



Universidade de Brasília
Departamento de Artes Visuais -VIS/UnB
Curso de Licenciatura em Artes Visuais

LÍVIA SILVA BRANDÃO

O tempo em roda: estudo sobre educação em artes visuais, performance e cultura popular na capoeira angola.

Brasília
2022

LÍVIA SILVA BRANDÃO

**O tempo em roda: O tempo e a roda: estudo sobre educação em artes visuais,
performance e cultura popular na capoeira angola**

Trabalho de conclusão de curso de
Artes Visuais Noturno, habilitação em
Licenciatura, do Departamento de Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília. Orientador(a): Prof(a) Dr(a)
Denise Conceição Ferraz de Camargo

Brasília
2022

*Dedico este trabalho ao Mestre Patinho, à
Mestra Elma e ao Grupo Nzambi Capoeira
Angola*

AGRADECIMENTOS

Ao Mestre Patinho e à Mestra Elma, à Contramestra Luane, ao Contramestre Sal, ao Professor Cled, a todos os mestres guardiões dos saberes ancestrais da capoeira angola e aos meus e minhas camaradas parceiras de vida e de jogo.

À professora doutora Denise Camargo, sempre atenciosa e sensível aos temas que lhe proponho.

Ao meu companheiro Pedro cujas conversas renderam grandes reflexões para este trabalho.

À minha família Teresinha, Luiz e Lucas cuja força e luz são minhas fontes de inspiração.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
VIM NO NAVIO DE ARUANDA...	8
O TERRITÓRIO DA RODA	15
O TEMPO ESPIRALAR	19
PERFORMANCE, JOGO E RITUAL NA CAPOEIRA ANGOLA	23
O TEMPO DE APRENDER É O PRÓPRIO TEMPO	27
CONCLUSÃO	31
REFERÊNCIAS	32

Figura 1. Capoeira ou Dança da Guerra. Litografia. Johann Moritz Rugendas, 1825, publicada em 1835.	9
Figura 2. Jogo de Capoeira, 1946, Bahia, Brasil. Marcel Gautherot.	14
Figura 3. Fête Navegantes. Salvador, Bahia, Brasil 1959. Pierre Verger.	16
Figura 4. “Jogo de Capoeira”, Coleção Recôncavo, n. 03, 1951. Carybé.	22
Figura 5. “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, 2015, performance, duração: 30 minutos. Antônio Obá, Ceilândia/DF	25
Figura 6. Mestre Canjiquinha no filme “Barravento”, 1962. Glauber Rocha	27

1. INTRODUÇÃO

“Esse tempo nunca passa
Não é de ontem nem de hoje
Mora no som da cabaça
Nem tá preso nem foge
No instante que tange o berimbau, meu camará
Volta do mundo, camará
Mundo dá volta, camará”

Parabolicamará. Gilberto Gil

Este trabalho é um estudo teórico acerca do processo educacional em artes visuais no âmbito da cultura popular brasileira, especificamente na capoeira angola. O estudo dessa manifestação cultural afro-brasileira é uma tarefa complexa, primeiramente porque é um meio cujos alicerces não estão fundados na educação formal acadêmica e sim na oralidade, o que acaba escapando a compreensão de alguns processos no âmbito da academia. E depois porque há um esforço de evitar o enclausuramento do fenômeno por meio de uma conceituação reducionista porque, de fato, só é possível compreender **pela prática** os processos presentes nesse universo. Dessa forma a aprofundação do tema não se baseia em definições conceituais de processos inerentes às manifestações culturais, mas sim no levantamento de questionamentos acerca do modo ocidental de ensino da arte-educação no âmbito das artes visuais.

A capoeira angola é uma das criações da combinação de saberes oriundos de diversos povos africanos sequestrados de seus locais de origem, que desenvolveram táticas de sobrevivência e enfrentamento da violência vivida desde os tempos do cativeiro. Surgiu das culturas bantu, que tem um papel significativo na formação da identidade brasileira por conta de seu legado na linguística, culinária, costumes, ritos, religião e ritmos. A tradição da capoeira angola, manifestada fisicamente na roda de capoeira, dialoga com questões pertinentes à arte-educação a partir da análise do pensamento performático ritualístico inerente a ela e da forma como os antigos transmitem os saberes aos mais novos.

Adentrar o universo da cultura popular por meio da capoeira angola significa avançar na compreensão das bases da formação da identidade do Brasil pela lente de seu próprio povo e não a partir de uma narrativa imposta pelo pensamento do colonizador. O conhecimento da cosmovisão das culturas bantu, nagô e da cultura indígena nos dá pistas de quem somos em essência como povo e é preciso legitimar e consolidar uma narrativa desde o sul, como uma forma de conter o avanço imperialista na América Latina, ainda em curso na atualidade. O enfrentamento das complexidades dos problemas da pós-modernidade no contexto latinoamericano requer o conhecimento das nossas particularidades como povo e é preciso olhar para o passado, para os que vieram antes, para obter as respostas rumo a nossa autonomia.

O estudo se inicia a partir de uma breve contextualização histórica da capoeira angola no Brasil com as teses de Pedro Abib (2004), Christine Zonzon (2007), Paulo Magalhães Filho (2019) e Mestre Pastinha (1889-1991). Em seguida aprofunda-se na análise do conceito de corporeidade presente na filosofia nagô em contraposição ao conceito de corpo da filosofia moderna a partir dos trabalhos de Muniz Sodré (2017), Stuart Hall (2003), Jocimar Daolio (2007), Pedro Abib (2004) e Émile Bréhier (2012). A análise dos conceitos de território no âmbito da criação da roda de capoeira perpassa pelos teóricos Milton Santos (2017), Magalhães Filho (2019), Pedro Abib (2004), Cíntia Tosta (2017) e Michel de Certeau (1994). A temporalidade das manifestações de cultura popular foi analisada a partir da cosmovisão bantu estudada por Alexis Kagame (1975) e Ângelo Teixeira (2022). A performatividade no jogo de capoeira foi analisada com base nos escritos de Pedro Abib (2004), Renato Cohen (2002), Ângelo Teixeira (2022) e Johan Huizinga (2004) e, por fim, as considerações de Christine Zonzon (2007), Eduardo Moura (2022), Frederico Abreu (2003), Mestre Cobra Mansa (1960-), Mestre Curió (1937-) e Pedro Abib (2004) sobre o ensino da capoeira e contribuições para a arte-educação.

2. VIM NO NAVIO DE ARUANDA...

O novo no velho sem molestar raízes. Mestre Patinho

Pedro Abib (2004) discorre que datam do séc. XVIII as primeiras fontes historiográficas a respeito da capoeira. Segundo o autor, “no caso da capoeira, a

historicidade - o ‘começo’ - é brasileiro, mas o ‘princípio’ – tanto o fundamento, quanto o mito – é africano.”, por conta do conjuntos de fatores e circunstâncias que culminaram o surgimento da prática no Brasil. Nas palavras de (ABIB, 2004) “antropólogos como Herskovits têm apontado para a existência de “danças de combate” que trazem semelhanças com aquilo que conhecemos hoje como capoeira, não só na África – como o Muringue, em Madagascar –, como também em vários pontos da América, nos locais em que a diáspora negra se instalou.”. Magalhães Filho (2019) destaca que a capoeira era praticada restritamente pelas classes populares – trabalhadores das docas, peixeiros, estivadores, etc e o seu processo de criminalização, segundo Abib (2004) se devia ao fato de ela ser sinônimo de desordem e caos social, “vagabundagem” – foi uma forma de controle do Estado que temia a possibilidade de uma revolta popular.



Figura 1. Capoeira ou Dança da Guerra. Litografia. Johann Moritz Rugendas, 1825, publicada em 1835. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24907/jogar-capoeira>

Segundo Zonzon (2007) as pesquisas situam o surgimento da “capoeira moderna” por volta do começo do séc XX, nos anos 30, momento em que ela deixou de ser criminalizada pelo Código Penal de 1890 em virtude da política de formação do Estado Novo. A autora destaca que, em 1937, o capoeirista baiano Mestre Bimba

inicia um trabalho com sede no Pelourinho intitulado o Centro de Cultura Física e Capoeira Regional. Na sua academia Mestre Bimba sistematiza o ensino da capoeira a partir da reconstrução da luta tradicional somada a técnicas aplicadas nas lutas orientais e outras lutas ocidentais como o jiu jitsu, em uma tentativa de alterar a imagem da capoeira e ganhar espaço de aceitação na sociedade.

O método de Mestre Bimba tornou-se conhecido pelo nome *capoeira regional*. Pedro Abib (2004) pontua que o surgimento da capoeira regional, por advento do processo de modernização da época e logicamente, pela instauração do pensamento moderno, “é considerado por muitos como um processo de ‘descaracterização’ da ‘autêntica’ capoeira” (ABIB, 2004), por conta da adoção da racionalidade presente no pensamento moderno ocidental e a não preservação de muitos saberes e formas de fazer passados pelos ancestrais. Ainda sim o autor considera Mestre Bimba como um grande estrategista, destaca que “Mestre Bimba foi uma grande liderança, que articulou um importante processo de luta pelo reconhecimento e respeito pelas tradições afro-brasileiras, apesar de algumas injustas acusações que recebeu sobre sua pretensa “traição” aos princípios e fundamentos africanos.” (ABIB, 2004).

Abib (2004) escreve que nos anos 30 iniciou-se, por meio dos mestres Noronha, Aberrê, Livino, Totonho de Maré, entre outros, um processo de valorização da capoeira tradicional a partir dos vínculos com a origem africana e pela manutenção das características originais dos elementos religiosos e ritualística, em contraponto com a sistematização da capoeira regional de Mestre Bimba. Esse processo desencadeou a criação, na década de 40, no Centro de Capoeira Angola dirigido por Mestre Pastinha e a capoeira praticada nessa perspectiva foi intitulada *capoeira angola*. Nas palavras de Mestre Pastinha, segundo Decânio Filho:

Aberrê [famoso capoeira da época] então me convidou para ir apreciá-lo jogar na Gengibirra, com o que eu concordei. Em 23 de fevereiro de 1941 fui a esse lugar como prometera a Aberrê, e com surpresa, o sr. Amorzinho, dono daquela capoeira, apertou a minha mão e disse: “há muito que eu o esperava pra lhe entregar essa capoeira pro senhor mestrar”. Eu ainda tentei me esquivar me desculpando, mas terminando a palavra o sr. Antonio Maré [Totonho de Maré, outro famoso capoeira] me disse: não há jeito não, Pastinha, é você mesmo que vai mestrar isso aqui. (ABIB, 2004)

Magalhães Filho (2019) aponta que, na época, os acadêmicos brancos de classe média iniciaram suas práticas na capoeira regional e

“inauguraram a figura do capoeirista-pesquisador, que pratica e escreve sobre a mesma, com olhar e discurso a partir “de dentro”. Como únicos capoeiristas acadêmicos, entretanto, eles falam da capoeira como um todo a partir da perspectiva da capoeira regional.” Apesar de Mestre Pastinha, Mestre Noronha e outros terem sido influentes intelectuais orgânicos da capoeira angola, somente a partir da década de 1980 surgiram acadêmicos angoleiros, formados a partir das relações da capoeira com o movimento negro e a universidade, e do momento de efervescência cultural vivido em Salvador neste período. (MAGALHÃES FILHO, 2019).

A capoeira angola, segundo Abib (2004) inicia sua trajetória de reconhecimento na década de 50 quando o centro de Mestre Pastinha muda-se para o Pelourinho. É quando se tem uma maior aceitação do público e maior visibilidade, segundo o autor, também em decorrência das amizades que Mestre Pastinha mantinha com a elite intelectual da época, como Jorge Amado e Carybé. Ainda segundo o autor,

Mestre Pastinha foi também responsável por modificações importantes na capoeira angola, introduzidas a partir da criação do Centro que dirigia, principalmente por buscar uma diferenciação com o modelo de capoeira de rua, praticado por “indivíduos de mau-caráter que se valem dela pra praticar agressões e desordens”, segundo dizia em seus manuscritos. A exemplo do mestre Bimba, Pastinha também buscou construir uma outra imagem da capoeira angola, que pudesse ser melhor aceita socialmente, mas ao contrário do criador da capoeira regional, mestre Pastinha buscava nas origens africanas, na religiosidade, no lúdico, na teatralidade e num discurso que enfatizava o lado “amoroso” e ético da capoeira, os pilares nos quais sustentava essa mudança. (ABIB, 2004).

A título de estudo é preciso estabelecer uma diferenciação importante entre esses dois sistemas de prática atuantes: a capoeira angola e a capoeira regional, uma vez que, segundo Zonzon (2007) esses dois microcosmos consolidam-se em paralelo e em oposição ao longo da história – o primeiro mantém as tradições africanas na sua prática e uma maior valorização da ancestralidade e o segundo está ligado a um processo de esportivização e racionalização. A este ensaio **interessa o estudo da capoeira angola**, cuja fonte de inspiração e patrimônio se

baseia no resgate profundo dos aspectos culturais do tempo da diáspora africana. Há muito o que aprender com essa tradição, principalmente por ser uma fissura na hegemonia do pensamento ocidental pós-moderno – resistiu durante séculos, até hoje, a um processo de subjugação, escravização, sofrimento e encontrou um meio de sobrevivência ancorados na cosmovisão oriunda do continente africano.

3. TUDO É CORPO

O conceito de corpo na filosofia nagô exprime a ideia de que o sujeito é autoconsciente e se manifesta potencialmente em um território, o corpo é existência em si. Segundo essa filosofia, “somos” corpo, ao invés de “termos” corpo, ao contrário do pensamento moderno (cristão) de receptáculo passivo da alma que ganhou força na cultura ocidental. Muniz Sodré (2017) dialoga com a ideia de que esse pensamento dualista (corpo *versus* alma) oriundo da tradição cultural greco-latina integrou o processo colonizador cristão ocidental e foi utilizado pelos evangelizadores para justificar o domínio, o semicídio e o genocídio do povo de África, rotulados por eles como povo desprovido de alma e consciência.

Segundo a filosofia nagô, o corpo em si é protagonista, assimila e responde subjetivamente a partir do conjunto de estímulos sociais e culturais que atravessam o indivíduo, bem como é parte de um *pensamento-corpo* de um grupo, dotado de maior potência. Ao mesmo tempo que pertence a uma coletividade, ele também é imanente ao sujeito. Este responde anonimamente e coletivamente pelo horizonte de ações e potências de um grupo. Muniz Sodré afirma que “o si-mesmo corporal – em que o instinto é figurado como um “centro de interpretação” – dá margem à noção de corporeidade” (SODRÉ, 2017), conceito trabalhado na fenomenologia de Merleau-Ponty.

“Tudo o que existe é corpo”¹, é a contribuição filosófica da antologia estóica em oposição ao pensamento de Platão e Aristóteles que exploraram o conceito na explicação do princípio das coisas. Para os estóicos o corpo, enquanto meio pelo qual o homem experimenta fenomenologicamente o mundo, é o agente e o receptáculo de toda ação. Ele torna-se o conteúdo de um recorte identitário por “incorporar” um conjunto de assimilações, valores, normas e convenções sociais

¹ Cf. BRÉHIER, É. A Teoria dos Incorporais no estoicismo antigo. Autêntica Editora, 2012

específicos da cultura na qual está inserido. Nas reflexões sobre corpo e cultura, DAOLIO (2007) discorre:

Cada gesto que fazemos, a forma como nos sentamos, a maneira como caminhamos, os costumes com o corpo da gestante (a mensagem hoje é que ela se movimenta, ao contrário de poucos anos atrás), os cuidados com o bebê... tudo é específico de uma determinada cultura, que não é melhor nem pior que qualquer outra. A forma de chutar, os cuidados higiênicos com o corpo, os esportes que se praticam numa determinada época, num determinado local, são influenciados pela cultura. As brincadeiras, os tipos de ginástica, os cuidados estéticos com o corpo... enfim, tudo é influenciado pela cultura. Numa multidão, pode-se notar certos comportamentos corporais comuns, que caracterizam e padronizam um determinado povo. (DAOLIO, 2007)

Neste instante os *existentes*² atravessam um momento histórico marcado por processos globalizantes que afetam profundamente a forma de compreender a corporeidade, uma vez que abala a ideia de sujeito integrado. São observados tanto de cima, a partir da macropolítica sócio-econômica, quanto por baixo, observado na resistência de movimentos sociais organizados e demais movimentos contra-hegemônicos.

Esse fenômeno altera significativamente a noção de identidade dos indivíduos na medida que há uma desestabilização das noções de si, outrora bem definidas, frente a criação da noção de “cidadão do mundo” e a resignificação das fronteiras, coisas e ideias. O individualismo presente nesse processo, caracterizado pelo não reconhecimento do outro, expõe uma crise identitária, há um deslocamento na ideia de pertencimento e coletividade, o que HALL (2003) chama de “descentração do sujeito”:

O sujeito pós-moderno, (...) não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2003)

² KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento Bantu. In: As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela UNESCO. Paul Ricouer (org). Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

Consequentemente, os grupos, classes sociais, o cotidiano e o trabalho são reordenados a partir da lógica globalizante, que tende a determinar ou modificar o modo de funcionamento dessas esferas sociais. De um lado o imperialismo pós moderno avança para estratégias de manutenção da ordem hegemônica na tentativa de neutralizar o protagonismo de grupos de representação minoritária por meio de políticas de estabilização, estratégias de apagamento – do outro lado, a formação de subjetividades de resistência capazes de criar narrativas que fazem contraponto ao projeto colonialista de dominação, em um esforço de retomada de sua própria autonomia e manutenção de suas tradições.

Nesse contexto, a Capoeira Angola, em toda sua potência simbólica manifestada por meio da corporeidade coletiva que habita os corpos vivos do povo preto, recusa-se a ser subjugada. Os iniciados nessa capoeira são aprendizes de ensinamentos profundos oriundos das culturas *bantu*, transmitidos desde os tempos da diáspora africana de geração a geração de maneira não-formal, concentrados na figura do(a) Mestre(a) de Capoeira, detentor(a) da sabedoria dos que vieram antes dele(a). É, também, a “corporeidade coletiva que habita os mortos” (SODRÉ, 2017).

Os protagonistas maiores dessa manifestação cultural e de outras advindas do universo da cultura popular são pessoas simples, marginalizadas em sua maioria, que trazem em seu corpo a força de sua ancestralidade. Os saberes oralmente transmitidos por elas extrapolam as fronteiras da prática em si para serem aplicados no cotidiano, na roda da vida. São, portanto, narrativas de resistência que fissuram a lógica racional do pensamento pós-moderno. “Construir identidades de fronteira é recusar a adoção de uma única perspectiva relacionada à dominação cultural, é subverter a racionalidade que institui o discurso monocultural.” (ABIB, 2004).



Figura 2. Jogo de Capoeira, 1946, Bahia, Brasil. Marcel Gautherot.

Fonte: Instituto Moreira Salles

A vivência do *pensamento-corpo* na capoeira angola coloca o sujeito na posição de que há o reconhecimento de si enquanto integrante de um grupo ao mesmo tempo que deve contribuir na potencialização da comunidade enquanto corpo coletivo. O processo globalizante não desencadeou totalmente em uma homogeneização dos indivíduos – a tendência que se observa atualmente consiste em um processo de fortalecimento das formas tradicionais de cultura.

“A retomada e reconstrução das “raízes” culturais e das tradições “esquecidas”, pode ser analisada em nossa opinião, como uma forma a qual dispõe os sujeitos fragmentados pelo mundo globalizado, a reencontrarem um passado, ou uma crença – conforme Fougeyrollas – que foram perdidos, e que podem ser recuperados na tentativa de recompor as identidades estilhaçadas pelo processo de descentramento.” (ABIB, 2004)

Na capoeira angola é por meio do corpo que há o encontro de si com a memória viva, transmitida pela corporeidade dos capoeiristas mais velhos aos mais novos e é na tradição oral da roda de capoeira que esses saberes são

experienciados. A roda de hoje é a repetição do acontecimento de todas as rodas já realizadas anteriormente – apesar de ser única – e os corpos que agenciam o seu acontecimento fazem parte da sua transformação em território por meio da ritualística inerente ao processo. Ali ocorre, ao toque do gunga³, a presença viva dos ancestrais manifestada no angoleiro por meio da performance, da musicalidade, da poesia, do jogo, da luta e do encontro, é onde se revela a memória coletiva desde a tradição inaugurada pelos primeiros mestres capoeiristas do passado, que ainda se fazem presentes. “A roda é sempre um ritual de passagem, pois inclui a mudança, o momento da transformação, a passagem entre esse mundo e o além, e vice-versa.” (ABIB, 2004).

Essa manifestação cultural coloca em questão o modo como o conhecimento é transmitido, inclusive no campo das artes visuais: a partir de uma epistemologia colonial, que encontra na racionalidade da palavra sua forma de expansão e legitimidade. Ela não depende dos modelos formais institucionalizados criados a partir dessa lente universalizante produtora de exclusões, pois dispõe em si um sistema simbólico que encontra na corporalidade sua forma transmissão e resiliência. O “mostrar como faz”, a não-palavra, encontra referências na memória, tempo e na oralidade, coloca o corpo em si como o construtor dessa perspectiva decolonial.

Pensar uma epistemologia outra, desde o sul/sur, requer pensar a produção de conhecimentos e a criação de pensamentos que renunciem, de forma explícita e contundente, às generalizações uni-versalistas hegemônicas que ocultam o particular, o plural, a geografia, o território, com formas de aproximação plurais que reconheçam e que legitimem o valor não só do conceito, mas que visibilizem e que legitimem também a ideia, a imagem, a não-palavra e o contraditório. (MOURA, 2019)

4. O TERRITÓRIO DA RODA

³ Berimbau que comanda a roda de capoeira angola, normalmente tocado por um mestre ou capoeirista iniciado. O seu toque inicia e encerra a roda.



Figura 3. Fête Navegantes. Salvador, Bahia, Brasil 1959. Pierre Verger.

Fonte: Fundação Pierre Verger

O lugar, segundo Santos (2017) é um cotidiano compartilhado entre a diversidade de pessoas, onde cooperação e conflito se pronunciam na vida em comunidade e o convívio é o fator na formação de territórios políticos. Se opõe aos processos globalizantes ao mesmo tempo que se confunde com o mundo, com a roda da vida. As relações com a alteridade no lugar transmitem as influências trazidas de fora somadas às vivências de coexistências internas, em uma relação de entrelaçamento. Segundo o autor,

“o lugar é o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis por meio de ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.” (SANTOS, 2017)

Esse lugar referido habita o cotidiano dos iniciados na capoeira angola, abriga a corporeidade afro-brasileira, sua cosmovisão e seus saberes ancestrais, o embate dos fracos contra os fortes. “O escravo necessitaria dissimular, se fazer de fraco, até

implorar para não apanhar, para então desferir o bote certo, uma rasteira ou golpe fatal. É o que os antigos chamam de “falsidade” (MAGALHÃES FILHO, 2019). É, portanto, o lugar da contracultura negra na modernidade.

A roda de capoeira é, sobretudo, um lugar-território, um evento que se inicia e se encerra. Sob a ótica das artes visuais, a transformação da roda de capoeira angola em território de luta e resistência é agenciada por corpos-fronteira. É essa unidade relacional com o *lugar-tempo* que articula a roda na composição de sua formação, bem como no estabelecimento da ritualística que embala toda a movimentação ali presente. Os capoeiristas que compõem a roda são o motor da sua criação, alteram as posições entre a bateria⁴, os espectadores e o jogo no centro, inauguram um lugar. O corpo-fronteira, escreve TOSTA (2017), é definido pela sua materialidade por aspectos tangíveis e intangíveis que constituem o espaço da criação, ele comporta o sujeito/artista que o faz e a própria obra em manifestação. O sujeito participante assume diferentes aspectos, sendo ele mesmo a fronteira do território, a criação corporificada e o público.

Para (ABIB 2004), segundo Mestre Moraes a roda é

...um mundo micro no qual você aprende a jogar com as normas que a sociedade impõe (...) Quando você sai da roda de capoeira, você vai para o mundo macro, onde você não conhece seus adversários e vai ter que se adaptar e fazer de conta que está subordinado, subserviente... mas esse é um ensinamento que eu levo, que eu aprendi com a capoeira, de como nós devemos estar disfarçando conscientemente para enganar essa sociedade sem vergonha (risos)...de como lidar com ela . (ABIB, 2004)

Abib (2004) afirma que é nesse lugar instaurado que se agrega todos os elementos de luta política utilizados ao longo da história pelas camadas marginalizadas, contra a opressão, o apagamento e a situação de violência aos quais foram submetidos os negros escravizados e seus descendentes. É território para o ensaio de possibilidades na formação do angoleiro para lidar com as adversidades do cotidiano baseado na ancestralidade. Esses elementos continuam sendo atuais na busca por autonomia e emancipação na conquista dos direitos

⁴ Orquestra da roda de capoeira angola, composta por berimbaus, pandeiros, atabaque, um agogô, reco-reco e caxixi.

humanos do povo preto e compõem o *ethos* da capoeira angola atual, observado nos discursos dos grupos no Brasil e no exterior.

O caráter de consciência política presente em boa parte dos grupos de capoeira angola, embora não constitua uma uniformidade geral, se deve também, entre outros aspectos, a um processo de intelectualização pelo qual ela atravessa, em função de uma parte de seus praticantes, serem provenientes do universo acadêmico e de setores do movimento de consciência negra, que buscam construir um discurso e uma prática que sejam capazes de sistematizar tanto as experiências herdadas da tradição e da ancestralidade da capoeira, quanto às necessidades de articulação de um movimento cultural/popular que seja capaz de intervir politicamente na realidade social brasileira. (ABIB, 2004)

As manifestações da criatividade as quais se refere Milton Santos encontram um denominador comum nas ideias de Michel de Certeau, uma vez que a realidade vivida no cotidiano das pessoas marginalizadas requer tática, um “jogo de cintura”, *ginga*, *mandinga* em meio ao sistema de repressão de exclusão aos quais são submetidas. As potencialidades de ação diante de normas pré-estabelecidas pelo sistema colonizador constituem-se em transgressão. No território da roda se aprende a buscar alternativas e possibilidades para defesa e também a atacar quando o oponente abre espaço, aprendizados capazes de estabelecer lógicas necessárias às demandas do cotidiano.

Certeau (1994) discorre sobre as noções de “estratégia” e “tática” para abordar as ações cotidianas. Denomina estratégia a postulação de uma gestão com suas características próprias capaz de estabelecer uma relação com uma exterioridade, por exemplo, um plano econômico ou científico que se baseia nas suas próprias normas e condutas. Apresenta certa inflexibilidade de mudanças no planejamento das ações e se detém a agir dentro daquilo que já foi postulado. Denomina tática como:

...um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar, o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo

fato do seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”.(CERTEAU, 1994)

É nesse contexto que o território-roda se faz potente. Torna-se um ponto de catarse da cosmovisão de diversas etnias africanas em interação e um instrumento de luta de um saber que tem como patrimônio os corpos e sua bagagem histórica. “Coube ao corpo, único lugar seguro, a herança do que ficou perdido. O corpo ganha assim, conforme Júlio Tavares (1997), a função de “arquivo-arma” e, junto da tradição oral, constitui-se em manancial da população afro-brasileira.”(ABIB, 2004).

5. O TEMPO ESPIRALAR

Tempo Ê,

Tempo Á

O tempo pediu ao tempo

Um tempo para pensar

O tempo respondeu ao tempo:

Pense e venha me falar.

Corrido de capoeira. Domínio público

Os eventos são datados, segundo Teixeira (2022) pela história moderna a partir de uma unidade de medida (dias, anos, séculos, etc), já consolidada como um dado no campo intelectual. O tempo nessa perspectiva é linear, como uma contagem, uma entidade métrica indiferente à vida dos homens, porém coexistindo com eles. No pensamento ocidental, ganhar tempo e perder tempo assumem um papel significativo na vida das pessoas e estabelece uma relação direta com o esforço para se fazer algo, ao passo que os espaços estão cada vez mais comprimidos com o advento das tecnologias e a velocidade delirante. Observa-se, portanto, a valorização do tempo em detrimento do espaço. (TEIXEIRA, 2022) ao discorrer sobre a noção da temporalidade ocidental afirma que as “fronteiras entre passado, presente e futuro são fixas, de modo que estas dimensões não interagem entre si; e, o seu sentido é sempre dirigido ao futuro e mensurado como progresso”.

Sob essa lente, o tempo assume o papel de datar as mudanças que são cumulativas e introjetam a ideia de um futuro próspero, fruto da acumulação de

várias conquistas ao longo dessa datação linear. Segundo Teixeira (2022), essa metodologia de datação homogeneiza a experiência da humanidade, tratando - a como fruto de um “elemento ‘Humano’ único”, ou seja, um aparato à dominação imperialista.

A concepção bantu do tempo, por outro lado, considera a datação a partir do acontecimento, este é selado por um evento, por exemplo, uma grande cheia, ou a morte de um regente, etc. “O tempo é uma entidade incolor, indiferente, enquanto um fato concreto não sobrevém para marcá-lo ou selá-lo. É o tempo desse evento” (KAGAME, 1975). Desta forma, o tempo de um determinado evento não se torna passado sem a finalização de sua ocorrência.

Nesse sentido, a capoeira angola representa a temporalidade bantu, porque tem suas raízes nos corpos vindos da diáspora africana para o Brasil. O passado não é visto como um elemento que ficou para trás, mas sim uma entidade que tensiona o presente e continua vivo, em acontecimento. O tempo nessa perspectiva é circular porque o passado é usado como parâmetro para definir o curso do presente e a projeção de um futuro desejado. (TEIXEIRA, 2022) discorre:

Não se trata de um tempo “indisciplinado”, menos rigoroso e, portanto, merecedor da nossa desconfiança epistemológica. Ao contrário, como a capoeira, essa temporalidade tem regras próprias e exige enorme disciplina, dos corpos e das mentes individuais e sociais. Não é como a disciplina da desconfiança do corpo (e sensações) e do hipostasiamento da mente racional (cartesiana). Como poderia abolir o corpo, ainda mais os corpos negros, se é nele(s) que tudo acontece? (TEIXEIRA, 2022)

Abib (2004) escreve que nesse universo da cultura popular, a temporalidade circular é algo tido com bastante naturalidade. Nas festas, nas crenças, nas celebrações, nos ritos o passado, o presente e o futuro estão em um mesmo lugar porque “fatos e situações passadas são revividos com o vigor do presente”. São manifestações que se recriam, tornam a voltar periodicamente, agenciados por mestres, iniciados e iniciantes em um ciclo sem fim. “O ciclo do tempo não permite que o passado se esvazie de sentido e de vigor”. O passado sempre retorna” (ABIB, 2004).

Por não ter a mesma métrica da cultura europeia americana, o tempo pode ser muito curto ou muito longo a depender do evento selado por ele. Segundo

Kagame (1975), o que importa ao tempo é o evento, é o período que dura para realizar determinada ação, “tempo disso ou daquilo”, tanto é que entre os bantu não há uma teoria que indique propriamente o tempo, como ocorre nas línguas europeu-americanas. Na capoeira angola, por exemplo, a ladainha e o cantos corridos⁵ trazem do passado os conflitos da época do cativo, o dia-a-dia dos que viviam essa realidade, as práticas de trabalho, as festividades. Ter acesso a esse acervo é um fator essencial ao processo de expansão de uma consciência coletiva enquanto construção de um futuro porque a coletividade entende que, na verdade, o que a cultura colonizadora insiste em considerar como passado superado por meio da abolição, ainda segue seu curso no presente, é um evento que ainda não acabou. Os sujeitos mudam, mas o evento em si ainda não finalizou sua marcha.

O território da roda de capoeira angola se manifesta tanto pela espacialidade como pela temporalidade e, segundo a filosofia bantu descrita pelo autor, é na combinação do tempo e do espaço que se obtém a individualização do movimento, ela se torna uma entidade única, ou seja, nunca aconteceu antes e não tornará a acontecer novamente, mas é parte desse fluxo incessante de acontecimentos. Kagame (1975) debate que os bantu distinguem a unidade de espaço e a unidade do tempo, porém desenvolveram uma concepção que une essas duas categorias em uma só: o lugar-tempo (é diferente do espaço-tempo moderno), onde o tempo é fundado direcionado por uma ação. Segundo o autor:

Chegamos até aí, combinando o ponto do tempo e o ponto do espaço. Dessa maneira, o movimento executado em-tal-ponto-em-tal-instante se torna uma entidade única: ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo Existente nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço; será sempre um outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente.(KAGAME, 1975)

Do lugar-tempo obtém-se a “individualização do movimento” e nos direciona para entender como a relação com essa ancestralidade afro-brasileira caracteriza-se por um estado contínuo de renovação, de improviso. Teixeira (2022) aborda o

⁵ Ladainha é o canto de abertura da roda, entoado pelo(a) mestre(a) ou quem estiver tocando o berimbau gunga. Geralmente é uma letra que conta uma história, uma filosofia, um lamento, ou louvação. Já os cantos corridos são jogos poéticos de pergunta e resposta, no qual o coro responde em repetição parte da letra ou ela por inteiro, a depender do corrido que está sendo cantado. Os corridos são “mantras” cantados por algumas pessoas que compõem a bateria da roda.

conceito de encruzilhada para argumentar que o tempo na cultura popular é, na verdade, espiralar. Segundo o autor,

a encruzilhada possui uma característica importante que se relaciona a esta potencialidade, conforme destaca a autora, que é a de proporcionar a renovação/atualização a partir do encontro entre os diferentes. Nesse sentido, o improviso é fruto dessa encruzilhada, é fruto do encontro do modelo de ritual criado pelos ancestrais com a identidade/vontade/toada própria do tocador. (TEIXEIRA, 2022)

O autor analisa que o conceito de tempo circular dá margem a pensar que o tempos se interconectam, mas são fechados em si, já o tempo espiralar refere-se a círculo aberto, ou seja, ele é único e abre espaço para o surgimento de um novo acontecimento também nunca antes realizado.

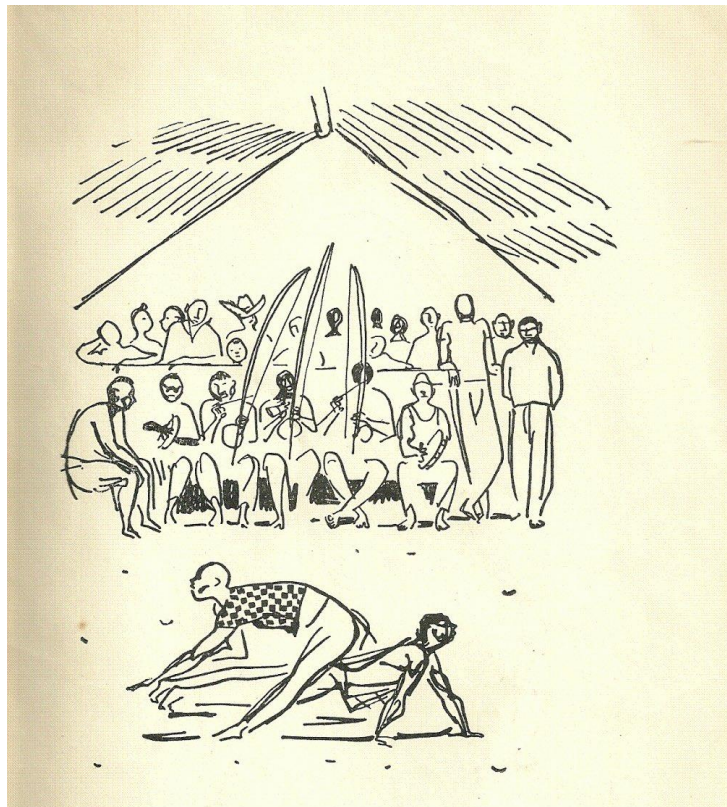


Figura 4. “Jogo de Capoeira”, Coleção Recôncavo, n. 03, 1951. Carybé.

Fonte: <https://nitter.net/fadotropical/status/1390015792591392775>

A encruzilhada da roda de capoeira é um “ponto de convergência temporal de onde são produzidas as possibilidades” (TEIXEIRA, 2022). Segundo Magalhães

Filho (2019), o símbolo da cruz é anterior ao cristianismo, originário da cultura bakongo: a linha horizontal representa o nascer e o pôr do sol, morte e nascimento – a linha vertical sela o mundo dos vivos com à escuridão do mundo dos mortos na ligação do ponto culminante do sol. Trata -se da ligação entre dois planos, dois níveis de existência, a ligação entre o mundo visível e o invisível, o cruzamento de diferentes possibilidades que se mostram disponíveis.

Entender a cultura popular a partir dessa epistemologia, mais especificamente a capoeira angola, é visualizar a complexidade dos planos simbólicos que se conectam e se sobrepõem. Todo movimento dentro da roda, os corridos, os toques do berimbau, o gingado, enfim tudo, foi cuidadosamente construído e transmitido ao longo das gerações. Todo detalhe e ação presente tem fundamento no passado. Por isso (ABIB, 2004) traz um pouco essa noção quando descreve a criação de uma roda:

Quando numa roda de capoeira angola, os jogadores, antes do jogo, agacham-se em reverência, e no cantar de uma ladainha, invocam todo um passado de luta e sofrimento; quando se busca nesse momento de celebração, toda a memória e a tradição espiritual de um povo que segue resistindo a séculos de dominação; quando esse diálogo corporal se inicia expressando uma estética que remete a toda uma ancestralidade que incorpora referências rituais de um passado que continua vivo, tatuado no corpo de cada capoeira, talvez possamos compreender um pouco melhor a noção de circularidade do tempo; talvez possamos sentir essa força instauradora de um passado que vigora a cada vez que os acordes de um berimbau ecoam como navalha cortando o ar. Berimbau que era utilizado nos primórdios da África, como instrumento para conversar com os mortos. Mortos que são chamados para restituir a dignidade daqueles que insistem em se fazerem seus herdeiros. (ABIB, 2004).

6. PERFORMANCE, JOGO E RITUAL NA CAPOEIRA ANGOLA

Uma breve descrição do percurso da roda de capoeira angola: o berimbau gunga ecoa e se inicia o ritual. O seu toque convida, aos poucos, a entrada dos demais instrumentos da bateria. Um a um cadenciam o ritmo que irá embalar a roda durante o evento da sua manifestação. Ao pé do gunga agacham os dois capoeiras que estão em formação nas extremidades. Eles escutam a ladainha entoada pelo(a) Mestre(a) ou por quem estiver à frente do gunga e ao final respondem ao coro

próprio da ladainha. O gunga autoriza o jogo. Inicia-se uma comunicação não-formal de pergunta e resposta. Abib (2004) observa que o jogo, ao contrário da capoeira regional, é mais demorado, porque existe um tempo para o jogador fazer a leitura do oponente, para que saiba escolher a melhor hora do ataque ou contra-ataque. Em nenhum momento, no começo do ritual, esses angoleiros tem o seu jogo interrompido por outro capoeira, ou seja, são os mesmos quem iniciam e terminam aquela comunicação corporal. Eles estão ali, olho a olho, atenção plena, movimentando-se em sua performance. Ao final, voltam ao pé do gunga, cumprimentam-se e saem sem se darem as costas. Em seguida, novos capoeiras ocupam o centro da roda, para uma nova interação, e por aí vai, até os jogos de compra⁶ do final.

Não há palavras que consigam traduzir a totalidade das interações e os pormenores do que houve nessa roda ao longo do seu acontecimento. Uma roda de capoeira angola, como visto anteriormente, é um ponto em uma encruzilhada, é quando o passado revisita o ser vivente, por meio da oralidade e corporalidade. A corporeidade tem a ancestralidade como modelo, mas também dá margem ao invencionismo inerentes aos corpos que ali estão, a partir de referências de um saber coletivo e a sua própria forma de se movimentar, é a performance do jogo no encontro.

Abib (2004) descreve o instante que os capoeiristas estão ao pé do berimbau:

Por isso, ao pé do berimbau, o capoeira se benze. A mandinga aí se expressa: seja pelo sinal da cruz, sejam pelos “traçados”, que o capoeira faz com as mãos tocando o chão, hábito que se perde no tempo entre os velhos angoleiros. Seja ainda pela proteção que pede aos orixás, aos santos, ou aos antepassados, através de gestos próprios, com as mãos e com o corpo, ou mesmo durante o cantar de uma ladainha. Só então os dois apertam-se as mãos, e o jogo pode iniciar-se.(ABIB, 2004)

A corporeidade do angoleiro cruza com a trajetória da performance no campo das artes visuais – também é pelo corpo que tudo acontece. Segundo Cohen (2002) Surge com o movimento *bodyart*, no final da década de 60, no qual o artista é, simultaneamente, sujeito e obra. A performance tem por característica ser uma arte de fronteira, nasce em um discurso antissistêmico de questionamento e tende a

⁶ Dinâmica de jogo que ocorre ao final da roda de capoeira angola. É o momento em que um terceiro jogador interrompe a interação de dois capoeiras e passa a jogar com um deles, normalmente com o último a entrar na roda anteriormente.

romper estéticas, convenções e formas. A sua criação acontece em função do tempo e do lugar, de modo que utiliza-se do espontâneo, do natural para se colocar em uma posição viva, que interage com o cotidiano. A performance possibilita à arte, segundo o autor, o seu deslocamento: de “espaços mortos” das galerias – estáticos – para a vida tal qual ela é, ou seja, assume também o sentido de transgressão. Os artistas da performance tem uma ligação direta com a contracultura, praticam uma arte de enfrentamento, sem submeter-se ao cinismo do sistema, às custas de seus próprios corpos.

Por exemplo, o trabalho do ceilandense Antônio Obá, em sua performance intitulada “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo” o artista propõe significados que criticam ideias ligadas ao dito sincretismo religioso brasileiro e o racismo velado da sociedade. Aponta para um processo de embranquecimento histórico da população e o silenciamento das tradições das religiões de matriz africana. Nessa performance, Antônio Obá, por intermédio de um grande ralador, desgasta a imagem de Nossa Sra. Aparecida e o pó remanescente da imagem pulverizada é utilizado para cobrir seu corpo nu. A sua corporalidade está em evidência, ali se apresenta um corpo preto atravessado pelas mesmas questões que são evidenciadas na obra.

Essa performance foi criticada e censurada pelos grupos conservadores da sociedade. Após a polêmica, o trabalho foi impedido de ser exposto no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Santander Cultural em Porto Alegre e só pôde ser realizado posteriormente por meio de financiamento coletivo. O artista recebeu ameaças de morte por telefone e teve que se auto exilar no exterior. A arte de enfrentamento desse trabalho performático reverbera para além da obra em si, acaba por evidenciar, sobretudo, as relações de poder e o momento político conturbado ao qual o Brasil esteve submetido desde a ascensão da extrema direita.



Figura 5. “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, 2015, performance, duração: 30 minutos. Antônio Obá, Ceilândia/DF

Fonte: Prêmio Pipa, disponível em <https://www.pipaprize.com/pag/artists/antonio-oba/>. Acesso em: 20 set 2022.

A vida e a roda são os meios onde o(a) angoleiro(a) se manifesta. A performance no âmbito da capoeira angola é atribuída ao “caráter performativo do tempo - que não é considerado como um agente externo, universal e absoluto.” (TEIXEIRA, 2022). De acordo com Teixeira (2022), em uma roda de capoeira angola o(a) angoleiro(a) estabelece uma relação direta com a performance, que promove uma interação entre as dimensões temporais por meio do ritual. A performance praticada na roda abre espaço para o improvisado, para a não-encenação, é o limite da vida aproximando-se da arte, uma acentuação do instante presente na criação da característica de rito.

Pode-se afirmar, a partir dessa perspectiva do autor, que o tempo é performativo, o jogo se constrói enquanto se joga e isso envolve também “compromisso éticos e inegociáveis no processo” (TEIXEIRA, 2022). É pelo jogo que se obtém a máxima potência de expressão no âmbito da capoeira angola. (HUIZINGA, 2004) afirma sobre o jogo que “É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. Existe alguma coisa "em jogo" que sobrepõe as

necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa” e esse requer a imaginação da realidade que, por sua vez, possuem seus valores e significados. O capoeira, nesse contexto, cria um mundo poético que se estende para a realidade.

Chegamos, assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida "corrente" nem vida "real". Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. (HUIZIGA, 2004)

Esse processo absorve inteiramente o jogador, torna-se sério justamente por significar um acoplamento na realidade. “Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, toma-se tradição.” (HUIZINGA, 2004). O autor fala também dos aspectos fundamentais no ato de jogar, que seria a luta por alguma coisa ou a representação de algo e o encantamento pelo ar de mistério de coisas preservadas na tradição aptas a serem expostas apenas aos iniciados que já atingiram a maturidade para perpetuar a tradição. Conforme (ABIB, 2004), “O segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo linguístico de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico.”

Segundo Abib (2004), as estratégias do mistério são importantes na autopreservação daqueles saberes e tradições. Se fossem totalmente expostas não havia como acontecer a sua preservação ao longo do tempo. O mistério e a magia são elementos necessários à constituição do rito. (ABIB, 2004) afirma que:

Impossível não perceber que durante o jogo de capoeira angola, os jogadores parecem ser envolvidos por uma atmosfera mágica, uma espécie de transe que conduz toda a movimentação dos capoeiras, um diálogo de corpos que se entrelaçam, deslizam um sobre o outro, orientados pelo ritmo sóbrio dos berimbaus, pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, que compõem a orquestra, e que cumprem a função de manter essa atmosfera solene, juntamente com o canto, do coro formado pelos outros capoeiras, muitas vezes repetitivo, como um mantra que estabelece a ligação espiritual entre todos os participantes da roda. (ABIB, 2004)



Figura 6. Mestre Canjiquinha (à direita) no filme “Barravento”, de Glauber Rocha, 1962. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jZeMVy95-A>

A não encenação da performance adquire o aspecto de jogo no âmbito da malícia na arte da mandinga, na hora que o capoeira ginga, no momento de pegar o oponente desprevenido, por exemplo. É nesse sentido que a performance do capoeira é potência na manutenção da própria capoeira angola em si, na manutenção dos seus saberes, é uma ação teatral não ocidental que conecta sujeitos com sujeitos.

7. O TEMPO DE APRENDER É O PRÓPRIO TEMPO

“A capoeira é tudo o que a boca come, é tudo que o corpo dá”. Mestre Pastinha

A capoeira angola e outras manifestações da cultura popular tem muito a ensinar à pedagogia ocidental e à arte-educação no sentido da transmissão do conhecimento, pois é uma prática pedagógica que se mantém há séculos em decorrência da aplicação de outra perspectiva sobre o espaço e o tempo, como visto anteriormente, e também em decorrência da figura do(a) mestre(a) como detentor(a) da chave para acesso aos saberes por meio de sua ancestralidade. Segundo Abib (2004), esse método de ensino no universo da capoeira é conhecido como

“pedagogia do africano”, uma expressão utilizada pelos mestres tradicionais Curió, João Grande e João Pequeno, dentre outros(as).

Ainda segundo o autor, a titularidade de mestre(a) de capoeira é dada pela sua comunidade, pois essa reconhece notoriamente que aquele sujeito detém o conhecimento e sabedoria e é capaz de ser um elo transmissor dos saberes dos antepassados. “*Só o tempo te faz mestre*”, é um canto da capoeira que mostra que além da corporalidade ele(a) deve ter experiência de vida. Ele(a) torna-se mestre(a) por “saber fazer” e esse conhecimento extrapola a prática da capoeira em si, é saber vivê-la também no cotidiano ao longo de toda uma vida.

O(a) mestre(a) de capoeira, segundo o Abib (2004), trabalha a pedagogia africana que tem como premissa a proximidade e convivência com o aprendiz, “uma proximidade corporal em que o afeto, a atenção e a disponibilidade do mestre se mostram integralmente” (ABIB, 2004). Nessa forma de ensino, como destaca o autor, o aprendiz observa como que o(a) mestre(a) faz para poder reproduzir. O saber é mais demonstrado com o corpo e na convivência do que verbalizado. Segundo (ABIB 2004) Mestre Cobra Mansa fala sobre o processo de ensino da seguinte forma:

o mais importante nessa tradição é o hálito, é o que você tá passando...a sua alma que você tá transmitindo [faz o gesto como se estivesse passando a alma através da boca]. Então você não está transmitindo simplesmente a sua palavra, mas o hálito...a alma...então quando você recebe aquilo, você tá recebendo uma tradição de muitos e muitos antepassados, porque alguém já me passou isso...agora eu tô passando pra você, você vai internalizar, e depois vai poder passar a mesma coisa para o outro, então é muito mais do que você pegar o livro e ler...tem uma alma ali, tem um gesto, um olhar, tem uma forma (...) tudo isso fica marcado, porque é legal você ler um livro, mas a emoção de alguém estar te contando uma coisa, te passando alguma coisa, tem todo um gesto, um brilho nos olhos, que você sente uma alma sendo passada para você.(ABIB, 2004)

Magalhães Filho (2019) discorre que a capoeira angola na década de 1940 era ensinada por oitava, ou seja, se observava e se repetia o que estava sendo ensinado, era um forma distinta das aulas sistematizadas de hoje. Assim, é interessante notar que a oralidade era a forma como os mestres repassavam seu conhecimento e perdura até hoje. Abreu (2003) conceitua a oitava quando discorre:

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

Ainda segundo Abreu (2003) a roda de capoeira representa a oitava e a experiência, é o território onde o observar e o ver constituem um duplo aprendizado. Por isso há o incentivo para que o aprendiz participe da roda, uma vez que é nela que reúnem-se todas as especificidades dos diversos fazeres que a capoeira propicia, seja na performance de jogo, na musicalidade pelo ato de cantar, tocar ou responder o coro, ou nos saberes subjetivos ocasionado pelo acontecimento. A roda, segundo Zonzon (2007), é a finalidade da capoeira, ou seja, “aprende-se capoeira para jogar na roda” (ZONZON, 2007).

Nesse contexto, é possível diferenciar a pedagogia do africano do modo como o ensino é realizado na cultura ocidental⁷. Esta trata de categorizar, automatizar e estipular prazos ao conhecimento de maneira geral, por meio da perspectiva do tempo linear já discutida anteriormente, o que acarreta uma uniformização de ensino aplicado aos indivíduos, independente das suas particularidades. Segundo Abib (2004) a pedagogia africana demonstra um respeito profundo à individualidade do sujeito. Ela parte do pressuposto que, apesar de se ter um modelo a ser seguido, trazido pelo fundamento, cada corpo em movimento tem suas peculiaridades e o seu tempo próprio para absorção do que está lhe sendo transmitido. Conforme (ABIB 2004), “o tempo que um indivíduo leva para aprender a capoeira angola, segundo essa visão, portanto, não é nem maior, nem menor que o seu próprio tempo de aprender a capoeira angola.”. Segundo o autor, esse processo requer paciência durante o processo, tanto do mestre quanto do aluno.

A concepção de tempo orientada pela tradição afro-brasileira, é uma das características mais marcantes dos processos de aprendizagem presentes no

⁷ As considerações sobre educação na cultura ocidental são baseadas a partir de uma análise generalizante. Existem excelentes modelos de educação na cultura ocidental que vão contra a tendência individualizadora que se observa. Podemos citar o trabalho da Escola Básica da Ponte e a metodologia montessoriana, por exemplo, que procuram promover a autonomia e a liberdade pedagógica dos estudantes.

universo da capoeira angola. Perguntado sobre o tempo necessário para se aprender capoeira, responde mestre Moraes em seu depoimento: “O tempo para o africano, o tempo necessário para absorver o conhecimento...é...o tempo necessário para absorver o conhecimento ! Somos parte da natureza e a natureza é que rege o nosso corpo...o tempo de aprender é o tempo da natureza de cada um...e tem que ser respeitado ! .” (ABIB, 2004)

A capoeira angola vai entrando no corpo aos poucos, é o aprendizado de uma comunicação não-verbal. Aos poucos o angoleiro aprende a sagacidade porque é ensinado a bater sem bater. Abib (2004) destaca uma fala de mestre Curió sobre a mandinga, elemento que marca a performatividade de cada capoeira. Segundo o mestre,

Existem muitas partes da mandinga. Existe a mandinga da magia negra e a mandinga da malícia do capoeirista, quando ele se diz realmente capoeirista. E com especialidade quando ele é angoleiro. Não que não existam elementos da Regional que não sejam mandingueiros. Porque tem pessoas que se preocupam em chegar na roda, trocar pancada e dizer que é bom. Mas não é o bom. Mandinga é isso, é sagacidade, é você poder bater no adversário e não bater. Você mostrar que não bateu porque não quis. Não é você quebrar a boca do camarada, dar cabeçada, quebrar costela, dar murro na cara que é capoeira não. (ABIB, 2004)

No campo da educação, segundo Moura (2019), faz-se urgente pensar em uma epistemologia decolonial, especificamente nas aulas de Artes Visuais. O autor analisa que nas últimas décadas houve a inserção do conteúdo nos currículos escolares que desconsidera a produção de artes e subjetividades na América Latina, o que contribui a um desconhecimento por parte dos estudantes e docentes das visualidades latinoamericanas, sobretudo quando os protagonistas carregam a herança ancestrais indígenas e africanas. O que se observa, segundo o autor, é uma suplantação do olhar europeu e estadunidense que já carrega em si a sua natureza excludente. O autor defende que

“uma desobediência docente que só fará sentido se for epistemológica; implica aprender a desaprender para reaprender (MIGNOLO, 2008). Nessa direção, demarca e dá contornos à produção de conhecimentos em Artes Visuais, nos processos educativos formais ou não-formais, desde perspectivas geopolíticas até as geoculturais e geopoéticas.” (MOURA, 2019)

Desta forma entende-se que a pedagogia afro-brasileira tem como objetivo a formação integral do indivíduo em detrimento da transmissão “oca” do conhecimento oriundo cultura europeu-americana. Seus alicerces não limitam-se ao uso da palavra, nem a domesticação de ideias e corpos, como se observa no modelo padrão de educação ocidental, que constrói sua legitimidade e domínio nos ambientes educacionais de salas de aula monótonas e autoritárias. A pedagogia do africano, como se referem os mestres de capoeira angola, constrói o saber corporalmente, por meio do afeto, passo a passo. Os ancestrais sabem que não é no final que se aprende, é no trajeto que tudo acontece.

CONCLUSÃO

Há muito o que aprender com as manifestações culturais afro-brasileiras. São vozes que foram silenciadas ao longo do processo de genocídio e epistemicídio do povo preto protagonizado pelo imperialismo europeu. São as vozes dos ancestrais que se manifestam por meio dos corpos e da memória dos que vivem no presente esse microcosmo. Elas foram fonte de toda a sabedoria de um povo, que manteve - se em resistência e desenvolveu estratégias cotidianas de enfrentamento e sobrevivência. É necessário destacar que a contribuição filosófica da cultura de diversas etnias na África possibilitou a resiliência dos escravizados na diáspora africana e possibilitou a criação de métodos de transmissão de conhecimento que se perpetuaram por meio da oralidade e do único lugar seguro para armazenar os saberes: o corpo. Essa perspectiva é um contraponto às contradições criadas pela hegemonia do pensamento racionalista moderno feitas para perpetuar o domínio do colonizador.

O campo da educação constrói os alicerces da transmissão dos ideais opressores. A valorização da palavra em detrimento da oralidade exclui toda uma fonte de saberes e, dessa forma, contribui para manter a dominação colonizadora. Faz-se urgente uma pedagogia de desobediência docente, sobretudo nas artes visuais, que seja capaz de alterar os métodos de ensino que não contribuem na formação de uma consciência coletiva latinoamericana e não formam mentes conscientes da sua própria realidade. A mudança necessária é epistemológica.

O universo tradicional da capoeira angola é um exemplo prático da aplicação dos saberes por meio da ancestralidade. A capoeira angola, nesse sentido, tem muito a contribuir com o pensamento decolonial não na palavra, mas no gesto. Os sujeitos se reconhecem a partir de suas corporeidades, manifestadas por meio do encontro com o outro. É no jogo performático que emerge toda a simbologia necessária ao reconhecimento da própria identidade tanto do sujeito presente quanto do corpo coletivo ali potencializado.

REFERÊNCIAS

ABIB, P. Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda, Campinas, 2004. Disponível em https://grupomel.ufba.br/sites/grupomel.ufba.br/files/capoeira_angola_cultura_popular_e_jogos_dos_saberes_na_roda.pdf

ABREU, Frederico José de. O Barracão do Mestre Waldemar. Salvador: Org. Zarabatana, 2003.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: As Artes do Fazer . Petrópolis: Vozes, 1994.

Cf. BRÉHIER, É. A Teoria dos Incorporais no estoicismo antigo. Autêntica Editora, 2012

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DAOLIO, J. Os Significados do Corpo na Cultura e as Implicações para a Educação Física. Movimento, [S. l.], v. 2, n. 2, 2007

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. DP&A. Rio de Janeiro, 2003.

HUIZINGA, J. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento Bantu. In: As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela UNESCO. Paul Ricouer (org). Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. Tudo que a boca come: a capoeira e suas gingas na modernidade / Paulo Andrade Magalhães Filho. - Salvador, 2019

MOURA, E. J. S. Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina. Revista GEARTE, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.92905. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/92905>. Acesso em: 11 set. 2022.

ROCHA. Glauber. Barravento, 1962 [online]. Disponível na Internet via Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8jZeMVy95-A>. Acesso em: 19 set. 2022

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. - (Coleção Milton Santos; 1)

SODRÉ Muniz. Pensar Nagó. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TEIXEIRA, Ângelo de O. G. Contribuições para uma descolonização das teorias da história: Capoeira Angola, ancestralidade e tempo espiralar. Revista Aedos, [S. l.], v. 14, n. 31, p. 187–205, 2022.

TOSTA, C. O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?. Revista GEARTE, [S. l.], v. 4, n. 1, 2017. DOI: 10.22456/2357-9854.71314. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/71314>. Acesso em: 14 set. 2022.

ZONZON, Christine Nicole. A roda de capoeira angola: os sentidos em jogo. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.