideólogos, é o sistema utilizado na “auto-representação popular! é outro. O primeiro baseia-se na: “(...) polarização preto/ branco ou negro/ branco, enquanto [o segundo, utiliza-se de] (...) um sistema relacionado baseado no binômio claro/ escuro.”

Como base nesses autores (as), em nossa pesquisa, utilizamo-nos da fenotipia associada à auto – identificação; assim, não corremos o risco de fugirmos do nosso objetivo de identificar os capoeiristas negros.

Atualmente em Florianópolis o grupo Ilha de Palmares coordenado pelo mestre Calunga que possui aproximadamente 100 alunos, conta com a presença de 3 negros que são; o contramestre Adão (Miguel), instrutor Minhoca (Wagner) e o instrutor Macaco (Fabrício). No grupo Quilombola do mestre Pinóquio que tem

aproximadamente 30 alunos verifica-se a presença de 2 negros o Gão (João Luis) e o Pai-de-Santo (Douglas Martins).

O silêncio por parte dos mestres de capoeira é prejudicial para o mundo capoeirístico, porque não dialoga com o aluno sobre as causas que levaram o negro a criar a capoeira. Isso promove uma descontextualização do negro em relação a história deste país.

O Estado de Santa Catarina sempre foi divulgado pelos meios de comunicação como um Estado eminentemente composto por etnias brancas, com uma presença negra insignificante.

A capoeira, por ser uma manifestação da cultura Afro-brasileira, pode ser um meio para discutirmos este tema e outros referentes a cultura Afro-Catarinense.

É necessário que os grupos de capoeira se posicionem com maior ênfase em relação às problemáticas que permeiam a nossa sociedade e entre elas o preconceito étnico-racial, a discriminação, o racismo, a situação de gênero.

A produção da invisibilização da contribuição negra para a capoeira, acarreta uma função pedagógica essencial para a manutenção da desigualdade étnico-racial na comunidade capoeirística.

Para Araújo (2005, p.97), essa invisibilidade é produzida de forma a articular a produção do desencontro, ou o não reconhecimento identitário, por parte dos “outros” dominados, funcionando ambos – a invisibilidade e o desencontro – como mecanismos centrais de reprodução dessa sociedade.

Como exemplos desse aspecto, podem ser citados as diversas experiências sociais quilombolas verificadas no Brasil escravocrata. Segundo Moura (apud, Araújo, 2005), historicamente, os quilombos têm sido compreendidos sempre a partir do olhar elitista dominante, o que leva a que sejam explicados a partir do sistema social dominante e não como forma social. Posta em oposição radical a esse sistema, muito menos a realidade própria que se afirma em alternativa a ele. Para Moura, esse processo acabou por invisibilizar socialmente a família quilombola, a economia quilombola, a cultura e a política quilombola, invisibilizando seus sujeitos como sujeitos autodeterminados.

4.3 A FALA DOS MESTRES

Para o Mestre Pinóquio a ausência do negro está relacionada, ao processo de elitização que a capoeira está passando:

Bom Valmir o negro, do pouco que a gente sabe, a capoeira surgiu desta necessidade de liberdade. Então, eu vejo que a capoeira hoje, não que a capoeira seja privilégio do negro. Não! A capoeira é para todo mundo. Só que eu acho, que por a capoeira estar se elitizando, o negro está tendo menos acesso a capoeira. Isso tá mal. Eu acho que tem que ter trabalhos para resgatar o negro e sua cultura. E a importância do negro na capoeira, pra mim é básico. [...] Ele é o representante oficial da capoeira.

O mestre Pinóquio ao falar da elitização, está se referindo aos preços que são cobrados pelas academias de capoeira em Florianópolis. Em relação a algumas academias constatamos que às mensalidades são em média de R\$ 50,00, por duas aulas semanais com duração de 1h 30min. Praticamente inviabilizam a presença negra devido ao alto preço cobrado pelas mesmas.

Porém, com relação aos grupos que realizamos a pesquisa Quilombolas e Palmares, as mensalidades são mais acessíveis e giram em torno de R\$ 30,00 com três aulas semanais com a duração de 1h e 30min. Mesmo sendo mais acessível financeiramente para os negros, a participação ainda é insignificante comparada à população branca. A presença negra não é inversamente proporcional aos preços cobrados pelas academias, ou seja, mensalidade menor será maior participação de negros, mensalidade maior terá menos participação de negros.

E também temos outro detalhe interessante é que nestes grupos há uma distribuição de bolsas treinos para alunos carentes, ou seja, os alunos que não podem pagar treinam gratuitamente. Mesmo assim com este incentivo à prática da capoeira a presença negra ainda é muito pequena.

Para o mestre Pinóquio, depois que a capoeira deixou de ser jogada nas ruas e foi para as academias o público dela mudou: “Preservar a cultura da capoeira é preservar o negro. Todos são importantes para a cultura da capoeira. Na atualidade eu tô achando que a negritude, com a capoeira deixando de ser jogada na rua, as pessoas que não tem acesso a uma academia estão deixando de fazer capoeira”.

No censo do grupo Angola Palmares de Santa Catarina de 2004, realizado por Jô Capoeira e atualizado por este autor em 2005, constatei; a presença de 34 capoeiristas graduados, que são aqueles que podem ministrar aulas de capoeira. Estes capoeiristas recebem as seguintes denominações; mestres (Cordel Branco), contramestre (Cordel trançado com as cores azul, amarelo, verde e branco), professor ou aluno formado (Cordel Azul), e instrutores (Cordel amarelo e cordel amarelo com azul). Destes 25 são de “cor” branca e 9 são da “cor” preta.

O mestre Calunga acredita que a ausência do negro na capoeira não é somente por motivos de ordem econômica, como afirma Mestre Pinóquio, para mestre Calunga o fator cultural e a assimilação da cultura branca é que o excluiu;

É atualmente eu vejo que o negro ele meio que, por pressão da própria sociedade, da própria cultura, da influência das outras culturas, ainda hoje muitos se envergonham da própria cultura, então, eles se enfraqueceram através disso, de absolver a cultura do outro, para poder ser igual na sociedade. Para poder, às vezes, se infiltrar em certos ambientes, espaços, ele teve que se adaptar a sociedade moderna, então ele meio que se afastou da cultura dele!.

A fala do mestre Calunga faz coro com o que afirmou Nogueira (1998, p.32), “O negro desenvolve uma identificação fantástica com a classe dominante, cujo emblema é o ideal imaginário da brancura”.

O problema é que ninguém quer assumir abertamente esse procedimento. De acordo com Munanga devemos romper o silêncio:

Esse silêncio não permite os membros das comunidades originais tomar consciência; esse silêncio passa pelo mito democracia, pois a partir do momento que você não aparece à luz do dia e tudo é escondido, você não possibilita nem sequer a tomada de consciência do outro” (MUNANGA, 1996, p. 226).

Em outro momento da entrevista, Mestre Calunga destaca, que os negros aos poucos estão retomando a sua cultura e o esforço que ele denota para que isto se realize, e também a frustração pelos poucos alunos negros que freqüentam sua academia;

E hoje, talvez pela força que a cultura negra influenciou o mundo todo, a música, ele tá voltando as suas origens, através da força que essa cultura tem, eles mesmo começaram a enxergar que eles têm que estar dentro da cultura deles, mas eu sinto que tem muita gente que discriminam a própria cultura. Eu encontro as pessoas na rua, eu sou um cara que sempre estimei esse lado, encontrava um negro na rua e fazia questão de parar

para conversar e dizer vamos lá treinar. Tinha uma chancezinha eu chamava vamos lá. E eu sempre tive essa cultura, e poucos foram treinar. Talvez por essa coisa, por não acreditar talvez que eu fosse passar alguma coisa para eles, o brancão, daí vem àquela coisa de orgulho, e eu sentia isso, tanto que tem pouco negro no meu grupo, pouquíssimos”.

5 OS METODOS DE ENSINO DA CAPOEIRA NOS GRUPOS QUILOMBOLAS E PALMARES.

Os grupos de capoeira em geral adotam três aulas semanais de 1:30m de duração. Cada aula é estruturada em quatro blocos: aquecimento, treino de golpes, quedas e movimentação de golpes para dupla e jogo. Os grupos adotam também um dia da semana que é específico para a realização da roda, neste dia não ocorrem os treinos apenas a realização da roda. A roda de capoeira é o momento em que o aluno procura demonstrar o que aprendeu nos treinos regulares.

Atualmente nos grupos de capoeira se observa uma grande importância para os treinos de golpes, abdominais, alongamentos, flexão de braços, e uma certa negligência ao jogo de capoeira. Os alunos ficam durante muito tempo se dedicando aos golpes e renegam. O jogo, os mestres mais velhos diziam que o capoeira deve aprender jogando, visitando outros grupos, observando os mais velhos jogarem e especificamente jogar no ritmo que o berimbau determina.

Para Nestor Capoeira (1992), “Existem vários “métodos” de ensino, e cada professor, cada academia, cada grupo alardeia que o seu é genuinamente original, é o melhor. Na verdade, de uma forma ou de outra, todos se baseiam na “seqüência” e na “cintura desprezada” criadas por mestre bimba, adicionados aos treinos sistemáticos e repetitivos entre duas duplas introduzidos pelo grupo senzala na década de 1960. mesmo os que praticam e ensinam a capoeira Angola, que originalmente não tinha método de ensino, utilizam variações adaptadas desses elementos didáticos” (p.145).

Com relação aos dois mestres que entrevistei mestre Calunga e mestre Pinóquio notei pouca diferença com relação ao método de ensino da capoeira ambos alongamento, treinos de golpes, quedas e movimentação, seqüência de golpes para duplas e jogo que corrobora com o que o mestre Nestor nos alertava na sua obra fundamentos da malícia de 1992.

5.1 O GRUPO ILHA DE PALMARES

O grupo Angola Ilha de Palmares tem como coordenador geral o mestre Calunga, que é natural do Paraná e está residindo em Florianópolis desde 1977. Com relação ao seu método de ensino o mestre relatou o seguinte;

“A minha aula eu sempre faço um alongamento inicial, que pode ter um aquecimento que eu chamo de lubrificação das articulações, a pessoa se movimento um pouco, uma ginga, um caminhar em volta da sala, até uma corrida, que eu não costumo dar corrida, mas às vezes é necessário para quebrar aquele gelo, o cara às vezes ta devagar, uma corridinha dá uma animada, uma corridinha bem simples, nada de exagerado, só para criar aquele clima de alegria na roda, ou maculelê, que também é um bom movimento para a articulação, bem básico. Ou caminhar e dar aquela paradinha, troca de direção. A minha aula, então tem uma seqüência, começa em pé, vai descendo, até o chão e começo a aula de baixo para cima, alguns movimentos básicos de chão, subo as vezes com aú, role, depois para a ginga, da ginga passo para os levantamentos de joelho, dos golpes que eu visto, eu entro com alguns golpes básicos, e eu procuro sempre dar os golpes iniciais lentos, para o aluno novo é mais difícil porém é mais seguro do que ele sofrer uma distensão, desequilibrar, então é muito mais fácil dele entender o movimento em câmera lenta, depois vou dando mais velocidade e vou aumentando e cada um faz na velocidade que pode. Aí eu terminei com os golpes e entro nas defesas, nas esquivas. Porque eu faço 1º os golpes e depois as esquivas?

Como o cara dá aquela aquecida boa do golpe, e como o golpe vai ser dado baixo, não vai dar salto na lua, então o aluno se aquece legal, trabalham bastante o equilíbrio daí ele já ta preparado porque a defesa visa bastante o equilíbrio. Mestre Calunga.

Nas aulas do mestre Calunga é notória a influência da sua formação em educação física observa-se uma grande importância no processo metodológico para o ensino dos movimentos básicos para o ensino – aprendizagem da capoeira. Mesmo se considerando adepto da Capoeira Angola suas aulas não diferem muito da Capoeira Regional no processo de aprendizagem dos gestos.

A diferença que considero importante com relação às aulas do mestre Pinóquio do grupo Quilombola é que o Mestre Calunga dedica grande parte da sua

aula aos jogos em dupla, ou seja além de treinarem os golpes individuais, os seus alunos executam os movimentos dois a dois jogando na roda.

A outra diferença básica no grupo Ilha de Palmares são as esquivas, os alunos se preocupam bastante em se defender dos golpes, para em seguida contra-atacar, com golpes desequilibrantes principalmente às rasteiras, bandas, quedas, desequilibrantes.

O grupo Ilha de Palmares também se caracteriza pela utilização do maculelê como processo de aquecimento antes dos treinamentos dos golpes, que proporciona aos alunos um momento de bastante alegria e descontração.

Apesar de formado em Educação Física, mestre Calunga destaca que toda sua aula é baseada na sua vivência de capoeirista;

“Olha, eu agradeço bastante ter feito uma faculdade, mas vou dizer uma coisa, a maior experiência para mi foi à vivência. Então a faculdade me deu um embasamento teórico para poder estudar, poder ler mais, entender melhor as coisas, para poder escutar mais, observar certas coisas que às vezes você não tem visão. Então a faculdade me abriu esse lado. Mas eu agradeço mesmo foram as experiências vividas depois da faculdade, no mundo da capoeiragem”.

O depoimento do mestre Calunga vai de encontro o que nos afirma Merleau Ponty (1997) sobre as nossas experiências acumuladas “mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, com aquelas do outro, pela engrenagem de uma nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (p. 17)”.

Como podemos constatar as aulas de mestre Calunga são essencialmente práticas não havendo nenhum momento para parte teórica sobre a capoeira historicizada e a contribuição negra para a sua prática.

5.2 O GRUPO DE CAPOEIRA QUILOMBOLA

O grupo Quilombola que é coordenado pelo mestre Pinóquio que atualmente está residindo em Portugal, nos concedeu esta entrevista antes de viajar, acrescentou que suas aulas são assim estruturadas;

“As minhas aulas são compostas de alongamento, aquecimento, golpes individuais, golpes em duplas, roda no final dos treinos. Eu primeiro ensino as defesas para depois os golpes, pensando no aluno novo, ele primeiro tem que saber se defender e depois aprender a chutar. Mas como eu já trabalhei as negativas de chão, cocorinha, eu já trabalhei a defesa básica. Então eu tinha a visão de onde o cara tinha que primeiro trabalhar as esquivas e depois os golpes.”

Mesmo que o mestre Calunga se classifique como praticante da capoeira Angola e que o mestre Pinóquio não se defina por nenhuma das duas vertentes, Angola ou Regional, no momento que ambos estão jogando, não se observa nenhuma diferença significativa de gestos e movimentação na roda de capoeira.

Mestre Pinóquio acredita que o seu estilo de ministrar aulas, foi bastante influenciado pelo mestre Pop;

“As aulas do mestre Pop foram muito práticas, ele ficava na frente, como se faz hoje, e nós repetíamos. Ele fazia os movimentos e a gente repetia. O sistema muito como é hoje. A gente jogava muito e treinava pouco. A gente jogava muita capoeira. Na verdade a gente aprimorava jogando. Eu lembro que na época eu treinava os movimentos, mas eu treinei muita meia lua, jogando, jogando mesmo”.

Mestre Pinóquio resgata um dado importante que é com referência a ênfase que o mestre Pop destinava ao jogo em detrimento aos treinos, exercício dos golpes, aprendia-se mais jogando capoeira, diferentemente do que acontece hoje, em que os grupos reservam apenas um dia da semana para a roda de capoeira.

5.3 A “DIALOGICIDADE” NAS AULAS DE CAPOEIRA NOS GRUPOS QUILOMBOLA E ILHA DE PALMARES.

A seguir abordaremos a questão do diálogo ou a sua ausência nas aulas de capoeira. Nosso embasamento teórico tem como auxílio à obra de Paulo Freire

pedagogia do oprimido, mais especificamente o capítulo que aborda a dialogicidade – essência da educação como prática da liberdade.

Segundo Freire (1988, p.41), a pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, tem dois momentos distintos. O primeiro, em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação; o segundo, em que, transformada a realidade opressiva, esta pedagogia deixa de ser do oprimido para passar a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação.

Os grupos que investigamos, as conversas sobre capoeira, são bastante acaloradas, principalmente quando se refere aos movimentos novos de capoeira que aprenderam, as rodas que freqüentaram, as viagens que realizaram, os eventos que participaram. Porém, em relação a contribuição negra para que pudessem estar jogando capoeira atualmente este diálogo não presenciamos. E quando isto acontece é quase sempre depois da roda ou depois dos treinos, ou seja desconectado do processo de ensino-aprendizagem das aulas de capoeira.

A palavra depois que significa em seguida, atrás, após, além disso, que nos deixa cautelosos e apreensivos quando falamos sobre a (in) visibilidade da contribuição negra para a capoeira, pois acreditamos que o negro que foi um dos que mais contribuiu para a capoeira, a sua temática deveria vir antes ou durante as aulas de capoeira, jamais depois da roda ou dos treinos.

Concordo com Freire (1988), ao afirmar que “O diálogo fenomeniza e historiciza a essencial intersubjetividade humana; ele é racional e, nele, ninguém tem iniciativa absoluta” (p.16). E este historicizar passa fundamentalmente pelo diálogo dos mestres com os seus alunos, e a participação do negro enquanto sujeito histórico da prática da capoeira. Para Freire (1988, p.131). O mundo não é um laboratório de anatomia nem os homens são cadáveres que devem ser estudados passivamente.

Perguntamos ao mestre Calunga se a contribuição do negro é dialogado nas suas aulas, o mestre disse que:

“Eu sempre lia alguma coisinha, por exemplo, a história da escravidão, dava uma lidinha depois chegava na aula e falava sobre aquilo. Eu nunca fui muito de passar conteúdos teóricos, nunca fui, até esse é um problema que eu tenho que

melhorar. Chegar, olha pessoal, tem esse tema aqui, dar uma folha para cada um, leiam, a aula que vem vamos discutir sobre esse assunto. Isso eu nunca fiz. Isso eu sinto falta.”

Dando continuidade a entrevista com o mestre Calunga, perguntamos qual o momento da aula que isto acontece?

“Sempre conversava sobre isso, muito não, mas sempre tirei um finalzinho de aula para isso. Eu sempre fiz assim, eu sempre relacionei a capoeira com a minha vida, por exemplo, eu pegava a história do negro, porque ele criou a capoeira, para que ele criou? Para suportar a escravidão, vamos dizer assim”.

A resposta do Mestre Calunga vai de encontro ao que nos afirma Freire (1988, p.127). não a realidade histórica - mais outra obviedade – que não seja humana. Não há uma história para os homens, mas uma história de homens que, deita por eles, também os faz, como disse Marx.

Para o Mestre Pinóquio do grupo Quilombola a contribuição do negro para à capoeira é importante, porém a conversa é sempre realizado após a roda;

“A gente sempre conversa aqui. A gente sempre troca uma idéia depois das rodas. Isto é sempre enfatizado aqui. A importância de se manter viva a cultura a capoeira. O eu tava falando ai: aprender, preservar e repassar. Preservar a cultura da capoeira. Na atualidade eu to achando que a negritude, com a capoeira deixando de ser jogada na rua, as pessoas não tem acesso a uma academia estão deixando de fazer capoeira. [...] E a capoeira forma o indivíduo. Todos precisam da capoeira. Mas quem mais precisa é baixa camada o pobre não tem acesso a cultura. Onde tu achas que eu fui aprender um pouquinho sobre o negro, a valorizar a negritude? Na capoeira cara! [...] tem que dar um pouco de consciência para estas pessoas. A capoeira ta morrendo, morrendo que eu digo é não fazendo o que ele devia fazer.

Assim os, negros, brancos somos uma classe e nós estamos deixando de fazer a capoeira. Por isso é que eu digo pra ti que o nosso papel na capoeira é muito mais importante do que a gente possa imaginar. Enquanto tem gente usando a capoeira para ganhar dinheiro”.

Como podemos observar tanto o Mestre Calunga como o Mestre Pinóquio quando falam para os seus alunos sobre à contribuição negra para à capoeira, esta é feita e sem um embasamento teórico. E como já havíamos falado anteriormente

estes conteúdos são sempre tratados após os treinos e após as rodas, sem que haja uma reflexão mais aprofundada dos temas propostos, se transformando apenas em um verbalismo.

Para Freire (1988, p.78) assim é que, esgotada a palavra de sua dimensão de ação, sacrificada, automaticamente, a reflexão também, se transforma em palavrearia, verbalismo. Por tudo isto, alienada e alienante. É uma palavra oca, da qual não se pode esperar a renúncia do mundo, pois que não há denúncia verdadeira sem compromisso de transformação nem este sem ação.

Ambos os mestres, deixam transparecer nas suas falas, que durante as quase duas horas de aula, a parte teórica é negligenciada a favor da parte física que é exaustivamente treinada durante as aulas.

Não que a parte física não seja importante, pelo contrário o movimento é fundamental para o diálogo corporal dos capoeiristas na roda, porém estes movimentos precisam estar dialogando e historiando com a contribuição negra para a capoeira. Parafraseando o Mestre Falcão (2004) não acontecendo assim a “práxis capoeirana”.

Ao propormos o diálogo nos grupos de capoeira entre mestres e alunos o fizemos com o intuito de trazermos para o seu interior, reflexões sobre a contribuição negra para à capoeira, que está cada dia mais invisibilizada no processo de ensino aprendizagem nos grupos de capoeira em Florianópolis, independentes das vertentes Angola ou Regional.

Ensinar capoeira sem uma reflexão aprofundada do negro no Brasil é relegar mais de 200 anos de história de uma população que contribuí e contribui de forma relevante para a formação da nação brasileira.

O universo capoeirístico é permeado de elementos filosóficos, religiosos, culturais da cultura negra, que os mestres precisam conhecer para transmitirem aos seus alunos. E que esta transmissão seja realizada por intermédio de diálogos exaustivos e reflexivos sobre a temática negra no universo capoeirístico.

Concordo com Paulo Freire (1988, p. 79), que afirma que “O diálogo é uma exigência existencial”. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não

pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa participaram da mesma roda os seguintes jogos e jogadores; a malícia e a malandragem do grupo Ilha de Palmares, a objetividade e a eficácia do Grupo Quilombola, a filosofia e a religiosidade dos negros-bantus, a corporeidade em Merleau Ponty e a educação e a dialogicidade de Paulo Freire.

Como diz aquela velha cantiga de capoeira “Quem não pode da mandinga não carrega Patuá”, procuramos durante a pesquisa carregar o nosso Patuá com bastante prudência e respeitabilidade aos conceitos aqui desenvolvidos.

As considerações que chegamos ao final da investigação foram resultados de conversas realizadas nas rodas e nos grupos de capoeira.

Constatamos que, apesar dos esforços dos mestres, Calunga e Pinóquio, para o ensino da capoeira que são do nosso ponto de vista elogiáveis, é necessário também que a contribuição negra deixe de ser invisibilizada pelos mestres, e faça parte regular das aulas e não apenas como apêndice no final dos treinos e das rodas.

Não podemos achar que a capoeira é protegida por uma redoma de vidro, longe dos problemas raciais, sociais, econômicos, etc., que afligem este país diariamente. Os capoeiristas sempre foram sujeitos atuantes na formação cultural, histórica, econômica deste país, e nunca se furtaram a participar quando foram solicitados para lutar pelas conquistas dos seus direitos.

Florianópolis, apesar de possuir um número considerado de grupos de capoeira, a participação negra nestes grupos é insignificante. São vários os motivos que impedem a participação negra.

Para o Mestre Pinóquio a ausência é reflexo dos altos preços cobrados pelas academias, que conseqüentemente elitizam os grupos.

No entanto para o Mestre Calunga, os negros em Florianópolis estão perdendo a sua negritude e não valorizam a sua cultura e este é um dos motivos que não participam dos grupos de capoeira.

Acrescentaríamos que a perda da negritude e conseqüentemente uma baixa auto-estima da população negra é conseqüência de um processo sócio-

histórico-cultural que vem de longos anos alicerçado principalmente no mito da democracia racial, da qual no Brasil não existe racismo, conseqüentemente não haveria, preconceito racial e muito menos discriminação racial.

O problema é que a população negra brasileira não se vê representada positivamente nos meios de comunicação de massa, e quando aparece são em papéis secundários ou subalternos prejudicando consideravelmente a auto-estima da nossa população negra.

Constatamos, ao término desta pesquisa, que os grupos Ilhas de Palmares e Quilombolas não utilizam nenhuma forma de discriminação que impeçam a participação dos negros, pelo contrário, os mestres destacam a participação dos seus alunos negros.

Porém, é necessário que os mestres e professores de capoeira em Florianópolis se dediquem mais a contribuição negra para a capoeira. Porque se continuarem colocando a temática negra somente depois dos treinos e das rodas, o corpo negro e a sua cultura continuarão sendo invisibilizadas.

Tentamos demonstrar durante todo transcorrer da investigação o universo rico que compõem a cultura negra, e que os mestres podem trabalhar com os seus alunos para visibilizar o negro e a sua contribuição para capoeira e a cultura nacional.

As análises feitas durante a investigação se pautaram no falar dos mestres Calunga e Pinóquio, mas é importante destacar que durante as entrevistas os mesmos não se sentiram muito a vontade para falar sobre a questão do negro na capoeira.

A temática negra infelizmente na nossa sociedade é invisibilizada, ou seja, não se fala no assunto. Se não falamos no racismo supõe-se que ele não existe.

A invisibilidade aqui colocada pode ser considerada como sinônimo de: indiferença, ocultação, negligência, ou seja, visto porém não percebido.

A capoeira, em Florianópolis, está com um numero reduzido de negros compondo seu quadro de participantes. Porém seus mestres falarem para os seus alunos da contribuição negra para esta manifestação cultural, acreditamos que possa haver um olhar menos preconceituoso e discriminatório.

As entrevistas que foram longas aproximadamente duas horas com cada um deles e que conseguimos obter essas pequenas contribuições, denotam o quanto o tema da contribuição negra para a capoeira é invisibilizada nos grupos.

As concepções de que o problema do negro no Brasil é social e não racial se tornam flagrante nas afirmações dos mestres.

Quando dedicamos um capítulo da dissertação aos Bantus e aos instrumentos musicais da capoeira para vizibilizar os legados negros que compõe o universo capoeirístico, é que a cada dia que passa esporadicamente são lembrados e contextualizados como uma contribuição negra para a capoeira no interior dos seus grupos.

Parafraseando Abdias do Nascimento, *“Não devemos transformar diferenças em divergências, e sim que as contribuições e heranças dos povos afro-brasileiros, sejam respeitadas e não suportadas.”*

Os mestres de capoeira têm um papel de suma importância neste início do novo milênio, em que a capoeira está sendo praticada em mais de 130 países, e no Brasil temos aproximadamente cinco milhões de praticantes. É necessário que a contribuição do negro para / na capoeira seja enaltecida e lembrada.

O silêncio é uma das formas mais perversas de invisibilizar o negro e seus problemas, numa sociedade racista como a brasileira.

Quando destaco o diálogo nas aulas de capoeira, é com o intuito de forçar o debate sobre a temática do negro, para que não fiquemos no senso comum, achando e defendendo que existe o problema do negro e o problema do branco. Devemos destacar que um problema não está descolado do outro, ambos são problemas da humanidade e da sociedade como um todo.

Concluimos que apesar do grande número de elementos da cultura negra que formam o universo da capoeira como: a filosofia negro-bantu, as cantigas, a ancestralidade, os instrumentos musicais e outros, todos esses elementos continuam invisíveis diante dos olhos dos seus mestres.

Esta invisibilidade é decorrente também de um não conhecimento teórico-metodológico para trabalhar a temática negra adequadamente com os seus alunos,

mesmo tendo em suas mãos um grande número de elementos que poderiam ser trabalhados.

Quem se aproxima de mim vê apenas o que me cerca, a si mesmo, ou os inventos de sua própria imaginação – na verdade, tudo e qualquer coisa, menos eu [...] a invisibilidade a qual me refiro ocorre em função da disposição peculiar das pessoas com quem entro em contato. Tem a ver com disposição dos seus olhos internos, aqueles olhos com que elas enxergam a realidade através dos seus olhos físicos. Não estou reclamando nem protestando. Às vezes é até vantajoso não ser visto, embora quase sempre desgastante para os sistema nervoso. Acontece também que essas pessoas de visão deficiente vivem esbarrando em você ou você passa a duvidar, cada vez mais, da própria existência.

Ralph Ellison

REFERÊNCIAS

ACCURSO, Anselmo da silva. **Capoeira: um instrumento de educação.** Porto Alegre: s.n, 1995.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador.** 12º ed, São Paulo: Martins 1996.

AGOSSON, J. M.. **Apelos evangélicos e antropologia africana.** In: Concilium, (1977) citado por Franziska, Rehbein em Candonblé e Salvação, Loyola, 1985.

ARAÚJO, P. C. **As ciências do desporto e a prática desportiva.** Portugal: Universidade do Porto, 1991. A Capoeira Enquanto Atividade de Tempo Livre.

ARAÚJO, Clébio Corrêa de. **Educação como ação cultural para auto-determinação: um estudo de caso entre estudantes da periferia maceioense.** Dissertação (mestrado em educação brasileira), CEDO, UFAL, 2005

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

AUDRY, Colette. **Sartre e a realidade humana.** Lisboa: Estudos Cor, 1972. (Filósofos Do Nosso Tempo).

BASTIDE, Roger. **As américas negras: As Civilizações, Africanas no Novo Mundo.** São Paulo: USP, 1974.

BALANDIER, Georges. **Deictionnaire des civilisations africaines.** Paris: Ferdinand Hazan editeur, 1968.

BRANDÃO, C. R. **A educação como cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETAS, M. L: **A queda do império da navalha e da rasteira: a república e os capoeiras.** Rio de Janeiro: Cadernos Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, junho 1991.

BRUHNS, H. T. **Futebol, carnaval e capoeira: as transições entre os grupos sociais.** Tese (Livre Docência em Educação Física), FEF. Universidade Estadual de Campinas, 1998.

CAPOEIRA, Nestor. **Galo já cantou.** Rio de Janeiro: Ante Hoje, 1985.

_____. **Capoeira. Pequeno manual do jogador.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Capoeiragem: arte e malandragem.** Cadernos de Cultura, Bahia, n. 01, 1980.

CABRAL, Clovis C. C. . **Matrizes africanas da cultura brasileira.** Apostilas do curso Aspectos de Africanidade Brasileira. Centro Ecumênico De Cultura Negra, Porto Alegre, 199.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARDOSO, Fernando Henrique e Ianni, Octávio. **Cor e mobilidade social em Florianópolis – Aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade do Brasil meridional.** São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1910.

CARVALHO, N.C. **Arte educação e etnicidade elementos para uma interpretação da experiência educativa do grupo Olodum.** Dissertação (Mestrado em Educação). PPGE, UFSC, 1994.

CASTRO. Y. E. **A presença cultural negro-africana no Brasil: Mito e Realidade.** Ensaios e Pesquisas, Universidade da Bahia, n. 10, 1984.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Sd. antologia do folclore brasileiro.** 4º ed. São Paulo: Martins.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAGAS, Conceição Corrêa das. **Negro: uma identidade em construção.** Rio de Janeiro, ed. Vozes, 1996.

CHIZZOTTI, A . **Pesquisas em ciências humanas e sociais.** São Paulo: Cortez, 1991.

CROSS Jr., Willian. **Shades of the black: diversity in African American Identity.** Filadelfia: Temple University Press, 1991.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino a Educação Física.** São Paulo: Cortez, 1992.

CORDEIRO, I. A . **“Bota a mandinga ê...” A esportização da capoeira em questão.** Boletim do CBCE, Pernambuco, 1992.

COSTA, Lamartine P. **Capoeiragem**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1962.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. A história africana e os elementos básicos para seu ensino.(In). Lima, Ivanc e Romão, Jeruse, (Orgs). **Negros e currículos**, Florianópolis. Nº2, Núcleo De Estudos Negros/Nen, 1997. (Série Pensamento Negro Em Educação).

CUNHA JÚNIOR, Henrique. A inclusão da historia africana no tempo dos parâmetros Curriculares Nacionais.IN: **A cultura negra no currículo escolar**. Brasília: Cadernos de Educação, CNTE, Dez/1998.

_____. **Afrodescendência, Pluriculturalismo e Educação**. Pátio, Nº 6, Ago/Out/1998.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história e etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, USP, 1986.

DA MATTA, Roberto. **Relativando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: vozes, 1981.

ELLISON, Ralph. **Homem Invisível**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

FALCÃO, J. L. C. **A escolarização da “vadiação”**: a capoeira na fundação educacional do Distrito Federal. Dissertação (Mestrado em Educação Física), EEFD, UFRJ, 1994.

FAGAN, Brian M. **Africa austral**. Lisboa: editorial verbo, 1970.

FALCÃO, J. L. C. **O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana**. Tese (Doutorado em Educação), Faced, UFBA, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Pele negra máscaras brancas**. Porto: Orgal, S/D.

FERNANDES, Florestan. **O negro e a democracia**. Revista Humanidades, Brasileira, UnB, ano IV, ago/out. 1987.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Cortez, 1989.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Fronteira, 1975.

FONSECA, M. N. S. (ogr). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 11 ed., São Paulo: Paz e Terra, 1982.

FREIRE, Roberto. **Capoeira, luta libertária**. Depoimento do 3º Batismo Palmares do Sul. O Bobo na Corte, Porto Alegre, 1991, n.1.

FREITAS, Mario Martins de. **Rei negro de Palmares**, 2º edição. Rio de Janeiro: biblioteca do exército, 1988.

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

FRIGOTTO, Gaudêncio. **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1989.

GUIMARÃES, A .S. "Raça", Racismo e Grupos de Cor no Brasil. In: **Estudos Afro-Asiáticos** (27): 45-63, Abril. 1995.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34,1999.

_____. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: fundação de apoio a Universidade de São Paulo, editora 34, 1999.

GÓES, Neli. **Relações sociais em sala de aula a identidade étnica da criança negra**. Dissertação (Mestrado em Educação), PPGE, UFSC, 1994.

HALSENBALG, Carlos, Silva, Nelson do Valle. **Estrutura social, mobilidade e raça**. São Paulo: Vértice: Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

_____. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOLLOWAY, T. H. **O "Saudável Terror"**: repressão policial aos capoeiras e resistências dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Caderno Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, n 16, 1989.

HUBENER, Laura M. **O comércio na cidade de Desterro no século XIX**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1981.

_____. IANNI, Octávio. **Cor e mobilidade social em Florianópolis**. São Paulo: Nacional, 1960.

KI-ZERBO, Joseph. (Coord Do Uol) **“História geral da África”**. Vol.I: “Metodologia E Pré-História Da África”. Coord. Do Uol: Ática/Unesco,1982.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira, 1976.

LEITE, Ilka B. **Os sentidos da cor e as impurezas do nome**. Cadernos de Ciências Sociais, Florianópolis: Departamento de Ciências Sociais, 1988.

_____. **Os quilombos no Brasil**: questões conceituais e normativas. Textos e debates, Florianópolis, v. 1, n.7, 2000.

_____. **Negros no sul do Brasil**: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: letras Contemporânea, 1996.

_____. **Descendentes de africanos em Santa Catarina**: invisibilidade histórica e segregação. Textos e debates. Florianópolis: Nuer/UFSC, ANO 1 Número 1. 1991.

MABONA, Pe. **Mongamele. La Spiritualite Africane**. Paris: Presence Africane, 52, 4. Trim 1964.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo**: educação como Póesis. Organizadora: Vitória H. C. Espósito. São Paulo: Cortez, 1982.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez Instituto Paulo Freire, 1997.

MERIAN, Alan P. **Congo**: nos bastidores do conflito. Rio de Janeiro: Letras e Artes,1963.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Rebeliões da senzala**. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

MOURA, Jair. **Capoeira**: luta regional baiana. Cadernos de Cultura, Bahia, n.1, 1979.

_____. **Capoeiragem**: arte e malandragem. Cadernos de Cultura, Bahia, número 1, 1980.

_____. **Movimentos da cultura afro-brasileira**: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Tese (Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, 2001).

MUNANGA, Kabengele. As Facetas de Um Racismo Silencioso. In: Schwarcz, Lilia Moritz e Queiroz, Renato da Silva (Org.) **Raça e diversidade**. São Paulo: EDUSP, 1996.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1989.

MUNANGA, Kabengele (Org). **Estratégias e políticos de combate à discriminação racial**. São Paulo: EDUSP. 1996.

NASCIMENTO, Abdias (org). **Dramas para negros e prólogos para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental para Negros, 1961.

NEN – Núcleo de Estudos Negros / SC. **Dossiê contra a violência racial em Santa Catarina**. Florianópolis: NEN, 1999.

NYANG, Suleimans. **Deuses e homens da África**. O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, 1982.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. Tese de Doutorado em Psicologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

_____. **O escravo numa economia minifundiária**. São Paulo: Resenha Universitária; Florianópolis: UDESC, 1975.

OLIVEIRA, Silvio Luis de. **Tratado de metodologia científica**: projetos de pesquisas, TGI, TCC, monografias, dissertações e Teses. SP. Pioneira, 1997.

_____. **O quilombismo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: OR Editor (Fundação Cultural Palmares), 2002.

OBEMGA, Theophile. **Caracteristique de L'esthetique Bantu**. Muntu. Gabão, libreville, 1, 2. Cem. 1984.

ORTIZ, Renata. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASTINHA, Mestre: **Capoeira Angola**. 3 ed. Bahia: Fundação Cultural do Estado, 1988.

PEDRO, Joana Maria (org). **Negro em terra de branco**: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

PEIXOTO, Afrânio. **Clima e saúde**. São Paulo, Brasília: Cia Ed. Nacional. Ed. UnB, 1975.

PEREIRA, Arthur Ramos de A. **O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 1954.

_____. **O Negro brasileiro: emografia brasileira**. 3º Ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1951.

PEREIRA, J. B. B. **A cultura negra: resistência de cultura à cultura de resistência**. Revisão Dédaló, São Paulo, n. 23, 1984.

PIAZZA, Walter. O. **A colonização italiana em Santa Catarina**. Florianópolis: IOESC, 1976.

_____. **Santa Catarina: sua história**. Florianópolis: Ed. Lunardelli/ Editora da UFSC, 1983.

PINTO, Regina Paim. **O movimento em São Paulo: luta e identidade**. Tese de doutorado, 1993.

PINHO, Joseane. **lê a capoeira... lê tem fundamento, camará!** Florianópolis 1993. monografia Especialização em Educação Física Escolar, Centro de Ciências do Desporto, Universidade de Santa Catarina.

PIRES, A. L. C. **A capoeira no jogo das cores: criminalidade e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)**. Dissertação (Mestrado em história). Campinas – SP, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

PIRES, A. L. C. S. **Bimba, Pastinha e Bisouro de Mangangá: três personagens da capoeira baiana**. Tocantins, Goiânia: Neab, Graf set, 2002.

PIZA, Edite e Rosemberg, Fulvia. **Cor nos censos brasileiros**.

PONTY, Jean J. M. **Fenomenologia na percepção**. Rio de Janeiro. Livraria Freitas Bastos S.A 1971.

_____. **L'oeil et l'esprint**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **Le visible et l'invisible**. Paris: Galimard, 1964.

PSICOLOGIA SOCIAL DO RACISMO: **Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil** / Iracy Carone, Maria Aparecida Silva Bento (orgs.) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

REDINHA, José. **Etnias e culturas de Angola**. Luanda, ed. do Banco de Angola, 1975.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Bahia: Itapoá, 1968.

REIS, Aloísio Luiz dos. **Brinca quem pode? territorialidade e (in)visibilidade negra em Laguna** - Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Antropologia Social. Ufsc. 1996.

REIS, L. V. S. **Negros e brancos no jogo da capoeira: a reinvenção da tradição**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: Faculdade de filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1977.

_____. 6º Ed. São Paulo: Nacional: Ed. Uniu Brasília, 1982.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

SALVADOR, M. A . B. **Pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)**. Dissertação (Mestrado em História) Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 1990.

SANTIM, Silvino. **Educação física: uma abordagem filosófica da corporeidade**. Coleção ensaios: política e filosofia. Livraria Unijuí Editora RS, 1987.

SANTOS, Erivaldo Pereira. Escola e Identidade Étnico-Raval. In: Lima, Ivan Costa E Romão, Jeruse (Org). **As idéias racistas, os negros e a educação**. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTOS, Joel R. **Zumbi**. São Paulo: Moderna, 1985.

SANTOS, L. S. **Educação física capoeira**. Maringá: Fundação Universidade Estadual de Maringá, 1990.

SEYFERTY, Giralda. **Os paradoxos da miscigenação: estudos afro-asiáticos**, (20), 1991.

_____. **O beneplácito da desigualdade:** breve digressão sobre racismo. Racismo no Brasil. São Paulo: Petrópolis; Abong, 2002.

SCHUWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1983.

_____. Ser peça, ser coisa. In SCHWARCZ, Lílian Moritz e Souza Reis, Letícia Vidor (org). **Negras imagens sobre cultura e escravidão no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 1996, p. 11 – 29.

SILVA, Petronilha B. G. Vamos acertar os passos? referencias afro-brasileira para o sistema de ensino. Florianópolis, In: LIMA, Ivan Costa; ROMÃO Jeruse (Org) **As idéias racistas, os negros e a educação.**..V.1. 1997. (Série Pensamento Negro em Educação).

_____. **Parecer sobre as diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnicas raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana.** Ministério da Educação e Cultura, Brasília, 2004

SOARES, C. E. L. **A negrada instituição:** os capoeiristas no Rio de Janeiro, 1850-1890. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, 1994.

SODRÉ, Muniz. **“A verdade seduzida”.** Rio De Janeiro: Codecri, 1977.

_____. **O terreiro e a cidade – a forma social negro-brasileiro.** Vozes, 1988.

SOUZA, Neuza S. **Tornar-se negro:** as vicitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Grall, 1983.

SHAFFER, Kay. **Monografias folclóricas dois. O berimbau de barriga e seus toques.** Ed. Funarte. 1977.

TAJFEL, H. **Grupos humanos e categorias sociais:** estudos em psicologia social. Lisboa: livros horizontes, 1983.

TAVARES, J. C. **Dança da guerra:** arquivo-arma. (dissertação em Sociologia),Brasília – DF: Departamento de sociologia, UnB, 1984.

THOMAS, L. V. & Lunau, R. . **Lês Religions d’afrique noire.** Paris, ed. Stock, 1971.

TRAMONTE, Cristiana. **O samba conquista passagem:** as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis: Diálogo; Fondation Pour lê Progrés de l’Homme: NUP/ CED/ UFSC, 1996.

_____. **Com a bandeira de Oxalá!**: trajetória, prática e concepções das religiões afro-brasileiras na grande Florianópolis. Lunardelli, Florianópolis; UNIVALI, Itajaí, 2001.

VIANNA, F. J. de Oliveira. **Evolução do povo brasileiro**. São Paulo: Nacional, 1938.