

capoeira Angola

CORPOS QUE GINGAM

Zanza Gomes

comunicação e persistência cultural

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Elisângela Gomes

CORPOS QUE GINGAM:
comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola

Goiânia
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Elisângela Gomes

3. Título do trabalho

CORPOS QUE GINGAM: comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior, em 25/09/2023, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Elisângela Gomes, Discente, em 26/09/2023, às 13:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4071232 e o código CRC CDFC7A40.

Elisângela Gomes

CORPOS QUE GINGAM:

comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, nível Doutorado, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Luciene de Oliveira Dias

Goiânia

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gomes, Elisângela

CORPOS QUE GINGAM: [manuscrito] : comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola Goiânia / Elisângela Gomes. - 2023.

229 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Comunicação. 2. Capoeira Angola. 3. Cultura. 4. Contravisualidade. 5. Escrivência. I. Dias, Luciene de Oliveira, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **30/2023** da sessão de Defesa de Tese de **Elisângela Gomes** que confere o título de Doutora em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos vinte e três dias do mês de agosto de dois mil e vinte e três, a partir das catorze horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “**CORPOS QUE GINGAM: comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Diogo Marçal Cirqueira (IEAR/UFF)**, avaliador titular externo; Professora Doutora **Gláucia Aparecida Vaz (UFRGS)**, avaliadora titular externa; Professora Doutora **Rosane da Silva Borges (USP)**, avaliadora titular externa; Professora Doutora **Ana Rita Vidica Fernandes (PPGCOM/FIC/UFG)**, avaliadora titular interna, com a participação de todos por **videoconferência**. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias**, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e três dias de agosto de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 23/08/2023, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 23/08/2023, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diogo Marçal Cirqueira, Usuário Externo**, em 23/08/2023, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glauca Aparecida Vaz, Usuário Externo**, em 23/08/2023, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosana Maria Ribeiro Borges, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 25/09/2023, às 10:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3928644 e o código CRC 9CC5F48A.

Referência: Processo nº 23070.039844/2023-17

SEI nº 3928644

ELISÂNGELA GOMES

CORPOS QUE GINGAM:

comunicação e persistência cultural na Capoeira Angola

Goiânia, agosto de 2023

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Luciene de Oliveira Dias

Orientadora – Presidenta da Banca

Faculdade de Informação e Comunicação/Universidade Federal de Goiás PPGCOM UFG/FIC

Prof^a. Dr^a. Rosane da Silva Borges

Integrante externa

Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos / Universidade de São Paulo FFLCH/USP

Prof^a. Dr^a. Gláucia Aparecida Vaz

Integrante externa

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação / Universidade PPGCI-UEL

Prof^a. Dr^a. Ana Rita Vidica

Integrante interna

Faculdade de Informação e Comunicação/Universidade Federal de Goiás PPGCOM UFG/FIC

Prof. Dr. Diogo Marçal Cirqueira

Integrante externa

Programa de Pós-Graduação em Gestão de Territórios e Saberes / Universidade IEAR/UFF

AGRADECIMENTOS

Todo fechamento de ciclo é uma morte e também um recomeço. Alguns vínculos se rompem e outros tornam-se elos de outras naturezas. Na finalização da escrita desta tese foi que me dei conta de que as histórias de vida que escutamos e contamos, essas narrativas que emergem da memória incorporada são as responsáveis por dar vida, por renascer coisas e pessoas.

Eu fiz um mergulho profundo, alegre e dolorido nas histórias da minha família e na minha comunidade de Capoeira Angola e com todo o “sim, sim, sim; não, não, não” dessas relações, eu agradeço por nascer e renascer com vocês! Obrigada vô Manuel e vó Mazilda, vocês são parte do meu início em tudo, e mesmo longe, eu sinto vocês sempre perto, em cada vento que sopra assobiando, em cada passo depois de uma queda. Vocês sempre souberam de tudo, o que hoje eu sei um pouco.

Se há oito anos estou “no Goiás”, foi porque meu pai Jorge um dia me contou que foram suas pernas as responsáveis por levá-lo a um caminho desconhecido, mas próspero. Em busca de trabalho e melhores condições de vida, ele caminhou. Pela coragem e pelo apoio incondicional em me dizer “estou aqui se você quiser voltar”, eu te agradeço, pai.

Mãe, te agradeço os momentos de cuidado, a segurança de que nada iria me faltar foi a melhor forma possível de dizer que me amava, afinal de contas o amor, mais do que tudo, é ação.

À minha irmã, Fran, que ao longo desses anos ocupou tantos espaços na minha vida, além de mãe e irmã, hoje tem sido uma grande amiga, graças às nossas trocas, intensas nesses últimos dois anos, eu curei tantas coisas dentro de mim... A tua presença é um lugar seguro para eu ser quem eu sou, obrigada pelo amor e acolhimento.

Agradeço a toda a comunidade angoleira que me acolheu, em especial ao Mestre Guaraná, pela ginga compartilhada, pelas palavras potentes e sóbrias a respeito do universo da angola, na qual nos encontramos, “juntos, mas distintos”, como ele sempre diz, em respeito às particularidades de cada um e cada uma.

Ao Contra Mestre Jagunço, por me ensinar a viver com a Capoeira e não pela Capoeira, tem sido valioso viver por essa perspectiva. Às camaradas Lara e Rárea; e aos camaradas Evaristo, Murilo, Diogo, Dalton, Davi e Alfredo, que abriram os caminhos no Grupo Calunga quando cheguei, sem dúvida andar com vocês fez tudo ser mais fácil pra mim. Iê, viva todas as mestras que tive a alegria de conhecer na roda da capoeira: Mestra Janja, Ana Maria, Dandara, Di, Mônica, Elma, Cristina, Nani, Antônia, Nildes e Contra Mestra Érida Pantera, o aprendizado com vocês é constante e mostra a cada dia que a única forma possível de fazer capoeira é pela coletividade e acolhimento.

Aos espaços de resistência negra em Goiânia que tenho tido a felicidade de estar presente, agradeço a persistência de vocês, que sem dúvidas deixará sementes nessa terra vermelha. Esse clima, muitas vezes inóspito tem sido próspero para a nessa existência e vocês fazem parte disso.

Quando o racismo institucional parecia corroer tudo e nos enfraquecer, chorando ela segurou firme na minha mão e disse “estamos juntas” e assim caminhamos desde 2016. Luciene, te agradeço imensamente por abrir as portas da Universidade e me mostrar que podemos fazer pesquisa por aquilo que a gente é!

Gracias ao meu amigo João por colocar a gentileza na pauta de cada dia, por ver beleza nas pequenas coisas e trazer leveza e cuidado na nossa relação que começou acadêmica, mas que hoje é de amizade. Com você meu ciclo de afeto foi ampliado com Lucas e Juara, amigos que revezaram no remar do barco pra ele não virar.

Agradeço também ao Pindoba - grupo de pesquisa em narrativas da diferença que na sua resiliência tem sido um espaço de acolhimento e de construção de estratégias pelo bem viver.

Ao Coletivo Pretas Angoleiras, que me trouxe amadurecimento e fortalecimento nesses cinco anos de existência, junção motivada pelo nosso encontro: Andresa, Juliana e Lorena, obrigada minhas camaradas mandingueiras por tornarem possível essa ginga insubmissa.

Genor, meu companheiro e amigo, obrigada pela paz no cotidiano, por se mostrar disponível e confiar no processo. Teu carinho e escuta me oportunizou confiar no meu orí.

Às amigas Keyliane, Roseane, Lorena, Bel, Kárin, Nalin, Márcia, Carla, Natália, Liri, Mariana, Fabrício, Ceíça, Fátima e aos amigos Jefferson, Diogo, Dalton e Douglas, agradeço pela rede de apoio Sul-Centro-Oeste-Nordeste, poder elaborar e construir formas de pensar e fazer ciência com vocês foi um divisor de águas.

Ao Lia, pela diagramação e criatividade; à Kárin pela revisão e leitura afetuosa; à Fran pelas correções; à Adri pelas transcrições. Vocês tornaram meus dias mais serenos e isso é fruto da confiança que me despertam, fruto da amizade que temos construído. Obrigada por abraçarem essa pesquisa com cuidado e responsabilidade.

Agradeço ao corpo docente que compõe a banca pela leitura atenta e pela partilha de saberes, vocês contribuíram efetivamente para essa escrita.

Agradeço por acessar o direito e ter tido a oportunidade de fazer ciência em uma Universidade pública e de qualidade com financiamento da bolsa Capes. Desejo que a ciência, diante desse cenário de reconstrução, possa cumprir seu compromisso social em tornar suas estruturas mais democráticas, acessíveis e respeitosas para todas as pessoas.

Agradeço à ancestralidade pela possibilidade de contar as nossas histórias e de produzir novas imagens e narrativas de “nós”.

O sentir é a comunicação original com o mundo.

Fabien Eboussi Boulaga

RESUMO

A corporeidade na diáspora africana firma novos territórios, mesmo que de maneira impermanente. Transforma-se, mas também modifica a geografia das cidades ao disputar significações e construções identitárias. A existência do corpo se dá por um movimento contínuo para manter-se vivo, portanto, a corporeidade negra pode ser entendida como motriz da comunicação. Ela se afirma por meio de sua cultura, que por sua vez, encontra no corpo a possibilidade de permanecer. Sendo assim, busco compreender como a comunicação se estabelece pela corporeidade e presentifica os valores civilizatórios africanos na Diáspora Negra. No início de cada capítulo uma escrita em formato de conto-crônica apresenta histórias ouvidas e vividas que dialogam com o entendimento de escrivência evaristiana, trazendo para essa grande roda a ginga presente entre teoria e prática. A Capoeira Angola, escolhida para análise, manifesta-se com centralidade no corpo e em suas reações. Portanto, a corporeidade não só constitui a cultura, como também é parte fundamental para a sua existência. O tipo de pesquisa foi participante compreendendo a importância da teoria e prática aliadas. Como instrumentos de coleta de dados, utilizei o roteiro de perguntas semiestruturadas que foram aplicadas com Mestre Guaraná, Mestre Ana Maria, Ceixa Ferreira, Andresa Moreno e Juliana Cordeiro; associado a registros fotográficos, sonoros e audiovisuais. A composição de imagens teve contribuições das fotógrafas goianas e capoeiristas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno. A busca é pela possibilidade de ver retratos da Capoeira Angola goiana feitos a partir de um olhar de dentro da experiência em um movimento de reivindicar o “direito de olhar”. Emprego a articulação entre corpo, comunicação e identidade negra elaborada em Muniz Sodré (1998; 2017), que a partir da análise de aspectos culturais, como o samba e a musicalidade, percebe o corpo como afirmação de um universo cultural africano. O entendimento de comunicação que utilizo parte das contribuições de Fabien Eboussi Boulaga (1977) ao afirmar que a comunicação original com o mundo reside no ato de sentir; e de Ciro Marcondes Filho (2007; 2019), que a interpreta como um processo, um acontecimento que pode ocorrer entre pessoas ou entre pessoas e objetos, mas ainda assim, um acontecimento raro. A prática discursiva que reivindica o direito de olhar tem suas próprias técnicas, e foi difundida como uma contravisualidade, por Nicholas Mirzoeff (2016), teórico da cultura visual. Os dados resultantes da etapa de coleta foram analisados em convergência com o referencial teórico-metodológico adotado. Em diálogo constante com a comunicação, trago à baila referências com base nos estudos culturais, abarcando conceitos da filosofia e da sociologia africana, literatura negra e cultura visual. Para abranger a complexidade do corpo, trouxe a concepção de mundo iorubana da Cosmosensação (OYĚWUMÍ, 2021), pois esta compreende que, em uma dimensão sensorial e cognitiva estamos integradas à natureza, ao cosmo. Para conceituar cultura, a perspectiva apresentada tem por fundamento uma unidade

cultural africana (DIOP, 2014), amparada na existência de um tronco comum alicerçado em valores civilizatórios africanos que acompanharam o povo africano na Diáspora Negra. Adentro os estudos culturais a partir da perspectiva de Stuart Hall (2009), que ao esmiuçar o processo de migração no Caribe, afirma que há um reencontro com as tradições afro-caribenhas pela necessidade de conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens culturais. Com essa pesquisa foi possível afirmar que as manifestações culturais negras têm o potencial aglutinador de construção de coletividades, do sentido de pertencimento e de criação de laços de afeto possibilitando o aprendizado e o rememoração de ensinamentos que foram “esquecidos” como estratégia de sobrevivência diante das políticas de morte. Seus fundamentos de base presentificam os valores civilizatórios africanos, que por sua vez estão sob constante ameaça considerando a presença do racismo estrutural, da falta de reconhecimento institucional da figura das Mestras e dos Mestres e dos atos de apropriação cultural e intolerância. A análise das imagens resultou na compreensão de que a Capoeira Angola é um espaço de formação de identidade e de reconhecimento da corporeidade e tem o potencial de transformar o olhar de suas praticantes, portanto as imagens registradas pelas fotografias reconstituem as imagens históricas gerando uma representação imagética pautada no respeito, afeto, dignidade e protagonismo das pessoas negras. Concluo que a corporeidade negra não está à serviço da visualidade, e ao propor outras possibilidades de registros, oportunizam a criação de novas memórias das corporalidades negras.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Capoeira Angola. Cultura. Contravisualidade. Escrivência.

ABSTRACT

Corporeality in the African diaspora establishes new territories, albeit impermanently. It is transformed, but it also modifies the geography of cities by disputing meanings and constructions of identity. The body's existence is based on a continuous movement to stay alive, so black corporeality can be understood as the driving force behind communication. It affirms itself through its culture, which in turn finds in the body the possibility of remaining. In this way, I seek to understand how communication is established through corporeality and presents African civilizational values in the Black Diaspora. At the beginning of each chapter, a short story presents stories heard and lived that dialog with the understanding of evaristian writing, bringing to this great circle the ginga present between theory and practice. Capoeira Angola, chosen for analysis, manifests itself centrally in the body and its reactions. Therefore, corporeality not only constitutes culture, but is also a fundamental part of its existence. The type of research was participant-based, understanding the importance of theory and practice combined. As data collection instruments, I used a script of semi-structured questions that were applied with Mestre Guaraná, Mestra Ana Maria, Ceíça Ferreira, Andresa Moreno and Juliana Cordeiro; associated with photographic, sound and audiovisual records. The composition of images was contributed by Goiás photographers and capoeiristas Juliana Cordeiro and Andresa Moreno. The search is for the possibility of seeing portraits of Capoeira Angola from Goiás made from an inside look at the experience in a movement to claim the "right to look". I use the articulation between the body, communication and black identity elaborated by Muniz Sodré (1998; 2017), who, based on the analysis of cultural aspects such as samba and musicality, perceives the body as an affirmation of an African cultural universe. My understanding of communication is based on the contributions of Fabien Eboussi Boulaga (1977), who states that the original communication with the world lies in the act of feeling; and Ciro Marcondes Filho (2007; 2019), who interprets it as a process, an event that can occur between people or between people and objects, but even so, a rare event. The discursive practice that claims the right to look has its own techniques, and has been disseminated as a counter-visibility by Nicholas Mirzoeff (2016), a visual culture theorist. The data resulting from the collection stage was analyzed in convergence with the theoretical-methodological framework adopted. In constant dialog with communication, I bring up references based on cultural studies, covering concepts from African philosophy and sociology, black literature and visual culture. To encompass the complexity of the body, I brought in the Yoruba world concept of Cosmosensation (OYĚWÙMÍ, 2021), which understands that, in a sensory and cognitive dimension, we are integrated with nature, with the cosmos. To conceptualize culture, the perspective presented is based on an African cultural unity (DIOP, 2014), supported by the existence of a common trunk founded on African civilizational values that accompanied the

African people in the Black Diaspora. I enter cultural studies from the perspective of Stuart Hall (2009), who, when scrutinizing the migration process in the Caribbean, states that there is a reunion with Afro-Caribbean traditions due to the need to make sense of the interpretative matrix and cultural self-images. With this research, it was possible to affirm that black cultural manifestations have the potential to bring together the construction of collectivities, a sense of belonging and the creation of bonds of affection, making it possible to learn and remember teachings that were “forgotten” as a survival strategy in the face of the politics of death. Its foundations present African civilizational values, which in turn are under constant threat considering the presence of structural racism, the lack of institutional recognition of the figure of Mestras and Mestres and acts of cultural appropriation and intolerance. The analysis of the images resulted in the understanding that Capoeira Angola is a space for identity formation and recognition of corporeality and has the potential to transform the gaze of its practitioners, so the images recorded by the photographers reconstitute historical images, generating an imagetic representation based on respect, affection, dignity and protagonism of black people. I conclude that black corporeality is not at the service of visuality, and by proposing other possibilities for recording, they provide an opportunity to create new memories of black corporeality.

KEYWORDS: Communication. Capoeira Angola. Culture. Contravisuality. Writing.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 01

Figura 1 – Irmãs	18
Figura 2 - A Carne (QR Code)	29
Figura 3 - Não tá mais de graça (QR Code)	29
Figura 4 - Get Out	30
Figura 5 – Onze anos	35
Figura 6 – Invernada Juvenil.....	49
Figura 7 - Ag'ya (QR Code).....	53
Figura 8 - N'golo	54

Capítulo 02

Figura 9 – Início ou maldade	59
Figura 10 - Capoeira no Japão (QR Code)	73
Figura 11 - Cooperação	76
Figura 12 - Roda de Capoeira	78
Figura 13 - Convite	82
Figura 14 - Roda de Capoeira Regional.....	83
Figura 15 - Maculelê	84
Figura 16 - Afoxé Asé Omo Odé	92
Figura 17 - Roda de Capoeira	93

Capítulo 03

Figura 18 - Roda de Capoeira Angola.....	95
Figura 19 - Ladainha para Marielle - Vai a flor, fica a semente (QR Code).....	100
Figura 20 - Camiseta do Coletivo Pretas Angoleiras	101
Figura 21 - Manuscritos de Pastinha.....	102
Figura 22 - Te dedico	103
Figura 23 - Capa da revista Dance Magazine	108
Figura 24 - A'GYA (QR Code).....	110
Figura 25 - Dona Nice na Roda de Capoeira	110

Figura 26 - Alunos de Mestre Sabú	114
Figura 27 - Só Angola no Forte Santo Antônio - Salvador (BA)	116
Figura 28 - Nkosi biole sibiolala (QR Code)	120
Figura 29 - Treino de bateria	123
Figura 30 - Ceiza Ferreira entrevista Pai João de Abuque	129
Figura 31 - Juliana Cordeiro na roda de Capoeira	131
Figura 32 - Rasteira e salto	132
Figura 33 - Samba de roda	134
Figura 34 - Mãe Biloca	135
Figura 35 - Mestre Onça e Mestre Goyano	136
Figura 36 - Andresa Moreno na roda de Capoeira	137
Figura 37 - Crianças na roda	139
Figura 38 - Juliana Cordeiro e Zanza Gomes	140
Figura 39 - Grande roda	141
Figura 40 - Abertura da roda	142
Figura 41 – Cruzamento 1	143
Figura 42 - Cruzamento 2	144
Figura 43 - Cruzamento 3	145
Figura 44 - Cruzamento 4	146
Figura 45 - Cruzamento 5	147
Figura 46 - Cruzamento 6	148
Figura 47 - Cruzamento 7	149
Figura 48 - Cruzamento 8	150
Figura 49- Cruzamento 9.....	151
Figura 50 - Cruzamento 10	152
Figura 51 - Cruzamento 11.....	153
Figura 52 - Cruzamento 12	154
Figura 53 - Cruzamento 13	155
Figura 54 - Cruzamento 14	156

Capítulo 04

Figura 55 - Vô	162
Figura 56 - Sou livre como o vento (QR Code).....	165
Figura 57 - Bateria de Capoeira Angola	167
Figura 58 - Bateria de Capoeira Angola	167
Figura 59 - Tim, dom, dom (QR Code)	168
Figura 59 - Carnaval em Goiânia	171
Figura 61: Treino com Mestre Boca Rica	175
Figura 62: Só Angola	176
Figura 63: Calunga - primeira turma	178
Figura 64: Calunga - 20 anos	180

SUMÁRIO

<i>Epiderme</i>	18
1 CORPOS QUE GINGAM	19
1.1 A escrita do vivido como um método transgressor.....	27
1.2 Desdobramentos metodológicos.....	42
1.3 Corporeidades, ginga e comunicação.....	51
 <i>Capoeira</i>	 58
2 CORPO E COMUNICAÇÃO	61
2.1 Corpo e episteme.....	66
2.2 Comunicação como interação.....	75
2.3 Corporeidade e persistência cultural	80
 <i>Corpos que sangram</i>	 95
3 JOGO DA ENGANANÇA	97
3.1 Mulheres Negras gingando o amanhã.....	104
3.2 Quem vem lá sou eu	112
3.3 Nossas presenças, nossos registros.....	126
3.3.1 Comunicar é um ato de contar histórias.....	128
3.3.2 O que as imagens falam.....	143
3.3.3 Transgredir é respeitar.....	157
 <i>Feitiço</i>	 162
4 SOU LIVRE COMO O VENTO.....	164
4.1 A minha mandinga não dou a ninguém	169
4.2 Corpo-território do saber.....	187
4.3 A volta que o mundo deu	193

5 CONSIDERAÇÕES	197
REFERÊNCIAS.....	205
APÊNDICE A - Roteiro de entrevista semiestruturado aplicado às fotógrafas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno	222
APÊNDICE B - Roteiro de entrevista semiestruturado aplicado à jornalista Ceiza Ferreira.....	223
APÊNDICE C - Roteiro de entrevista semiestruturado aplicado à Mestra Ana Maria	224
APÊNDICE D - Roteiro de entrevista semiestruturado aplicado ao Mestre Guaraná.....	225

Epiderme



Figura 1: Irmãs
Fonte: Acervo pessoal (1989).

Das minhas memórias da infância, lembro mais fortemente de acontecimentos a partir dos seis anos de idade. Quando criança, eu brincava em casa com as minhas irmãs mais velhas. Com uma diferença de mais de 7 anos para as duas, a minha percepção de mundo era resumida à minha relação familiar. Quando nos mudamos para Guaíba, eu tinha seis anos e meio, portanto perdi o jardim de infância. Então meu contato era com meus pais, minhas irmãs e meus avós paternos.

Em algumas brincadeiras entre irmãs, nos momentos de desentendimento, ou na hora de fazer as tarefas domésticas, era comum aparecerem xingamentos. Os mais corriqueiros eram quando eu chamava minhas irmãs de lagartixa. Mesmo com a diferença de idade, aprendemos a não levar desaforo para casa, elas não aceitavam nada e retrucavam a minha ofensa. As respostas eram sons e gestos imitando a comunicação entre macacos.

Eu não tinha muita noção do que isso significava, mas o sentimento era de um tremendo incômodo, um desconforto de dar nó na garganta. Talvez porque lagartixas não emitem sons, também não me recordo de ver lagartixas se comunicando com outras da sua espécie.

O fato é que ser associada a uma macaca me gerava uma dor e não tinha nenhum outro animal que eu pudesse ofender minhas irmãs que causasse o mesmo impacto. Esses xingamentos eram comuns e se repetiam com frequência, escondido dos adultos ou mesmo na frente deles. Uma brincadeira de crianças, aparentemente inocente, não fosse o fato de que minhas irmãs eram filhas do primeiro casamento de minha mãe, ela branca, com o seu primeiro marido, também branco.

1 CORPOS QUE GINGAM

O corpo ginga na roda da Capoeira, na roda de samba, na roda da vida, por isso nessa escrita eu permito que a minha história de vida, grafada no meu corpo, conduza as discussões apresentadas nesta tese. Essas memórias individuais e coletivas vividas “dentro de casa” no ambiente familiar somadas às vivências na Capoeira Angola são trazidas na escrita acadêmica também como um método, uma forma de produzir ciência afirmando meu lugar de pertencimento, no qual o conhecimento científico não está acima do conhecimento adquirido na cozinha da casa de minha avó, nas benzeções de meu avô, ou nas rodas de Capoeira Angola.

Escrever a partir dessa integração entre corpo, mente, história, memória e vivência modificou a forma como eu me relaciono com a produção científica. O movimento que fiz nessa tese foi partir da vivência para escolher o referencial teórico e o método de análise, busquei dialogar com autoras e autores que também flertam com essa forma de produção científica. A oralidade presente nas trocas familiares, nas rodas de Capoeira, na narrativa literária e cinematográfica, estão presentes nesse texto e apresentam outras maneiras de elaborar conceitos, que ao se aproximarem das experiências de vida, dão sentido para a produção acadêmica.

A defesa que fiz nessa tese foi de que, na presença do racismo cotidiano, a Capoeira Angola, assim como outras manifestações culturais negras, atua como prática libertadora ao se esquivar de um modelo cultural hegemônico e assumir sua identidade negra. Através da Capoeira Angola, somos levadas a acionar a corporeidade pela musicalidade do atabaque e dos berimbaus, entoamos cantos-ensinamentos, nos movemos sempre em relação a outro corpo que está também no centro da roda, gingamos, brincamos e dançamos. Portanto, a Capoeira Angola é método, ação e, ainda, filosofia de vida. Ensina o corpo a ser em sua plenitude, mas também a se defender e se preservar dos ataques na roda da Capoeira e na roda da vida.

O corpo que ginga é um corpo que vive, e estar vivo diante das políticas de morte no Estado brasileiro é um ato transgressor. A ginga é um movimento complexo que pode ser interpretado como uma ação que promove a comunicação, o diálogo e o respeito. Como um fundamento de base nos ajuda a perceber que as disputas devem se dar no campo simbólico, garantindo um movimento de descolonização para que se mantenham vivas as manifestações culturais negras.

Para aprofundar as discussões apresentadas, organizei os capítulos da tese em quatro capítulos que se subdividem. No início de cada capítulo, trago histórias ouvidas e vividas que dialogam com a metodologia da escrevivência evaristiana, e imagens de acervo que fazem a costura entre teoria e prática.

No capítulo de abertura, “**1 Corpos que gingam**”, apresento a discussão sobre a identidade negra que transita entre a construção negativa e afirmativa. Para compreender essa dinâmica, trago

a autora Sueli Carneiro (2005), que discorre sobre a dominação racial e o conceito de epistemicídio, que gera a destituição da racionalidade, da cultura e da civilização da população negra. Como estratégia de sobrevivência cultural e epistêmica, apresento a ginga como mecanismo de defesa e preservação da memória inscrita na corporeidade negra manifesta na Capoeira Angola. Utilizo como pressuposto teórico Mestra Janja (2022) e Muniz Sodré (2017) que reforçam o entendimento de que a corporeidade ao promover a integração entre corpo e mente rompe com o padrão cultural hegemônico e promove a comunicação.

Na sequência, **“1.1 A escrita do vivido como um método transgressor”**, apresento a metodologia da escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo (1996), que orienta a escrita na afirmação do “eu” que, na perspectiva africana das experiências de vida é coletivo e não individual. Portanto, embora sejam relatos e memórias vivenciadas por mim, elas encontram eco na coletividade. Esse método rompe com o modelo hegemônico de produção científica que preza pela impessoalidade e distanciamento promovendo outro modelo possível comprometido com a humanização das vivências negras ao utilizar um pensamento referenciado em sua matriz cultural.

Em **“1.2 Desdobramentos metodológicos”** apresento o objetivo da tese, que consiste em compreender como a comunicação se estabelece pela corporeidade e presentifica os valores civilizatórios africanos na Diáspora Negra. O entendimento desses valores consta nas obras de Azoilda Loretto da Trindade (2005), Cheikh Anta Diop (2014), Stuart Hall (2009) e Molefi Kete Asante (2009). Os conceitos trazidos foram mobilizados para analisar e interpretar as histórias de vida compartilhadas nas entrevistas, e os registros audiovisuais e fotográficos da Capoeira Angola com contribuições das fotógrafas goianas e, também, capoeiristas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno. O viés interpretativo das imagens se deu através do conceito de imagens de controle elaborado por Patrícia Hill Collins (2019), para refletir sobre as representações culturais que reproduzem estereótipos opressivos e limitantes impulsionando a busca pela autodefinição e a reivindicação do direito de olhar, conceituada como contravisualidade, por Nicholas Mirzoeff (2016). A cosmosensação, conceito trazido por Oyèrónké Oyèwùmí (2021) também orienta esse trabalho na perspectiva metodológica mobilizando outros sentidos que não estão fixados na visualidade. Com o intuito de desdobrar e aprofundar o conceito de corporeidade, tracei um paralelo entre a Capoeira Angola, a Ladja (Martinica) e o N’golo (Angola).

No capítulo, **“1.3 Corporeidades, ginga e comunicação”**, a ginga teórica entre comunicação e corporeidade se deu através das obras de Katherine Dunham (1939), Muduka Obi (2008), Mestre Pastinha (1988), Mestra Janja (2004), Édouard Glissant (1989) e Ciro Marcondes Filho (2019). Com essas leituras apresentei a corporeidade como expressão da cultura e da identidade individual

e coletiva, capaz de comunicar os saberes incorporados, possibilitando uma comunicação não verbal que transcende as barreiras linguísticas.

No segundo capítulo **“2 Corpo e Comunicação”**, defendo a ideia de que a Capoeira Angola promove a comunicação através da existência do corpo, afirmando o corpo como essência da comunicação. Para isso articulo a discussão através de Mestre Pastinha (1988), Azoilda Trindade (2006), Helena Katz e Christine Greiner (2001; 2005) e Clyde Ford (1999).

“2.1 Corpo e episteme”, apresento a afrocentricidade de Molefi Kete Asante (2009) e Ama Mazama (2009) como aporte teórico para afirmar a centralidade do corpo na produção, manutenção e elaboração das diversas formas de saber. De forma interdisciplinar, Didier Kaphagawani (2002), Mãe Beata de Yemonjá (2008), e Stuart Hall (2006) consolidam essa perspectiva.

“2.2 Comunicação como interação”, através dos autores José Luiz Braga (2015), Fabien Eboussi Boulaga (1977) e Ciro Marcondes Filho (2007), afirmo que a interação acontece no compartilhamento de elementos simbólicos entre as pessoas que integram na mesma manifestação cultural.

“2.3 Corporeidade e persistência cultural”, defendo que a existência dos corpos negros é garantia para a permanência cultural, que está sob constantes ataques, como o esvaziamento dos símbolos pela apropriação cultural disseminada pela branquitude, o conservadorismo e as correntes religiosas. Para aprofundar nessa temática utilizo os autores: Paul Gilroy (2001), Sidnei Nogueira (2020) e Rodney William (2019). Aproximando a discussão para o contexto espacial analisado, apresento a persistência das manifestações culturais negras em Goiânia e a importância dos registros para a ativação da memória.

No terceiro capítulo **“3 Jogo da enganação”**, abordo a metáfora da enganação para pensar as técnicas de elaboração do jogo da Capoeira, bem como as estratégias utilizadas por africanas e africanos na manutenção de seus valores civilizatórios, para isso diálogo com as teóricas bell hooks (2013, 2022) e Maria José Somerlate Barbosa (2005).

“3.1 Mulheres Negras gingando o amanhã”, retomo o conceito de cosmopercepção para pensá-lo em contraponto à visualidade, um conceito ocidental que tem sido utilizado como estratégia de hierarquização e opressão e as ações promovidas por mulheres negras para resgatar os fundamentos com base africana. Como referenciais utilizo as seguintes autorias: Luciene Dias (2011), Patrícia Hill Collins (2019), Nicholas Mirzoeff (2016) e Michael Pollak (1989).

“3.2 Quem vem lá sou eu”, discorro sobre a afirmação, presença e a identidade Angoleira, que se estabeleceu no estado de Goiás articulando experiências de vida e conceitos teóricos através das falas de: Mestre Guaraná (2023), Renata Lima, Marlini Lima, Warla Paiva e Joana Pinto (2022), Grada Kilomba (2019), Mestra Nildes (2021) e Leda Maria Martins (2021).

“3.3 Nossas presenças, nossos registros” contextualizo a importância de resgatar os registros feitos por quem historicamente foi representado pelas lentes de um “outro” hegemônico. Para isso realizo uma divisão deste capítulo em três partes, que seguem:

“3.3.1 Comunicar é um ato de contar histórias” trago as entrevistas realizadas com três angoleiras, sendo duas delas fotógrafas, Andresa Moreno e Juliana Cordeiro; e uma jornalista, Ceíça Ferreira, que entre os diversos locais de trânsito, utilizam o espaço das manifestações culturais negras como registro das nossas presenças.

“3.3.2 O que as imagens falam”, realizei uma seleção de imagens das fotógrafas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno e utilizei uma combinação de métodos para analisar as imagens que envolvem a interpretação composicional de Gillian Rose (2001) e o cruzamento de imagens, inspirado no método de criação do Atlas Mnemosyne por Aby Warburg em 1905.

“3.3.3 Transgredir é respeitar”, retomo as entrevistas de Andresa Moreno, Juliana Cordeiro e Ceíça Ferreira, para pensar os princípios éticos na produção dos registros das manifestações culturais negras e a importância da escuta para a construção de histórias através de imagens representativas das pessoas que realizam as manifestações culturais negras.

Com o capítulo **“4 Sou livre como o vento”**, encerro a tese defendendo a ideia de que a liberdade enquanto dimensão coletiva, se estabelece no horizonte das pessoas negras ao passo que nos apropriamos dos ensinamentos passados pelas pessoas mais velhas e com responsabilidade e sabedoria atualizamos o que aprendemos e aplicamos gerando ações reparadoras em nossa comunidade. Neste capítulo articulo os conceitos mobilizados pelas teóricas: Azoilda Trindade (2005) e Fu-kiau (1997).

“4.1 A minha mandinga não dou a ninguém”, trago as entrevistas realizadas com Mestre Guaraná e Mestre Ana Maria, precursores na Capoeira Angola de Goiânia que apresentam o contexto de inserção da Capoeira Angola no Estado no final dos anos 80, os caminhos que percorreram, as influências e referências que tiveram e os desafios do ofício.

“4.2 Corpo-território do saber”, discuti sobre as dimensões espaciais como fatores fundamentais na organização das hierarquias raciais, e, que ao mesmo tempo, dão suporte fundamental para a constituição de ações de resistência. Como pressupostos teóricos, articulo as discussões propostas por: Diogo Marçal Cirqueira (2010), Zeca Ligiéro (2011), Azoilda Trindade (2006), Castells (1999), Cuche (2002), Stuart Hall (2009) e Renato Emerson dos Santos (2012).

“4.3 A volta que o mundo deu”, apresentei a circularidade como um valor que orienta a experiência humana que se manifesta na Capoeira Angola, e está presente também na gira da vida. A Capoeira Angola como uma prática social precisa dialogar sobre as questões de seu tempo, sem perder de vista as questões que atravessam as gerações. Como referencial utilizei: Mestre Pastinha (2019), Mestre Janja (2004; 2019), Azoilda Trindade (2005) e Antônio Bispo dos Santos (2005).

Nessa perspectiva, a questão inicial discutida na tese está na reflexão sobre a construção

da identidade negra. Uma pergunta recorrente nos estudos em Psicologia consiste na tentativa de responder quem somos, na tentativa de uma resposta, nos apresentamos para a sociedade falando das nossas profissões, onde moramos, os laços que nos definem irmã, mãe, filha, esposa. E percebemos que, em cada meio social, determinadas identificações são mais relevantes do que outras. Se estou em uma entrevista de emprego, é relevante que eu conte sobre a minha trajetória acadêmica e profissional. Se estou visitando o bairro da minha família, é importante dizer que sou filha do Jorge e da Glória, neta do Manuel e da Mazilda.

Mas, para as pessoas negras, existe uma identificação que chega antes da possibilidade de se apresentar para a sociedade, a cor da pele. E, “nesse país”, a falta ou o excesso de melanina de uma pessoa, carrega por si só, uma história. Uma longa história que foi baseada na racialização dos corpos. O racismo no Brasil é sobretudo a manifestação do preconceito racial pelas características fenotípicas presentes na pele: o nariz largo, os cabelos crespos, os lábios grossos e o excesso de melanina.

Nós, pessoas negras, nascemos duas vezes no Brasil: na primeira vez nascemos acreditando que somos seres humanos e com poucos anos de vida aprendemos que somos negras: portanto, não humanas e muito menos deusas. Somos objetificadas, silenciadas e invisibilizadas. Nossa humanidade é arrancada de nós sem que ao menos tenhamos desfrutado dela, a nossa existência é definida pela nossa negritude, gritada com violência em nossos ouvidos por outras pessoas que nos identificam: negrinha, macaca, descendente de escravos.

Dor e anulação acontecem quando não nos reconhecemos nos xingamentos, mas também não nos encontramos na imagem das pessoas brancas, que por sua vez são a representação de tudo o que é bom, bonito, digno e respeitável. As bonecas que as meninas ganham para ninar e brincar de “mãe e filha” são brancas. A apresentadora e as personagens dos melhores programas infantis ostentam seus cabelos lisos, escorregadios, loiros e sem volume que influenciam crianças crespas e cacheadas a passarem seus cabelos a ferro ou utilizarem produtos químicos em busca de aceitação. Somos educadas desde pequenas a nutrir um afeto pela branquidão que não temos e, por muito tempo, habitamos o não-lugar.

Nossa presença-ausência é construída na sociedade por aquilo que não somos. Não somos humanas: e sim, coisas. Coisas não pensam, não sentem, coisas não têm direitos. A coisificação das pessoas negras gerou um sentimento de incompletude humana, uma “coisa que fala”, como nomeou Sueli Carneiro (2005), ao discorrer sobre a dominação racial que gera a destituição da racionalidade, da cultura e da civilização da população negra.

Tal identidade negativa impacta-o de tal modo pela internalização da imagem negativa, socialmente atribuída, que o impele à profecia auto-realizadora que referenda os termos da estigmatização, ou o conduz à autonegação ou adesão e submissão aos valores da cultura dominante (CARNEIRO, 2005, p. 277).

Quando somos impedidas de manifestarmos nossos saberes e nossa cultura ou rechaçadas por isso, como forma de sobrevivência negamos os elementos que constituem a nossa identidade e assimilamos a cultura do “outro” – do branco. O sequestro e o assassinato da racionalidade negra consolidam o conceito de epistemicídio apresentado por Sueli Carneiro (2005) em sua tese de doutorado. Esse conceito nos ajuda a pensar sobre o esfacelamento e a fragmentação da identidade negra nessa dinâmica de inferiorização e desqualificação dos saberes que constituem a nossa existência.

O epistemicídio, ou seja, a expropriação sofrida pela população negra da condição de sujeito que produz conhecimento, cultura e ciência, é constantemente desafiada e subvertida quando acionamos as tecnologias ancestrais africanas. A ginga nesse contexto pode ser compreendida como um desses mecanismos que possibilita entrar em contato ou “relembrar” o que havia sido esquecido.

A dificuldade na construção de uma identidade afirmativa para as pessoas negras está relacionada à invisibilidade do legado cultural e histórico dos povos africanos. Convivemos em sociedade acreditando que a história do negro no Brasil teve início com a escravidão e para nos livrarmos dessa história reduzida a dor e sofrimento buscamos nos identificar com os valores ocidentais. Nesse movimento nos tornamos meros corpos vagando no mundo sem consciência racial e histórica.

Os corpos que gingham são corpos conscientes de que sua sobrevivência depende do acionamento da memória histórica e cultural que legitima os saberes africanos. A ginga serve de metáfora para pensar na segunda vez que nascemos, através de um processo traumático semelhante ao que acontece com as pérolas, cuja existência se dá pela reação contra invasores externos em um mecanismo de defesa.

No pacto pela vida, as estratégias coletivas de sobrevivência e humanização são elaboradas e uma nova forma de ser, estar e se perceber em sociedade é construída através de uma compreensão e autoidentificação racial. Essa autonomação vem ressignificada por uma transformação, individual e coletiva, que acontece no reconhecimento e valorização dos elementos culturais de origem africana que permanecem no Brasil através das manifestações culturais negras.

Retomo a figura 1, que abre este capítulo, para pensar no contexto de famílias interracialis, nessa em especial, de núcleo familiar composto por mãe e irmãs brancas, a experiência de racismo foi vivenciada de forma individual, o entendimento de negritude não foi apresentado de forma

pedagógica, mas de forma violenta e traumática. Entretanto, essa experiência ganha dimensão coletiva, pois diversas famílias se organizam nessa mesma estrutura e reproduzem os mesmos tipos de preconceito e opressão. Mas a superação desse trauma advindo do racismo também pode ser administrada na coletividade, em ambientes e situações cotidianas que proporcionam o entendimento das dinâmicas sociais e que apontam caminhos de reconhecimento racial afirmativo.

Nesse sentido, encontro na Capoeira Angola, elementos culturais que levam à tomada de consciência dos processos históricos, geram o sentimento de pertencimento e dignidade, se consolidando como uma prática de resistência cultural, física e epistêmica. Enquanto um pé está no chão, dando a sustentação para o corpo, o outro está no ar, livre para seguir na ginga ou lançar um golpe em um jogo contínuo de perguntas e respostas. Há uma ação elaborada que impulsiona o movimento, que por sua vez, dá vida ao corpo, e ao mesmo tempo o corpo vive porque está em movimento. Logo, nos espaços de prática da Capoeira Angola, as trocas não estão restritas à movimentação física, elas proporcionam a criação de espaços pedagógicos de aprendizagem constante.

O corpo continua a ser visto primeiro, mas agora, na segunda vez que nascemos, nós é quem o nomeamos, e nesse ato, ele se torna defesa e ataque. O corpo ginga e traça um movimento que se alterna na troca de pesos entre os pés e gera deslocamentos. Sem local fixo, na roda de Capoeira e na roda da vida, nosso corpo ginga e busca existir diante das adversidades.

Quando estava cursando o mestrado, em uma conversa com integrantes do grupo de pesquisa do qual faço parte, surgiu a demanda de reuniões semanais. Apresentei a minha disponibilidade, com exceção das segundas, quartas e sextas-feiras, pois nesses dias são os treinos da Capoeira. Uma colega me interpelou considerando um exagero de tempo dedicado e questionando como eu conseguia fazer o mestrado. A resposta foi imediata: “Só consigo fazer o mestrado porque estou na Capoeira”.

Isso se deve ao fato de que, no mestrado, analisei o potencial da narrativa literária da escritora Conceição Evaristo enquanto Ação Comunicativa¹, essa pesquisa estava dentro da linha mídia e cidadania e conforme avançava na discussão teórica me dava conta de que a cidadania não existia para todo cidadão ou cidadã, que pessoas negras não faziam parte da sociedade com direitos sociais, civis e políticos assegurados. “Cidadania no Brasil: o longo caminho” (2015, p. 19), afirma que: “o fator mais negativo para a cidadania no Brasil foi a escravidão”, e mesmo no pós-abolição a manutenção das desigualdades sociais persiste e se ampara na discriminação e na hierarquia racial. Em consonância Wlamyra Albuquerque na obra “O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil” (2009), ao investigar a cidadania negra no Brasil no período da abolição, aponta para

¹ Dissertação de mestrado defendida em 2019 com o título: Falas insubmissas: memória e na obra da escritora Conceição Evaristo. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9424>. Acesso em: 7 mar. 2023.

o entendimento de que a expropriação do corpo negro e sua comercialização como produto, mais do que mão-de-obra, instauraram o sistema capitalista como um sistema moderno de exploração. “Esse modelo manteve a população negra, empobrecida devido à escravidão, que gera condições de trabalho análogas a ela” (GOMES, 2019, p. 44).

Portanto, o modelo de cidadania que atribui ao Estado o dever de assegurar os direitos a toda a população, não dá conta dos processos históricos que forjaram a presença do povo negro. Se considerarmos as desigualdades raciais, sociais e econômicas enraizadas na história do Brasil como alicerces da nossa sociedade, não podemos concluir que existe cidadania para a população negra, pois o racismo e as formas de exploração modernas seguem operando.

Tendo consciência disso e sofrendo os atravessamentos do racismo estrutural, operando dentro das instituições às quais eu estava submetida, a narrativa literária negra apresentou caminhos para a criação de um espaço comum de diálogo. As estratégias discursivas analisadas demonstraram o potencial em (re)montar um passado com origem em África, ao acionar valores civilizatórios africanos que positivam a experiência diaspórica e apontam para a valorização das vivências coletivas. Foi esse entendimento que fortaleceu ainda mais os meus laços com a Capoeira Angola, pois era perceptível o senso de comunidade que ela me trazia, pois o valor das relações se dava pelo encontro e partilha, no fortalecimento do grupo e não na competição e por quantidade de publicações, como vivenciamos no ambiente acadêmico.

Na Capoeira Angola, a forma e o tempo de fazer as coisas também são diferentes, outros sentidos são mobilizados e a corporeidade integrada sobressai em relação à visão fragmentada entre corpo e mente e assim, existimos para além da pele. Singularidades e complexidades emergem para construir a nossa identidade com raízes africanas e nesse processo o corpo se torna protagonista e, por ele, alcançamos a nossa humanidade.

Por esse motivo, a Capoeira Angola foi o campo de pesquisa escolhido para a construção desta tese, através dela busquei compreender como a comunicação se estabelece pela corporeidade e presentifica os valores civilizatórios africanos.

A Capoeira Angola alcança inúmeras dimensões interpretativas, uma delas é enquanto filosofia de vida, viver orientada através de seus ensinamentos e fundamentos exige vivenciá-la pelo viés da tradição, mas de uma tradição viva. Isso porque a Capoeira se faz presente mesmo diante de proibições, que a consideraram crime previsto no código penal nos anos 1890, e apropriações religiosas, como vemos na contemporaneidade.

A permanência da Capoeira se deu pela sua capacidade de transformação e adaptação, firmada na oralidade e na ancestralidade. Mestra Janja (2022) afirma que é natural que a complexa trama transcultural de transferência de saberes renove aspectos de resistência em diferentes contextos culturais que revelam, por exemplo, a presença e as formas de participação feminina além dos enfrentamentos oriundos das relações de gênero, raça e sexualidades.

Além disso, a Capoeira mobiliza e é mobilizada pela corporeidade e pela noção de sujeito coletivo manifesta na atuação em grupo, como se estrutura na atualidade. Muniz Sodré (2017) contribui com essa discussão ao dizer que a corporeidade é a condição própria do sensível, o que possibilita a comunicação original com o mundo, logo, o saber não é apenas adquirido, mas incorporado.

Portanto, a corporeidade permite uma forma de interação direta e imediata que não depende apenas da linguagem. Isso significa que o nosso corpo é capaz de sentir, perceber e experimentar o mundo de maneiras únicas e que não podem ser completamente capturadas pela razão. O rompimento com o padrão cultural hegemônico ocorre a partir da integração entre corpo e mente e nos aproxima de um modelo de sociedade que prima pelas relações de troca e de acolhimento das diversidades.

1.1 A escrita do vivido como um método transgressor

O caminho metodológico que escolhi para essa pesquisa foi partir das minhas experiências de vida, a partir do convívio familiar no bairro onde cresci e os trânsitos realizados entre as cidades de Goiânia e Guaíba entre 2015 e 2023.

Para realizar esse percurso, trago alguns episódios cotidianos como fios condutores para as discussões que orientam os capítulos da tese. Lanço mão das minhas memórias, que apresentam aspectos culturais vivenciados em família e em comunidade, em cruzamento com as minhas vivências na Capoeira Angola em Goiânia. Esse método deixa a escrita mais fluida e apresenta uma diversidade de referências afetivas, desde imagens de acervo pessoal, músicas que escutei por influência de minha mãe e de meu pai, filmes produzidos e dirigidos por pessoas negras que assisti na minha busca por narrativas mais próximas da minha realidade que culminaram na minha chegada à Capoeira Angola.

Optar pela escrita do vivido foi uma forma de deixar emergir sentimentos, sensações, e uma infinidade de trocas simbólicas, que foram reservadas ao ambiente privado da memória, e ao serem publicizadas encontraram eco na coletividade. Ao fazer essa escolha, segui um caminho que a literatura negra me ensinou, a partir dela foi possível identificar que há uma forma de produção narrativa que se aproximava da experiência de vida das pessoas negras.

A escrita orientada pelas experiências de vida se dá pela afirmação do sujeito centrado na sua vivência e experiência para construir a sua própria imagem cultural, distinta do ideário colonial. Foi ela quem deu corpo a esse entendimento e delineou o que hoje chamamos de escrevivência, a partir de Conceição Evaristo.

Ao produzir sua dissertação² de mestrado no curso de Letras, em 1996, a autora afirmou que a literatura negra tem uma “marca própria”: é representativa das minorias sociais, que são sujeitos e objetos do seu próprio discurso, no qual “sujeito-corpo-autor se inscreve em sua escritura” (EVARISTO, 1996, p. 7).

A escrevivência se faz por meio desse corpo, que foi obrigado a imitar o modo de ser do “outro” - europeu, que por sua vez, escravizou os povos indígenas e africanos por julgar que estes eram inferiores cultural e intelectualmente. Esse corpo marcado pela colonização em terras africanas, sentiu as violências da escravização e no pós-abolição teve seu fenótipo como marcador de sua trajetória. As vivências sentidas e compartilhadas nesse corpo são coletivas, permanecem e atravessam o tempo e demarcam a escrita literária negra na contemporaneidade.

Esse projeto de dominação colonial consistiu na retirada forçada dos povos africanos de suas terras de origem, na supressão das línguas maternas indígenas e africanas dando lugar a obrigatoriedade do uso da língua portuguesa, além da imposição de trabalhos forçados, castigos, humilhações, estupro. A dimensão espiritual também foi furtada diante da catequização e demonização dos rituais religiosos de matriz politeísta. Provocou perdas identitárias, existenciais, de agência sobre si e sobre os seus. Os corpos negros sequestrados foram apropriados pela colonialidade e desapropriados de si.

De acordo com Quijano (2010, p. 84) “[...] a colonialidade sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal”. Pressuposto que se originou no colonialismo, a colonialidade está alicerçada na ideia de raça biológica, na qual o homem europeu é superior por suas características fenotípicas e culturais, tornando-se um padrão universal para outros grupos étnicos.

Tanto nos países que aboliram a escravidão, quanto nos países que retomaram sua independência, houve o fim das tutelas formais, mas isso não garantiu a eles a condição de ex-colônias. “Colônia, neo-colônia, pós-colônia: tudo consistiria na mesma encenação, nos mesmos jogos miméticos, com actores e espectadores diferentes (e ainda assim!), mas com as mesmas convulsões e a mesma Injúria” (MBEMBE, 2013, p. 81). Com o fim da escravidão, os corpos negros não foram de fato libertados, pois a colonialidade já estava instaurada no cerne da sociedade. Ela exerce um poder nas relações sociais ao ditar um modo de ser, pensar e agir. Nessa estruturação, os saberes e a existência que estão fora desse padrão, seguem invisibilizadas e inferiorizadas a ponto de sermos comparados a animais.

2 A dissertação de mestrado intitulada “**Literatura Negra**: uma poética da nossa Afro-brasilidade” foi defendida por Conceição Evaristo (Maria da Conceição Evaristo de Brito), em 1996 no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A colonialidade desvela o racismo, que permanece elaborando formas sofisticadas de continuar se apropriando dos corpos negros. Continuamos sendo “a carne mais barata do mercado”, como bradou Elza Soares (2002). Deixamos de ser mercadoria nos armazéns de comércio de escravizados, mas não deixamos de ser um corpo-alvo.

A cantora fez parte do repertório musical muito tocado nas rodas de samba que aconteciam na casa de minha avó, no vídeo clipe da música “A Carne”³ na figura 2, podemos perceber a interpretação que ficou imortalizada na sua voz, que fala de uma realidade coletiva que também foi vivenciada por Elza Soares, que sentiu na “pele” os impactos do racismo, por ser uma mulher negra, pobre e periférica que fez enfrentamentos não só na carreira, mas também na vida pessoal.

Minha avó e Elza Soares tiveram trajetórias semelhantes, ambas vieram do “planeta fome” e tiveram de deixar suas filhas e filhos aos cuidados de terceiros, para pegar ônibus no primeiro horário da manhã e só retornar no final do dia. Essa “carne mais barata”, esse corpo servil é negro e independente das questões de gênero, sua existência está atrelada ao lugar de subserviência para atender as demandas da “casa-grande moderna”.

Em um ato de transgressão, 19 anos depois de gravar “A carne”, Elza Soares lança a música da figura 3, “Não tá mais de graça”⁴ que além de denunciar o racismo e a apatia social frente a isso, cita importantes nomes que estiveram à frente na luta pelos direitos das pessoas negras: Marielle Franco, Rosa Parks e Mogobe Ramose, com protagonismo no Brasil, nos Estados Unidos da América e na África do Sul respectivamente. A “fome” vai além das questões alimentares, fome de cultura, direitos e dignidade humana

Narrativas como essa, mostram um contraponto sobre a realidade negra brasileira, sem deixar de mencionar e até mesmo de relacionar com outras experiências negras fora do Brasil.



Figura 2: Música de Elza Soares
Fonte: A Carne (2017).

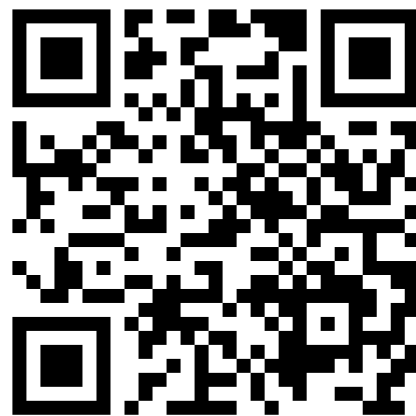


Figura 3: Música de Elza Soares
Fonte: Não tá mais de graça, 2019.

3 “A carne”, do álbum “Do Cóccix Até o Pescoço” (2002). Composição: Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelette, gravadora Maianga.

4 “Não tá mais de graça”, álbum Planeta Fome (2019). Composição: Rafael Mike, gravadora: DeckDisc.

Para dialogar com essa premissa, trago uma discussão presente no filme “Get out”, escrito e dirigido pelo diretor afro-americano Jordan Peele, traduzido como “Corra!” para o Brasil. O filme mostra situações do racismo cotidiano, que embora sejam apresentadas no contexto estadunidense, são cenas recorrentes também no Brasil. Jordan Peele ganhou destaque no cinema por abordar o racismo no gênero terror e com este filme venceu o Oscar de melhor roteiro em 2018. O filme ganhou alguns pôsters alternativos⁵, como este da figura 4, produzido pelo artista visual Jay Shaw, projetado para a empresa de pôsteres de filmes Mondo.

Nesse longa-metragem, o terror psicológico e a apropriação dos corpos negros aparecem como desdobramentos do racismo. No enredo, o ator principal, Chris é um fotógrafo renomado que vive uma relação interracial. Ele se mostra receoso, quando Rose, sua namorada, o chama para conhecer sua família, que desconhece o fato dele ser um homem negro.

Durante o encontro, o pai de Rose afirma que votaria no, então, presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama pela terceira vez se fosse possível. Com a intenção de demonstrar, não só uma tolerância racial, como apreço por uma pessoa negra, o pai de Rose provoca o efeito contrário, pois a necessidade de associar uma pessoa negra à outra pelo simples fato de terem o mesmo pertencimento racial, deixa Chris desconfortável.

Em determinado momento, ao conversar com a mãe de sua namorada, Chris, sem perceber, começa a ser hipnotizado pela mãe de Rose. A hipnoterapeuta Missy, diz para Chris “afundar no chão”, nesse instante ele não consegue mexer nenhuma parte de seu corpo, apenas ver e ouvir o mundo externo, e sente como se estivesse caindo.

Esse episódio aterroriza Chris, que começa a investigar a família da namorada e descobre que foi atraído por Rose para entrar na família por suas “vantagens físicas”. Assim como outros personagens negros que aparecem na trama, ele passaria por uma cirurgia de transplante

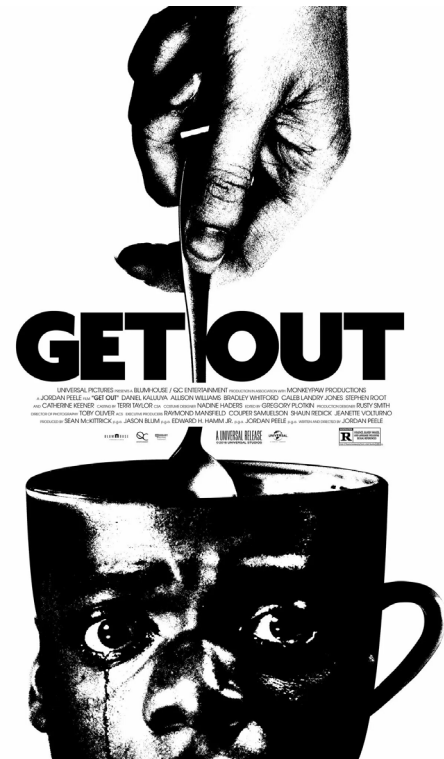


Figura 4: Get Out
Fonte: Shaw (2017).

⁵ O jornal The New York Times publicou uma matéria em março de 2018 com outras versões de pôsteres do filme. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/03/02/movies/get-out-movie-posters-oscars.html>. Acesso em: 1 jun. 2022.

de cérebro, e com o órgão de outra pessoa transplantado em seu corpo ele seria controlado enquanto sua verdadeira consciência viveria presa no “lugar afundado”.

A hipnose acontece novamente a partir de um comando: mexer a colher dentro de uma xícara de chá. É a partir dessa imagem que Jay Shaw (2017) faz sua releitura para o *pôster*, a cabeça do ator Daniel Kaluuya, que interpreta Chris, toma o lugar da xícara. Enquanto a colher é conduzida por uma mão branca. Essa metáfora serve para demonstrar o quanto a colonialidade aliada à branquitude seguem no controle dos corpos negros através da manipulação das nossas mentes.

[...] aqueles que dominam são vistos como sujeitos e aqueles que são dominados, como objetos. Como sujeitos, as pessoas têm o direito de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades, nomear sua história. Como objetos, a sua realidade é definida por outros, a sua identidade é criada por outros, sua história somente é nomeada de maneiras que definem sua relação com aqueles que são sujeitos (HOOKS, 2019, p. 75).

O que parece uma narrativa de ficção, nada mais é do que a realidade vivida ainda hoje pela população negra. As habilidades físicas são os únicos atributos valorizados e ainda assim precisam estar a serviço da colonialidade, que por sua vez controla como devemos ser, ver e agir. Isso demonstra que há uma continuidade da escravidão, que de maneira sofisticada, age na manutenção da hierarquia racial.

Outro ponto que chamou atenção nessa narrativa fílmica foi o discurso politizado que teria surgido a partir da eleição do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, Barack Obama. Esse enunciado sugere que o país estaria vivendo uma época “pós-racial”, quando é sabido que essas questões estão longe de serem superadas.

Tanto os Estados Unidos da América (EUA), quanto o Brasil se estruturam social e economicamente sobre uma base construída pela escravização, portanto estruturalmente racistas. O racismo opera de formas distintas em cada país, bem como as formas de lidar com ele.

Nos Estados Unidos da América, o regime de segregação racial, legitimado pelas Leis de Jim Crow, estabelecia a separação entre brancos e negros em espaços, bens e serviços públicos e privados, como escolas, parques, hospitais e transporte público. Segundo Luciana da Cruz Brito (2019), o termo “*Jim Crow*” tem sua origem nas performances do artista branco Thomas Rice, que em 1832, maquiava seu rosto com carvão de cortiça e fazia performances daquilo que acreditava ser o comportamento das pessoas negras. Essa prática tornou-se popularmente conhecida como *blackface*. Essas atuações eram carregadas de racismo e preconceito, manifestos numa forma jocosa de falar, andar e dançar que era característica de um dito personagem negro chamado

Jim Crow. As performances de Rice eram feitas com a música “Jump Jim Crow” como canção de fundo. De acordo com a autora:

É importante situar que o Jim Crow surge na Região Norte, ainda na primeira metade do século XIX. Na Região Sul, no pós-abolição, vigoravam de forma específica leis chamadas de black codes, que passaram a valer logo após a abolição. Michelle Alexander (2017: 6673) define os “códigos negros” como leis criadas logo após o fim da Guerra Civil por elites brancas sulistas movidas por um forte sentimento de “supremacia branca”. Assim, os “black codes” eram leis que garantiam a permanência do trabalho forçado e criminalizavam práticas ordinárias da vida de homens e mulheres afro-americanas, sobretudo dos homens. As leis de vadiagem da época visavam punir e controlar pessoas negras com o intuito final de arrastá-las para o trabalho compulsório, mantendo assim o mesmo sistema de trabalho aplicado no regime escravista, então recém-extinto (BRITO, 2019, p. 247).

Ser branco está estritamente ligado à origem étnica e genética de cada pessoa, já no Brasil, está ligado à aparência, ao status e ao fenótipo. Lia Vainer Schucman (2014) afirma que na sociedade brasileira, a branquitude é entendida como uma posição, na qual os sujeitos que ocupam essa posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. “Ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro” (SOVIK, 2004, p. 366).

As teorias biológicas de raça, reafirmadas pela teoria evolucionista de Charles Darwin, compreendiam uma divisão e hierarquização racial, na qual pessoas negras teriam características biológicas inferiores e pessoas brancas, superiores. Nos anos 30, o racismo científico deu lugar à ideologia da democracia racial, que consiste em afirmar a miscigenação como uma das características básicas da identidade nacional, como algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, “trata-se de um esquema muito mais complexo, que envolve a reorganização de estratégias de dominação política, econômica e racial adaptadas a circunstâncias históricas específicas” (ALMEIDA, 2019, p. 110).

Essa ideia de suposta harmonia entre pessoas brancas e negras se fortaleceu com as políticas de branqueamento e com a imposição da falsa democracia racial. Com o intuito de encobrir as violências raciais e fortalecer o discurso de que “somos todos iguais”. Legalmente segregados ou não, os esquemas sociais contemporâneos mantêm práticas racistas de discriminação e espaços racializados.

Entretanto, os dados sobre a violência contra as pessoas negras demonstram que não há igualdade racial. Dados de 2020, divulgados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em novembro de 2021, apontam que, no Brasil, 76,2% das pessoas assassinadas em 2020 eram negras. Mais de quatrocentas mil vidas foram tiradas em uma década, o equivalente a toda a população da capital Tocantins, por exemplo.

Em relação às mulheres negras assassinadas, esse número aumentou para 2% enquanto para mulheres não negras diminuiu 26,9%. Durante a pandemia, 61,8% das vítimas de feminicídio em 2020, eram mulheres negras. Elas também foram as que mais perderam o emprego, 74,4%. Mulheres negras concentram os piores índices de qualidade de vida quando comparadas às mulheres brancas.

A chance de uma pessoa negra ser vítima de homicídio é 2,6% maior do que a de uma pessoa não negra. Entre 2009 e 2019, o número de negros mortos aumentou 1,6%, enquanto a de não negros diminuiu 33%. As crianças vítimas de violência letal são majoritariamente negras, 63% dos casos são crianças entre 0 e 9 anos, esse número aumenta ainda mais para adolescentes de 15 a 19 anos, 81%. Cecília Olliveira, pesquisadora em criminalidade e segurança Pública aponta para a gravidade desse tema no país

[...] os adolescentes têm sido os personagens centrais no contexto de violência. O envolvimento desse grupo etário em experiências violentas, seja na condição de vítima ou de perpetrador, apresenta um alto custo para os adolescentes. Estes jovens, vistos como vítimas, sofrem impactos devastadores dessa violência, prejudicando o presente e o futuro, deles e da sociedade. Por outro lado, estereotipados como marginais perdem drasticamente as possibilidades futuras de inserção social e do exercício da cidadania (OLLIVEIRA, 2013, *online*).

Caso semelhante ocorre também nos Estados Unidos da América, que em 2018 registraram 14.123 ocorrências de homicídio, de acordo com dados do Departamento Federal de Investigação (FBI).⁶ Negros foram 52,4% do total de mortos naquele ano, a taxa de homicídios aumentou 29% de 2019 para 2020. Uma proporção alarmante ao considerar que representam apenas 13% da população norte-americana. Aqui, 75,7% dos assassinados eram negros. Além disso, o número de homicídios de negros brasileiros cresceu 11,5% em onze anos, enquanto o dos demais caiu 13%.

⁶ Dados divulgados pelo FBI de vítimas de assassinato por idade, sexo, raça e etnia em 2018. U. S. DEPARTMENT OF JUSTICE. Murder victims by age, sex, race, and ethnicity, 2018. [Washington]: FBI UCR, 2018. Disponível em: <https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2018/crime-in-the-u.s.-2018/tables/expanded-homicide-data-table-2.xls> Acesso em: 10 de jun. 2022.

As desigualdades entre pessoas brancas e negras⁷ também estão na Educação Básica. De acordo com os dados divulgados no Anuário Brasileiro da Educação Básica em 2021 e do Observatório do Plano Nacional de Educação (PNE), é viável distinguir as trajetórias educacionais distintas entre esses grupos, desde a fase da creche até a conclusão do ensino médio, como resultado de desigualdades nas oportunidades e da carência de políticas educacionais voltadas para a promoção da equidade no sistema de ensino.

Entre 2016 e 2018, houve aumento no número de crianças pardas matriculadas na etapa inicial da Educação Infantil: 32% frequentavam creches em 2018, entretanto, mesmo com o aumento, o percentual é inferior se comparado ao de crianças brancas, que correspondia a 39% no mesmo período.

Com relação aos jovens, 58,3% dos declarados pretos e 59,7% dos pardos concluíram o Ensino Médio até os 19 anos em 2019, ao passo que, entre os brancos, o índice foi de 75%. De acordo com dados apresentados pelo IBGE, em setembro de 2020, 13,9%, ou seja, 6,4 milhões de estudantes não tiveram acesso às atividades escolares. Ainda nessa mesma pesquisa, estudantes negros e indígenas sem atividade escolar representam o triplo de estudantes sem escola: 4,3 milhões de crianças e adolescentes negros e indígenas da rede pública e 1,5 milhão de pessoas brancas destes segmentos.

Em grande medida, essa disparidade na conclusão é reflexo da desigualdade no desempenho adequado ao longo dos anos, que começa a se ampliar ainda no Ensino Fundamental. Somado a isso, temos os impactos da pandemia de Covid-19 que foram ainda mais drásticos devido ao racismo estrutural, conforme aponta Silvio Almeida (2019, p. 96):

[...] se pessoas negras são discriminadas no acesso à educação, é provável que tenham dificuldade para conseguir um trabalho, além de terem menos contato com informações sobre cuidados com a saúde. Consequentemente, dispendo de menor poder aquisitivo e menos informação sobre os cuidados com a saúde, a população negra terá mais dificuldade não apenas para conseguir um trabalho, mas para permanecer nele. Além disso, a pobreza, a pouca educação formal e a falta de cuidados médicos ajuda a reforçar os estereótipos racistas, como a esdrúxula ideia de que negros têm pouca propensão para trabalhos intelectuais, completando-se assim um circuito em que a discriminação gera ainda mais discriminação.

O impedimento da escolarização das pessoas negras garantiu que seguíssemos ocupando cargos no subemprego com a predominância dos trabalhos braçais em condições de subserviência. E, mesmo quando conseguimos furar o bloqueio do acesso à escola e à Universidade, nos deparamos

⁷ Esse dado inclui as pessoas autodeclaradas pretas e pardas, conforme as categorias instituídas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

com as estruturas racistas, somado a isso o sentimento de inferioridade alimentado pelo menosprezo dos conhecimentos e dos saberes de motriz africana.

Os dados estatísticos de violência contra a população, por mais que apresentem indicadores perversos, quando em números, parecem distantes, até mesmo frios, mas escancaram uma ferida que sangra cotidianamente em cada corpo negro atravessado pelo racismo. São as vivências cotidianas, que desde a infância marcam o nosso corpo.

Na figura 5, trago uma foto minha na pré-adolescência, com onze anos, cursando a quinta série na Escola Estadual que fica na quadra da frente da casa onde eu morei com os meus pais na cidade de Guaíba, Rio Grande do Sul. Essa escola de periferia tinha professoras, professores e estudantes negras e negros em sua maioria.

Uma escola pública comum como qualquer outra nesse contexto, com poucos recursos estruturais e humanos, pouco estimulantes. Muitos dos meus colegas frequentavam por causa da merenda e acabavam ficando por lá, batendo bola na quadra de terra. Eu gostava da escola, era considerada uma aluna mediana, não faltava, era participativa, interessada, gostava das aulas de História e de Língua Portuguesa, sobretudo quando tinha leitura, frequentava a biblioteca, sempre gostei de ler Literatura, talvez por influência da minha irmã, que é professora.

Figura 5: Onze anos
Fonte: Acervo pessoal (1998).



Mas alguma coisa em mim não passou despercebido pelas professoras no dia do fatídico dia da *Miss* e do *Mr*⁸. Minha escola promovia esse tipo de concurso que se assemelha aos concursos de beleza que criam uma hierarquia, com base em critérios parciais e subjetivos, para classificar inteligência, beleza, simpatia, entre outros.

Nesse dia, lembro que uma das minhas melhores amigas ganhou a faixa de *Miss* Beleza, eu e toda a minha sala a achávamos linda, tinha os cabelos lisos, longos castanhos com mechas loiras ao natural. Sempre alinhada e educada, todo mundo gostava dela. A filha do diretor ganhou a faixa de *Miss* Inteligência, ela era realmente inteligente, sabia sempre todas as respostas, às vezes era até chato porque não dava a oportunidade para outras pessoas tentarem a sorte. Teve *Miss* para todo mundo, até para mim, *Miss* Doidinha.

O mesmo constrangimento que senti naquele dia, sinto agora. Não entendia o motivo de estar recebendo aquela alcunha, eu era uma aluna mediana e não “doidinha”, ao menos eu não me sentia assim. Me colocaram aquela faixa feita de papel higiênico e registraram a imagem do meu rosto desconcertado questionando por que eu estava ali, ao lado do meu par *Mister* Doidinho. Na foto, ele parece mais conformado do que eu, talvez por pensar que “doidinho” seja menos ruim do que ser comparado a macacos, já que, com frequência, quando o lanche era um pão e uma banana, a casca era jogada nele e os mesmos sons de macacos que as minhas irmãs faziam pra mim, eram direcionados para ele na escola e onde quer que ele encontrasse os colegas de classe.

O racismo é perverso e sádico, o olhar do “outro” - branco, insiste em nos classificar como inferiores até mesmo quando somos quase invisíveis, nunca passamos imperceptíveis pela branquitude que nos humilha e registra a humilhação.

Eu queria pertencer ao grupo de amigas que foi contemplada com os adjetivos de beleza e inteligência, e talvez por isso a memória traumática me fez registrar cada detalhe desse dia. O desejo de pertencimento é um anseio para se ter aceitação, respeito e afeto. Conscientes ou não, eu, meu colega e o protagonista do filme, buscávamos isso.

Na ficção, Chris consegue sobreviver sem passar pelo transplante cerebral e, assim, continua olhando o mundo através de seus próprios olhos, mas agora o racismo foi revelado. Jordan Peele, ao utilizar a linguagem cinematográfica para se posicionar política e racialmente, denuncia a existência de uma falsa ideia de democracia racial. É possível que essa compreensão modifique as escolhas e os caminhos percorridos pelo personagem que protagonizou esse enredo, mas é também um alerta social.

Utilizar narrativas ficcionais é uma estratégia de mobilizar as pessoas para refletir sobre questões que estão na sociedade. Nesse sentido, a escrita do vivido também se apresenta como uma

⁸ Nos países de língua inglesa, *Miss* é um pronome de tratamento formal que antecede o sobrenome ou nome completo de uma mulher solteira, enquanto *Mr.* é utilizado como sinônimo de respeito ou em determinadas designações oficiais.

alternativa potente que escancara a realidade. As histórias que partem das experiências de vida, não só denunciam as opressões, como também tornam possíveis a construção de uma narrativa orientada pelo ponto de vista de quem vive, de quem sente na pele, deixando de ser objeto, para ser sujeito da própria história.

Demorou mais de dez anos após o episódio das faixas da *Miss* para eu compreender que de nada adiantaria alisar o cabelo ou não pegar sol, falar baixo ou deixar de frequentar a casa dos meus avós “batuqueiros”, eu continuaria sendo negra. Acredito que essa tomada de consciência só foi possível porque eu tive a oportunidade de ampliar as minhas relações sociais, mudar de cidade, ir para a capital do Estado e ter contato com outras pessoas que tinham algum entendimento sobre as questões de gênero, raça e classe. Essa caminhada me fez entender quem eu era e iniciar um processo de aceitação e de tomar posse da fala para me autonear.

Tomar posse da construção narrativa é um caminho para acessar outros caminhos possíveis e compreender que essa dinâmica da colonialidade não vai se alterar a menos que tenhamos uma mudança radical na estrutura, que se inicia na tomada de consciência. O resgate de si orientado pela reconexão com o corpo, a natureza, a cultura e com as epistemes opera em prol da sobrevivência e tem o potencial emancipatório.

Parte desse resgate consiste em admitir que esses corpos negros, que abrigam marcas, cicatrizes do Período Colonial, também são moradas de outros sinais, “[...] como as queloides que indicam a feitura dos orixás. Esses signos-lembranças escrevem o corpo negro em uma cultura específica” (EVARISTO, 1996, p. 87). A partir desse entendimento, o corpo vai se “alforriando” pela palavra que se articula na busca por uma linguagem que esteja mais próxima da noção de experiência negra que aproxima as diferentes negritudes.

Nesse sentido, sou afetada pela escrevivência evaristiana, que ao afirmar o “eu” revela situações cotidianas às quais a população negra está exposta, mas por falar de dentro da experiência, amplia e complexifica a discussão, pois apresenta também estratégias de insubmissão, como: o afeto, o cuidado e a organização coletiva no pacto pela vida. Para a autora, a escrevivência “[...] conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da casa-grande” (EVARISTO, 2017, *online*).

A colonialidade impôs um modo de pensar e agir, determinando a partir de sua própria lógica o que é ou não conhecimento, universalizando uma única forma de saber. Nesse processo, a narrativa hegemônica tem sido uma ferramenta catalisadora ao determinar os lugares sociais de suas personagens: o que podem consumir, se podem ou não sentir, o que podem sentir, como devem se comportar, quem deve viver e quem deve morrer. Há uma troca de fluidos entre a sociedade e a produção dessas narrativas, na qual o pacto da branquitude prevaleceu.

Quando não temos consciência da nossa negritude, no processo de socialização com pessoas brancas, nós, pessoas negras, seguimos os parâmetros orientados pela colonialidade, nos quais a

nossa existência consiste na negação do que somos em todas as dimensões: culturais, estéticas, sociais. A autonegação ocorre porque há uma hierarquização, do que é bom ou ruim, belo ou feio, humano e não humano. E para que a branquitude possa permanecer na superioridade, precisamos, necessariamente, ser inferiores. Não somos considerados detentores de conhecimento algum, e nossa experiência de vida é tida como algo individual e particular.

Ao nos posicionarmos frente a frente com a história tida como “oficial”, contada e repetida tantas e tantas vezes até quase acreditarmos serem reais e imaculadas, a escrevivência se torna um ato transgressor. Também na Capoeira Angola é crescente essa mobilização em prol de resgatar a vivência de outras mulheres negras que nos antecederam. Essa busca por referências tem nos apresentado uma forma possível de inserção e permanência cultural que está alinhada com a organização coletiva e que proporciona construir espaços de acolhimento, afeto e respeito às diferenças.

Entendo que essa organização também é transgressora, pois se propõe a criar um lugar com características que não recebemos da sociedade estruturada pela branquitude, e mesmo com histórico perverso de experiências racistas, fazemos um movimento de resgate ancestral, que nos rememora as estratégias de cuidado e humanização.

A escrita do vivido como um método científico, questiona - o que foi dito, como foi dito e quem disse - sobre a nossa história. Ela promove o protagonismo da fala historicamente silenciada, que ao ser pronunciada movimenta-se em direção à autoafirmação. A restauração das humanidades se dá pelo contato com as histórias de vida.

A escrevivência ultrapassa a dimensão individual uma vez que Conceição Evaristo, reinventa a forma de “contar história”, propondo uma contranarrativa ao mesmo tempo que gera a comunicação com outras pessoas negras por compartilharem das mesmas experiências de vida, portanto coletivas.

Leituras, como “Becos da Memória” (EVARISTO, 2017a), me fizeram perceber semelhanças entre as histórias de vida da minha família, contadas pelas minhas avós e pelas pessoas mais velhas. Cada história contada repetidas vezes, ganhava uma riqueza de detalhes sobre as miudezas e grandes sagas do cotidiano. Essa repetição aciona as memórias coletivas e compartilhadas que impulsionam a minha escrita, assim como as histórias que a personagem principal, Maria-Nova, ouviu de seus mais velhos: Tio Totó, Maria-Velha, Vó Rita e Bondade e assim, essas memórias foram costuradas às suas próprias lembranças. Isso porque as histórias orais, passadas dos mais velhos para os mais novos, de mestre para discípulo, são uma herança africana. A relação entre a palavra e quem está de posse dela tem um papel fundamental na manutenção da memória (HAMPATÉ BÂ, 2010).

Também na Capoeira essa ritualização se faz presente, através das ladainhas, que são músicas que iniciam as rodas de Capoeira Angola. Elas são oferecidas para serem cantadas geralmente pela

(o) Mestra (e) mais velha (o) que pode estar ou não tocando berimbau. Na sua ausência, a pessoa mais velha que está tocando o berimbau gunga, o instrumento com sonoridade mais grave, é quem inicia o canto. A ladainha pode ser uma criação autoral ou narrar situações vividas ou ouvidas na própria Capoeira, ela pode falar de fatos e personagens históricos ou até mesmo transmitir uma mensagem para as duas pessoas que estão aguardando “no pé do berimbau” para iniciar o jogo.

Essas estratégias de tomada de protagonismo das narrativas tem um potencial transformador, pois podem preencher os vãos da memória, criando desfechos para uma história tantas vezes contada pela voz de outrem. Nas diversas possibilidades apresentadas pela música, pelo audiovisual e pela escrita literária negra encontramos personagens que experienciam os traumas cotidianos que o racismo impõe. E quem aparentemente está “de fora”, também pode se sentir representado nessas histórias, pois não se trata de acontecimentos individuais, e sim, coletivos.

A escrita do vivido é um conceito crítico-literário apresentado por Conceição Evaristo, a escritora propõe uma costura entre memória e invenção. Inventar é um caminho possível para preencher as lacunas que a memória individual não dá conta de lembrar e que a história “oficial” trabalhou em prol do apagamento e da invisibilidade. A escrita do vivido torna visível o que foi invisibilizado, e ao mudar o referencial de quem conta e de quem olha, constrói uma outra possibilidade de relação entre o processo de produção da escrita e do olhar para as experiências de vida.

É também uma forma de questionar o padrão acadêmico no qual estou inserida, e que, cotidianamente, nega a minha existência como um ser pensante e de posse de uma reflexão crítica que consegue compreender como as instituições de ensino estão estruturadas e operam na manutenção da colonialidade. Portanto, utilizo uma metodologia que me possibilita partir das minhas inquietações, olhar e materializar na escrita acadêmica os questionamentos que surgem do vivido para formular novas respostas.

Entendo que a escritora oportuniza uma nova forma de pensar e fazer comunicação, pois ela propõe espelhamentos: ao olhar para o campo de pesquisa me vejo como parte dele. Pertencer à imagem refletida no espelho não pressupõe complacência, conivência ou conveniência, mas propicia ser agente de transformação. Por isso, ao fazer parte da Capoeira Angola e observá-la como campo de pesquisa, entendo as diferentes nuances e complexidades que existem em um espaço que ao mesmo tempo que preserva a tradição também se move e precisa se mover pela atualização das relações sociais. O que é também um ganho, pois a visão crítica que lanço para essa experiência de vida não está balizada pelo olhar de quem está “de fora” e trata o campo de pesquisa com distanciamento.

Nesse sentido, a escritora nos leva a exercitar o olhar para as experiências de vida orientadas pelo pensamento de base africana mobilizando conceitos, construindo e transformando a

linguagem e por consequência, modificando a própria experiência negra. A partilha das experiências de vida, faz com que a escrevivência promova a comunicação, que por sua vez se estabelece na interação, nas trocas simbólicas, e na geração e circulação de sentidos e identidades. Isso acarreta a emancipação das narrativas coloniais em prol do resgate e construção de narrativas próprias e afirmativas. Enquanto condição de humanidade, a comunicação pela escrevivência é aquela que proporciona, sobretudo, trocas constantes orientadas pelo respeito e práticas e libertadoras (DIAS, 2014).

Sendo assim, ao adotar a escrevivência como metodologia, procuro provocar um reposicionamento diante da pesquisa, pois admito que pesquisar é um ato de afetamento, que propõe partilha. Assim, atravesso esse falso limite entre o “eu” e o “campo” e estabeleço uma relação de continuidade, pois as vivências com a Capoeira Angola são intrínsecas a mim e mesmo após o término da pesquisa, elas permanecerão e terão outros desdobramentos, diferentemente da pesquisa, que tem data e hora para encerrar.

Foi desafiador alinhar o método da escrevivência às expectativas acadêmicas, pois a escrita e a pesquisa precisam ser realizadas dentro de diversos critérios acadêmicos que pedem distanciamento e impessoalidade, mesmo se tratando de um estudo na área da Comunicação, que tem na Escola Latino-Americana uma referência para olhar as epistemologias do sul como uma alternativa contra um projeto de dominação capitalista, colonialista e patriarcal, o referencial continua sendo branco, masculino e heteronormativo.

As instituições de ensino e pesquisa, que deveriam se comportar como órgãos de promoção da autonomia, da liberdade de expressão, do questionamento e da transformação social, ainda estão intimamente alicerçadas na colonialidade (HOOKS, 2013). Esse perfil se estende para todas as áreas do conhecimento gerando um sufocamento nas perspectivas teóricas e metodológicas elaboradas por mulheres negras.

Essa compreensão de que a impessoalidade garante o lugar da pesquisa científica vem de uma perspectiva positivista que apresenta a falsa ideia de que pesquisa só se faz quando observamos o campo como sendo o “outro”. Esse olhar exógeno emite legitimidade e neutralidade nas pesquisas.

O positivismo enquanto modelo hegemônico sofreu várias críticas, sobretudo no que diz respeito à generalização e objetividade, baseadas no fato de que toda observação pressupõe uma teoria, ou seja, sofre a interferência do ponto de vista de quem observa. Sendo assim, não se pode afirmar que o método positivista esteja galgado em bases sólidas.

Esses questionamentos deram margem para a busca de uma ciência mais comprometida com as transformações sociais que culminaram em um novo paradigma para as ciências sociais no século XX (GOMES; DIAS, 2020). Mas, as exigências para a produção científica ainda estão galgadas em parâmetros avaliativos do século passado, que preservam a ideia de conhecimento

universal, uma categoria que hierarquiza a produção do conhecimento, no qual o universal sempre tem como referencial a branquitude.

Esses mecanismos impedem que pesquisas comprometidas com referenciais não hegemônicos, que partem das experiências individuais e coletivas se fortaleçam. Grada Kilomba (2019, p. 52) denuncia essa estrutura de poder colonial que silencia as nossas vozes ao traçar o comparativo entre as produções científicas:

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico
universal / específico;
objetivo/ subjetivo;
neutro / pessoal;
racional / emocional;
imparcial / parcial;
elas / eles têm fatos / nós temos opiniões;
elas / eles têm conhecimento / nós temos experiências.

A Universidade mantém uma estrutura rígida e formatada e tende a fazer o mesmo com qualquer produção que saia, mesmo que “timidamente”, desse padrão, reproduzindo um modelo de ciência hegemônico, que não consegue alcançar a complexidade das experiências dos corpos negros.

A produção científica deve estar comprometida com a ética e a dignidade humana, e para que se torne representativa, precisa renunciar às bases que a alicerçam, entre elas, a universalidade, neutralidade e meritocracia, responsáveis por excluir os conhecimentos de base não ocidental, que por consequência, leva a uma perda de diversidade e riqueza na pesquisa científica.

Para que a ciência se aproxime das experiências de vida das pessoas negras, é imprescindível que haja espaço para a exposição de questões que circundam o nosso cotidiano, que é atravessado pelas relações de racismo, sexismo, exclusão social e epistêmica. A utilização da abordagem interseccional na produção científica permite considerar as múltiplas identidades e experiências das pessoas negras, o que abre caminho para a construção de métodos de pesquisa que partem de nossas próprias inquietações.

Nesse sentido, busquei dentro do conceito de escrevivência romper com o silenciamento histórico e falar. E por que é importante escrever? falar? Porque “escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém, neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (ANZALDÚA, 2020, p. 234).

A fala potente de Glória Anzaldúa se direciona à coletividade de mulheres negras, quando ela afirma que no ato da escrita reside a nossa sobrevivência, reforça a necessidade de contar as nossas

histórias e construir a nossa própria imagem. Afirmando o que também foi dito por Conceição Evaristo (2017b, *online*), “[...] a nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

A utilização de referenciais teóricos e metodológicos que dialogam com as nossas vivências têm se mostrado um ato transgressor diante da resistência das instituições de ensino em aderir a pluralidade de saberes. Portanto, o caminho metodológico percorrido nessa tese é um convite para que pesquisadoras negras façam seus estudos a partir de teorias e metodologias que afirmem o pensamento negro.

Ancorada na humanização, a escrevivência propõe uma escrita enegrecida, comprometida com atos de insubmissão; enquanto metodologia, possibilitou romper com o paradigma engessado, frio, denotativo e objetivo imposto pelo modelo hegemônico de academia. Além disso, mostrou-se um caminho para contar a nossa própria história também no universo da Capoeira Angola, espaço no qual a nossa permanência também é transgressora, pois são inúmeros os enfrentamentos feitos para que o sentimento de pertencimento seja estabelecido.

1.2 Desdobramentos metodológicos

A indissociação entre corpo, mente e ambiente fornece novas bases para pensar a comunicação partindo de um viés não instrumental. Sendo assim, através dessa tese, tenho como objetivo compreender como a comunicação se estabelece pela corporeidade e presentifica os valores civilizatórios africanos na Diáspora Negra.

A primeira vez que tive acesso ao entendimento desses valores foi no material “A cor da Cultura” (2004), desdobramento de um projeto de valorização do patrimônio cultural afro-brasileiro e de reconhecimento da história e da contribuição da população negra à sociedade brasileira. O projeto produziu uma coleção de materiais: Modos de ver; Modos de sentir e Modos de interagir, que conta com recursos didáticos complementares, voltados para a formação de educadores das redes públicas. A metodologia do material foi idealizada por Azoilda Loretto da Trindade, doutora em Comunicação, militante do movimento negro, pesquisadora e professora. O Programa A Cor da Cultura fez parte do plano nacional de implementação da Lei nº 10.639/2003 (SILVA, 2021). Neste material temos a definição dos seguintes valores civilizatórios africanos: energia vital, oralidade, circularidade, corporeidade, musicalidade, ludicidade, cooperatividade, memória, ancestralidade e religiosidade.

A travessia transatlântica de africanas e africanos para as Américas gerou um processo de afastamento da terra de origem. Em sentido amplo, a desterritorialização deixou em suspenso o entendimento de mundo, experiência e cotidiano. Os corpos negros em trânsito no período da

escravidão eram tratados como objetos, a própria ferramenta, a força de trabalho nas plantações, o objeto sexual e mero reprodutor de mais mão de obra. Um corpo para a produção, que não estava autorizado a sentir, ver, falar e se manifestar.

O corpo utilizado como um objeto de carga transgrediu a metáfora da embarcação, e fez-se memória viva, carregando suas próprias histórias e as histórias de seus iguais. Esse corpo grafou o espaço e criou formas de existência balizadas pelos valores civilizatórios africanos. Ao se reconstruir munido de memória, o corpo cria possibilidades de manifestação própria e restaura o sufixo “dade”, se fazendo corporeidade a partir de uma combinação de sentidos. A dimensão sensorial e cognitiva é acionada para recriar vida, partindo das experiências incorporadas antes da travessia.

A corporeidade na diáspora africana firma novos territórios, mesmo que de maneira impermanente. Transforma-se, mas também modifica a geografia das cidades ao disputar significações e construções identitárias.

A dimensão temporária e intermitente (porém recorrente) da ocupação desses lugares configura uma territorialidade marcada pela superposição com outras territorialidades (por exemplo, dos comerciantes, de trabalhadores). A geo-grafia desse espaço é dada pela corporeidade dos frequentadores e pelos traços culturais valorizados que remetem diretamente à negritude. São as experiências sociais (de espaço) que organizam essa geo-grafia das relações raciais (SANTOS, 2012, p. 60).

A existência do corpo se dá por um movimento contínuo para manter-se vivo; portanto, a corporeidade negra pode ser entendida como matriz da comunicação. Ela se afirma por meio de sua cultura, que por sua vez, encontra no corpo a possibilidade de permanecer, a corporeidade não só constitui a cultura, como também é parte fundamental para a sua existência. Por meio da corporeidade negra foi possível preservar os valores presentes em diversas manifestações culturais e religiosas, que segundo Zeca Ligiéro (2011), são valores de matrizes africanas, considerando que a cultura negra se dá pela composição de diversas etnias manifestas em situações rurais e urbanas. A corporeidade incorporou esses valores que serviram como registro histórico para as gerações futuras possibilitando a comunicação e as trocas simbólicas.

Ciro Marcondes Filho (2007; 2019) interpreta esses processos comunicacionais como um acontecimento raro, que pode ocorrer entre pessoas ou entre pessoas e objetos. Em suas elaborações, o autor aponta os meios não convencionais como despertadores do “vivo” na comunicação, esta, como um instante mágico é equiparada à paixão e a outros fenômenos extremos de reprodução única e irrepetível do sentido.

A compreensão de comunicação como um processo interacional, articulador e criativo entre seres humanos é agregada por José Luís Braga (2015). Para o autor, o grau zero da comunicação estaria

entre a capacidade de imitação - que incita o compartilhamento - e a inventividade, portanto a partir de inferências, o ser humano torna-se um inventor de códigos para produzir e aperfeiçoar a comunicação.

Nesse sentido, a Capoeira Angola ao mesmo tempo que garantiu a sobrevivência dos corpos negros, consolidou sua existência através de códigos comunicacionais manifestos na corporeidade. Sua manutenção e preservação se deu por meio de organização coletiva, portanto, o universo estudado foi composto por pessoas que vivenciam a Capoeira Angola, e a amostra, foi composta por pessoas negras, que fazem parte dessas práticas nos ambientes tradicionais de cultura negra em Goiânia (GO).

Por se tratar de uma manifestação coletiva, o tipo de pesquisa foi participante compreendendo a importância da teoria e prática aliadas. Esse método “[...] pode ser definido como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo” (GIL, 2008, p. 51). A pesquisa participante coloca, de modo geral, “o quadro mais coerente para a gestação do intelectual orgânico, ao aceitar identificar-se com a comunidade na prática, trazendo como colaboração eminente a construção cuidadosa, inteligente, arguta, efetiva da contra ideologia: ciência a serviço da emancipação social” (DEMO, 1995, p. 270).

Como instrumentos de coleta de dados, trabalhei em duas etapas: a primeira foi um levantamento de fotografias sobre Capoeira no Museu da Imagem e do Som (MIS), resultando na localização de oito fotografias retratando a Capoeira Regional; e das fotografias da Capoeira Angola e do Samba de roda das fotógrafas goianas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno, totalizando 1375 imagens de 2010 a 2023 com o intervalo no ano de 2021, ano em que as atividades presenciais estavam suspensas em virtude da Covid-19.

As imagens foram selecionadas pela produção anual e analisadas através da combinação de métodos de análise visual: interpretação composicional, Gillian Rose (2001) e o cruzamento de imagens inspirado no método de criação do Atlas Mnemosyne por Aby Warburg em 1905.

Na segunda etapa, utilizei roteiro de entrevista semiestruturada, aplicado individualmente entre os dias 30 de maio e 06 de junho de 2023 com cinco integrantes da Capoeira Angola e por fim, a pesquisa de registros fotográficos, sonoros e audiovisuais, em acervo pessoal. Para Loizos (2008, p. 137) “a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais”. A intenção de utilizar registros sonoros e de imagem em movimento foi para dar vazão ao texto, algo que se obtém no campo de pesquisa, mas no texto escrito essa perspectiva fica limitada.

A análise desses registros apresentou potencial de desvelar significados e sentidos manifestos em sons, movimentos, palavras, gestos e relações intercorporais da Capoeira Angola. Para o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, o corpo é uma matéria sensível, é a partir dele que sentimos, e não apenas pela consciência, pertence à dimensão da subjetividade, portanto o corpo é consciência e carne. O conceito de intercorporeidade

(MERLEAU-PONTY, 1991) apresenta a dimensão de corpos em relação e não isolados, esse entendimento é também um convite para refletir sobre o meu próprio corpo em relação ao campo, para então, pesquisar a corporeidade que compõe o universo de análise.

Os processos comunicacionais como manifestações subjetivas foram analisados por uma abordagem de natureza qualitativa, pois, com ela foi possível observar “experiências de indivíduos e grupos que podem estar relacionadas a práticas cotidianas e podem ser tratadas analisando-se conhecimento, relatos e histórias do dia a dia” (FLICK, 2009, p. 08).

A articulação entre corpo, comunicação e identidade negra foi elaborada a partir da leitura de Muniz Sodré (1998; 2017), que ao analisar os aspectos culturais, do samba e da musicalidade, percebeu o corpo como afirmação de um universo cultural africano, o que colabora com o entendimento de uma unidade cultural africana (DIOP, 2014) mesmo em países diaspóricos.

O campo de pesquisa foi constantemente visitado e revisitado sem a intenção de distinguir o eu-pesquisadora do eu-angoleira. As imagens do acervo pessoal acompanhadas das histórias de família foram entrelaçadas com registros audiovisuais e fotográficos da Capoeira Angola com contribuições das fotógrafas goianas e, também, capoeiristas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno. Através da composição dessas imagens foi possível compreender o quanto a inserção na Capoeira Angola e nas demais manifestações culturais negras, interferiu na construção identitária. A apropriação das temáticas que envolvem as questões de raça e gênero também causou modificações na forma de pensar e conseqüentemente impactou na geração de novas imagens.

Essas imagens de acervo pessoal foram sendo construídas - a partir de uma cidade fortemente consolidada no imaginário europeu, por sua vez fortalecido através dos espaços culturais dos CTG (Centro de Tradições Gaúchas) - e relacionadas com uma cidade que, embora tenha um imaginário construído pela cultura do sertanejo universitário, apresenta possibilidades de acessar a cultura de matriz africana, como a Capoeira e o Samba de roda.

O deslocamento e o contato com os espaços de cultura negra nesse estudo foram cruciais para a construção de uma identidade negra afirmativa e conseqüentemente produziu imagens de autoafirmação. As situações de opressão vivenciadas no Sul do país suscitaram em um fenômeno também experienciado por mulheres negras em outras regiões e em outros países, considerando que as experiências de racismo não são isoladas, mas coletivas e podem promover a “[...] familiarização com a linguagem e as maneiras de agir do opressor, chegando às vezes a adotá-las por certa ilusão de proteção, e ao mesmo tempo escondem um ponto de vista autodefinido dos olhos curiosos dos grupos dominantes” (COLLINS, 2019, p. 179). Ou seja, por mais que tenha havido assimilação e reprodução da cultura propagada no Sul, havia outros referenciais, na mesma região, que mostravam um caminho para a autodefinição.

A socióloga Patricia Hill Collins trata sobre o conceito “imagens de controle” na obra Pensamento Feminista Negro. O conceito analisa como certas imagens e representações são

utilizadas para manter, sobretudo pessoas negras, em uma posição subordinada a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca e eurocêntrica e como isso afeta a autoimagem e a identidade desses grupos.

As imagens de controle, que se apresentam enquanto dimensão ideológica do racismo e do sexismo, são historicamente manipuladas como uma forma de controlar o comportamento e os corpos das mulheres negras, pautando como devemos nos comportar socialmente ou ainda, prevendo determinados comportamentos como “típicos” de mulheres negras. Desse modo, as imagens de controle criam obstáculos para a subjetivação, autonomia, empoderamento e justiça social.

Essa discussão foi extremamente importante para a tese, pois através dela foi possível compreender que, mesmo quando, nós, pessoas negras, estamos socializadas em espaços de cultura negra, não escapamos das imagens de controle, pois o olhar hegemônico encontra ressonância em toda a sociedade, inclusive nesses espaços. O que se apresenta como um contraponto a essa realidade é o movimento constante que nós, mulheres negras, temos feito ao nos articularmos para resistir às opressões e restabelecer relações de cuidado, afeto e consciência racial.

Em diálogo com a autodefinição apresentada por Collins (2019), está a prática discursiva que reivindica o direito de olhar, conceituada como contravisualidade, por Nicholas Mirzoeff (2016), teórico da cultura visual. Para o autor, a contravisualidade rejeita a complexidade visual que envolve a classificação, a separação e a estetização ligada à representação histórica, desempenhando um papel essencial na validação da supremacia ocidental. “O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (MIRZOEFF, 2016, p. 749). Portanto, analisar imagens de acervo pessoal e de fotografias goianas possibilitou a produção de uma escrita de dentro da experiência, ou seja, como integrante da Capoeira Angola, em um movimento de reivindicação não só do direito de olhar, mas também de produzir e reinterpretar as imagens.

Considerando que historicamente as manifestações culturais negras foram registradas por pessoas de fora e muitas vezes o olhar interpretativo colaborou para a estigmatização e o preconceito. Como objetos, a corporeidade negra e suas manifestações foram observadas e tratadas de maneira fragmentada. Através desses fragmentos a “memória oficial” foi consolidada, conduzindo nossa história ao silenciamento e alterando nossa noção de pertencimento e autoafirmação (POLLAK, 1989).

Em consonância com a metodologia de escrivência, o conceito de Cosmosensação foi mobilizado ao longo da tese e também orientou a apresentação das imagens, que extrapolam os limites da margem. Ao sangrar pelas bordas, as imagens expõem o limiar entre o registro escrito e a vivência, em diversos momentos o exercício de explicar através da linguagem escrita deforma o significado obtido tanto no momento dos registros, quanto no que se refere aos sentimentos mobilizados no ato de registrar, analisar e interpretar as imagens. O ato de tentar traduzir as imagens em palavras provoca perda de sentidos.

Em compromisso com a ética e a proteção dos direitos de imagem, optei por “borrar” parte das imagens do acervo pessoal em que aparecem pessoas que não foram identificadas e localizadas para que não fosse necessário solicitar o consentimento na publicização do material. A edição nas imagens não compromete a narrativa ou a estética visual, considerando que o contexto das imagens será mantido.

O QR Code⁹ é um código que armazena conteúdos e foi utilizado ao longo do texto, com a proposta de ampliar os sentidos através de estímulos auditivos e das imagens em movimento, essa estratégia busca aproximação com a concepção de mundo Yorubá que, através do conceito de cosmosensação (OYĚWÙMÍ, 2021), busca abranger a complexidade do corpo, pois compreende que, através da experiência dos sentidos estamos integradas à natureza e ao cosmo. Na percepção dos Dogon, grupo étnico que habita a região do platô central do Mali, na África Ocidental, “[...] cada parte está ligada ao todo e o todo é o conjunto de cada parte” (OLIVEIRA, 2005, p. 242). Contraponto à ideia ocidental de dualidade entre corpo e mente presentes no conceito de cosmovisão.

A cosmosensação também orienta esse trabalho na perspectiva metodológica mobilizando diversos sentidos que não estejam fixados apenas na visualidade, mas extrapolando suas significações e interpretações. Portanto, memórias, relatos, imagens, músicas e vídeos farão a composição da tese na tentativa de complexificar as discussões apresentadas.

O conceito de cultura foi amparado pela perspectiva da unidade cultural africana, na qual Cheikh Anta Diop ao publicar “L’unité culturelle de l’Afrique noire” em 1960, afirmou a existência de um tronco comum alicerçado em valores civilizatórios africanos que acompanharam o povo africano na Diáspora Negra. Para Azoilda Trindade (2005, p. 30), esses valores civilizatórios são “princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural”. Ainda que atualizados, esses valores permanecem em um ato de continuidade histórica e persistência cultural.

Adentrando nos estudos culturais, Stuart Hall, também nos anos 60, ao esmiuçar o processo de migração no Caribe, afirma que há um reencontro com as tradições afro-caribenhas pela necessidade de conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens culturais.

A razão para isso é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida [...]. A raça permanece e é a “África” que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência. (HALL, 2009, p. 40).

⁹ QR Code: *Quick Response Code*, tradução livre para Código de Resposta Rápida, é decodificado através da leitura pela câmera do celular que direciona para o conteúdo.

A articulação entre os estudos de Cheikh Anta Diop e Stuart Hall apontam para a necessidade de pensar a cultura negra compreendendo o continente africano como ponto de partida para a compreensão das identidades. Para isso é necessário compreender a história africana pré-colonial identificando os traços que sobreviveram à travessia. Como um caminho, o filósofo Molefi Kete Asante (2009) aponta para a necessidade de centralização no pensamento africano para conscientização e libertação da mente. A afrocentricidade como um sistema de pensamento e ação, regular as pessoas de ascendência africana, mesmo quando estão dispersos na diáspora, como protagonistas ativos que influenciam sua própria representação cultural de acordo com seus próprios interesses humanos.

A dispersão dos povos africanos na diáspora impactou diretamente na manutenção das culturas negras bem como no seu acesso e oferta, além disso, a demonização dos saberes e da tradição dos povos e comunidades tradicionais de matrizes africanas nos afastou das nossas referências e nos aproximou das matrizes culturais ocidentais. O fator geográfico também interferiu nessa relação. O Rio Grande do Sul, por exemplo, é um estado caracterizado pela presença cultural, econômica e política de imigrantes europeus, sobretudo italianos e alemães. São inúmeros monumentos em homenagem a essa presença marcada como algo extremamente benéfico para a região. Em contrapartida, a presença negra tem seus registros figurados nos documentos policiais e artigos jornalísticos como “[...] uma Colônia Africana, caracterizada como criminosa, vadia, desordeira, bêbada e suja” (ROSA, 2016, p. 107).

Durante a minha adolescência, na cidade onde cresci, na região metropolitana de Porto Alegre, os espaços culturais mais expressivos eram os Centros de Tradições Gaúchas (CTG), um lugar de convívio comunitário no qual aprendemos danças tradicionais, e elementos da cultura e dos costumes tradicionais com origem na cultura pastoril. A história que não nos contaram, entretanto, é que os CTGs têm sua origem com o apoio das autoridades públicas rio-grandenses, com destaque para os anos da ditadura militar e surgem, ou seja, são inventados para romantizar a relação entre a população negra escravizada e os estancieiros. O historiador Mário Maestri (2018, *online*) afirma que:

O sucesso tradicionalista consolidou-se com a construção de locus de encenação de sua narrativa mitificada – os Centros de Tradição Gaúcha. Neles, os tradicionalistas realizam encenação romântica da estância pastoril, de diversas modalidades, onde o fazendeiro (“patrão”) fraterniza e comunga com o “capataz”, os “sota-capatazes”, os “peões” e, finalmente, as “chinas”, na reconstrução desse mundo idílico sem explorados e exploradores. [...] Até praticamente a Abolição, o Rio Grande foi sempre terra de cativos, não de gaúchos. Uma fazenda sulina apoiada sobretudo no trabalhador escravizado opunha-se cabalmente à proposta fantasiosa da “democracia pastoril” e de “produção sem trabalho” [sem esforço e sem oposição social]. Como

introduzir na fazenda romantizada dos CTG o cativo, o tronco, a palmatória, o suor do negro escravizado? Para manter as propostas fantasiosas de passado latifundiário e pastoril sem contradições sociais, a escravidão sulina, uma das mais perenes e consistentes do nosso país, foi ignorada e desconhecida, em uma verdadeira limpeza étnica do passado.

Fui integrante da invernada juvenil, grupo de dança que participa de competições artísticas nos rodeios dançando em duplas as danças tradicionais gaúchas, meu interesse era socializar com outras pessoas da minha idade e estar em um lugar que meus pais pudessem ter “confiança”. A figura 6 retrata a formação do grupo em frente ao CTG Caudilho Guaibense em meados de 2007. Na ocasião estamos vestindo as roupas tradicionais: as meninas, chamadas de prendas, usam vestidos longos com saias de armação por baixo, e calçam sapatilhas de salto, os meninos com uma calça chamada de bombacha, calçando botas com esporas e com um lenço no pescoço, roupa que caracteriza os peões.

Somente quando eu já havia mudado para Porto Alegre e acessado outros lugares e discussões, pude perceber que os eventos que aconteciam na casa dos meus avós faziam parte da cultura que

Figura 6: Invernada Juvenil
Fonte: Acervo pessoal (2007).



eu gostaria de ter vivenciado mais: o samba, o batuque gaúcho, o cuidado com os alimentos e ervas sagradas cultivadas no quintal.

O batuque, também conhecido como nação, é uma religião afro-brasileira que tem sua origem no Rio Grande do Sul em meados do século XIX. A matriz cultural jêje-nagô (iorubá) foi que exerceu maior influência na formação da religião dos negros no Estado. Contudo, a maioria das pessoas escravizadas trazidas à região era de origem banto. A religião foi organizada em subgrupos denominados nações (CANDATEN, 2019, p. 9).

Naquele sobrado, nossa cultura estava sendo disseminada, mas em uma espécie de “exílio simbólico” (HALL, 2016), pois na rua, as pessoas apontavam; na escola falavam que “macumba era coisa do demônio” e dentro de casa minha mãe também não aprovava. Esse estereótipo negativo construído sobre as manifestações culturais negras causou meu afastamento não só do convívio com meus avós, mas também do sentimento de pertencimento e da elaboração da minha identidade.

Essas memórias que tenho resgatado no deslocamento entre os estados do Rio Grande do Sul e Goiás afetam sobremaneira no fazimento dessa tese. Quando escrevo em primeira pessoa busco apresentar o que senti, vivi e ouvi, experiências íntimas, mas que se encontram na coletividade, são histórias compartilhadas, talvez não no mesmo tempo e espaço, mas que reverberam na vida de outras mulheres negras, assim como a história de muitas reverbera em mim e na minha produção acadêmica.

Minha intenção foi sempre partir do meu lugar, por isso ao longo do texto, sobretudo nas histórias de abertura, vão aparecer expressões linguísticas de cunho regional. Decidi manter porque quando aciono as memórias da minha cidade natal, elas surgem com uma entonação, com um sotaque e uma linguagem própria, que se difere das expressões e formas goianas. É também uma estratégia de fixar nesse território tão hostil – Rio Grande do Sul – a presença da minha ancestralidade negra, do meu avô e avó que transmitiram sua sabedoria e transformaram aquela região à sua maneira.

É possível traçar uma relação entre a resistência cultural negra no Rio Grande do Sul e a permanência da Capoeira Angola em Goiás, pois a cultura campestre também tem predominância histórica e alicerçou a cultura do sertanejo e do agronegócio em detrimento das manifestações culturais de matriz africana. Nos dois contextos temos a construção de um imaginário social que invisibiliza a presença da população negra como produtora de cultura e de saberes tradicionais. Esse imaginário também causa alienação e afastamento da vivência cultural.

Não é por acaso que os espaços de cultura negra enfrentam a interferência de diversas manifestações contrárias à sua existência, pois em certa medida, questionam outras tradições que

se originam com a finalidade de causar o apagamento de pertencimento da população negra nessas regiões. De acordo com Sueli Carneiro (MANO A MANO, 2022) o projeto de tornar o Brasil uma “Europa dos trópicos” não se consolidou graças à luta e a resistência da população negra. Nesse contexto, não só a disputa de narrativa está em jogo, mas também a ocupação dos espaços por pessoas negras para que seja possível preservar os valores civilizatórios africanos.

Por fim, os dados resultantes da etapa de coleta foram analisados em convergência com o referencial teórico-metodológico adotado que permeia a comunicação, os estudos culturais, abarcando conceitos da filosofia e da sociologia africanas, a literatura negra e a cultura visual.

1.3 Corporeidades, ginga e comunicação

O corpo sem intermédio da fala, transmite o que quer dizer, nasce munido de conhecimento e ao longo de sua trajetória adquire, seleciona e transmite saberes e experiências. Quando observamos o corpo em sua totalidade, de posse de todos os sentidos e sensações, percebemos a complexidade com que são capazes de comunicar a vivência incorporada. Ciro Marcondes Filho (2019, p. 43), ao relacionar a experiência da comunicação com a corporeidade afirma que: “[...] o corpo não se reduz aos gestos, mas tem uma vinculação mais densa com o mundo [...] através dele exprime-se não apenas o mundo, mas também a história”.

No momento em que o corpo adentra o ambiente da Capoeira Angola, acessa diversos códigos que orientam sua permanência, e aprende uma movimentação corporal própria para esse contexto. Ao mover-se a história de vida que cada corpo carrega começa a se revelar: medos, traumas, bloqueios, travas e o desejo de se lançar no desconhecido. A movimentação da Capoeira Angola é treinada a partir de uma base de movimentos que gera desdobramento para diversas sequências distintas. Os golpes de ataque e de defesa são alternados por deslocamentos, chamadas e pela ginga.

Deslocamentos dentro do jogo podem acontecer usando rolês, giros de mão, de cabeça ou ao redor do próprio corpo e podem ocorrer “plantando bananeira” ou “aú” movimento conhecido popularmente como estrelinha. A chamada, por sua vez, é um movimento que pode ser utilizado para reorganizar uma situação de jogo, para descansar e para observar as estratégias de jogo da outra praticante. Uma das jogadoras para o jogo e faz uma movimentação de mãos que indica a chamada para a outra. Pode acontecer também retomando o jogo no “pé do berimbau”.

A ginga é a movimentação da Capoeira Angola que tem mais autoria, é onde a expressão máxima de quem somos se manifesta e nos difere das demais praticantes. O ritmo e a cadência são orientados pela musicalidade, podendo a ginga ser mais rápida ou mais lenta, mais rasteira, no plano médio ou baixo, com figurações livres. A ginga bem coordenada distrai a atenção da adversária de jogo, movendo

a pessoa pela roda da Capoeira gerando uma brincadeira que engana, um jogo de esconder a intenção, mas também de formulação de novas estratégias.

Molejo, malandragem, astúcia, “jogo de cintura”, dissimulação etc., atributos de conduta que podem ser valorizados simultaneamente como sendo positivos e negativos. [...] Também se refere à Rainha Ginga, entidade da nobreza religiosa nas festividades do congado espalhados pelo Brasil (JANJA, MESTRA, 2004, p. 193).

Com significado polissêmico, ginga também é verbo acionado para não “entregar o jogo” na roda da Capoeira e na roda da vida. A ginga pode ser considerada a movimentação mais simbólica da Capoeira Angola, pois ela se configura como um ato de resistência sem ir para o enfrentamento frontal proposto pelos golpes. A ginga tem malemolência e malícia, transita entre a atenção e a deriva. Mestre Pastinha, considerado um dos maiores difusores da Capoeira Angola, conceitua a ginga como “a perfeita coordenação de movimentos do corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes” (PASTINHA, MESTRE, 1988, p. 40).

Cada jogo de Capoeira permite a construção de novos diálogos corporificados, que ao interagirem promovem comunicação. Corpo e comunicação estão intrinsecamente relacionadas, não porque no corpo estão contidas as condições para que se estabeleça fala e escrita, mas porque este se movimenta. Ao movimentar-se, interage; ao interagir, comunica-se; ao comunicar-se transmite um saber contido no corpo. “Há extrapolações outras do corpo, transcendência para sensações inusitadas, vivências em que não apenas nos juntamos à massa, mas saímos dela provocados, alterados, movidos por uma sensação imperiosa de outra vida possível” (MARCONDES FILHO, 2019, p. 13).

Com o intuito de desdobrar e aprofundar o conceito de corporeidade, suas construções e diferenciações, tracei um paralelo com outras manifestações culturais negras que se assemelham à Capoeira Angola: *Ladja* (Martinica) e *N'golo* (Angola). A pesquisa dessas manifestações demonstrou como a corporeidade tem sido utilizada como movimento de resistência física e epistêmica por africanos e seus descendentes. Ampliando assim o entendimento da presença dos valores civilizatórios africanos e fortalecendo o entendimento da ginga como metáfora para a existência, ação política e filosófica relacionada intrinsecamente com a comunicação.

Meu interesse em pesquisar essas manifestações surgiu na investigação de raízes que possam ter dado origem à Capoeira Angola. Quando iniciei na Capoeira escutei muito sobre outras manifestações africanas que se assemelhavam, trazendo uma movimentação de luta e dança envolvendo musicalidade, canto e uma grande roda com duas pessoas ao centro na condição de oponentes.

Com o avanço da pesquisa, uma das hipóteses que tenho defendido é o entendimento trazido em meados dos anos 60 por Cheikh Anta Diop, antropólogo e historiador senegalês, de que todas as manifestações negras têm em seu fundamento os valores civilizatórios africanos. Sendo assim, a Capoeira Angola, o Samba de Roda, as religiões de matriz africana entre outras manifestações negras, terão princípios como a circularidade, a musicalidade e a corporeidade no centro de suas ações.

A *Ladja* também conhecida como Danmyé é uma dança, luta praticada na Martinica, América Central, com influência dos povos do Benin e do Senegal (MICHALON, 1987). Os primeiros registros foram feitos por Katherine Dunham, dançarina, coreógrafa, antropóloga, ativista social, afro-americana, em 1936 após seu contato com os praticantes da região. Ela revolucionou a dança americana nos anos 30 incluindo no seu método Duham as danças de motrizes africanas. Em 1948, a Martinica passou a ser departamento francês e por meio de decretos municipais a *Ladja* foi proibida de ser praticada livremente, estando restrita apenas às festas de padroeiras, proibição semelhante aconteceu com a Capoeira no Brasil.

Essa luta-dança de origem negra, praticada no Caribe - foi registrada através de imagens e vídeos curtos em preto e branco, como os da figura 7, são esses registros que demonstram o quanto a *Ladja* se assemelha à Capoeira Angola: a movimentação do corpo, que tenta enganar o adversário no jogo de ir – não – ir e no momento certo lançar golpes, as vestes brancas e alinhadas compostas pelo chapéu do tipo panamá, a sincronia do toque com o canto que orquestram o jogo-luta.

O pesquisador e capoeirista brasileiro Eduardo Monteiro em sua pesquisa de doutorado foi para a Martinica pesquisar a *Ladja* 80 anos depois de Katherine Dunham. Nessa viagem ele constatou que “os lutadores recorrem aos registros de Dunham hoje em dia para resgatar gestos perdidos” (MONTEIRO, 2019, p. 138).

Ao comparar a movimentação antiga com a atual, o autor aponta que a *Ladja* perdeu um pouco da sua cadência, suas artimanhas, fintas, se tornando um jogo mais objetivo, essa mudança com o passar do tempo, embora seja comum, se deu mediante divergências que dividem os grupos, alguns são favoráveis à modernização, enquanto outros à tradição.

Além disso, quando a Martinica passou de colônia a departamento ultramarino francês, pela lei de 1946, os fatores políticos levaram a *Ladja* a ser proibida. Punição semelhante aconteceu no Brasil, em 1890 quando a Capoeira entrou para o Código Penal brasileiro como prática de vadiagem, sendo

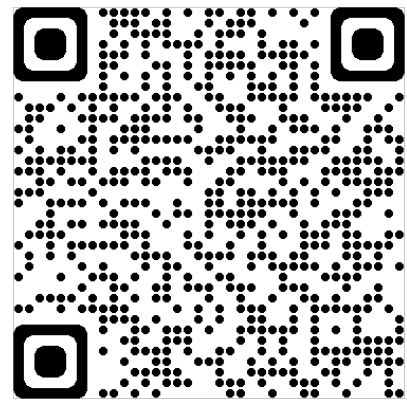


Figura 7: Ag'ya, por Katherine Dunham
Fonte: Dunham (1936).

enquadrada como crime com punição para quem desacatasse a ordem.

As décadas de 30 e 40 foram marcadas por intensa luta política na Martinica, o avanço da colonização francesa ameaçava a manutenção da cultura antilhana. Entretanto, ainda que a dominação cultural estivesse em curso, em uma de suas publicações, Dunham apresenta alguns relatos de praticantes da *Ladja* que demonstram a resistência dessa performance: “Seus filhos não sabem mais o significado de *Ag’ya*¹⁰, mas dançam, ela, eles não esqueceram. Pois o sangue dos Ancestrais é o mais forte” (DUNHAM, 1939, n. p.).

Outra prática pesquisada foi o *N’golo*, “uma arte de luta com os pés que prevalecia na região cimbebasiana do sul de Angola, aproximadamente da seção sul planalto até o norte de Etosha Pan” (OBI, 2008, p. 110), onde está localizado os três maiores agrupamentos de povos Bantu de língua kunene, ambo e hererouma. Essa arte marcial desenvolvida para capturar gado, também serviu para defesa humana, utilizada contra as investidas dos portugueses nos territórios de Angola e Namíbia no século XVI (OBI, 2008). Na figura 8 podemos visualizar duas pessoas no centro de uma grande roda praticando o *N’golo* em uma comuna angolana chamada Mucope.

Esse movimento se assemelha à Capoeira, uma chapa de frente é o golpe desferido no outro jogador, que abre os braços acima da cabeça como se fizesse uma encenação ao mesmo tempo que tenta se esquivar. O contexto também é semelhante, pois aparecem pessoas ao redor dos jogadores em formato de roda, essa presença também participa do jogo-luta.

¹⁰ “laghia” ou “ladja” grafia em uso na Martinica.



Figura 8: N’golo
Fonte: Cobra Mansa (2010).

Os movimentos defensivos e de contra-ataque foram um recurso de resistência contra as tropas de portugueses que dominaram militarmente a região cimbembasiana. De acordo com Muduka Obi (2008), o tráfico dos povos cimbembasiano e benguelense das regiões de Angola e Namíbia, para o Rio de Janeiro a partir do século XVI, trouxe para o Brasil a arte marcial africana que mais se aproxima do que conhecemos hoje como Capoeira. Vieira e Assunção (1998, p. 14) afirmam que desde a década de 1940:

[...] 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. Entre elas é importante salientar a ladjá, praticada na Martinica, cuja semelhança com a Capoeira é, de fato, impressionante. Não só do ponto de vista técnico da execução dos movimentos (verifica-se a presença de movimentos como a armada, queixada, meia lua e diversos outros) como, o que é mais importante, o fato de congregarem aspectos lúdicos, musicais (praticam-se ao som de atabaques) e de combate corporal.

As manifestações pesquisadas apresentam diversas semelhanças com a Capoeira, o que não quer dizer que a tenham originado, interessante é observar que assim como a Capoeira, elas foram utilizadas como forma de resistência contra a colonialidade e como espaços de manutenção cultural. Para a proposta dessa tese, mais importante do que atestar as origens da Capoeira Angola, é confirmar a existência de uma unidade cultural africana (DIOP, 2014). A motriz africana se estabelece em termos de organização coletiva e mobiliza os valores civilizatórios africanos garantindo a existência das manifestações culturais, que por sua vez, orientam a ética da coletividade.

A Capoeira Angola é uma expressão cultural de motriz africana registrada no Brasil no século XVI durante o período colonial, utilizada como meio de autodefesa e resistência contra seus opressores. Caracteriza-se por seus movimentos corporais fluidos, circulares e rítmicos acompanhados pela musicalidade e canto, se efetivando como uma prática cultural e social. Na atualidade, a Capoeira Angola é praticada em cerca de 150 países, e reconhecida como patrimônio cultural brasileiro. Também é considerado uma ferramenta de promoção da inclusão social, e a construção de comunidades de aprendizagem.

Segundo Mestre Pastinha, a Capoeira Angola “é tudo o que a boca come”, transitando entre a tradição e a modernidade, movimento que permitiu a transmissão e a permanência de saberes, tem como figura central o Mestre de Capoeira, responsável por preservá-la e difundi-la, tendo seu ofício reconhecido em 2008 como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio

histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2014, p. 17):

O Ofício dos Mestres de Capoeira, inscrito no Livro de Registro dos Saberes, em 2008 é exercido por aqueles detentores dos conhecimentos tradicionais dessa manifestação e responsáveis pela transmissão de suas práticas, rituais e herança cultural. O saber da Capoeira é transmitido de modo oral e gestual, de forma participativa e interativa, nas rodas, nas ruas e nas academias, assim como nas relações de sociabilidade e familiaridade construídas entre mestres e aprendizes. A Capoeira é largamente difundida no Brasil e no mundo e depende da manutenção da cadeia de transmissão desses mestres para sua continuidade como manifestação cultural.

Na roda da Capoeira Angola, o jogo estimula a cooperação, o respeito mútuo e autoexpressão; duas pessoas ficam no centro da roda com o propósito de lançar movimentos de ataque que podem ser rasteiros, privilegiando o plano baixo, como: rabo de arraia e rasteira, ou no plano médio, com uma movimentação frontal: chapas, ou giratórias: meia lua de frente, meia lua de costas, e até os movimentos de inversão, como: bananeira e queda de rins. Essa movimentação é acompanhada pela ginga, que organiza e intercala a movimentação entre os golpes. O ritmo, ou seja, a parte musical é feita pelos instrumentos: berimbau, pandeiro, atabaque, reco-reco e agogô, que produz uma sonoridade múltipla e, ao mesmo tempo, característica da prática acompanhada pelos corridos, que são cantos de uma estrofe e geralmente tem na primeira frase o refrão que será repetido pelo coro; a ladainha, que é um canto solo que faz a abertura da roda, estão fortemente relacionados à oralidade no ato de “cantar” o cotidiano e os fatos históricos.

A Capoeira Angola está alicerçada em diversos códigos e elementos que a constituem, tem um caráter interativo e cooperativo, ao passo que ela só acontece na presença humana e cada pessoa tem a sua função nessa organização. Isso fica bastante visível na organização da roda de Capoeira, ela é a forma de expressão que permite o aprendizado e a expansão do jogo, além da atualização e invenção da combinação de movimentos e das cantigas. Na roda, a ginga é um movimento complexo que pode ser interpretado como uma ação que promove a comunicação, o diálogo e o respeito, reestabelecendo as relações de coletividade e cooperatividade tecendo um caminho contrário ao da colonialidade que estimula, por exemplo, a competitividade, alicerçada no sistema Capitalista e produtivista.

A *Ladja*, o *N'golo* e a Capoeira Angola, são manifestações culturais negras que estão em localidades distintas, mas encontram semelhanças na sua organização, sustentadas nas relações sociais, são mobilizadas por instrumentos rítmicos e cantos com participação coletiva e organização através da circularidade. Através dos “rastros / resíduos” (GLISSANT, 1989) da memória oral foi

possível preservar seus elementos constituintes.

O filósofo e romancista martinicano Édouard Glissant em seu ensaio “As pessoas e a linguagem” afirma que mesmo diante da colonização, os países diaspóricos têm se mobilizado contra as opressões através da cultura.

Não é nada de novo declarar que para nós a música, o gesto, a dança são formas de comunicação tão importantes quanto o dom da fala. Foi assim que primeiro conseguimos sair da plantação: a forma estética nas nossas culturas deve ser moldada a partir destas estruturas orais. Não se trata de afirmar que a escrita não tem qualquer utilidade para nós, e estamos conscientes da necessidade dramática da alfabetização e da circulação dos livros nos nossos países. Para nós, é uma questão de reconciliar os valores da cultura da escrita e as tradições há muito reprimidas da oralidade. No passado, na escuridão da escravatura, era proibido falar, cantar era proibido, mas também aprender a ler era punível com a morte (GLISSANT, 1989, p. 249, tradução nossa).

A corporeidade expressa a cultura e a identidade individual e coletiva, ela é a própria memória, capaz de comunicar os saberes incorporados e expressar sentimentos, ideias e valores, possibilitando uma comunicação não verbal que transcende as barreiras linguísticas. Como mecanismo de sobrevivência cultural e epistêmica, as manifestações culturais negras criaram códigos próprios, decodificados apenas por quem vivencia suas práticas. Essa codificação evidencia uma estética, ética, política e filosofia próprias que orientam a conduta de quem participa.

Capoeira

Ouvi, outro dia, uma história de um guri franzino que subia umas lombas lá em Salvador, disseram que ele sempre apanhava do seu vizinho, um dia, um velho africano cansado de tanto ver

esse guri apanhar, resolveu ensinar a ele um movimento de corpo que não era dança, não era luta e não era jogo, mas era tudo ao mesmo tempo.

Quando o guri se sentiu preparado, passou em frente à casa do vizinho. Esse outro logo lançou um soco e o guri se esquivou, e puxou o outro na rasteira, que sem perceber como, caiu de bunda no chão. Desde então, esse guri não apanhou mais, todo mundo tinha respeito e medo dele. Esse guri se tornou conhecido como Mestre Pastinha. Ele cresceu, ficou velho e morreu, mas muita gente pratica a sua arte chamada de Capoeira Angola.

Quem me contou essa história foi um caboclo, velho também, que nasceu na Ilha do Bananal no Tocantins. Veja só, não é que essa história e essa tal de Capoeira Angola correu o mundo mesmo e foi parar em Goiânia! Foi onde encontrei esse caboclo, conhecido como Mestre Guaraná. Tem esse título porque também é um velho sábio, angoleiro de valor que ensina a arte da Capoeira Angola.

Mesmo assim, eu fiquei duvidosa de que a Capoeira Angola derrubava valentão, então fui à escola desse mestre ver com meus próprios olhos. Logo na subida da lomba ouvi uma voz que foi me conduzindo, ela cantava assim: “Quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu, berimbau mais eu, angoleiro sou eu. Eu venho de longe, lá do Bananal, jogo Capoeira, meu nome é Guaraná”.

E lá estava o Mestre Guaraná, que tem esse nome de planta forte e energética, para se lembrar de seus ancestrais indígenas. E como a música disse, estava ele tocando berimbau e mais sete pessoas com outros instrumentos musicais. Aquele ritmo que dava uma sensação diferente no corpo.

Eu achei que era só eu que estava sentindo, até que duas pessoas se agacharam no pé do berimbau e foram logo colocando a cabeça no chão e lançando golpes com os pés, num movimento que fazia um nó e a outra pessoa tinha que desatar. Parecia uma conversa entre os corpos, uma pessoa perguntava e a outra respondia, não diziam nenhuma palavra, mas elas sabiam o que tinham que fazer.

Era uma grande roda feita de pessoas sentadas no chão, todas vestindo branco, respondendo uma espécie de refrão. Esse canto era como uma reza acompanhada pelo ritmo dos instrumentos, o grave do atabaque e o agudo do agogô, instrumentos que já havia encontrado nas giras guiadas pelo meu avô, marcavam o ritmo, os dois pandeiros com suas platinelas tilintando também tinham um som conhecido pra mim, das rodas de samba que aconteciam nos nossos quintais, o reco-reco, que também acompanhava a marcação, há esse era novidade pra mim.

O atabaque, esse eu já conhecia, tinha um parecido com esse da Capoeira, na casa de meu avô, mas eram tocados em trio: rum, rumpi e lé. Eles eram tocados dia sim e outro também, em dias de samba e churrasco, nos rituais religiosos e por mãos arterias de crianças que sempre passavam por ali. Mas na roda de Capoeira Angola, esse trio era feito pelos berimbaus.

*início, ou
maldade*



Figura 9: Início ou maldade
Fonte: Pastinha, Mestre (1960).

O gunga, berimbau com uma grande cabaça, era o rei da roda, ditava a hora de começar e terminar, a velocidade do toque e como os outros dois berimbaus deveriam acompanhar. O médio, de cabaça um pouco menor, fazia o inverso do toque do gunga, e a viola, com a cabaça menor de todas era o berimbau criativo. A baqueta do tocador se movia tão rápido, subia e descia fazendo tantos sons diferentes que era difícil acompanhar, mas dava um trem dentro da gente toda que tava lá, difícil de explicar.

Eu fiquei ali sentada, ouvindo aquela música que embalava as duas pessoas que se movimentavam, parecendo um jogo-dança-luta, bem como a história que eu tinha ouvido. De tempo em tempo, as duplas se alternavam e cada jogo que começava era diferente do que acabava.

Os jogos eram melindrosos, uma coisa que vai, mas não vai, uma brincadeira de enganação, não dava pra saber se era o movimento que ditava a música ou o contrário e o coro repetia: “Coco mironga que tem dendê, que tem dendê, que tem dendê”. Naquele momento nem era preciso saber o significado de mironga, para entender que aquele jogo tinha segredo.

2 CORPO E COMUNICAÇÃO

A existência do corpo é condição fundamental para que exista comunicação, ele é parte essencial do processo de expressão e compreensão de ideias, sensações e emoções, sem o corpo, a

comunicação se torna impossível. Para as culturas africanas e de matriz africana, o corpo é crucial para a compreensão de si e do mundo, ele é garantia para a permanência dos saberes e da cultura.

O corpo ocupa um lugar de destaque e de desafio em relação aos sistemas de significação presentes na sociedade. Como um signo, o corpo é capaz de provocar conflito e disputa, já que os signos são usados como meios de exercício do poder. A exemplo disso, estão as características físicas, que a depender do modelo cultural, podem servir de categorizações que estão a serviço do exercício do poder e do controle, reforçando hierarquias e desigualdades sociais.

No entanto, o movimento do corpo também representa o movimento da cultura, ou seja, o corpo é um veículo para a expressão de valores culturais. Nesse contexto de estudo, o entendimento de corporeidade adotado passa pelo viés das epistemologias negras, que a consideram base para o saber. Portanto, a investigação se deu na presença das manifestações do corpo com o intuito de compreender a comunicação gerada por ele.

O texto de abertura deste capítulo narra um encontro com a Capoeira daquele que veio a ser chamado de Mestre Pastinha, que, com seus discípulos, deu origem ao que conhecemos como fundamentos da Capoeira Angola. Vicente Ferreira Pastinha, nascido em 1889 em Salvador, ainda criança aprendeu Capoeira com Mestre Benedito. Em 1941, fundou sua escola de Capoeira Angola, localizada na ladeira do Pelourinho, em Salvador, na Bahia. Além dos ensinamentos que transmitiu a seus discípulos, registrou o seu conhecimento sobre a Capoeira Angola também em forma do manuscrito intitulado “Quando as pernas fazem mizerê” (1956). Na obra, desenhos autorais demonstram movimentos da Capoeira e acompanham trechos de corridos e reflexões filosóficas sobre a prática. Em seu livro “Capoeira Angola” (1988), Mestre Pastinha utiliza fotografias para ilustrar movimentos e desenvolve uma narrativa sobre a aplicação dos golpes. Em seus escritos, fala sobre o arranjo musical, melodias e ritmos e sobre a ética no jogo.

A Capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra uma agressão, mas, desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais um verdadeiro estado de equilíbrio psico-físico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar seu adversário (PASTINHA, MESTRE, 1988, p. 25).

Para Mestre Pastinha, assim como para muitas pessoas, a chegada na Capoeira Angola se deu através de uma necessidade de sobrevivência, seja ela física seja ela epistêmica. A identificação com os elementos constituintes da Capoeira acionados pela corporeidade dá sentido à experiência e se mostram na vida de quem a pratica como uma filosofia de vida voltada para o equilíbrio entre o corpo e a mente.

“Início ou maldade” é o título dado por Mestre Pastinha à figura 9, que ilustra um movimento

da Capoeira Angola conhecido como “chamada”, representado pelo ato de parar, literalmente, interrompendo a aplicação de golpes ou a ginga. Ao parar, a jogadora posiciona-se em um local estratégico da roda e indica, através da movimentação corporal, o movimento de chamada.

A chamada é utilizada como forma de reorganizar as estratégias de jogo que estão sendo utilizadas, é também uma forma de harmonizar o jogo com a outra pessoa. Os diálogos estabelecidos pela interação corporal podem ser reiniciados quantas vezes for necessário no mesmo jogo, o que interrompe e reinicia a “conversa” é o movimento de chamada.

A “chamada na mandinga” é um código cultural que comunica com as pessoas que integram a Capoeira Angola. Ao figurar nos jogos, garante o fortalecimento e a disseminação da cultura negra e de sua sobrevivência epistêmica. O tensionamento entre a comunicabilidade e incomunicabilidade é perceptível, pois o ato de comunicar se dá na repetição dessa ritualística entre seus pares, é necessário estar dentro desse espaço-tempo de acontecimento para que a comunicação ocorra. Com sua morte física, Mestre Pastinha tornou-se ancestral, seus ritos de passagem também são ritos de permanência, renovação e revitalização dos ensinamentos da Capoeira Angola que permanecem vivos. “As culturas africanas transladadas para as Américas encontraram através do corpo em movimento e na sua vocalidade um modo de produção do conhecimento, a grafia do saber era sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado” (MARTINS, 2021, p. 36).

Mestre Pastinha deixou um legado inscrito na sua corporeidade e oralidade, marcados pelo jogo de corpo, e composição de ladainhas e corridos, que compartilham histórias, memórias e vivências. Através da sua história de vida e da forma como organizou e transmitiu os ensinamentos da Capoeira Angola, sua presença tornou-se memória viva mesmo após sua partida do plano material. Imortalizado através de manifestações diversas, na Capoeira “Seu Pastinha deixou semente”.

Para Clyde Ford (1999) o processo diaspórico significa literalmente “[...] plantar sementes por dispersão”. Nesse sentido, a Capoeira Angola produz sua própria forma de comunicação manifesta na corporeidade. A linguagem figurativa dos provérbios é um exemplo de comunicação dos valores e características culturais e um importante recurso presente nos corridos e na movimentação corporal, que transmitem ensinamentos retirados das experiências de vida.

Após dias sem comer, um cachorro avista um gato e sai em sua caça, o gato ao se ver perseguido, apura sua corrida e consegue despistar seu predador. Ao ver o alvoroço gerado pela caçada, uma pessoa pergunta ao cachorro: - não era você que estava com fome? Por qual motivo não garantiu seu jantar? O cachorro ofegante respondeu: - eu estava correndo por uma refeição, o gato, pela sua vida.

Esse provérbio ugandense serve para pensarmos sobre os corpos negros e a sobrevivência da

sua cultura. Na metáfora, a corporeidade negra está representada pelo gato, que na iminência da morte mobiliza seu corpo como único recurso possível para manter-se vivo e continuar transmitindo conhecimento para seus descendentes. O cachorro, por sua vez, representa as investidas da colonialidade, que, mesmo na tentativa antropofágica de devorar significado e significante contidos nas manifestações culturais negras, produzidas pela corporeidade negra, não concluiu seu objetivo.

Nos deparamos então com a corporeidade negra em um ato de comunicabilidade diante de inúmeras e contínuas investidas externas para que a comunicação não se estabeleça no interno de sua comunidade. Essas investidas estão registradas ao longo da história e denunciam proibições e perseguições às pessoas negras praticantes de sua cultura. A atualização das formas de manifestação do racismo, entranhada na máxima de que a cultura é um patrimônio nacional e que pertence a todas as pessoas, retirou a pessoa negra do lugar de protagonista e difusora dos saberes ancestrais, que, por sua vez, são tecnologias de sobrevivência.

A cultura negra tratada enquanto território de “ninguém” vem sendo expropriada e apropriada por indivíduos que não pertencem à dinâmica da racialização dos corpos e da defesa da cultura enquanto condição de vida, pois o branco é tido como um ser universal, o padrão social, nós, negros e negras somos “os outros”. Portanto, a corporeidade negra, forjada na violência racial, sempre existiu como sobrevivência, daí sua condição disruptiva. Não é de qualquer corporeidade que se fala, pois a existência da corporeidade negra ao comunicar-se gera uma fratura no modelo vigente de comunicação que silencia, oculta e nega a centralidade dos corpos negros em sua cultura.

Os movimentos da corporeidade concretizam a comunicação ao estabelecer relação através dos códigos culturais, que são aprendidos na vivência das manifestações culturais. Essa transmissão de conhecimento, necessária para a sobrevivência da cultura, ocorre única e exclusivamente através da corporeidade negra, pois ela é resultado e resultante das manifestações culturais negras. A corporeidade negra propicia a comunicação, não como um instrumento, mas como condição essencial para que a comunicação se estabeleça. Essa definição aponta para uma mudança de paradigma nas pesquisas em Comunicação, pois não enquadra a corporeidade enquanto mídia e nem como veículo de informação.

Analisando as produções sobre Corpo nas teses em Comunicação no catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), é possível encontrar 275 produções que dialogam com esse tema. O levantamento abrangeu todas as teses de doutorado em Comunicação no período de (1987-2018), compreendendo todas as pesquisas que estão disponíveis na plataforma. As áreas de concentração predominam na comunicação (20), comunicação e cultura (13), signos e significações dos processos comunicacionais (22), e signo e significação nas mídias (14). As pesquisas estão, em sua maioria, nas universidades de São Paulo (160), no Centro-Oeste do país foram localizadas (02) na Universidade de Brasília.

A pesquisa que leva título: “Representações sociais e imagens em fotografias do corpo masculino em revistas gays”, defendido em 2007, analisou as representações do corpo em um meio de comunicação. “Avatar, corpo e videogame: articulações entre comunicação, imaginário e narrativas” defendido em 2015, analisou a relação do usuário/jogador com as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), considerando o corpo virtual, ou seja o avatar construído para uso nos jogos virtuais e a relação do corpo e sua representação no ciberespaço.

Essa pesquisa exploratória demonstrou que o Corpo nos programas em Comunicação da região Centro-Oeste é um tema pouco pesquisado. De modo geral, as pesquisas em Comunicação estão focadas nas Tecnologias de Comunicação e nas Mídias. Nísia Martins do Rosário realizou o mesmo levantamento em 2021 para a publicação do seu livro “Corporalidades eletrônicas: comunicação do corpo em estudos midiáticos” e apresenta uma análise que contribui para essa perspectiva, ao afirmar que: “[...] são poucas as pesquisas do campo da Comunicação que fazem o recorte do corpo sobre as mídias – o que não seria de se esperar, tendo em vista o midiacentrismo que rege as investigações nessa área de conhecimento (ROSÁRIO, 2022, p. 14).

O midiacentrismo no campo da comunicação, pontuado pela autora, está orientado para pesquisas sobre as mídias e suas características e formatos, não contemplando as relações sociais e culturais que envolvem o campo. Essa perspectiva, entretanto, tem ganhado espaço a partir de pesquisas pautadas na interseccionalidade de raça, gênero e sexualidades, que destacam o corpo na construção das identidades e nas relações de poder.

Considerando as pesquisas no campo da Comunicação e da Semiótica, Helena Katz e Christine Greiner inauguram a discussão sobre o Corpo a partir da Teoria Corpomídia (2001). Por meio da interdisciplinaridade, a teoria busca afirmar as discussões do corpo não apenas na mídia (corpo na publicidade, corpo na televisão etc.) mas propõe o corpo como a própria mídia. Nesse entendimento, a mídia não seria um meio de comunicação que processa informações, o corpo não seria um processador, pois quando o corpo encontra a informação, esta transforma-se em corpo, modificando-se. Nesse processo, nada se preserva pois tudo acontece como fluxo, acontecimento. Os processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam, como ocorre com o corpo, que se transforma em acordo com o tipo de informação com o qual lida justamente porque a transforma em corpo.

Dentre os saberes que convoca estão as teorias da comunicação, a biopolítica, a teoria evolucionista darwiniana, a filosofia da mente, a arte e a semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Outro pressuposto dessa teoria é o de que o fluxo corpo-ambiente representa uma conexão política, “não apenas o corpo (corpomídia) é distendido nos artefatos que cognitivamente materializa

como corpo, mas também nos dispositivos de poder (práticas discursivas e não discursivas, crenças, hábitos, padrões de movimento, espacialidades e assim por diante) (KATZ; GREINER, 2015, p. 10).

Ao discorrer sobre corpo e os modelos da comunicação, Greiner e Katz (2001) apontam que, a partir da vertente construtivista, que trata a comunicação como a expressão de uma construção coletiva de sentido e de fenômenos, foi possível desenvolver pesquisas nas quais o corpo, o cérebro e as interações com o ambiente fornecem as bases para a comunicação. Para as autoras, [...] a mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Busquei aproximação com a Teoria Corpomídia pelo fato dela ser precursora nos estudos em Comunicação aliadas à corporeidade. Entretanto, compreendo que as bases teóricas utilizadas nessa teoria para elaborar o entendimento de corpo são dissonantes da compreensão de corpo trazida pelos estudos de concepção africana. Nessa perspectiva teórica, o corpo é entendido como a expressão primeira de vida e de compreensão da existência real cósmica e humana, portanto o corpo é a própria essência da comunicação.

Na Cosmosensação africana, o corpo deixa de ser visto como objeto concreto, fragmentado e reduzido a sua condição biológica, e passa a ser interpretado de forma ampla e subjetiva. A ideia que se tem do corpo é enquanto uma experiência vivida, que engloba a relação entre a vida e o cosmo; e assim de forma integrada, corpo, mente e espírito coexistem.

O corpo tem conceitos distintos a depender da cosmovisão à qual é interpretado. Portanto, ao adotar a cosmovisão africana nesta tese, tanto o termo corpo quanto o termo corporeidade são entendidos a partir de sua integração e complexidade. Embora a corporeidade “[...] seja marcada pelo pertencimento a um grupo, a uma ou a várias comunidades na medida em que, para nos comunicarmos com o outro, precisamos ser reconhecidos pelo corpo, estar em interação, em diálogo com ele” (TRINDADE, 2006, p. 36). O corpo no movimento de interação manifesta sua corporeidade.

A corporeidade é a condição própria do sensível, tal como na descrição de Boulaga, filósofo camaron: “O sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo. O homem não é si mesmo por derivação ou, progressivamente, por etapas. Ele é de vez ele mesmo, estando nele mesmo junto a coisas e a outros, na atualidade do mundo. O sentir é a correspondência a essa presença [...]. Pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele. Ele é o mundo” (SODRÉ, 2017, p.

Ao afirmar que o “sentir é a comunicação original”, o filósofo camaronês Fabien Eboussi Boulaga faz uma crítica frontal ao modelo de filosofia ocidental e defende que o povo africano deve buscar sua própria orientação epistemológica para orientar sua experiência no mundo. Ao refletir sobre a corporeidade negra a partir de teorias com base africana, percebo que o corpo ultrapassa a ideia de mídia, pois a condição da sua existência por si só já alcança a comunicação.

Portanto, a corporeidade negra na Capoeira Angola promove a comunicação através da existência do corpo, que carrega a identidade de quem pratica essa manifestação cultural, trata-se de uma corporeidade que opera sempre em relação à coletividade, pois a permanência cultural se dá no encontro com o coletivo. Nesse sentido, esse texto apresenta a interlocução de campos teóricos, buscando um diálogo entre filosofia africana, comunicação e semiótica.

As manifestações corpóreas impressas na Capoeira Angola não são espaços exclusivos de comunicação de valores africanos, mas são possíveis de verificação, embora sua estrutura e organização tenham se alterado ao longo de sua existência, a concepção de corpo elaborada pela filosofia africana interpreta a existência humana em sua totalidade, trazendo a centralidade do corpo como parte integrante da natureza. A corporeidade negra compreendida através das africanidades apresenta um novo paradigma para pensar a comunicação suscitando a necessidade de afirmar o corpo como sua essência.

2.1 Corpo e episteme

Todo povo tem a sua forma de interpretar o mundo composta por uma rede de conceitos e valores que orientam suas ações e os modos de vida em sociedade. No Brasil, os conceitos que orientam o modo de pensar estão em constante embate, pois a matriz do pensamento ocidental, embora seja considerada hegemônica, foi imposta na colonização dos povos originários e africanos, portanto não pode ser entendida como universal.

A própria existência humana tem diferentes interpretações a depender da visão de mundo que buscamos para analisá-la. Na perspectiva ocidental, a anatomia compreende o corpo como um conjunto das várias partes que compõem um ser vivo, constituído de uma estrutura física e órgãos interiores. A etimologia da palavra em latim *corpus* está em oposição a alma, assim como no cristianismo ortodoxo, relatado na epístola de São Paulo aos gálatas: “[...] a carne luta contra o Espírito e o Espírito contra a carne”. Nessa passagem, o corpo ocidental trava uma luta interna entre os instintos físicos da “carne”, ou seja, do corpo, e os valores “puros”

do espírito, como a bondade e a paz.

Outro entendimento bastante enraizado na cultura ocidental é a noção de pecado original, que surgiu a partir do momento em que Adão e Eva, moradores do Jardim do Éden, morderam a maçã, o fruto proibido. Por cederem aos desejos da “carne”, foram considerados pecadores e expulsos do paraíso, por introduzirem o pecado no mundo, todos os seres humanos, descendentes de Adão e Eva, tornaram-se pecadores e somente a redenção religiosa os salvaria.

A fragmentação do corpo e a noção de pecado original contrastam com o entendimento Dogon, da África Ocidental. De acordo com o sábio Ogotemmêli, o corpo humano é o principal oráculo divino, “revela os mistérios da vida e do Cosmo, representa a organização da sociedade, reforça a relação entre vida humana e a terra e lembra à humanidade sua ligação constante com a divindade” (FORD, 1999, p. 258). Na cultura Dogon, a humanidade foi criada pela divindade Amma, que modelou a primeira pessoa a partir de argila. Desde então, o corpo humano passou a ser símbolo e marca sagrado da energia vital e da essência divina. A cosmovisão Dogon valoriza a conexão entre o ser humano e o universo entendendo que há uma integração, na qual o universo contém a corporeidade humana e a corporeidade, por sua vez, contém o universo.

As vivências religiosas, a Capoeira Angola, o Samba de Roda, entre outras manifestações de matriz africana, fazem parte das epistemologias negras ao conceber a ideia de que o corpo é indissociável da mente e da espiritualidade. Em nenhum outro espaço físico ou religioso, é possível encontrar a espiritualidade a não ser no corpo, que é um espelhamento do universo, nele habitam o sagrado e o profano, o corpo é a morada do Divino. É a sobrevivência desses corpos e seu modo de comunicação não verbal, que garante a permanência e a preservação dos valores não ocidentais.

O corpo é central para a criação do mundo, Ogotemmêli, ao narrar sobre a história da criação revela que “o corpo humano serviu de planta para a organização e o funcionamento da sociedade humana em todos os níveis” (FORD, 1999, p. 255). Por isso, é natural, por exemplo, recorrermos à natureza para prepararmos um banho de folhas e ervas para resolvermos angústias e questões do cotidiano. Buscamos as práticas culturais africanas para a cura do corpo e do espírito. O cuidado com o corpo e a mente estão integrados, por isso as manifestações culturais podem ser interpretadas como terapêuticas, pois movimentar o corpo é uma ação de cura. Essa forma de autoconhecimento e a compreensão intrínseca entre a natureza e a vida humana se mostram como estratégia de estar no mundo a partir de uma cosmogonia africana.

Enquanto campo de conhecimento dedicado a refletir sobre as questões fundamentais da vida humana, a filosofia tem desenvolvido pesquisas orientadas a partir dos saberes de matriz africana ampliando o entendimento sobre visões de mundo e tornando acessível as bases do pensamento não eurocêntrico e ocidental, voltado para a centralidade do sujeito africano para

interpretar e compreender os processos históricos de produção do conhecimento e saberes. Nesse sentido, o filósofo Molefi Kete Asante (2009), dedicado ao estudo das epistemologias africanas, desenvolveu o paradigma da Afrocentricidade.

O autor propõe que todos os fenômenos econômicos, sociais, políticos e culturais sejam compreendidos através de uma concepção africana, sendo que para que isso ocorra é necessário que haja interesse pela localização psicológica do indivíduo em relação à sua cultura. “Uma pessoa está deslocada ou descentrada sempre que se posiciona a partir de experiências que não fazem parte de sua história, sempre que operar centrada nas experiências de outrem” (ASANTE, 2009, p. 96). Quando uma pessoa negra se coloca centralizada diante de suas experiências, torna-se sujeito de sua história.

Um indivíduo consciente de sua história consegue agir em defesa dos elementos culturais africanos e respeitar a dimensão criativa da personalidade africana, sem impor interpretações eurocêntricas ou não-africanas. “Um agente é um ser humano capaz de agir de forma independente em função de seus interesses, já a agência, é a capacidade de dispor de recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana” (ASANTE, 2009, p. 94).

Os estudos sobre o paradigma da Afrocentricidade incidem na localização do sujeito para uma interpretação africana sobre a sua própria imagem cultural. Em diálogo com o paradigma da Afrocentricidade, o filósofo malawiano Didier Kaphagawani (2002), afirma que o estudo da forma de saber de cada grupo terá seus próprios termos e conceitos apropriados e uma estrutura será adaptada exatamente para essa forma de saber e, assim, a epistemologia de cada comunidade cultural não será aplicável a qualquer outro grupo ou mesmo reconhecível por alguém de outra cultura.

Essa afirmação sugere que cada grupo cultural possui sua própria maneira de entender e produzir conhecimento, com termos, conceitos e estruturas específicas que são adequados à sua forma de saber. Sendo assim, a epistemologia de cada comunidade cultural não pode ser aplicada a outros grupos sem que haja perdas no processo de compreensão e assimilação.

O entendimento de Kaphagawani é um indicativo sobre a necessidade de mobilizar teorias e conceitos diversos para a compreensão de contextos socioculturais também diversos, ou seja, não é possível transferir uma teoria para analisar determinado campo de pesquisa, sem que haja uma reflexão crítica sobre as bases que alicerçaram esses pressupostos teóricos, pois os modos de interação e de comunicação são distintos a depender da forma como o conhecimento é formulado e articulado.

A corporeidade negra, entendida através da epistemologia africana, aponta para a sua complexidade e integração. O corpo elabora, ressignifica, rejeita ou acolhe, mas sobretudo, manifesta-se, isso porque “a corporeidade tem uma lógica própria de pensar” (SODRÉ, 2001, p. 35). Um jogo de Capoeira pode ter duas pessoas fazendo a execução dos mesmos movimentos

de forma harmônica, respeitando os fundamentos do grupo, mas, para quem está na roda participando ou jogando, os sentidos mobilizados serão diferentes a depender dos corpos que estão jogando. Mestre Guaraná costuma dizer que a sincronia entre os pares, acontece com pouca frequência e pode ser entendida como um jogo que tem “dendê”.

*Coco mironga que tem dendê,
que tem dendê, que tem dendê*

A palmeira chamada dendezeiro tem um fruto, do qual é extraído o óleo de dendê, originária da África Ocidental, utilizado nas culinárias africana e brasileira. De ordem polissêmica, à palavra dendê são atribuídos diferentes sentidos, figura em diversos corridos de Capoeira, como no trecho acima e na mitologia dos orixás, sendo alimento proibido, quizila, para Oxalá. “Mironga”, advinda da palavra quimbundo “milonga”, significa mistério, segredo, briga ou alteração (LOPES, 2012). Na sabedoria dos terreiros trazida por Mãe Beata de Yemonjá (2008, p. 97), é possível perceber o simbolismo envolto no coco de dendê:

Quando o mundo foi criado, o caroço de dendezeiro teve uma grande responsabilidade dada por Olorum, a de guardar dentro dele todos os segredos do mundo. No mundo iorubá, guardar segredos é o maior dom que Olorum pode dar ao ser humano. É por isso que todo caroço de dendê que tem quatro furinhos é o que tem todo o poder. Através de cada furo ele vê os quatro cantos do mundo para ver como vão as coisas e comunicar a Olorum. E mais ninguém pode saber desses segredos, para não haver discórdia e desarmonia. É por meio dessa fórmula que o mundo tem seus momentos de paz.

No contexto das rodas de Capoeira, essa construção pode ser entendida como uma composição feita por elementos que trazem um diferencial para o jogo, impossível de ser ensinado e dificilmente descrito, mas que está presente na corporeidade e se manifesta de forma singular, envolto em “mistério”, podendo ser “perigoso” para quem está jogando, pois não revela sua intenção e carrega segredos que podem não ser desvendados.

Através desses gestos-códigos, o corpo narra, conta histórias vivenciadas no âmbito individual e coletivo, estabelecendo uma relação direta com os valores africanos, ressignificando as identidades negras dilaceradas pelo racismo. Para Hall (2006), a formação da identidade para pessoas que atravessaram fronteiras no processo diaspórico retêm fortes vínculos com seus lugares

de origem e suas tradições e carregam os traços das culturas, das linguagens e das histórias pelas quais foram marcadas. Mesmo distante geograficamente dos grupos étnicos aos quais nossas ancestrais pertenciam, em novos territórios, suas origens foram remontadas através das memórias inscritas e transmitidas pela corporeidade e oralidade.

Essa persistência da africanidade é uma possibilidade de garantia da humanidade, identidade e memória de descendentes africanos. Africanidade ou boçalidade, termo que se tornou pejorativo, na verdade se refere ao povo africano que rejeitava a ideologia vigente resistindo para garantir a manutenção de valores tradicionais, comunitários e míticos (SODRÉ, 2005). Resgatar essas terminologias é também um movimento de restauração das humanidades negras, pois a linguagem vem sendo utilizada como um mecanismo de opressão, que nomeia a presença negra e as manifestações culturais a fim de descreditar e apagar essa forma de produção do saber.

A epistemologia como estudo do conhecimento, é universal, porém, as formas de sua aquisição variam de acordo com os contextos socioculturais em que estas reivindicações são formuladas e articuladas (KAPHAGAWANI; MALHERBE, 2002). Nos estudos com base africana, não existe racionalidade construída sem considerar a existência da corporeidade como âncora fundamental.

Nesse sentido, a Capoeira Angola é analisada como uma manifestação que tem sua forma de ser e estar no mundo, com fundamentos orientados pelas epistemologias africanas, e isso envolve diretamente a presença dos valores civilizatórios africanos acionados pela corporeidade. A forma de transmissão desse saber está condicionada ao princípio da hierarquia e da senioridade, portanto, os ensinamentos são transmitidos pelas pessoas mais velhas, aquelas que possuem um tempo de permanência necessário para compreender os códigos e fundamentos. Os grupos de Capoeira Angola costumam formar pessoas com títulos, cuja nomenclatura pode variar, mas que acontece com o mesmo objetivo, eleger entre suas praticantes pessoas que serão responsáveis pela continuidade do trabalho desenvolvido pela Mestre ou Mestre do grupo.

Essa passagem tem diferentes graduações. No grupo que integro, ela inicia com o título de treinela, avançando para contra mestra, tendo como titulação máxima o posto de Mestre. Em escolas de linhagens diferentes, podemos ver as nomenclaturas de professora ao invés de treinela. O processo de titulação, ao contrário do que ocorre no processo escolar e universitário, se refere a algo que está por vir, e não a algo que foi concluído. Ou seja, a pessoa que recebe um título tem atributos considerados necessários para a continuação da tradição daquele determinado grupo, ao ser titulada, são atribuídas outras responsabilidades, mas ainda assim é desejada a permanência no grupo na condição de aprendiz. Não existe um tempo determinado para que o título seja atribuído a alguém, e não existe nenhuma garantia de que ele será concedido, a noção de tempo não é precisa, pois cada pessoa aprende no seu próprio tempo.

É possível afirmar que a identificação, compreensão e sobretudo a aplicação dos fundamentos da Capoeira Angola na comunidade de pertencimento e a permanência nesse espaço onde a

manifestação cultural se apresenta são indícios de formação de uma capoeirista. O princípio da hierarquia opera pela senioridade, e a pessoa titulada torna-se uma referência para a comunidade angoleira, sobretudo, para a geração que chegou ao grupo posteriormente. Mesmo na condição permanente de aprendiz, pode orientar os treinos e as ações coletivas e organizar outros grupos, como forma de disseminação desse conhecimento, sem perder o vínculo com seu grupo de origem.

Ao aprofundar sobre os conceitos de ética, estética e oferendas nas práticas culturais, Leda Maria Martins, poeta, ensaísta e dramaturga discorre que “torna-se uma nobre qualidade quando em si reverbera, na potência de sua funcionalidade, esse brilho do espírito o fazer bem para o bem coletivo visando a suas necessidades de equilíbrio social, postura e postulado da ética e da sophya que as informam” (MARTINS, 2021, p. 70). Estética e ética não se dissociam nas civilizações negras, a estética traduz a cultura, portanto, as manifestações culturais não representam apenas um “deleite estético”, mas transmitem os valores éticos que regulam o cotidiano das sociedades africanas. Para que alcancem a categoria de “belo”, as manifestações culturais precisam estar a serviço do interesse e do bem coletivo, e este é um valor fundante da Capoeira Angola.

*Se quiser andar ligeiro,
colega véio, nessa via ande só,
mas se tu quer chegar longe,
acompanhado é bem melhor*

Esse trecho, que faz parte de uma ladainha muito cantada nos espaços de Capoeira, concretiza a noção de coletividade e apresenta uma impossibilidade de pertença e longevidade a esse lugar caso esse entendimento não seja estabelecido. Embora a coletividade seja um fundamento, há quem dissemine a ideia de que é possível ser capoeirista sem Mestre, e acreditam ser possível ser Mestre sem primeiro ser aprendiz.

Esse movimento de retirada de elementos e fundamentos pode ser interpretada como “infiltração cultural”, que ocorre à medida que estes espaços acolhem pessoas que trazem entendimentos e visões de mundo que estão alicerçados em outras bases culturais, conforme mencionou Stuart Hall (2006). A infiltração cultural tem suas bases na opressão e supressão de um grupo racial em detrimento de outro, e por mais que haja pessoas bem intencionadas e dispostas a aprender e desconstruir seus paradigmas baseados na opressão, é importante frisar que o racismo está na estrutura social e opera nos diversos âmbitos, portanto, muitas vezes na tentativa de aprender a cultura negra, a presença de pessoas de outros grupos étnicos na Capoeira, afasta, justamente, as pessoas negras e as impossibilita de vivenciarem sua cultura.

Não são raros os relatos de desconforto e racismo velado sofridos dentro do ambiente da Capoeira Angola, o entendimento de coletividade é tão intrínseco, que, por estar aberto a todas as pessoas, muitos grupos não conseguem se posicionar diante desses acontecimentos, levando ao afastamento de pessoas negras. A cultura é viva, se modifica e se atualiza, entretanto, algumas armadilhas estão presentes nesse processo de modernização, é necessário perceber que padrões hegemônicos interferem na forma como vivenciamos a nossa cultura.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” - como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens - entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2006, p. 74).

O entendimento de infiltração cultural trazido por Hall dialoga com Kaphagawani, ao dizer que existe uma impossibilidade de compreensão de determinados valores culturais quando pessoas de “fora” adentram esse espaço, como ocorre com a Capoeira Angola. Além disso, Stuart Hall traz uma problemática acerca da relação cliente-consumidor, que também parece ressoar como algo recorrente nas manifestações culturais, nas quais as relações de troca e compartilhamento estariam sendo substituídas pelas relações de consumo cultural.

É de extrema relevância que o grupo étnico fundante faça parte das manifestações culturais negras, pois em termos de localização cultural e epistêmica, as pessoas negras são detentoras dessa cultura e do seu legado. É oportuno para essa discussão falarmos sobre a presença de pessoas não-negras na Capoeira com a intenção de refletir sobre as interferências que ocorrem no processo de compreensão cultural e até mesmo de descaracterização da manifestação de origem. Compreendendo que a continuidade da cultura negra será realizada por seus discípulos, e em algumas décadas a ausência de pessoas negras compromete a identidade de um grupo, conseqüentemente, da Capoeira.

Na figura 10, trago um vídeo sobre a presença da Capoeira no Japão para dialogar com a premissa apresentada, trata-se de uma demonstração ou apresentação de Capoeira, na qual duas mulheres estão jogando ao som da bateria de Capoeira. A harmonia dos toques é perceptível, assim como o domínio da técnica e a execução dos movimentos, por isso é facilmente identificada



Figura 10: Capoeira no Japão
Fonte: Gueto Japão (2021)

como Capoeira, mas o pertencimento étnico e a construção da identidade da Capoeira ficam comprometidos, pois todas as pessoas que integram essa roda, são pessoas não negras. O diálogo sobre a internacionalização da Capoeira se faz necessário para que não percamos de vista que essa manifestação cultural, ao ser interpretada como “cultura popular”, perde seu agente e continua existindo sem a presença das pessoas negras.

Esse tema desperta interesse na comunidade acadêmica¹¹ e também de praticantes da Capoeira, e as conclusões sobre a prática da Capoeira fora do Brasil e, por consequência, de pessoas não negras trazem apontamentos que reduzem a

sua importância e complexidade. Um grupo focal feito com praticantes de Varsóvia, na Polônia, apontou os seguintes aspectos: “[...] sobressai a dimensão performática da prática da Capoeira, seja ela pela via das acrobacias ou pela sua valorização como luta. [...] barreiras linguísticas geram determinadas incompreensões sobre o universo da Capoeira, interferindo nas interações pessoais (LOUREIRO; MARCHIORI; MARTINS; MELLO, 2022, p. 13).

Outra pesquisa realizada com praticantes argentinos destaca: “Embora haja o interesse pela preservação das tradições e dos rituais da Capoeira, o consumo produtivo que os participantes argentinos dela fazem denota apropriação autoral, marcada pelo contexto sociocultural em que estão inseridos e por questões de ordem pessoal” (LOUREIRO; MARCHIORI; MARTINS; MELLO, 2021, p. 109).

Os fundamentos da Capoeira Angola se apresentam de forma ampla e complexa, portanto não podem ser reduzidas e interpretadas apenas como uma movimentação corporal destituída de história e saberes ancestrais que constroem cotidianamente uma tradição viva. A internacionalização da Capoeira pode representar um processo de infiltração cultural. Nesse sentido, tem exigido que as manifestações culturais de motrizes africanas mobilizem estratégias de sobrevivência epistêmica e cultural. Essas medidas vão desde a reafirmação do protagonismo negro nesses espaços e podem chegar à organização de grupos exclusivos, ou de maioria negra. A localização e o centramento cultural é frequente tanto para os povos tradicionais como os de origem africana e é entendido como uma condição fundamental de existência e promove uma atualização constante do conceito e da ação de aquilombar.

“Ser quilombo no Brasil de hoje é costurar a complexa trama de ser único e coletivo ao

¹¹ Para aprofundamento na temática, ver: documentário *Mandinga in Manhattan* (2005) e *Mandinga en Colombia* (2009). Ver também: o levantamento de pesquisas realizadas sobre o tema da internacionalização da Capoeira. CAMPOS, Vivian; CANEDO, Daniele Pereira. Internacionalização da capoeira: estado da arte. In: *ENECULT*, 18.; Salvador, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139300.pdf>. Acesso em: 2 maio 2023.

mesmo tempo [...] é investir em profundos mergulhos identitários para uma existência plena, pelo que se é, implica em habilidade para operacionalizar identidades e coletividades” (DIAS, 2022, p. 22). Em diálogo com o paradigma da Afrocentricidade, a noção de quilombo apresentada busca um centramento na construção identitária para que seja possível a articulação na coletividade.

Essa se estabelece através da união de pessoas que compartilham um mesmo propósito e estão dispostas a mobilizar recursos diversos para a manutenção do seu sistema de valores. A coletividade, de uma perspectiva do aquilombamento, se estabelece na cooperação entre pessoas negras e se estrutura pela senioridade. Portanto, os valores ocidentais estruturados a partir de hierarquias de gênero que suscitam a competição entre homens e mulheres não devem orientar as manifestações de base africana. No entendimento da afrocentricidade, Ama Mazama (2009, p. 125) afirma que: “as relações de gênero são apresentadas com ênfase na complementaridade, essa abordagem também é um ato de resistência às tentativas da supremacia branca de desintegrar e dividir a comunidade africana”.

A corporeidade negra tem, em suas manifestações, uma base epistêmica orientada pelos valores culturais africanos. Ao apresentar os fundamentos da epistemologia africana, problematizo a necessidade de interpretar os fenômenos que ocorrem com as pessoas negras e suas manifestações culturais a partir de uma base conceitual representativa. Obviamente, não existe um modelo de cultura que não tenha sofrido interferência de outras culturas, entretanto o que está sendo defendido aqui, a partir do paradigma da Afrocentricidade, é a localização diante dessas interferências para que seja possível utilizar um modelo cultural que opere a favor dos interesses e da existência das comunidades culturais negras em prol do seu fortalecimento epistêmico.

A sobrevivência da corporeidade negra garante a continuidade das epistemologias negras, por isso a necessidade de pensar uma comunicação que afirma a centralidade do corpo na produção, manutenção e elaboração das diversas formas de saber. É buscando construir formas de existência dos nossos corpos na cultura e é, através dela, que alcançamos a coletividade negra e o acolhimento a partir do debate dos valores civilizatórios africanos que reorientam as nossas práticas.

2.2 Comunicação como interação

O corpo está em constante movimento para manter-se vivo, o que faz da corporeidade a matriz da comunicação nas manifestações culturais negras. É por meio do corpo que os valores

culturais são transmitidos e são preservadas as tradições. A cultura enquanto conjunto de crenças e práticas compartilhadas, afirma-se através do corpo e este, por sua vez, é fundamental para a sua existência ao dar expressão às manifestações culturais. A memória corporal tornou-se um registro histórico, possibilitando as trocas simbólicas, a interação e a permanência de tais valores.

Para José Luiz Braga (2015), o acionamento de elementos compartilhados entre participantes da interação e o ajuste desses códigos às condições específicas de interação, são chamados de processos interacionais. Esses códigos são transformados e ressignificados constantemente, de acordo com as condições sociais e históricas, através da própria interação, e inicialmente sua composição se dá por imitação, processo entendido como “grau zero” da comunicação, que está entre a capacidade de imitação e inventividade humana, portanto “[...] não há invenção pura, nem pura imitação, tudo é fluxo” (BRAGA, 2015, p. 12).

Nos espaços de manifestações culturais negras, podemos observar um fundamento, ou seja, um modelo de comportamento que é reproduzido, “imitado” por praticantes de um mesmo grupo, mas que sofre adaptações e mudanças, “inferências” de acordo com as necessidades específicas apontadas pelas mesmas pessoas.

O processo de imitação e inferência se dá na coletividade, composta por indivíduos com histórias e trajetórias diversas, mas que se unem em prol de um mesmo objetivo atuando em cooperação. As diferenças entre essas pessoas são vistas e tratadas como potencialidades, cada pessoa contribui para o coletivo a partir desse saber próprio.

No ato de sistematizar o entendimento dos valores civilizatórios africanos, Azoilda Trindade (2005) nos apresenta a dimensão da ação de “ocupar-se com o outro” como uma elaboração de cooperação. Essa ação se dá tanto na escuta atenta às demandas individuais, quanto no ato de aprender o que outra pessoa tem a nos ensinar. “Não sobreviveríamos se não tivéssemos a capacidade da cooperação, do compartilhar, de se ocupar com o outro” (TRINDADE, 2005, p. 35).

Na figura 11, é possível perceber a organização de uma mesa com alimentos preparados a seis mãos. Ao “ocupar-se com o outro”, temos também o ato de cuidar, que aparece no processo de elaboração e escolha dos elementos que irão compor essa mesa. O preparo e o compartilhamento do alimento, para muitas culturas, é uma forma de manifestação de amor, cuidado e afeto. O “vivo” da comunicação está nos olhares, na paixão, no abraço, portanto, captar a fala não linguística exige sensibilidade.

Para Ciro Marcondes Filho (2007, p. 87), a comunicação do sensível “[...] fala mais do corpo do que dos equipamentos eletrônicos, mais do silêncio e do recolhimento do que da algazarra dos sons estridentes e das imagens que nos sufocam, mais da penumbra do que da luz”. Essa perspectiva teórica segue na contracorrente dos estudos voltados às tecnologias de comunicação



Figura 11: Cooperação
Fonte: Acervo de Coletivo Pretas Angoleiras (2023).

em massa que permitem a rápida disseminação de emoções e ideias simplistas. Ele argumenta que o “totalitarismo da sensibilidade” é uma ameaça à liberdade individual e à diversidade cultural.

Essa crítica está na mesma esteira da visão instrumental da comunicação que vem sendo elaborada a partir do desenvolvimento das tecnologias, da modernização dos sistemas informacionais e do aprimoramento dos dispositivos, suscitando pesquisas com um olhar sobre a comunicação como um instrumento. Nessa perspectiva, a comunicação pode ser entendida como mera transmissão de informações de um emissor para um receptor. Entretanto, o compartilhamento e difusão trivial das mensagens através de dispositivos não se configura como comunicação. Ao questionar se, de fato, nos comunicamos, *Ciro Marcondes Filho* contribui com essa afirmação ao apresentar o entendimento de que os meios convencionais incomunicam:

As formas modernas de contato entre pessoas, as imagens de cada um que podem ser veiculadas pela internet, os telefones celulares, as câmeras que capacitam qualquer um a fazer um filme sugerem que as pessoas assim aproximem-se mais, conheçam-se mais. Mas eles iludem. É difícil fazer com que o outro sinta as coisas que estamos sentindo (*MARCONDES FILHO, 2007, p. 98*).

Essa vertente dedicada a compreender as funções exercidas pela comunicação é chamada de funcionalista e tem sua matriz na corrente positivista, que, por sua vez, defendia que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento válido, desconsiderando outras formas de compreensão humana da realidade. Assim, durante os séculos XIX e XX, a subjetividade e os fatores intuitivos foram substituídos pelo cientificismo. Obviamente os estudos na ciência da comunicação não estacionaram no funcionalismo, inclusive, as críticas ao modelo hegemônico do positivismo deram margem para a busca de uma ciência mais comprometida com as transformações sociais.

Entretanto, essa corrente filosófica deixou impressa nos estudos científicos ocidentais a noção de que, para haver racionalidade, corpo e mente precisam estar dissociados. “Ironicamente, o avanço dos estudos de comunicação incorporou esse viés técnico da comunicabilidade, tornando-o padrão conceitual para suas próprias explicações, perdendo, com isso, a dimensão contingencial da comunicabilidade humana” (*MARCONDES FILHO, 2019, p. 10*).

Essa abordagem técnica tornou-se o padrão conceitual para as explicações dos processos comunicacionais, negligenciando a dimensão contingencial da comunicabilidade humana. A ideia de que a comunicação é algo que pode ser controlado e mensurado acaba por ignorar a complexidade e a imprevisibilidade das relações humanas, que são marcadas por fatores como a subjetividade, a ambiguidade e a imprevisibilidade. De forma instrumental e cartesiana, essa abordagem dificulta pensar comunicação como interação, e o corpo como essência da

comunicação, pois visa elaborar uma verdade “universal”, o que pode ser entendido como uma limitação das diversas formas de compreensão da comunicação.

Não podemos nomear as ações intencionais de transmissão de informação como sinônimo de comunicação, por mais que envolvam aparelhos e trocas entre duas ou mais pessoas, a presença da linguagem oral e visual não é a garantia de comunicação, estamos apenas repetindo ações cotidianas, oscilando entre informação e comunicação. Para *Ciro Marcondes Filho (2019)*, o acontecimento comunicacional ocorre por afetamento, quando adquirimos consciência sobre algo e mudamos nosso ponto de vista, portanto a comunicação é um acontecimento raro.

Ao defender o entendimento de que a comunicação não é algo material, mas que se estabelece através dos sentidos, *Ciro Marcondes Filho* dialoga com a obra do filósofo holandês *Baruch Espinosa*, que desenvolve um modelo de filosofia prática, rompendo com a hierarquia e o dualismo cartesiano entre corpo e mente, e apresenta o corpo como um novo modelo filosófico, como fio condutor para compreender a natureza, a força dos afetos, da mente e da liberdade humana.

Observamos uma roda de Capoeira Angola na figura 12, nela podemos perceber que os corpos estão interagindo entre si em um jogo de pergunta e resposta, tanto no que se refere ao jogo, quanto na bateria e na roda de pessoas que aguardam a sua vez para jogar ou tocar.

A interação acontece, pois propicia o compartilhamento de elementos simbólicos entre as

Figura 12: Bananeira e cabeçada
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2013).



peessoas que integram a mesma manifestação cultural. Com relação à dupla de jogadores no centro da roda, embora seus movimentos sejam adquiridos por treinamento e repetição - bananeira com cabeça - , o ato da sua execução é de escolha das suas praticantes, pois esses movimentos podem ser aplicados de forma isolada. Entretanto, é esse conjunto de movimentos que mobiliza a interação entre todas as pessoas.

O corpo promove a comunicação ao demonstrar a capacidade humana de imitar, mas também de produzir novos signos e significados através de uma memória corporal com potencial interacional dos valores civilizatórios africanos. A Capoeira atravessou as barreiras territoriais e temporais consolidando-se como símbolo de resistência cultural evidenciando que “[...] através do corpo exprime-se não apenas o mundo, mas também a história” (MARCONDES FILHO, 2019, p. 43).

No ato da interação, os corpos em movimento apresentam diversos fundamentos da Capoeira Angola que simboliza valores compartilhados no âmbito social, alcançando uma dimensão que extrapola as rodas de Capoeira, ganhando significado para a vida. “O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta rapidamente. Pula para o lado e para o outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo” (PASTINHA, MESTRE, 1988, p. 27).

Ao discorrer sobre a malícia na Capoeira Angola, Mestre Pastinha descreve o grau de inventividade que há na elaboração da movimentação. De forma dinâmica e ágil, a corporeidade se apresenta como se estivesse à deriva, quando, na verdade, está elaborando uma possibilidade de surpreender sua adversária.

A repetição desse movimento torna possível a continuidade de uma tradição que vem sendo transmitida a cada geração através das elaborações e reelaborações da corporeidade negra. Como expressão de uma construção coletiva de sentido e de fenômenos, o entendimento de comunicação concebido pelos construtivistas, ampliou a possibilidade de desenvolver pesquisas nas quais corpo, mente e as interações com o ambiente fornecem novas bases para os estudos em comunicação.

A elaboração de códigos e as inferências geradas através da interação coletiva se dão pela presença constante de suas praticantes nos espaços de manifestação cultural. Esses encontros, que, em alguns grupos, podem se dar com mais de um encontro por semana, com eventos, rodas de conversa, práticas corporais através de oficinas, gera afetamento entre as pessoas praticantes, que constroem laços de intimidade formando uma extensão de suas famílias consanguíneas. O corpo comunica, pois interage, e essa interação gera outros níveis de envolvimento “[...] estabelecendo laços de reciprocidade em condições de orientar o fortalecimento dessa ‘família extensa’, com pessoas em condições de se reconhecerem mutuamente a partir destes novos laços de parentesco” (JANJA, MESTRA, 2004, p. 58).

O reconhecimento e o sentido de pertencimento construído nas relações de coletividade presentes nas manifestações culturais e religiosas de matriz africana demonstram um ato contínuo

de reivindicação dos saberes com base nas africanidades. “Somos corpos no sentido social e cultural, algo que experienciamos a partir de situações e valores relativos ao corpo que são culturalmente construídos” (SANTAELLA, 2004, p. 10). Nesse sentido, a comunicação se estabelece como um conjunto de processos de ação, criação e transformação despertada pelo sensível estando intimamente relacionado aos valores civilizatórios africanos mobilizados pela cooperatividade.

2.3 Corporeidade e persistência cultural

Para que um jogo de Capoeira Angola siga um andamento, é necessário que haja uma sincronia na movimentação, uma pessoa lança um movimento (faz uma pergunta), e a outra pessoa sai desse movimento e, em seguida, elabora a sua resposta e, assim, se estabelece um diálogo, pois o jogo se faz com a outra pessoa e não contra ela. A persistência se apresenta como uma qualidade de contornar as adversidades do jogo para garantir essa interlocução entre as jogadoras. Persistir se difere do conceito de resistir, que consiste em utilizar uma força em oposição a outra força, o que em um jogo de Capoeira Angola pode ser interpretado como a incapacidade de elaborar novas formas de dar seguimento à circularidade e ao andamento do jogo.

Para a comunidade de Capoeira, na roda da vida, a persistência cultural prevê a existência dos corpos negros em um movimento contínuo em direção ao entendimento de si e da sua condição enquanto ser social. Condição esta que posiciona a corporeidade negra sob constantes ataques, que de forma direta ou indireta, são tentativas de apagamento do simbólico, ou seja, de aniquilação dos elementos culturais e identitários compartilhados entre pessoas negras. Considerando que a cultura negra existe por meio da corporeidade negra, é possível inferir que esta também está suscetível a agressões.

Na presença do racismo cotidiano, a Capoeira Angola atua como prática libertadora ao se esquivar de um modelo sociocultural hegemônico assumindo e sustentando sua identidade negra. Isso se dá em um ato de persistência, pois as manifestações de racismo estão em constante atualização e ameaçam a permanência das tradições em menor ou maior grau. A ação missionária jesuítica, a imposição da língua portuguesa e a erradicação das línguas africanas, juntamente com a proibição dos rituais religiosos de origem africana e das expressões corporais e musicais, como a dança, a capoeira e o carnaval, representam estratégias de controle de uma história que continua a afetar o presente.

Ao longo da história, as manifestações de matriz africana foram tidas como incivilizadas e perigosas para a ordem e os costumes das elites (ALBUQUERQUE, 2009). Para conter essas manifestações, a violência física foi utilizada como ferramenta de controle, mas também a violência simbólica e epistêmica, que de forma eficaz, operam na atualidade nas práticas de racismo velado.

A imposição de símbolos, da linguagem e de práticas culturais para estabelecer e reforçar

hierarquias sociais em favor de um determinado grupo social e a marginalização de outros é nomeada de dominação simbólica. Já a dominação epistêmica está relacionada à imposição, controle e manipulação do conhecimento e da produção do saber. Essas formas de violência garantem a manutenção da colonialidade e podem ser percebidas atreladas à apropriação cultural, que consiste no esvaziamento das tradições e elementos simbólicos de uma cultura.

Toda cultura apropriada é necessariamente uma cultura discriminada, marginalizada, menosprezada. E aqueles que dela se apropriam são justamente os agentes (nem sempre diretos) dessa discriminação. Isso faz com que todos os quadros de exclusão sejam mantidos, a começar pelo racismo (WILLIAM, 2019, p. 49).

A apropriação cultural ocorre sempre a partir de uma cultura dominante em relação a uma cultura socialmente marginalizada. Ao tomar posse, os elementos culturais são modificados de acordo com os interesses dos indivíduos pertencentes a essa cultura dominante. Nesse sentido, a Capoeira Angola tem persistido culturalmente ao conseguir manter seus fundamentos transmitidos através das Mestras, Mestres e seus discípulos, que compreendem a Capoeira Angola enquanto uma manifestação cultural que possui uma ética própria conduzindo os princípios civilizatórios africanos, portanto distantes de uma lógica cultural hegemônica que monetiza as expressões culturais.

Entretanto, é necessário ficar vigilante com relação aos aspectos sociais e culturais da cultura dominante quando atrelados, por exemplo, à branquitude, pois sua entrada nas manifestações culturais, de forma direta ou indireta modifica esse caminho seguido pela Capoeira Angola. Como já mencionado, a prática da Capoeira esteve no Código Penal Brasileiro até os anos de 1930, que enquadrava Capoeiras, “[...] a partir de referenciais da criminologia tradicional, como marginais de alta periculosidade, tendenciosos à prática de crimes perversos” (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 60), portanto era considerada uma ameaça para os valores nacionalistas emplacados com a Proclamação da República.

A descriminalização veio através de decreto expedido pelo presidente Getúlio Vargas, e tinha como intuito, ainda que velado, regular a prática da Capoeira e torná-la um esporte nacional. Essa nova significação, de prática perigosa ao esporte nacional, estava alicerçada também “[...] nos estudos sobre o negro no Brasil que substituíram a categoria ‘raça’ pela de ‘cultura’” (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 48).

O controle social da prática por meio da política e das classes dominantes foi também uma tentativa de “civilizar” seus praticantes e destituir as pessoas negras do lugar de detentoras da prática da Capoeira. Com a descriminalização, a Capoeira seguiu vertentes distintas, a Capoeira

Regional, associada ao Mestre Bimba, foi estruturada a partir das práticas esportivas orientadas pela ginástica e pela luta “[...] e passaria a representar, sobretudo para as elites baianas, uma manifestação folclórica e, posteriormente, um esporte exótico [...] que impulsionou a migração de grande número de Capoeiras da Bahia para outros centros urbanos” (JANJA, MESTRA, 2004, p. 94).

Manuel dos Reis Machado (1900-1974), conhecido por Mestre Bimba nasceu no bairro Engenho de Brotas, em Salvador, Bahia. Iniciou na Capoeira aos 12 anos de idade com o africano Mestre Nozinho Bento conhecido como Bentinho. No início da década de 1970, Mestre Bimba mudou-se para Goiânia com o objetivo de difundir a Capoeira Regional e a cultura baiana buscando também apoio financeiro para conseguir montar sua escola de Capoeira Regional com seu aluno Osvaldo Souza (CAMPOS, 2009).

[...] após a morte de Bimba, destacam-se alguns nomes no tocante ao fomento à continuidade do trabalho desenvolvido com a capoeira na cidade de Goiânia. Estes nomes dizem respeito aos alunos-sucessores deste mestre, que na especulação de seguir os passos de seu pioneiro continuaram a semear o plantio da capoeira em solo goiano. Merece destaque, a este respeito, os nomes de mestre Deputado, mestre Formiga e mestre Onça Negra, que dentro da particularidade atribuída aos seus trabalhos independentes, deram procedência ao alargamento das fronteiras alçadas por Bimba (MAIA; MENEZES, 2018, p. 156).

O convite da figura 13 demonstra a articulação junto à secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás. Os espaços foram cedidas pelo Museu da Imagem e do Som

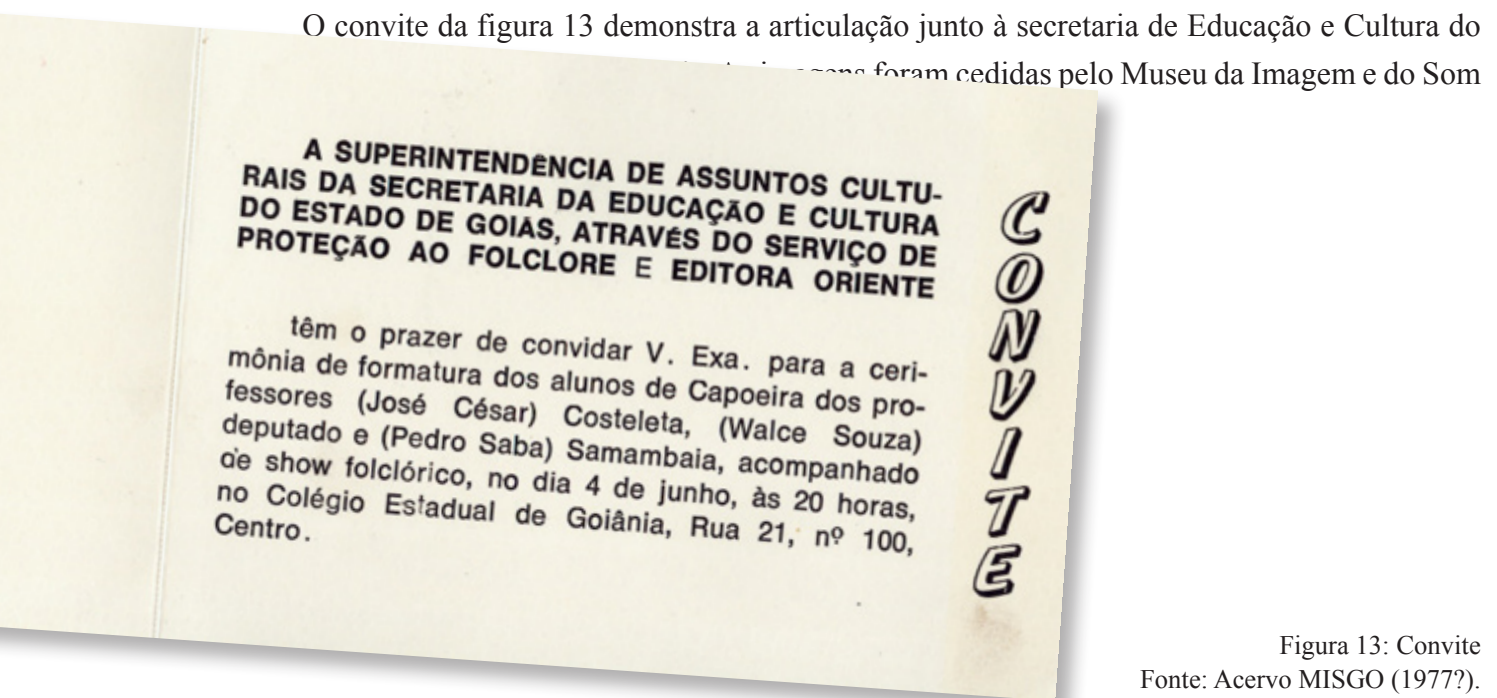


Figura 13: Convite
Fonte: Acervo MISGO (1977?).

do Estado de Goiás (MIS) para essa pesquisa. O convite chama atenção também pela ligação da Capoeira Regional como uma manifestação folclórica e não cultural. Algo que tem sido criticado por lideranças da Capoeira por se tratar de uma terminologia reducionista das práticas de matriz africana de origem popular difundidas no Brasil.

As imagens abaixo mostram o legado de Mestre Bimba em Goiânia a partir da formatura de alunos de seus discípulos, dentre eles Walce Souza (Mestre Deputado). Na figura 14 acontece a celebração do batizado, na qual acontece a troca de cordas cujas cores variam com a graduação do praticante. No jogo, uma das pessoas está em um salto acrobático semelhante a um mortal de costas. A bateria é composta por um berimbau viola, um pandeiro, um atabaque e uma timba.

A figura 15 retrata uma apresentação de Maculelê, nome advindo da junção do nome étnico dos povos Macuas, originários de Moçambique e dos paus de madeira, chamados lelê. “A luta



Figura 14: Roda de Capoeira Regional
Fonte: Acervo MISGO (1977).

de paus” no Brasil se instala nos espaços de engenhos do recôncavo da Bahia praticada pelos africanos escravizados (MACULELÊ, 2021, *online*). Alguns grupos trazem o maculelê após a roda de Capoeira no formato de apresentação de dança, na imagem, uma platéia assiste a apresentação em um espaço que se assemelha a um auditório.

A institucionalização da Capoeira Regional garantiu ampla circulação da prática, ganhando adeptos de diversas classes sociais se expandindo no Brasil e no exterior, em mais de setenta países (CAMPOS, 2009). Para ser legitimada e integrada ao sistema, perdeu várias características em virtude da sua origem étnica, adquirindo outros traços para se tornar aceitável aos olhos das classes dominantes, Segundo Alejandro Frigerio (1989, p. 03), tal fenômeno acarretou o “embranquecimento da Capoeira tradicional (Angola)”.

O esvaziamento dos elementos simbólicos da Capoeira advindo de sua expansão e internacionalização agregada à presença de pessoas não-negras operam em prol da consolidação



Figura 15: Maculelê
Fonte: Acervo MISGO (1977).

do epistemicídio, ao passo que escamoteia e marginaliza a presença das pessoas negras e de seus saberes que constituem a Capoeira. Tal acontecimento está em curso a partir de manifestações de apropriação da Capoeira também por meio de grupos religiosos de vertente evangélica, que, embora tenham visibilidade na contemporaneidade, são atualizações do racismo. Nessa nova versão, vemos a utilização de estratégias semelhantes às do passado para descaracterizar elementos tradicionais da Capoeira, como a modificação das letras dos corridos e ladainhas, alterando os fundamentos da Capoeira.

As músicas que seguem após a ladainha e a louvação são conhecidas como corridos na Capoeira Angola. São versos curtos “puxados” por uma pessoa que está geralmente tocando um instrumento. O refrão, geralmente, é a primeira estrofe do corrido, repetido por todas as outras pessoas que estão na roda ou próximas a ela. Os temas cantados falam sobre grandes personalidades da Capoeira, acontecimentos históricos, orixás e a natureza, características das pessoas que estão jogando, sobre o que é a capoeira e o jogo. Entre uma repetição e outra, é possível improvisar a rima seguinte trazendo novas informações ao corrido, que simboliza também o ato de “cantar sem parar”, sendo uma sequência de corridos cantados no decorrer da roda de Capoeira trazendo ritmo ao movimento. A continuidade do canto na roda de Capoeira aciona também uma história que está em curso, que rememora e se atualiza.

Eu escutei muitas palavras nesse país, que são canções que não existem mais na África hoje, e que nós sabemos que são canções Lemba. E eu sei que são canções Lemba porque eu sou um iniciado Lemba. Quando eu era jovem eu não conhecia essas canções, mas quando eu fui iniciado eu aprendi essas canções. E quando eu cheguei no Mundo Novo, eu encontrei essas mesmas canções, e as palavras chaves mais importantes nos ensinamentos da África, são encontradas aqui também (FU-KIAU, 1997, *online*).

A musicalidade transmite ensinamentos que transgridem territórios e a própria noção de tempo cronológico, ao falar sobre a importância da união entre africanos e africanas dentro e fora do Continente Africano, o antropólogo congolês Fu-Kiau (1997, *online*) acrescenta que os ensinamentos - provérbios, lendas, mitos - têm mais valor do que a nomeação dos próprios mestres do pensamento, pois ninguém cria sozinho. “Nas práticas do fazer, ainda que não abdique do reconhecimento da autoria individual, a designação do autor não é necessariamente um dado privilegiado” (MARTINS, 2021, p. 72). Por isso, diversas cantigas de Capoeira são de “domínio popular”, pois esses ensinamentos são compreendidos através da perspectiva de uma construção feita na coletividade, cujo maior valor está na transmissão de valores culturais, étnicos e éticos.

Nesse sentido, os corridos de Capoeira desempenham uma função social e histórica nas rodas, com potencial de formação e atualização de suas integrantes sobre a cultura negra. Para Paul Gilroy (2001), a música negra tem sido reproduzida como uma forma de conhecimento popular que transmite uma unidade entre ética e política. Nesse sentido, a descaracterização da essência musical dos corridos de Capoeira Angola representa um esvaziamento das referências culturais e éticas, conforme podemos observar no corrido que segue:

*Minha sereia rainha do mar
não deixa meu barco virar,
não deixa a maré te levar*

Esse corrido de Capoeira sofreu alteração tendo o seguinte trecho “[...] minha sereia rainha do mar” substituído por “acredite no Senhor, só ele é quem pode salvar”. A retirada da referência que simboliza a orixá Yemanjá, protetora das águas salgadas e dos pescadores, em detrimento da figura do “Senhor”, acarreta a imposição de uma visão de mundo que não admite a existência de várias divindades, oriundas de matriz politeísta, na qual, cada orixá é a “[...~] personificação de forças básicas da natureza e de nós mesmos, cujas narrativas são compreendidas simbolicamente” (FORD, 1999, p. 205).

A imposição do monoteísmo está expressa com a afirmação de que “[...] só ele é quem pode salvar”, afirmando a existência de um único deus que poderia “salvar” a humanidade. Além disso, parte do princípio de que precisamos ser salvos dos nossos erros e “pecados” por um ser superior que estaria acima dos céus olhando por nós.

No ocidente falamos de um deus piedoso, um ser que demonstra compaixão, enquanto na sabedoria mítica da África fala-se de um deus da compaixão, a personificação de um poder (neste caso, a compaixão) que motiva toda a forma de vida, inclusive a nossa (FORD, 1999, p. 205).

A modificação da letra de um corrido e a retirada de elementos que atrelam a Capoeira a sua origem Africana simboliza diversas violências simbólicas, não só apropriação cultural e o epistemicídio, mas também o racismo religioso, que condena a origem, a existência, a relação entre a crença e sua origem negra. Sidnei Nogueira (2020, p. 47) afirma que “[...] o racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência”.

Ao marginalizar as religiões de matriz africana e sua simbologia, a prática do racismo religioso nega o reconhecimento da diversidade religiosa e silencia as experiências das comunidades negras e suas contribuições para a construção da sociedade brasileira, o que acarreta também na negação da humanidade e da expressão identitária das pessoas que a praticam.

No início dos anos 2000, a apropriação cultural da Capoeira pelos evangélicos já tinha cerca de 5 mil integrantes no Brasil (WILLIAM, 2019), tendo adeptos na região Centro-Oeste compreendendo sobretudo Goiânia e Distrito Federal. O crescimento de praticantes evangélicos que utilizam a Capoeira como instrumento de evangelização gerou moção de repúdio por parte do Colegiado Setorial de Cultura Afro-Brasileira, que faz parte do Conselho Nacional de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. O Colegiado divulgou um documento contextualizando que essa vertente gospel fere as culturas de matriz africana com base na Constituição Federal de 1988 e a preservação, reconhecimento e valorização da Capoeira, fundamentado no Decreto nº 3.551/2000 (BRASIL, 2000).

O advento dessa roupagem gospel tenta ressignificar componentes que já se popularizaram, mas são considerados “do mundo”, ou seja, profanos. Assim, há versão gospel para quase tudo, e como os elementos culturais negros sempre foram vistos com uma carga negativa, vêm passando por essa espécie de “sacralização”, uma limpeza que, no fundo, representa a eliminação dos traços afro-religiosos (WILLIAM, 2019, p. 89).

A recusa em reconhecer direitos que garantem liberdade, autonomia e acesso às condições de vida igualitárias tem um efeito profundo na alienação do senso de pertencimento a essa estrutura social e na compreensão das identidades, gerando relações que não se baseiam na igualdade, mas sim na dependência e subordinação, fundamentadas no legado do colonialismo (HALL, 2009). Sendo essas relações de trocas desiguais, a população negra cria estratégias contínuas de (re)construção da identidade cultural. Sendo essas relações de trocas desiguais, a população negra cria estratégias contínuas de (re)construção da identidade cultural.

Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão o amálgama da cultura. O corpo nunca pode ser reduzido a um conceito posto que é território da cultura, portanto, lócus da experimentação. O corpo, ao mesmo tempo, significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. Daí que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural (OLIVEIRA, 2005, p. 136).

A sobrevivência dos corpos e a persistência cultural estão intimamente ligadas, uma vez que a morte do corpo inviabiliza a comunicação e o conhecimento de si, impedindo a efetivação de novas elaborações e a continuidade de um legado ancestral. A problemática: “Como os corpos negros presentificam os valores civilizatórios africanos” mobilizou outros questionamentos acerca da impossibilidade comunicacional acionados pelo racismo e seus desdobramentos, considerados definitivos para o aniquilamento da existência da corporeidade negra e por consequência da cultura negra.

Entretanto, para diversas tentativas de apropriação cultural, algumas exitosas, observamos manifestações coletivas não só de praticantes da Capoeira, como também de outras manifestações culturais na articulação de estratégias de manutenção dos valores fundantes das manifestações culturais negras. Esse despertar para a preservação da cultura consiste no reconhecimento e respeito mútuos, no cuidado e partilha que alicerçam e constroem as relações humanas. O aprendizado que se dá por meio das relações sociais propicia o resgate da filosofia Ubuntu, categoria ontológica e epistemológica do pensamento africano dos falantes da língua banto.

Ubu- como ser-sendo encoberto está sempre orientado em direção ao descobrimento, isto é, manifestação concreta, contínua e incessante por meio de formas particulares e modos de ser. Já -ntu enquanto o ponto nodal em que o ser-sendo assume a forma concreta ou o modo de ser no processo de descobrimento contínuo pode ser visto como distintamente epistemológico (RAMOSE, 2002, p. 2).

Esse entendimento direciona para a importância vital do entendimento de família e comunidade. É com princípios na filosofia africana que volto a localizar a discussão da tese na cidade de Goiânia, que ocupa um lugar emblemático no que diz respeito às manifestações culturais com base africana. A capital, muitas vezes reduzida ao local de produção da música sertaneja, é também território da herança africana que permanece através do Candomblé, da Capoeira, da Congada, do Maculelê, do Afoxé e do Samba e suas vertentes.

Esse imaginário de Goiânia como a capital do sertanejo é construído a partir da organização espacial das relações sociais na qual a “[...] a afirmação de que os corpos, os habitus, os códigos culturais dos indivíduos são permitidos ou não dependendo do lugar (contexto e cenário social), tem relação direta com a construção e a forma como se estruturam as hierarquias sociais (a colonialidade do poder)” (SANTOS, 2012, p. 48).

A colonialidade do poder refere-se ao legado das relações de poder estabelecidas durante o período colonial, que permanece modelando as dinâmicas sociais, políticas e culturais, valorizando os códigos culturais de uma cultura dominante em relação a uma cultura subordinada, no caso,

as manifestações da cultura negra. Entretanto, as espacialidades estão em disputa à medida que os grupos sociais em condição de subalternidade encontram formas de resistir e registrar seu pertencimento. Embora haja um apelo midiático para que se consolide determinada cultura dominante, a construção desses imaginários não é fixa, as manifestações goianas de cultura negra registram sua presença, não só em seus espaços físicos como também espaços transitórios de ocupação temporária.

A capital já foi morada de Mestre Bimba, que veio para Goiânia nos anos 70 deixou um legado continuado por sua família e discípulos da Capoeira Regional. Dentre seus familiares, sua filha Durvalina dos Santos Machado, conhecida como Mãe Biloca, pioneira do Samba de Roda no estado e mãe de santo no Candomblé. E, Luiz Lopes Machado, conhecido como Pai Luizinho, pois pertence ao Candomblé na condição de pai de santo e Mestre Luizinho na Capoeira Regional.

Movimento similar ao de Mestre Bimba fez o pai João de Abuque (João Martins Alves). Nascido em Juazeiro, na Bahia, chegou ao Estado de Goiás na década de 60. “Foi o primeiro Babalorixá de Goiás e enfrentou dificuldades e até mesmo a oposição da polícia, mas conseguiu abrir sua casa, na qual foram iniciados muitos dos filhos que hoje também são Babalorixás e Yalorixás” (COLOFÉ, 2007, *online*)¹². Embora tenha uma relevância histórica para a permanência do Candomblé no Estado de Goiás, são raros os registros audiovisuais do Pai João de Abuque. Destaco a obra realizada por Ceíça Ferreira intitulada “Coração de Olorum (2006)”. Sobre a produção Ceíça Ferreira (2023) comenta em entrevista para essa pesquisa:

[...] durante a faculdade, no jornalismo, surgiu a oportunidade de fazer uma matéria sobre filosofia das religiões e estava interessada em fazer um vídeo sobre casas de candomblé, que chama Coração de Olorum, e aí eu conheci Pai João de Abuque, no fim de 2005, e aí Raimunda apoiou muito, a gente foi pra cidade de Goiás, encontrou várias pessoas de outras casas, visitamos algumas casas aqui, não só candomblé, mas casas de omolocô também e foi muito legal conhecer Pai João de Abuque. Naquela época não estava no candomblé ainda, eu não frequentava, algumas coisas eu nem entendi, mas eu tô dizendo isso porque depois eu vou fazer parte, vou frequentar o candomblé em outra casa que era o Ylê Asé Ojosusan Ocotum que era a casa que Raimunda frequentava, que eu fui nessa festa de Ogum, e anos depois, vou parar no Ybá Ebomin. Então, esse primeiro encontro com Pai João ocorreu antes, e depois eu reencontro isso, voltando à casa, e ele já tinha falecido. Esse é um vídeo de estudante, tem uma série de problemas, mas era o único vídeo que tinha uma fala do Pai João de Abuque, uma fala muito pequena, porque ele falou muita coisa na entrevista, mas a gente não entendia, porque era um outro um repertório que a gente não tinha e tinha questões que a gente não podia mostrar e ficava com esse receio, não podia falar.

12 Colofé: tradição afro-brasileira em Goiás. **Blogspot**, 2007. Disponível em: <http://colofe.blogspot.com/>. Acesso em: 17 maio 2023.

O legado de Mestre Bimba e do pai João de Abuque são celebrados desde 2009 através de um evento intitulado “Caminhada em Homenagem aos Mestres e Mestras da Tradição Afro-brasileira”. Com o propósito de reverenciar a identidade coletiva negra goiana, o evento ocorre anualmente no mês de setembro e percorre as principais ruas do Setor Pedro Ludovico, local onde está o Ilê Ibá Ibomim, Casa de Pai João de Abuque. A Caminhada homenageia pessoas da cultura negra e goiana, que habitam nossa memória coletiva e fazem parte da história da cidade de Goiânia e do Estado de Goiás. Além de Pai João de Abuque e Mestre Bimba, Mestre Pastinha é um dos homenageados por seu trabalho e devoção à Capoeira Angola. Anualmente, outras lideranças são homenageadas pelos seus reconhecidos trabalhos em prol da cultura negra.

Sem abrir mão de suas linhagens e especificidades, diversos integrantes da Capoeira Angola e Regional, além de praticantes das Congadas e das Religiões de matriz africana, se encontram na Caminhada proposta pela Associação Cultural Mestre Bimba, por meio do Afoxé Omo Odé vinculado Ilê Ase Oju Odé. A associação conta com a parceria de diversas entidades da sociedade civil, grupos de Capoeira Angola e Regional, grupos musicais e teatrais, agentes culturais, pontos de cultura, Mestres e Mestras, e organizações do Movimento Negro de Goiânia e Goiás (COLOFÉ, 2018, *online*).

O repositório Colofé é uma página alimentada desde 2007, com o objetivo de armazenar imagens, entrevistas, vídeos e eventos que contam a trajetória das tradições negras no estado de Goiás. É uma iniciativa da professora Ceíça Ferreira (Conceição de Maria Ferreira da Silva), atualmente vinculada ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), e contou com a colaboração das docentes Luciene de Oliveira Dias e Ana Rita Vidica (FIC/UFG) e de integrantes Afoxé Asè Omo Odé, casas de Candomblé e Umbanda de Goiás, grupos de Capoeira e Congada. Em entrevista concedida à essa pesquisa, Ceíça Ferreira (2023) contou sobre a criação do repositório:

Colofé é uma forma de saudar, como a gente faz motumbá, dependendo da nação, nação angola se fala Colofé. Esse foi um projeto, um blog que surgiu quando comecei a fazer parte da casa Ylê Asé Ybá Ebomin que é uma casa de candomblé fundada pelo Pai João de Abuque que foi o primeiro Babalorixá daqui de Goiás, ele já tinha falecido quando o blog foi criado. Na época foi muito importante esse processo, esse trabalho de pensar, uma homenagem aos Mestres, homenagem ao Pai João de Abuque. Então com o Mestre Luizinho, que era o responsável pela Casa na época, a gente pensou uma caminhada em homenagem aos Mestres de tradição Afro-brasileira, então durante três anos, durante três edições, trabalhei nesse projeto e o blog era uma forma de divulgar essa busca por essa memória, porque a gente tem muita dificuldade de ter essas imagens, de ter foto, porque é muito caro, literalmente, é muito difícil ter, e isso não só pensando o Colofé, mas por exemplo; eu tinha um convívio mais próximo com a Valéria da Congada, de fazer material de divulgação, é um desafio e você pensar uma iconografia negra que por exemplo fale do que que é ser negro em Goiás, o que é ser negro no centro-

oeste, a gente não tem, a imagem do baobá é linda mas não diz sobre o que a gente é aqui, o que que a gente vive né? Então o Colofé surge nesse contexto de trazer essas informações que existia candomblé aqui em Goiás, porque a maioria das pessoas achavam que não, tem gente que achava que nem tinha negro em Goiás, quem dirá candomblé.

Esse fragmento corrobora com a afirmação sobre a existência de manifestações de motriz africana em Goiás, mas acrescenta a complexidade na construção de uma identidade negra e goiana, não só pela dificuldade e alto custo em registrar e armazenar imagens com qualidade, mas também de tornar esse material acessível e proporcionar interesse na comunidade para ter essa vivência cultural. O acesso à cultura nesse sentido tem o potencial de gerar identificação e pertencimento étnico e cultural. Ceíça Ferreira (2023, em entrevista para essa pesquisa) acrescenta que registros da Congada também estão disponíveis no blog:

Lá era uma forma de divulgar isso, também tem textos, alguns dos textos sobre a congada, que a gente tem muita coisa rolando em Goiânia, em Goiás. E é um desafio produzir material, eu falo isso tanto do ponto de vista individual, enquanto professora; levar os alunos para essas iniciativas, pensar isso do ponto de vista da comunicação, criar estratégias de comunicação para visibilizar essas iniciativas, isso é um desafio. Eu lembro é da congada por exemplo, a gente faz manda release pro jornal o pessoal vai, tanto na congada quanto lá no Ybá Ebomin, jornalista chega e quer que a pessoa faça uma encenação, as coisas não funcionam desse jeito, ou então, eles chegam atrasados e querem que a pessoa toque para que ele grave, então são outras dinâmicas. Por isso que era mais fácil filmar mesmo que uma qualidade inferior, óbvio, mas ter esse registro, ter a possibilidade da gente mesmo fazer.

Desafios para a construção de estratégias comunicativas para dar visibilidade às manifestações culturais também foram apontadas. A produção com pessoas que desconhecem a dinâmica dos espaços demonstra até certo ponto um descaso em relação às manifestações que são espaços de culto às tradições e, portanto, operam a partir de uma lógica própria. É perceptível o desejo em ter os registros, mas a opção por ter materiais até em qualidade inferior significa que o interesse na preservação da memória e o respeito à tradição estão acima da produção estética.

Na figura 16, é possível observar que a rua é tomada pela presença majoritária de mulheres negras que dão continuidade às ações do Afoxé através da sua corporeidade. As vestimentas femininas são compostas por turbante, ou ojá ori (pano que cobre a cabeça), no pescoço as guias e os fios-de-contas, com variações de cores que simbolizam a energia e representam o orixá de quem a carrega. As saias de axé ultrapassam a esfera de um mero adorno ou enfeite para as mulheres que utilizam, pois, em seus movimentos circulares, revela-se uma rede de memórias e saberes construídos na esfera do seu relacionamento com a ancestralidade (SILVA, 2018).

Ao ocuparem as ruas, agregam a participação dos moradores da região que acessam a história do lugar onde vivem, elaborando novas significações a partir de um referencial com base africana. A Caminhada promove uma relação de respeito e reconhecimento da trajetória ancestral e disputa significações e construções identitárias por meio da criação de espaços de valorização dos indivíduos e dos valores compartilhados na coletividade compreendidos com espaços de valorização de negritude, com sentido cultural e político (SANTOS, 2012).

Figura 16: Afoxé Asé Omo Odé
Fonte: Colofé (2010).





Figura 17: Roda de Capoeira
Fonte: Colofé (2018).

A roda de Capoeira constitui a programação da Caminhada, e na figura 17, está representada por praticantes de diferentes grupos da Capoeira Angola e Regional. É possível perceber pela cor e modelo dos uniformes utilizados que existe essa diferenciação. Embora o estilo de jogo e a postura das pessoas praticantes seja divergente, nessa conjuntura de celebração, ambos buscam construir uma relação de respeito às diferenças que constituem cada forma de praticar a Capoeira.

A demarcação do território pelas manifestações culturais negras, aqui representadas pela Capoeira e pelo Afoxé, opera contra a lógica colonial imposta pela política de branqueamento, ao invés de buscar aproximação com a cultura do colonizador, afirma a herança cultural africana através dos elementos que a constitui. Embora seja uma ocupação temporária, podem ser percebidas como ações que articulam o passado e o presente impondo “diferentes grafias espaciais”. Dessa forma, restauram continuamente a importância da coletividade e da cooperação para a permanência dos valores que nos constituem como um povo, dimensionam também as relações sociais e se apresentam como movimento político à medida que estabelecem vínculos com o seu local de origem epistêmica e demarcam um conjunto de valores civilizatórios contra hegemônicos.

O corpo enquanto essência da comunicação produz, mantém e elabora diversas formas de saber, ao interagir, compartilha os elementos simbólicos entre as pessoas que participam da mesma manifestação cultural. Entretanto, a existência dos corpos negros é garantia para a permanência cultural, e este está sob constantes ataques, como o esvaziamento dos símbolos pela apropriação cultural disseminada pela branquitude, o conservadorismo e as correntes religiosas de vertente evangélica. Nesse sentido, é necessário lançar mão das estratégias adotadas pelas pessoas negras ao conseguir garantir a permanência das manifestações culturais negras em Goiânia transgredindo o imaginário reducionista do agronegócio e do sertanejo universitário.

As manifestações de matriz africana afetam o território, ao mesmo tempo que são afetadas por ele. A resistência e persistência cultural acontecem no processo de interação estabelecido pela corporeidade com outros indivíduos que compartilham do mesmo sistema de valores, e assim inscrevem sua presença e atualizam a relação com as manifestações e criam novas elaborações que garantem sua sobrevivência e disseminação para as gerações futuras.



Figura 18.: Roda de Capoeira Angola
Fonte: Acervo de Andresa Moreno.

Corpos que sangram

A Capoeira tem seus ritos de passagem, entrar no centro da roda é um deles, talvez o mais significativo. Como se entender capoeirista sem entrar na roda?

Entrar na roda tem aquela magia, na primeira vez que entrei até hoje não me lembro o que aconteceu... Era sexta-feira de manhã e eu já estava na ansiedade porque afinal de contas a roda começa antes da roda. A roupa já lavada em branco anil. O top, a calcinha e o short, a camisa e a calça mais novas, não as do treino, as de ir para a roda. O tênis, aquele de solado baixo que canta quando arrasta no chão, a faixa de pôr na cabeça que segura o suor, mas que também protege os cabelos quando coloco a cabeça no chão.

Na chegada é balde e rodo na mão, limpar o espaço, deixar o chão sequinho, armar os berimbaus, dar uns tapas para esquentar o couro do atabaque e dos pandeiros, separar as baquetas, dobrões e caxixis, dar o tom no agudo do agogô e está tudo pronto. As pessoas começam a chegar, é aquela alegria, cumprimentar todas as pessoas, as de fora da casa primeiro, depois as de dentro. Os capoeiristas mais velhos tomam a frente na bateria, pegam os berimbaus gunga, médio e viola, o restante da bateria fica disponível para quem quiser, mas é prudente pegar quem sabe tocar conforme a casa. Coisa mais feia é ouvir aquele atabaque fora do ritmo, até a ginga fica fora do compasso. Na minha escola, quem abre a roda para jogar são os da casa, mas não é regra, varia de acordo com a situação.

De vez em quando a gente vê umas feiuras nas rodas, o povo passa na frente e desrespeita quem está sentado no chão esperando para jogar. Feiura para mim, mas cada escola tem seu sistema. Uma vez até aconteceu de uma pessoa dar um golpe e acertar o supercílio da outra, era sangue na cara e no pé de quem acertou e segue o baile. O toque subiu, e até a música mudou “quebra, quebra jereba, quebra tudo hoje, amanhã nada quebra...”. Quem estava sentado na roda até estranhou, mas é como eu disse, cada escola tem o seu fundamento.

Eu já sangrei na roda, eu estava concentrada em me defender de um camarada que era bom na rasteira. Dali a pouco eu comecei a perceber que esse camarada começou a se movimentar diferente, parou de ficar marcando minha ginga, as pessoas na roda se entreolharam eu pensei que estava fazendo alguma coisa errada naquele jogo, mas eu estava ali no miudinho, passando meu rabo de arraia, descendo na esquiva... até que logo foi e o berimbau desceu falando para terminar o jogo. Quando saí da roda fui tocar o pandeiro e quando sentei foi aí que eu percebi o sangue na minha calça, mas nem estava doendo e do jeito que o meu camaradinha se desconcentrou, quem podia ter entrado uma rasteira era eu.

3 JOGO DA ENGANAÇÃO

A “enganação” é um código manifesto na corporeidade e está presente na prática da Capoeira Angola, como técnica de elaboração de jogo, nas estratégias utilizadas por africanas e africanos na manutenção de seus valores, costumes, crenças e saberes fora do seu continente de origem o que garantiu a permanência e sobrevivência de seus corpos.

No jogo da Capoeira a ginga apresenta diversas estratégias de enganação que consistem em colocar a outra pessoa, que está na condição de oponente, em lugares alternados testando suas habilidades de escape e de movimentação defensiva. A enganação é também utilizada na ginga para elaborar uma “arapuca” para a pessoa adversária, já que a alternância da movimentação corporal pode ser intensa com diversos elementos, como saltos, giros e movimentos de mão que podem confundir a pessoa oponente.

A ginga como metáfora para a enganação, foi o artifício utilizado para a permanência da Capoeira, mesmo diante de inúmeras investidas para a sua descontinuidade. As perseguições iniciadas no período colonial, com o intuito de impor a ordem e a autoridade, foram continuadas na atualidade, na qual percebemos a violência simbólica operando na tentativa de destituição dos elementos constitutivos da Capoeira Angola, bem como na resistência da entrada e continuidade de corpos diversos no interior da sua prática.

Retomo o texto de abertura “corpos que sangram” para pensar sobre os corpos autorizados a “sangrar” na roda. De um lado, a necessidade de demarcação da presença masculina, envolta em sua masculinidade, que aparentemente mascara um lugar histórico de desprestígio do homem negro na sociedade. De outro lado, essa masculinidade operando em formas de opressão às mulheres, que em alguma medida parecem ameaçar o único referencial de masculinidade possível de ser performado pelos homens: a masculinidade baseada no poder patriarcal, que de acordo com bell hooks consiste no uso da violência e na subjugação de mulheres e crianças, para a autora,

[...] nos escritos autobiográficos de homens negros livres e escravizados, revela-se que inicialmente eles não sentiam que compartilhavam o ponto de vista dos homens brancos sobre a natureza da masculinidade. Homens africanos deslocados, mesmo aqueles vindos de comunidades onde os papéis sexuais moldavam a divisão do trabalho, onde o status dos homens era diferente e na maioria das vezes mais elevado que o das mulheres, tinham de aprender a equiparar seu status superior como homens ao direito de dominar mulheres; tinham de aprender a masculinidade patriarcal. Tinha de aprender que era aceitável usar a violência para estabelecer o poder patriarcal. A política de gênero da escravidão e da dominação da supremacia branca sobre homens negros livres foi a escola na qual homens negros de diferentes tribos africanas, com variados idiomas e sistemas de valores, aprenderam sobre a masculinidade patriarcal no “novo mundo” (HOOKS, 2022, p. 45).

A escravização e o deslocamento de seus locais de origem se mostraram como um fator crucial na assimilação de homens negros à masculinidade advinda da supremacia branca. Entretanto, parece que a contradição é uma prerrogativa da existência negra, pois embora tenhamos homens negros performando o modelo patriarcal de masculinidade, também temos homens negros comprometidos em criar estratégias de resistência à escravidão traçando caminhos para a liberdade de seu povo, ações que vão na contramão da supremacia branca.

Nesse sentido, hooks (2022, p. 47) afirma que: “Nos estados do sul, povos africanos que haviam escapado da escravidão ou que se juntaram a quilombolas quando a escravidão chegou ao fim resgataram manifestações culturais africanas que também ofereciam uma subcultura distinta da cultura imposta pela branquitude”. No período colonial, foi na presença de outros grupos marginalizados como candomblecistas, prostitutas, as baianas do acarajé em Salvador e as quituteiras no Rio de Janeiro, que capoeiristas encontraram apoio na manutenção da Capoeira que esteve como prática ilegal de 1890 até 1932.

As mulheres tornavam-se cúmplices e aliadas dos capoeiristas, pois além de avisar os homens da aproximação da polícia, escondiam armas perigosas (geralmente uma navalha ou uma faca de ticum) que retiravam da cabeça, do cabelo e do torso e entregavam aos capoeiristas no exato momento em que eles delas precisavam para atacar ou se defender (BARBOSA, 2005, p. 11).

Para além da relação de aliança como pessoas que estavam “de fora” da Capoeira, registros históricos apontam que as mulheres negras que também tinham as ruas como seu ambiente socializador para além das ocupações citadas, frequentemente viravam notícias de jornal sob a mesma alcunha direcionada aos homens capoeiristas “[...] centenas de mulheres foram descritas como navalhistas, capadócias, desordeiras, valentonas e sambistas, além de promoverem distúrbios, entrarem em luta corporal, disputarem espaço e território, atentarem contra o pudor público, enfrentarem a polícia e perturbarem a ordem” (FIALHO, 2019, p. 123).

A ausência de registros imagéticos suscitou em um apagamento das presenças, ou seja, não temos a referência desse corpo grafando sua história na Capoeira, a presença das mulheres negras é tratada quase como “um corpo estranho”. Maria José Somerlate Barbosa (2005) pesquisadora na área da literatura e cultura afrobrasileira, aponta que registros sobre a história da capoeira no século XX mencionam o nome de sete mulheres que ficaram famosas antes da incursão feminina sistemática nos círculos de capoeira: Maria Homem, Julia Fogareira, Maria Cachoeira, Maria Pernambucana, Maria Pé no Mato, Odília e Palmeirona. Além do

desprestígio dessas mulheres em relação aos homens que foram capoeiristas no mesmo período, “[...] os esparsos comentários publicados sobre as atividades dessas mulheres referem-se geralmente a seu comportamento “masculino” e/ou a sua destreza, como alguns dos apelidos revelam (Maria Homem, Julia Fogareira, Maria Pé no Mato)” (BARBOSA, 2005, p. 10).

Por se tratar de mulheres negras e ainda ocuparem o espaço das ruas, a categoria de “mulher” construída a partir de um modelo branco e hegemônico não era atribuída a elas. Não se pode equiparar a experiência das mulheres brancas com a das mulheres negras, visto que as mulheres negras enfrentam o desafio de superar as desigualdades relacionadas a gênero, raça e classe social, o que constitui uma forma de discriminação tripla (BRITO, 1997).

A figura 18, na imagem da bateria, a presença se dá majoritariamente por mulheres negras, “borrando” a paisagem desse lugar historicamente ocupado pela presença masculina. Esse registro marca a realização de um encontro que discutiu estratégias para garantir as nossas presenças - mulheres negras, lésbicas, bissexuais e transexuais (LBTs). Ao refletir sobre o corpo como território, a ativista e médica negra Jurema Werneck (2022, online) acrescenta que:

Para nós mulheres, a liberdade de habitar seu corpo-território é limitada. Para nós, mulheres negras, esta liberdade e existência é brutalmente cerceada a todo o momento. Todas nós, cis e trans, enfrentamos o peso do patriarcado em nossas vidas, mas é preciso lembrar que a experiência brasileira é de um racismo patriarcal cisheteronormativo. Há uma linha de cor e uma linha de gênero e intragênero que separa as claras e as escuras, as cis e as trans. Mulheres cisgênero brancas não têm acesso à cidadania plena, mas estão muito mais próximas dela do que as indígenas ou as negras ou as trans.

É através da corporeidade que nossas características singulares se manifestam e sofremos discriminações e violações pela ordem cis-hetero-patriarcal racista da nossa sociedade. Mas é justamente essa corporeidade que promove ações de diálogo com o objetivo de promover transformações. Nessa roda também a imagem de Marielle Franco emoldurada em um estandarte é um registro que lembra sua militância no campo político e social na defesa dos Direitos Humanos. Marielle teve sua trajetória interrompida ao ser brutalmente assassinada em 2018 por defender pessoas como nós: mulheres negras, periféricas, LBTs. Diante das políticas de morte de um (des)governo, a roda de Capoeira tem caráter politizador promovendo conscientização e atos de resistência, nela reside uma função fundamental que é a de rememorar a nossa história para não esquecermos.

Importante mencionar que, no dia desse encontro, o Brasil ainda estava enfrentando a pandemia de Covid-19, causado pelo vírus SARS-CoV-2, ou Novo Coronavírus, por isso estamos

utilizando máscaras de proteção. Também nesse período, o país vivenciou impactos sociais, políticos, econômicos e culturais em decorrência de um governo que disseminou notícias falsas, conhecidas como fake news, sobre o uso de máscaras, isolamento e a vacinação, contradizendo órgãos de saúde renomados, como por exemplo a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Com discursos declaradamente racistas, misóginos, classistas, lgbtfóbicos e xenofóbicos, colocou em risco os direitos constitucionais e os direitos humanos, que ainda estão sendo reconstruídos. Ao analisar a construção discursiva na esfera político-pública, Gomes e Cruz (2017), concluíram que a perpetuação do racismo vem das camadas dominantes e perpassa a partir da construção negativa das minorias, impedindo portanto que estas exerçam a cidadania.

No ano de 2018, com a passagem de Marielle Franco, Mestra Janja e Joana Nery compuseram uma ladainha intitulada “vai a flor, fica a semente”, audível na figura 19. Essa expressão simboliza o ato de permanência e continuidade das lutas e dos ideais defendidos por Marielle.

*Iêee
Foi no Rio de Janeiro
Num dia de quarta-feira
Mataram mais uma preta
Mataram mais uma preta
Mataram uma companheira
Sua vida, minha colega
Sempre foi de muito risco
Pra quem luta todo dia
Contra o machismo e o racismo
Mas é na luta que aprendemos
Vai a flor, fica a semente
Enquanto estivermos juntas
Marielle está presente
camaradinha*

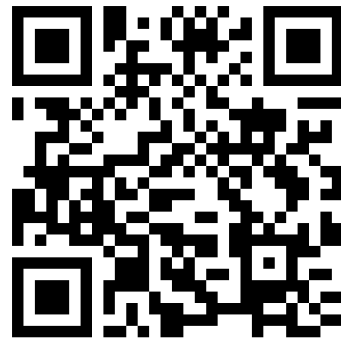
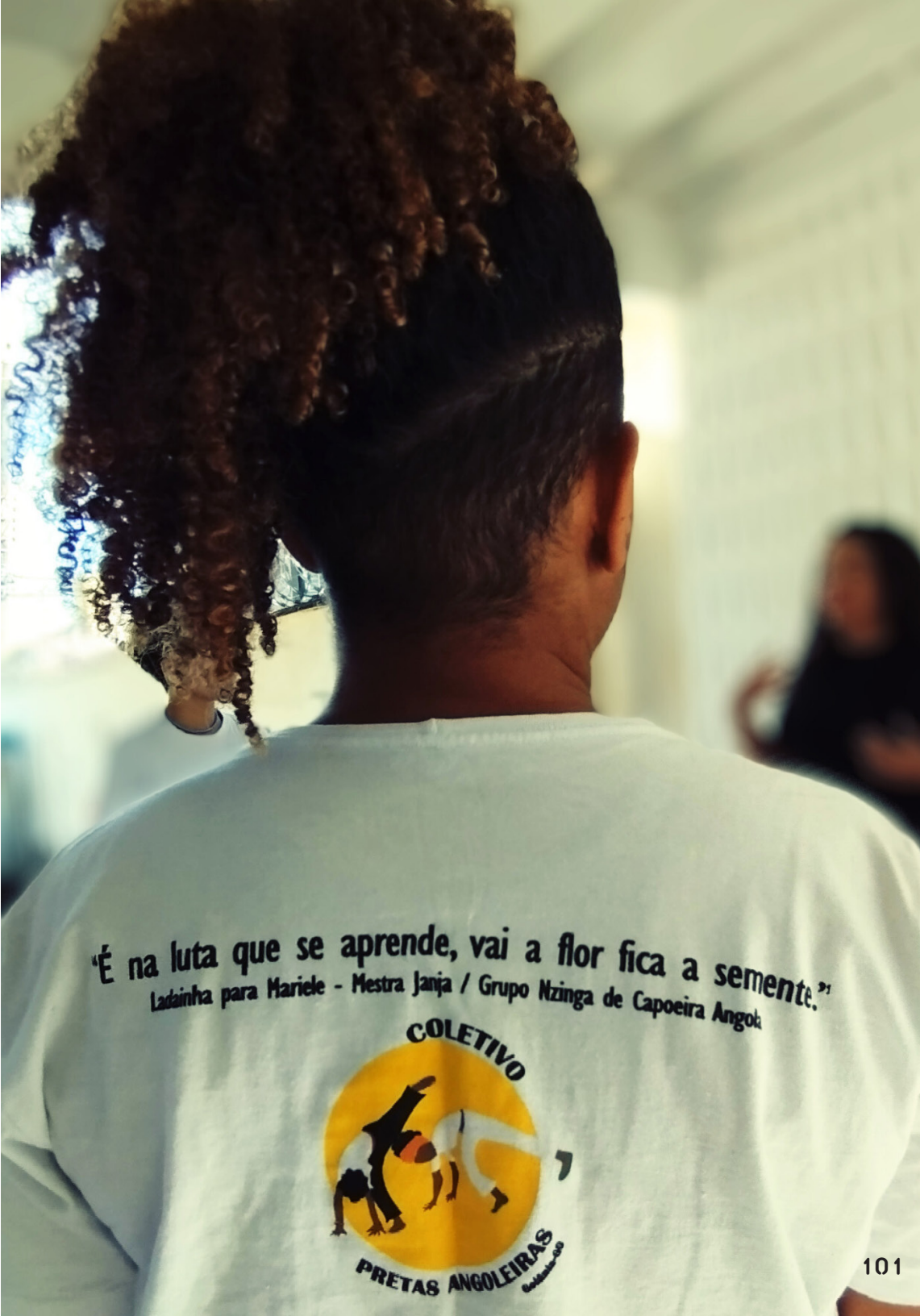


Figura 19: Ladainha para Marielle -
Vai a flor, fica a semente
Fonte: Instituto Nzinga de Capoeira Angola
(2018).

Essa ladainha demonstra a importância do enfrentamento ao racismo e ao machismo como uma luta coletiva para que haja cidadania, respeito e liberdade aos corpos interseccionados por raça, gênero, sexualidade e classe, mas também pelos corpos dos homens orientados por padrões normativos. Movidas por essas assimetrias e na urgência de fortalecermos as nossas presenças na Capoeira Angola, o Coletivo Pretas Angoleiras, localizado na cidade de Goiânia, estampou em seu uniforme a frase “é na luta que aprendemos, vai a flor, fica a semente” figura 20, a frase que simboliza nosso compromisso em dar continuidade a esse legado.



As opressões vivenciadas na atualidade são uma continuidade de ações iniciadas no período colonial. O sistema de dominação que historicamente subjuguou os povos africanos no Brasil como escravos perdura por meio do racismo, sexismo, exploração de classe e imperialismo (HOOKS, 2013). Nações hegemônicas procuram ampliar e manter controle e influência política e econômica sobre povos enfraquecidos em decorrência do período colonial. Nesse contexto há imposição de um modelo social conservador e patriarcal reforçando padrões raciais e de gênero orientadas por uma visão de mundo estritamente eurocêntrica.

Após o período de proibição da Capoeira e seu deslocamento das ruas, de perto do comércio e dos portos, as academias e escolas inauguraram a prática em espaços fechados. Com isso, uma série de inovações foram feitas por Mestre Pastinha, como a sistematização dos movimentos registrados em seus livros, a criação de registro por meio de carteirinha para seus alunos, organização que se apresentou como estratégia de resistência, e documentou a inserção das mulheres na Capoeira.

Figura 20: Camiseta do Coletivo Pretas Angoleiras
Fonte: Acervo pessoal (2022).

Em um fragmento de seu manuscrito, figura 21, Mestre Pastinha registrou que: “[...] todos nascem com a capoeira, não só os homens como as mulheres; não é novidade na Bahia. Está gravado na história da capoeira as mulheres que jogavam a mandinga [...] Maria Homem, Julia vulgo fugareira e muitas outras” (PASTINHA, MESTRE, 1956, p. 13). Mesmo com a afirmação de Mestre Pastinha, por estarmos orientados pela visualidade e não pela cosmo percepção, a escassez de imagens reproduziu um discurso de inexistência da presença das mulheres jogando Capoeira.

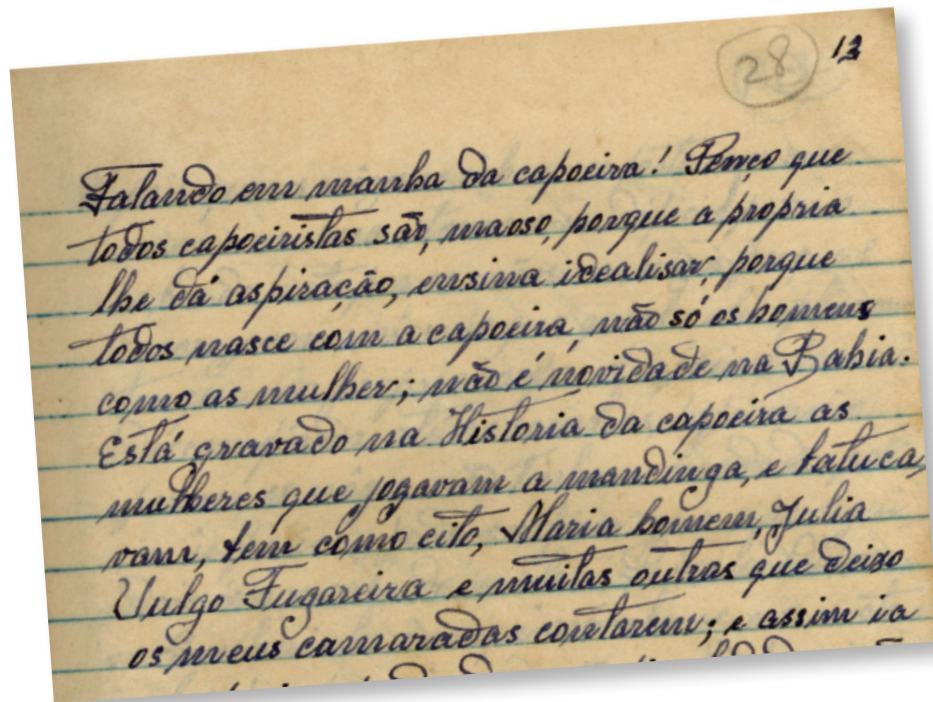


Figura 21: Manuscrito
Fonte: Pastinha, Mestre (1956).

Hoje, considerada um patrimônio cultural, a roda é o espaço de maior visibilidade da prática da capoeira e por consequência de seus praticantes. Os registros imagéticos mostram a presença majoritária de homens em relação às mulheres, sobretudo negras. Na busca por documentos históricos, também são poucas as presenças femininas registradas. A dificuldade de fazer os próprios registros e o alto custo de equipamentos fotográficos e audiovisuais podem estar entre os motivos pelos quais a aparição de mulheres nas rodas Capoeira Angola, durante grande parte de sua história, ficou em caráter de exceção. Somado a isso, o moralismo que figurava nos discursos de que a Capoeira era uma prática violenta, portanto não poderia ser praticada por mulheres. A fragilidade supostamente feminina, nunca se aplicou às mulheres negras, que historicamente estão na linha de frente no enfrentamento aos diversos tipos de violência racial. A presença das mulheres negras nas manifestações culturais sempre ocorreu, embora ocupando, muitas vezes, lugares distintos dos homens.

É sabida a importância social das mulheres negras como sustentáculo na manutenção da unidade familiar ante a humilhação e marginalização delegada ao homem negro com a escravidão/ “liberdade”. Essas mulheres foram importantes pilares na coesão do grupo, na preservação das tradições, sobretudo as religiosas, no sustento da família desenvolvendo variadas estratégias de sobrevivência (SILVA, 2018, p. 8).

Desde muito nova, ao frequentar a casa de meus avós, soube da importância que as mulheres negras tinham para a preservação e manutenção da memória de nossa família. Tudo o que acontecia em casa, as rodas de samba e pagode, os rituais religiosos, os festejos comemorativos, eram protagonizados pelo meu avô, sempre dando a última palavra, sendo procurado pelos mais novos como uma figura central. Mas em todos os detalhes era notável a presença direta de minha avó.

Figura 22: Te dedico
Fonte: Acervo pessoal (1949).



Lembro dela me contar que em momentos de discordância, era no silêncio da noite e na escuridão do quarto que ele chamava minha avó com a voz macia e dizia: “vamos conversar.” E dessa forma ele a consultava para tomar suas decisões no dia seguinte.

Na figura 22, o retrato em preto e branco na moldura de madeira gasta pelo tempo é um dos poucos registros imagéticos de minha avó à frente do meu avô. Ele guardando as costas dela em uma posição de cuidado, quando na verdade, sempre ela ocupou essa condição através de sua presença sutil e nada impositiva. Ela também me conta do medo que ele tinha, caso ela viesse a morrer primeiro. Juntos, viveram até a morte do meu avô, criaram cinco filhos, mudaram-se algumas vezes buscando uma vida melhor, enfrentaram a maior enchente do Rio Grande do Sul, a de 1941, quando as águas do Guaíba transbordaram diversas cidades chegando a alcançar cinco metros de altura.

Ao desfazer uma blusa de lã para tecer uma outra roupa, minha avó, no auge dos seus 94 anos e com a memória viva, sempre tem uma lembrança para compartilhar comigo. Felizmente, através desse fio da memória eu registro a sua presença e posso compreender os laços que nos unem e a maneira como foram amarrados. Pego na mão de minha avó para tramar os fios do desdobramento desse capítulo, que tratou sobre a importância das mulheres negras na preservação da memória cultural e nas estratégias que estão em curso para que suas presenças sejam grafadas na Capoeira Angola.

3.1 Mulheres Negras gingando o amanhã

No Brasil, vivenciamos uma cultura ocidental em disputas constantes com as culturas de matriz africana e indígena, nesse contexto, percebemos uma sobreposição do sentido da visão como forma de diferenciação. Foi pelo olhar que as categorias negro e “índio” foram criadas no período da colonização como forma de estabelecer uma superioridade fenotípica do europeu, o que gerou uma hierarquização étnico-racial, na qual negros e indígenas foram considerados geneticamente inferiores.

Segundo Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021, p. 44), “um foco na visão como principal modo de compreender a realidade eleva o que pode ser visto sobre o que não é aparente aos olhos; nesse processo, perde-se outros níveis e as nuances da existência”. Na visualização dos corpos, o ocidental cria categorias discriminatórias e excludentes não só nos atributos físicos, como também epistêmicos, consolidando uma cosmovisão, ou seja, uma leitura de mundo através do que o sentido visual apreende.

Já na cultura iorubá, os sentidos são mobilizados de maneira inclusiva não havendo a supervalorização do sentido visual para a apreensão da realidade, portanto o mundo é compreendido tanto através de sentidos físicos, quanto pela capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento, consolidando o conceito de cosmopercepção.

*Balança que pesa ouro
não é pra pesar metal
tem passarinho pequeno
que mata cobra coral*

Em diálogo com a cosmopercepção, esse corrido de Capoeira mostra que não se pode utilizar o mesmo referencial para compreender presenças distintas. Se nos orientarmos através da cosmovisão, ao ter resultados diferentes é possível que se acabe menosprezando e inferiorizando as diversas habilidades que enriquecem as experiências coletivas. A supervalorização do sentido da visão tem sido utilizada historicamente como uma estratégia de retratar a realidade. Entretanto, ver através dos olhos ou de uma lente, não é fator determinante para que se mantenha fidelidade ao registrar, é preciso compreender que outros conhecimentos estão envolvidos nessa criação, as imagens também podem ser inventadas e produzir novas realidades.

Essa invenção fez parte da história do Brasil colonial através de registros feitos por artistas viajantes, que ultrapassaram as fronteiras da Europa em busca de novas cenas, mas sem renunciar ao referencial civilizatório que prezava pela virtude exemplar, pela igualdade, pela moral, exaltando a pátria e os bons costumes. Esses valores estavam ligados não só à corrente artística, como também ao grande movimento do século XVIII chamado Neoclassicismo que defendia um ideal de pátria inspirado nos feitos da Antiguidade Clássica, baseando-se nos ideais iluministas, os quais impulsionaram a razão. As cores puras, as linhas geométricas e a simetria revelam a perfeição do Neoclássico (PELEGRINI; TUTUI, 2013).

Um dos primeiros artistas neoclássicos a retratar cenas do cotidiano no período da escravidão, sobretudo no Rio de Janeiro, foi o pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Na busca por uma paisagem ou por figurinos considerados pitorescos, o artista viajante revelou uma produção de imagens influenciada pela cultura europeia. Essa abordagem demonstra a dinâmica de poder europeu na representação da população negra, que, por sua vez, não tinha participação ativa nesse processo. É relevante destacar que essas imagens produzidas por artistas viajantes, de acordo com Mattos (2007), forjaram uma identidade nacional, já que foram utilizadas como documentos fiéis da realidade do país durante o século XIX.

As aquarelas de Debret têm ampla circulação e são frequentemente citadas, em fontes oficiais: livros de história e história da arte, materiais e livros didáticos, como documentos que contam a história da escravidão no Brasil. Entretanto, conforme aponta Naves (1996), a estrutura social brasileira pautada na escravidão colidia com os princípios de moral e ética praticada pelos franceses, sendo assim as representações de Debret foram falseadas, retratando a presença africana por uma narrativa idealizada, com cenários e vestes modificadas, remontando a cultura e a tradição do pintor, bastante distante do contexto de produção de suas pinturas. Debret não se limita apenas a documentar o que observa, mas também direciona sua perspectiva e estabelece seu modo de enxergar, o que demonstra que a visualidade está intrinsecamente ligada à autoridade e ao poder (MIRZOEFF, 2016). O artista seleciona conscientemente imagens que constroem narrativas a respeito de um contexto específico e, por meio dessa seleção, tornam invisíveis aqueles que não detinham o poder de representar a si mesmos ou de se comunicar com aqueles que os representavam.

Mas essa “memória oficial” (POLLAK, 1989), pautada na visualidade que consolidou a presença africana na diáspora, tem sido questionada e contestada pelas “memórias clandestinas e inaudíveis” através do valor civilizatório africano da oralidade. Grada Kilomba (2019, p. 41) ao falar do silenciamento das memórias da plantação questiona: “O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?” A contranarrativa tem desafiado as imagens criadas por indivíduos que não compartilha a experiência negra-africana e erroneamente julgam que nós não merecíamos ser representados. Entretanto, nós estamos preenchendo essas lacunas a partir da construção de imaginários representativos de uma história invisibilizada, e por esse motivo, construíram imaginários a partir de um recorte que tornou as histórias de ancestrais invisíveis.

A hierarquia do ver sobrepondo outros sentidos vem de uma lógica colonial que incidiu sobre as corporeidades negras. Essa mesma lógica se atualizou causando uma assimetria na visualidade entre homens e mulheres negras orientada por um modelo de masculinidade branca. Retomando a discussão a respeito da invisibilidade das mulheres negras nas rodas de capoeira, é perceptível que o controle da visualidade está presente na escolha das formas de representação imagética que constroem narrativas sociais e históricas que ditam comportamentos, enquadram e tipificam ações como previsíveis às mulheres negras. O ver não é garantia de registrar o que se olha, existe uma construção anterior que orienta o que será fotografado, toda imagem carrega consigo o pensamento de quem produziu, mas também de quem olhou (SAMAIN, 2012).

O homem negro representa, no modelo racista, capitalista e imperialista, o “homem desgarrado”, um lugar de representação a que os homens brancos

podem recorrer para performar o “fora-da-lei”, o sujeito informado por uma não civilidade que demarca e reforça os padrões racistas de como se leem pessoas negras. E infelizmente muitos homens negros acabam comprando tal narrativa como forma de se enxergar e se determinar a partir daquilo que os destrói: uma operação flagrante de reprodução do nosso próprio genocídio, quando assumimos como caminho de ser ou vir a ser aquilo que não nos dá condição de existir e seguir existindo (CUSTÓDIO, 2022, p. 17).

Ao seguirem modelos sociais ditados pela branquitude, os homens negros, que estão em maioria figurando nas rodas de capoeira, contribuem para a fragmentação de uma ética e estética negras gerando um enfraquecimento da prática por pessoas negras que não correspondem a esse modelo de masculinidade. Existe uma descrença sobre a capacidade de performance das mulheres negras e uma dificuldade em perceber que as características corporais e a própria presença das mulheres negras e suas particularidades contribuem para continuidade da Capoeira Angola. No jogo da capoeira, as mulheres negras também se adaptaram para garantir sua permanência, essa também uma outra possibilidade interpretativa para o jogo da enganação que busca incidir sobre as representações imagéticas.

Por meio das experiências vividas em sua família estendida e em sua comunidade, [as mulheres negras] deram forma e ideias próprias sobre o significado da condição de mulher negra. Quando essas ideias encontraram expressão coletiva, as autodefinições das mulheres negras permitiram que elas reformulassem as concepções de matriz africana do eu e da comunidade. Essas auto definições da condição de mulher negra foram pensadas para resistir às imagens de controle negativas da condição de mulher negra promovidas pelos brancos e às práticas sociais discriminatórias que essas imagens de controle sustentavam (COLLINS, 2019, p. 45).

Uma sociedade em que corpos negros têm valor pelo que produzem - e nessa condição são desumanizados, estigmatizados, hiper sexualizados - é um ato de resistência existir por aquilo que se é (DIAS, 2011). Romper com essa expectativa colocada em relação à performance do corpo que está na roda de capoeira possibilita modificar o “gosto” que se forjou ao longo desses anos, e a partir de referenciais próprios construir a nossa noção de cultura. Nesse sentido, a presença das mulheres negras propõe novos espaços com novos conflitos.

Foram as vivências familiares na casa de meus avós, que me fizeram perceber que as mulheres negras sempre ocuparam lugar central na cultura e manutenção das tradições. De um lugar aparentemente invisível e silencioso, foi de minha avó que emergiram as memórias

responsáveis por trazer à tona a história da minha família. A matriarca de grande sabedoria não gastava palavras com pessoas desatentas e era na sutileza de suas ações que mostrava toda a sua sabedoria e autoridade e assim era respeitada. O registro como um caminho para a construção de referências tem sido uma prática à qual as mulheres negras têm se dedicado. Acessar a fala e a produção das pessoas mais velhas estabelece um elo identitário que possibilita o sentido de pertencimento.

Motivada por buscar as raízes africanas na sua corporeidade, Katherine Dunham, dançarina, coreógrafa, antropóloga, ativista social, afro-americana foi responsável por produzir os primeiros registros visuais da *Ladja* em 1936. Katherine Dunham começou em 1935 uma viagem de estudo para várias ilhas das Antilhas com uma bolsa de estudos da Fundação Julius Rosenwald. O Fundo Rosenwald destinou recursos a uma variedade de instituições, incluindo escolas públicas, faculdades e universidades, museus e organizações de caridade judaicas e negras. Além disso, entre 1928 e 1948, o fundo concedeu bolsas diretamente a artistas, escritores, pesquisadores e intelectuais. O líder dos direitos civis, Julian Bond, cujo pai foi beneficiário de uma dessas bolsas, descreveu a lista de bolsistas como o ‘Quem é Quem da América negra nas décadas de 1930 e 1940’. artistas, escritores e outras figuras culturais, muitos dos quais alcançaram ou já possuíram destaque em suas áreas. Dentre os afro-americanos contemplados com esta bolsa estão: Ralph Ellison, WEB Du Bois e Maya Angelou.

Foi através desse fundo que Dunham, aos 26 anos, foi para a Martinica, e filmou no local várias demonstrações de “Ag’ya”¹³ em vídeos em preto e branco de curta duração. Boa parte da movimentação e do fundamento da *Ladja* foi introduzido nos trabalhos coreográficos desenvolvidos por Dunham. “*One-Woman Revolution*”, assim foi a chamada da revista norte-americana *Dance Magazine*, para anunciar os feitos de Katherine Dunham.

A revista pertence ao *Communications Group*, uma das maiores editoras de revistas do século XX. *Dance Magazine* foi fundada em 1927 e se dedica a publicar matérias destacando as danças modernas e o balé, além de anualmente publicar uma lista de 25 melhores dançarinas (os).

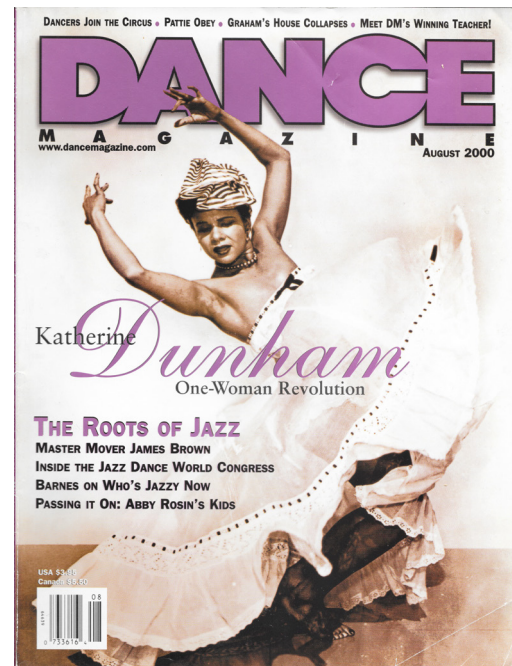


Figura 23: Capa da revista Dance Magazine
Fonte: Perron (2021).

13 “laghia” ou “ladja” em uso na Martinica.

A editora responsável pela matéria foi Wendy Perron, também dançarina e coreógrafa que, em agosto de 2000, estampou Katherine Dunham na capa da revista, a figura 23, mostra a movimentação de um corpo em ação, mobilizado pela herança cultural negra. Dunham buscou elementos do Jazz, Ladjá e foi a primeira dançarina americana a apresentar formas indígenas em um palco de concerto. Pioneira na criação de uma companhia de dança negra, e a primeira pessoa negra a coreografar para a Metropolitan Opera. Criou e atuou em obras para palcos, clubes e filmes de *Hollywood*; ela começou uma escola com uma técnica própria que continua a florescer. Dunham lutou incansavelmente pela justiça racial. Ela poderia ter seu próprio programa de TV chamado “*Dance Roots*” (PERRON, 2021, *online*).

Nascida em 1909 na cidade de Glen Ellyn, Illinois; filha de Fanny June Taylor, franco-canadense, e Albert Millard Dunham. Após a morte precoce de sua mãe, viveu em Joliet, Illinois com seu pai e irmão com quem se mudou para Chicago (DUNHAM, 2022).

Conheceu importantes personalidades da cultura negra e do teatro que estavam moldando a Era do Jazz dos anos 1920, e teve sua primeira exposição ao teatro Vaudeville, o único gênero aberto aos afro-americanos na época. Ela começou sua primeira companhia de dança, conhecida como *Ballet Negre*, o *The Negro Dance Company*, enquanto estudava antropologia na Universidade de Chicago.

Dunham tornou-se uma das primeiras coreógrafas afro-americanas de Hollywood e autora de diversos livros acadêmicos e artigos jornalísticos sobre dança, pioneira também com pesquisas sobre dança na antropologia. Katherine Dunham iniciou a primeira companhia de dança predominantemente negra em turnê internacional com sua própria técnica de dança chamada como técnica Dunham, que mistura a dança moderna com base africana. Sobre sua técnica ela diz: “[...] você usa o chão como terra, a pélvis como centro, mantendo o tronco e as pernas juntos. Você trabalha pela fluidez, movendo-se como uma deusa, ondulando como a água, como o oceano” (PERRON, 2021).

Durante sua turnê “*World Tours*” (1938-1965), sua companhia foi uma das poucas grandes companhias de dança americanas reconhecidas internacionalmente que excursionou por seis continentes. Nesse período em seu próprio país, Dunham encontrou muitos casos de discriminação racial, tanto em acomodações para sua companhia quanto em teatros segregados, onde pessoas negras eram relegadas para a varanda da última fila ou não tinham permissão para entrar.

Em sua trajetória de vida, Dunham lutou contra a discriminação racial, e utilizou a sua visibilidade para chamar a atenção para a situação afro-americana. Ela tinha a dança como um “modo de vida” baseada na integração da mente, corpo e espírito, uma ferramenta que acreditava que poderia fazer a diferença na vida das pessoas. Nos anos 60, criou o Centro de Treinamento em Artes Cênicas (PATC) em uma comunidade negra e periférica de East St. Louis.



Figura 24: A'GYA
Fonte: Dunham (1936).

Em 1992, com mais de 80 anos, Dunham empreendeu uma greve de fome de 47 dias em nome dos refugiados haitianos nos EUA, que fugiram sob perseguição política e estavam sendo deportados de volta ao Haiti durante o governo de George Bush. Sua greve de fome galvanizou a atenção mundial para o problema. A trajetória de Dunham rompeu barreiras e fez revolução delineando os caminhos da dança, da performance e do ativismo, deixando esse rastro que impactou diretamente na memória cultural negra. Os registros documentais feitos por ela durante suas pesquisas de campo e que integraram as coreografias de seus espetáculos

extrapolaram as margens do documento escrito e foram incorporados.

Na imagem em movimento da Ladja, disponível na figura 24, registrada por Dunham em 1936, visualizamos a presença de algumas mulheres negras assistindo à movimentação de dois oponentes no centro da roda. Em diversos registros, elas assistem. Em uma ligeira interpretação, o ato de assistir pode parecer passivo, mas é possível que essas mulheres, assim como minha avó e Dunham ocupem um lugar central na narrativa e na tradição, que consiste em aglutinar as experiências e passá-las adiante. Dunham se destacou internacionalmente como dançarina e coreógrafa afro-americana, e foi pela sua corporeidade que marcou a história da Martinica. Demonstrou a importância social das mulheres negras na preservação da memória corporal passada pelos seus ancestrais e a missão de preservar as tradições. Movimento semelhante aconteceu com a Capoeira Angola da Bahia no período do regime militar brasileiro. Como afirma Mestre Janja (2022, p. 37): “[...] coube às mulheres angoleiras baianas oferecerem as bases para que pudéssemos olhar as matrizes negras-africanas da capoeira com a retomada do seu propósito libertário”.

Maria Romélia da Costa Oliveira (1924 - 1998), conhecida como Dona Nice, nasceu na cidade



Figura 25: Dona Nice na Roda de Capoeira
Fonte: Mestre Pastinha (2019, min 17:58).

de Nazaré, no Recôncavo Baiano, e foi baiana de Acarajé. Dona Nice foi esposa do Mestre Pastinha na década de 60, eles estiveram juntos até a partida do Mestre em 1981. (ACUNA, 2017). Na figura 25, um registro de Dona Nice compondo a bateria ao lado da pessoa que está tocando o pandeiro. Trajando as roupas tradicionais de baiana, com as guias e saia de axé, elemento marcadamente feminino em expressões culturais de motrizes africanas. Com postura altiva, pela sua gestualidade, ao sinalizar com uma mão em direção ao centro da roda, seu corpo está em movimento e é possível inferir que ela estava cantando com os demais capoeiristas.

No período em que a visão de Mestre Pastinha estava prejudicada em virtude da catarata, era Dona Nice que o conduzia em compromissos sociais, e lhe trouxe dignidade na hora de sua partida, conforme mostra a fala de Dona Nice no documentário produzido por Antônio Muricy (PASTINHA!, 2013, *online*): “Quando ele morreu, mandaram um caixão de indigente. De indigente! Eu devolvi, cheguei na decorativa, tomei um caixão, que ele não merecia aquele caixão, e sentei no tabuleiro, paguei todo. Graças a Deus eu vendia acarajé. Isto que eu pagava à funerária”.

Dona Nice precisa ser lembrada também como a pessoa responsável por organizar seus objetos pessoais, compondo a coleção autobiográfica de Mestre Pastinha. Trabalho que veio a ser transformado em acervo museológico composto por 23 objetos, atualmente pertencente ao acervo do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO-UFBA). Dona Nice esteve presente na vida, na morte e na continuidade de Mestre Pastinha.

De acordo com Acuna (2017), dentre os objetos doados por Dona Nice estão os objetos pessoais do Mestre Pastinha: terno, calça branca, chapéu e guarda-chuva preto; e objetos do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA): bancos, berimbaus, reco-reco, pandeiros, livro de registros, o Estatuto do CECA, dois livros escritos à pena, e dois manuscritos.

Dona Nice é mais uma dentre várias mulheres negras comprometidas com o compartilhamento do legado cultural negro, e da Capoeira Angola, e fez isso, não só através do cuidado com Mestre Pastinha, como pela musealização dos seus objetos. “Nesse sentido, Dona Romélia, nos ensina a importância do cuidado com a memória coletiva [...] criando trilhas para adentrarmos ao universo da capoeiragem local, nacional e internacional (FREITAS; FERREIRA, 2012, p. 224).

A ginga, presente tanto na Ladja quanto na Capoeira Angola, é um movimento complexo que extrapola as rodas de capoeira e que pode ser interpretada como uma ação que promove a comunicação, o diálogo e o respeito. Também gingam, as mulheres de “saia”, como Dona Nice, que para além de um figurino, traja a “[...] alegoria de uma cosmovisão ancestral, mantendo o equilíbrio e restaurando a tradição” (SILVA, 2018, p. 02). A saia e a ginga servem como disparador de saberes tradicionais que estão nas mãos de mulheres negras.

Ao propor um diálogo entre a Capoeira Angola e a Ladja, a partir dos registros e performances feitas por Katherine Dunham e; da reunião de objetos museais por Dona Nice, concluo com a

afirmativa de que as mulheres negras são responsáveis por resgatar os fundamentos com base africana para as manifestações culturais negras. Assim, quando as mulheres negras estão presentes, mesmo que de maneira individual e aparentemente silenciosa, são representativas enquanto coletividade. Suas presenças registraram e criaram memórias coletivas, a ginga das mulheres negras devolve a cadência para as manifestações culturais. Restauram os valores civilizatórios africanos através da memória incorporada gerando movimentos diversos dentro e fora da roda, pois criam e consolidam uma outra forma de existência sobre si e sobre a tradição, formas que comportam suas presenças em toda a sua complexidade em um movimento contínuo de descolonização.

3.2 Quem vem lá sou eu

Ao anunciar “quem vem lá sou eu” esse corrido de Capoeira afirma a presença e a identidade Angoleira. Esse posicionamento é extremamente necessário considerando todo o contexto de consolidação da Capoeira Angola, não só em relação às proibições do Estado, e a condição de marginalização imposta à comunidade Capoeirista, mas também em relação à presença margeada das mulheres negras.

*Quem vem lá sou eu
Berimbau bateu
Angoleira sou eu*

Na obra Memórias de Plantação, Grada Kilomba (2019) nos invoca a refletir sobre a fronteira racial que limita a experiência de pessoas negras em diversos lugares sociais. Para as mulheres negras, essa barreira também é de gênero. A partir dos valores civilizatórios africanos, a perspectiva de gênero não orienta as ocupações exercidas entre mulheres e homens, e ainda, não cria um grau de hierarquia e de sobreposição do homem em relação à mulher. Mas o que está em curso nas manifestações culturais negras, portanto também na Capoeira, é a contaminação dos valores ocidentais elaborados e aplicados pela branquitude. Esses valores criam padrões de comportamento para serem reproduzidos para todos os grupos sociais, entretanto, somente a branquitude usufrui dos privilégios advindos desses padrões.

Alcançando essa discussão na Capoeira Angola, é perceptível a aproximação das mulheres com as teorias do movimento feminista, tanto para pensar sobre as questões de gênero, quanto para cobrar uma postura dos homens na Capoeira. Mas por se tratar de uma teoria marcada pela experiência de mulheres brancas, não abarcou a complexidade de homens negros e de mulheres

negras. De um lado inviabilizou o diálogo das experiências raciais e de outro as experiências de gênero vivenciadas por mulheres negras. Bell hooks (2019), ao falar sobre essa experiência dentro do movimento feminista afirma que:

Nos primeiros estágios do movimento feminista contemporâneo, rotular homens de “o inimigo” ou “porcos chauvinistas” era talvez uma maneira efetiva para as mulheres começarem a fazer uma separação crítica, dando início à revolta — contra o patriarcado, contra a dominação masculina. Como uma estratégia de rebeldia, isso funcionou. Homens não podiam se considerar líderes, nem mesmo participantes radicais, do movimento feminista. Homens não podiam ser “feministas”. As mulheres eram as de dentro — os homens, os de fora. Na verdade, o movimento das mulheres anunciou sua exclusividade. Dada esta conjuntura, ativistas e pesquisadoras feministas sentiram pouca ou nenhuma responsabilidade de explorar criticamente as questões dos homens, de mapear estratégias feministas para a transformação da masculinidade. Conforme a luta feminista progrediu, conforme nossa consciência crítica se aprofundou e amadureceu, pudemos enxergar o erro neste posicionamento. Agora podemos reconhecer que a reconstrução e a transformação do comportamento masculino, da masculinidade, é uma parte necessária e essencial da revolução feminista (HOOKS, 2019, p. 185).

Olhando para a nossa vivência na Capoeira Angola, essa proposição se mostrou necessária para pautar que a dominação machista era também uma realidade na Capoeira e que não estávamos “blindadas” por se tratar de uma vivência com base africana. Mas a ação de criar espaços exclusivamente de mulheres gerou um sentimento de desumanização nos homens negros dentro de um dos poucos espaços que eles compreendem ter um valor por ocuparem uma posição de prestígio na comunidade angoleira. Se tratando da condição de Mestres esse sentimento foi somado à deslegitimação dos saberes da Capoeira, já que havia resistência e questionamento por parte das mulheres em aderir forma e conteúdo dos ensinamentos que estavam sendo transmitidos.

A Capoeira Angola em Goiânia se alicerça a partir de vertentes distintas pautadas por trocas com a Capoeira soteropolitana. Segundo a pesquisadora Tatiana Tucunduva (2015), sua incursão é iniciada por Mestre Sabú (Manoel Pio Sales), nascido na cidade de Goiás, em maio de 1940. Ainda criança, mudou-se para Salvador onde aprendeu Capoeira Angola com Mestre Pastinha, Noronha¹⁴ e Caiçara¹⁵. Nos anos 60 iniciou suas atividades desportivas em Goiânia, com o Vale Tudo, a Luta Livre e a Capoeira no Terreiro de Capoeira Angola na Vila Redenção, onde também produzia

14 Daniel Coutinho, Mestre Noronha, nasceu na Baixa dos Sapateiros, Salvador (BA) em agosto de 1909. Iniciou seu aprendizado na capoeira com Mestre Cândido Pequeno (Cândido da Costa) (NORONHA, Mestre, 1976).

15 Antônio Conceição Moraes, Mestre Caiçara, nasceu em Cachoeira de São Félix, Bahia, no dia 8 de maio de 1924. Aprendeu Capoeira no final dos anos 30 com Mestre Aberrê de Santo Amaro (Antônio Rufino dos Santos) e com Mestre Waldemar. (VELHOS MESTRES, 2017a, *online*).



Figura 26: Alunos de Mestre Sabú
Fonte: Acervo MISGO (1970-1980).

instrumentos musicais de onde tirava seu sustento. Durante sua trajetória com a Capoeira ofereceu importantes contribuições em projetos sociais, atuando como um educador popular.

A figura 26, do fotógrafo Alois Feichtenberguer¹⁶ retrata os alunos do Mestre Sabú tocando instrumentos da Capoeira, como o berimbau, e o atabaque, na tradicional Feira Hippie, que surgiu na década de 60 como um movimento de contracultura. A feira acontecia inicialmente na Praça Cívica, região central de Goiânia. Além da venda de produtos, a feira era palco para atrações musicais e culturais da cena independente.

Nesse contexto estava inserida a Capoeira de Mestre Sabú, que nomeou sua prática como Capoeira Arte ao desenvolver seu próprio método e técnica para o ensino de Capoeira, o que deixou sua estética com características diferentes da Capoeira Angola de Mestre Pastinha “[...] com golpes altos e rápidos e uma organização de bateria mais livre. Bastante influenciado pela estética de shows folclóricos, se utilizava fortemente de movimentos acrobáticos, também fazia uso de cordão como forma de graduação” (SILVA; OLIVEIRA; ALVES; FALCÃO, 2022, p. 20), tendo

¹⁶ Imagem 23 de autoria do fotógrafo Alois Feichtenberger, de origem austríaca, chegou ao Brasil em 1926 no pós primeira guerra em busca de melhores condições de trabalho e sobrevivência. Chegou em Goiás por volta de 1936, após passar por São Paulo, Mato Grosso e Minas Gerais. Na capital goiana foi contratado pelo Departamento de Programa e Expansão do Estado para registrar as obras de implantação da nova Capital e a chegada do desenvolvimento para o Estado (TALARICO, 2023).

aproximação com o estilo da Capoeira Regional.

Mestra Ana Maria (2023), que acompanhava as rodas de Capoeira organizadas por Mestre Sabú, comenta em entrevista para essa pesquisa, que:

[...] as músicas, as rodas que ele fazia em termos de bateria, eram da Capoeira Angola, mas o jogo em si não era. Depois que a gente veio a conhecer a Capoeira Angola, a gente via que ela era praticamente uma Capoeira de rua, uma Regional, talvez tivesse alguns movimentos de Angola, mas era bem diferente.

Em Goiânia, a Capoeira Angola de linhagem pastiniana teve sua continuidade nos anos 80. De acordo com Mestre Guaraná (2023), em entrevista para essa pesquisa, isso se deu a partir de uma viagem realizada por ele (Carlos Alberto Martins Alves), Besouro (Raimundo Nonato de Sousa Júnior), Vermelho (Vanderli Francisco de Oliveira) e Caçador (Vanderlei Francisco de Oliveira), juntamente com Ana Maria da Silva e Valéria de Almeida Costa, à Bahia para conhecer e vivenciar a Capoeira Angola com os Mestres baianos, sobretudo com Mestre Curió¹⁷ e Mestre Boca Rica¹⁸. Após esse contato, retornaram para Goiânia e criaram a Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás - Só Angola em 1988, localizada na Zona Leste de Goiânia. Embora, com influência baiana, a Capoeira Angola de Goiás também tem suas particularidades, como o uso da madeira do guatambu ao invés da biriba, comumente utilizada na fabricação dos berimbaus baianos; os pandeiros de marca Balafon, produzidos pelo Mestre Caçador também são uma marca da Capoeira Goiana. Ao conceder entrevista para essa pesquisa, Mestre Guaraná (2023) comenta sobre a importância da territorialidade para a construção de uma Capoeira com uma identidade local:

[...] a cultura negra como é muito folclorizada, todo mundo acha que é a mesma coisa, e não é, tem diferenças de lugares para lugares, tem diferenças de construção, tem um fundamento, mas é diferente, então desde que a gente chegou na Bahia, as pessoas nunca nos identificavam como de lá, e até mesmo a gente tomou uma decisão, a gente não vai ser representante de grupos da Bahia, nós vamos ter uma

17 Jaime Martins dos Santos, Mestre Curió, nasceu em Candeias (BA) em janeiro de 1937 filho de capoeiristas, dona Maria Bispo (Pequena) e José Martins dos Santos (Malvadeza). Foi discípulo de Mestre Pastinha e em 1982 fundou a Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos (ECAIG) localizada no forte de capoeira em Santo Antônio Além de Carmo, Salvador, onde dá continuidade ao trabalho com a Capoeira Angola. (VELHOS MESTRES, 2017b).

18 Manoel Silva, Mestre Boca Rica, nasceu em Maragogipe, no Recôncavo Baiano (BA), em novembro de 1936. Foi discípulo de Mestre Pastinha e em 1970 fundou a Escola de Capoeira Angola da Bahia que segue em atividade até os dias atuais (SILVA; OLIVEIRA; ALVES; FALCÃO, 2022).



Figura 27: Só Angola no Forte Santo Antônio - Salvador (BA)
Fonte: Acervo Mestre Guaraná (1987).

relação com os Mestres lá, mas vamos montar os grupos aqui, formar pessoas aqui, para ter um enraizamento aqui, valorizando essas coisas do cenário goiano, da nossa vida mesmo.

Na figura 27, o registro se refere à segunda vez em que Mestre Guaraná, Caçador e Vermelho visitaram Salvador e encontraram o Mestre João Grande¹⁹. Pela imagem é possível observar que já vestiam a camiseta do grupo Só Angola. Na imagem, não estão presentes Mestra Ana Maria e Mestra Valéria, cujo reconhecimento foi tardio em relação aos homens, que se deu apenas quando elas receberam o título do Mestre Boca Rica, onde iniciaram a Capoeira Angola na Bahia.

¹⁹ João Oliveira dos Santos (15 de janeiro de 1933), mais conhecido como Mestre João Grande, natural de Itagi-BA, é, atualmente, a principal referência da Capoeira Angola é um dos mestres mais antigos ainda em atividade. Discípulo de Mestre Pastinha (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2015).

Até o ano de 2021, a Capoeira Angola de Goiânia não tinha nenhuma mulher reconhecida como Mestre. Portanto, todas as mulheres que iniciaram na Capoeira Angola, foram discípulas de homens.

Essa elaboração do passado, que configurou uma linhagem de homens, tem gerado grandes conflitos e contradições no presente, pois é inconcebível, do ponto de vista da “tradição” romper com os Mestres, já que eles são os detentores do saber da Capoeira e passaram seu conhecimento para as mulheres que aqui praticam a Capoeira. Mas de posse desse saber, acabaram deslegitimando as reivindicações e silenciando as violências sofridas pelas mulheres. Enquanto escrevo essa tese, essas questões conflituosas ainda são perenes e se torna desafiante olhar para esse cenário e compreender que talvez caiba a nós, mulheres negras, a tarefa de intervenção dessa narrativa para elaborar outras possibilidades de diálogo e, assim, garantir a nossa própria existência e permanência nesse ambiente. “A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado” (KILOMBA, 2020, p. 157).

Nesse sentido, trago à tona as estratégias elaboradas pelas mulheres negras que me antecederam, e que estão se movimentando, “gingando”, pela via do diálogo compreendendo, ou ao menos, buscando compreender, a complexidade nessas relações atravessadas por valores coloniais atualizados pela branquitude. Essas mulheres atuam em diferentes estados brasileiros e se organizam em grupos ou em coletivos que pautam a construção da Capoeira Angola como um ambiente de respeito, segurança e dignidade para todas as corporeidades.

A ginga é o fundamento base da Capoeira Angola, de onde saem todos os movimentos de defesa e ataque. Mas ela também dá sentido para o entendimento de coletividade, uma vez que o espaço construído para a manifestação da ginga é composto por uma pluralidade de corporeidades, pois a roda se faz na presença do coletivo em ação, movimento de cooperação. “Jogamos conosco no acolhimento da outra. É aqui [na ginga] que essas mulheres têm demonstrado entendimento de que para além de cada momento ou mesmo trajetória individual existe um jogo de se jogar juntas” (JANJA, MESTRA, 2022, p. 40). O compartilhamento de experiências individuais, experimentadas pelo nosso corpo de mulher negra, ganha uma dimensão coletiva enquanto estratégia de enfrentamento ao racismo e assim, a Capoeira Angola assume também uma dimensão política e a luta se dá através de “estratégias angoleiras”, ou seja, com os próprios recursos oferecidos pela prática.

A musicalidade, segundo Azoilda Trindade (2006, p. 36) “[...] confere ritmo próprio, singularidade à nossa corporeidade, está marcada pelo nosso pertencimento a um grupo, a uma ou várias comunidades”. Os temas abordados nos cantos de Capoeira são os mais variados, podem narrar cenas cotidianas, falar sobre fauna e flora e a sua relação com a natureza humana, contar a história de pessoas que subverteram a ordem social imposta, a relação com a espiritualidade e a memória das pessoas que partiram, podem indicar ou repreender situações do jogo, esses são

alguns exemplos do alcance da musicalidade na Capoeira. Essa diversidade de temas apresenta pistas sobre o contexto histórico-social vivenciado, servindo também como registro histórico que permaneceu na oralidade. Pela musicalidade é possível afirmar a presença das mulheres, como Dona Maria do Camboatá:

*Dona Maria do Camboatá
ela entra na roda ela salta mortal
Dona Maria do Camboatá
Ela chega na venda, ela manda botar*

Através da letra podemos inferir que Dona Maria do Camboatá tinha uma postura desafiadora e transgressora dos valores morais de seu tempo e esteve presente na cena cultural e histórica da Capoeira. Na atualidade, cantamos essa música com a intenção de enaltecer a presença das mulheres, sobretudo quando estão na condição de jogadoras. Mas nem todos os cantos entoados demonstram apreço pela presença das mulheres, por isso as letras têm sido adaptadas, ou até mesmo modificadas por um movimento de alunas e Mestras de Capoeira que estão ressignificando os cantos, compreendendo que a cultura, por ser viva, precisa acompanhar as presenças e reflexões de seu tempo.

*Dendê, ô Dendê
Dendê, ô Dendê
Dendê de óleo amarelo
Dendê do óleo amarelo
Vou dizer pra Dendê
Sou homem, mulher e LGBT*

A inclusão da diversidade sexual também advém da alteração de um corrido, ao invés da cantiga tradicional “Sou homem, não sou mulher”, que rebaixa a mulher em uma categoria inferior em relação ao homem. Essa releitura deixa permanente a presença do homem, positiva a presença das mulheres e inclui as pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transsexuais através do uso da sigla LGBT. Ao subverter o canto de Capoeira é visível que a presença das mulheres negras opera em prol da coletividade restaurando seus valores fundantes. Ao refletir sobre as presenças na Capoeira Angola, Mestre Nildes (2021, p. 302) pondera: “[...] se a capoeira foi criada para libertar, não pode ser usada para oprimir”.

A titulação como Mestras na Capoeira Angola confere um lugar de respeito e admiração pelas pessoas que a praticam, mas antes mesmo dessas mulheres negras receberem esse reconhecimento, ações como não responder ao coro e permanecer em silêncio diante de alguma música que tivesse cunho machista e misógino era uma prática adotada nas rodas de capoeira como forma de protesto. O ato de passar o berimbau ou outro instrumento para outras mulheres também foram atos de fortalecimento da presença feminina na bateria de Angola, lugar historicamente reservado aos homens.

As mulheres negras também vêm impulsionando a criação de novas ladainhas e corridos que refletem suas vivências que perpassam entre outras temáticas, pelo resgate cultural local e regional e também dão seguimento a perpetuação das motrizes africanas.

*Fui no pé da jurema
Peguei a semente de lá
Trouxe ela comigo e
Plantei em outro lugar*

Esse corrido de autoria da Mestre Di²⁰, suscita diversas possibilidades interpretativas, a continuidade da herança cultural é uma delas, pelo fato de replantar as sementes da jurema, que é uma planta natural do norte e nordeste brasileiro cultivada para alimentação, mas também é uma planta sagrada na tradição religiosa dos povos indígenas. De acordo com Sandra Juremeira (MINUTO NA JUREMA, 2022, *online*), a jurema une os ensinamentos indígenas através da pajelança, do Toré; e afro-brasileiras, pela tradição dos orixás. No culto da jurema tem os exus, caboclos, Mestres e Mestras ancestrais.

A cultura banta também fundamenta a Capoeira Angola. Nos cantos é possível perceber uma relação de reverência ao passado pelo ato de rememorar situações que ocorreram com nossas ancestrais fazendo uma espécie de agradecimento e exaltação pela sua trajetória e ensinamentos que tornaram possível a permanência da Capoeira no presente. Essa concepção de tempo passado e tempo presente dá nome ao conceito de cronosofia. Essa relação temporal acontece em espirais, para Leda Maria Martins (2021, p. 63), “[...] um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidade, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de

20 Adriana Luz Nascimento, Mestre Di, nasceu em dezembro de 1973 em Olinda (PE). Em 2009 recebeu o título de Mestre pela comunidade de Capoeira Angola em Olinda e pelos alunos do Mestre Sapo. Em 2016 fundou seu grupo de Capoeira Angola Grupo Luz Di Angola (FRANÇA, 2022).

instâncias compostas de presente, passado e futuro”.

A perspectiva de o tempo espiralar evoca a noção de coletividade na dimensão das ações que reverberam a partir do fazer junto, que acontece não só pelas presenças que podemos ver, mas pelas presenças que podemos sentir que tornaram possível a continuidade.

Em termos linguísticos, os sons, a formação e a classificação das palavras, o sentido das frases, o conjunto de termos e expressões da língua falada no candomblé naum banta na sua concepção, conforme afirma Nei Lopes (2012, p. 20) “tanto na fonética quanto na morfologia e na sintaxe, as línguas bantas influenciaram decisivamente a língua que se fala hoje no Brasil. Mas é no vocabulário que elas se fazem mais presente”. Orientada por esse entendimento e buscando resgatar essa influência nos cantos de Capoeira Angola, o Grupo Nzinga de Capoeira Angola²¹ integra em seu repertório musical, cantos em que a língua banta é evidenciada.

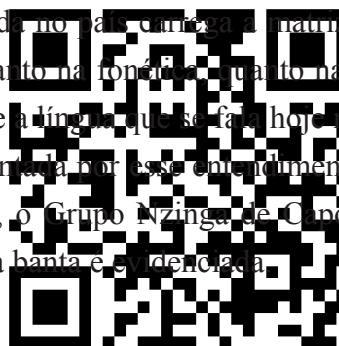


Figura 28: Nkosi biole sibiolala
Fonte: Grupo Nzinga (2003).

Nkosi biole sibiolala
Nkosi biole sibiolala
Nkosi biole sibiolala,
Eme kajamungongo
Nkosi biole sibiolala

A cantiga, para o Inquice Nkosi, divindade no candomblé de Angola, foi adaptada à Capoeira, audível na figura 28. A tradução sugerida se refere à celebração do guerreiro quando vence uma batalha (DINIZ, 2010).

O Guerreiro dá risadas quando vence
O Guerreiro dá risadas quando vence
O Guerreiro dá risadas quando vence, meu protetor
O Guerreiro dá risadas quando vence

²¹ Grupo Nzinga de Capoeira Angola é um grupo de capoeira fundado em 1995. Além do desenvolvimento da prática da capoeira por seus membros, o Nzinga adotou a missão institucional de lutar contra o racismo e o sexismo.

A adaptação e o resgate de cantigas do universo da religiosidade reintegram manifestações negras que historicamente estiveram aliadas no combate à violência física e epistêmica. Demonstra também o potencial aglutinador da musicalidade negra. “Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem reinventando os saberes estéticos” (MARTINS, 2021, p. 90).

Nesse sentido de reinvenção estética, podemos incluir a busca por uma identidade representativa a partir da escolha da nomeação dos grupos. No caso do Nzinga, a presença de duas Mestras, Janja²² e Paulinha²³ compondo a liderança do grupo é refletida na escolha do nome do grupo que faz referência à rainha N’zinga. Ela governou Ndongo, um reino da África Central localizado onde hoje é uma parte do norte de Angola. Segundo Linda Heywood (2019) N’zinga resistiu ao colonialismo e a quatrocentos anos de ocupação portuguesa de Angola (1575-1975). Chegou ao poder graças à bravura militar, à manipulação habilidosa da religião, à diplomacia bem-sucedida e à notável compreensão da política. Ela é acionada na “Capoeira onde o termo ginga veio significar os movimentos dissimulados reminiscentes do treinamento que os soldados de Jinga recebiam em preparação para a batalha” (HEYWOOD, 2019, p. 237).

O contato com a história de resistência da rainha N’zinga nos impulsiona enquanto pessoas negras a compreender a nossa história a partir de uma centralidade na nossa experiência. Conforme nos indica Asante (2009), isso opera como uma estratégia de libertação dos valores coloniais, na medida em que temos nossas próprias referências e modelos sociais. A forma como nós, mulheres negras, mobilizamos nossa corporeidade na Capoeira Angola também se modifica quando temos outro corpo feminino como referência. Nesse sentido, Andresa Moreno (2023) relata em entrevista para essa pesquisa, que:

[...] quando a Mestre Di veio, foi quando as fichas terminaram de cair, o evento com a Mestre Di, ter visto a Mestre. Primeiro foi a Mestre Elma²⁴ que caiu uma ficha, foi um baque, do tipo assim: “nossa, eu queria uma Mestre”, meu sonho era ter uma Mestre! E dela ter falado coisas que eu nunca tinha pensado, do tipo: como o nosso jogo é parecido com o do Mestre Goyano, e aí eu fiquei tão feliz

22 Rosângela Costa Araújo, Mestre Janja, nasceu em outubro de 1959 em Feira de Santana (BA). Em 1995, foi consagrada Mestre tendo contribuições de Mestre João Grande, Moraes e Cobra Mansa na sua formação, nesse mesmo ano foi cofundadora do Grupo Nzinga de Capoeira Angola e docente na Universidade Federal da Bahia (UFBA) (FRANÇA, 2022).

23 Paula Cristina da Silva Barreto, Mestre Paulinha, nasceu em junho de 1963 em Vitória da Conquista, (BA). Recebeu o título de Mestre em 2007 pelo Mestre Cobra Mansa. Em 1995, foi cofundadora do Grupo Nzinga de Capoeira Angola e docente na Universidade Federal da Bahia (UFBA) (FRANÇA, 2022).

24 Elma Silva Webá, Mestre Elma, nasceu em setembro de 1966 em Queimadas (MA). Em 1996 fundou o Grupo de Capoeira Angola Solta Mandinga em Porto Alegre (RS). Em 2006, Elma foi reconhecida mestra de Capoeira Angola pela comunidade da capoeira maranhense e pelo Mestre Patinho. Coordena o trabalho de três núcleos do Grupo nZambi em Florianópolis, Brasília e Porto Alegre (FRANÇA, 2022).

quando ela falou isso e depois que eu fui perceber que ela não estava fazendo um elogio, que ela estava falando como o nosso corpo, que é um corpo feminino reproduz movimentos de um corpo muito masculino e aí acaba ficando um corpo feminino meio masculinizado.

Nesse sentido, a movimentação corporal na Capoeira se transformou através da presença das mulheres negras, proporcionando trocas coletivas entre alunas e Mestras resultando na elaboração de um método que compreende as particularidades de cada corpo, mantendo os fundamentos da capoeira que envolvem ginga e mandinga. Mestre Guaraná (2023), em entrevista para essa pesquisa, acrescenta outros fundamentos, como:

[...] alternância de movimento, no plano de baixo, no plano de cima, a ludicidade, a brincadeira e a não marcialização dos movimentos de capoeira. A gente sabe que existiam capoeiristas de todo jeito, a capoeira teve um momento que precisou ser usada como arma de defesa nos confrontos físicos, mas para mim a maior luta de capoeira se dá nesse lugar do ajuntamento da aglutinação de homens negros, de pessoas pretas, eu acho que isso é muito potente para mim na história da capoeira.

Ao retomar os fundamentos que se referem à movimentação da Capoeira Angola, percebemos que a prática entre mulheres negras não altera o sentido do movimento, nem a sua base constitutiva. A corporeidade das mulheres negras, pelo contrário, agrega em termos de possibilidades, que somente quem ocupa essa corporeidade pode dimensionar. Eu entendo como uma movimentação generosa com as limitações e potências do meu corpo. Quando paro de querer “imitar” a movimentação forjada no corpo masculino do meu Mestre, descubro o potencial da minha corporeidade quando tenho como referencial a movimentação de outras mulheres negras, e isso se torna libertador, pois na medida em que conheço meu corpo, consigo prever incômodos, fazer ajustes e comunicar isso com outras mulheres negras.

Nesse contexto, o Coletivo Pretas Angoleiras-GO²⁵, foi criado justamente com o objetivo de nos fortalecermos dentro dos nossos grupos de Capoeira Angola e também como uma porta de entrada para os grupos de Capoeira Angola existentes. Muitas mulheres negras que após construírem uma rede de apoio e acolhimento no Coletivo buscam aprimoramento nos grupos coordenados pelos Mestres da Capoeira Goiana.

Semanalmente, desde 2018 nos encontramos para cantar, tocar, treinar, jogar e dialogar. Compartilhamos as vivências que ocorrem no interior dos grupos e buscando estratégias coletivas

25 Página do Coletivo que apresenta as ações realizadas de forma detalhada: ANGOLEIRAS. c2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/angoleiras/> Acesso em: 10 maio 2023.



Figura 29: Treino de bateria
Fonte: Acervo Pretas Angoleiras (2022).

para resolver determinados conflitos relacionados a nossa corporeidade atravessada pelas relações de raça, gênero e sexualidades.

Na figura 29, o Coletivo realiza um treino de bateria orientado por Andresa Moreno, que iniciou na Capoeira Angola em 2014 com Mestre Goyano no Grupo Barravento. Durval José Martins (Mestre Goyano), nascido em Niquelândia (GO), em janeiro de 1961. Nos anos 1980 foi para São Paulo aprender Capoeira com Mestre Suassuna²⁶. Em 1986, retornou para Goiânia e fundou o Grupo de Capoeira Angola Barravento (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA BARRAVENTO, 2014, *online*).

Na imagem é possível ver a presença das crianças e das mulheres negras interagindo em um mesmo nível de aprendizagem, o que demonstra que todas as pessoas independentemente da idade cronológica podem ensinar e aprender. Ao ser entrevistada para essa pesquisa, Andresa Moreno (2023), co-fundadora do Coletivo, comenta sobre a criação do Coletivo:

Quando aconteceu da gente perceber

²⁶ Reinaldo Ramos Suassuna (Mestre Suassuna) nascido em 1938, fundou o Grupo de Capoeira Cordão de Ouro em São Paulo.

que estava acontecendo racismo no nosso grupo contra a mais velha, porque eu entrei na capoeira com esse meu jeito de; “pelo amor de Deus me permita pertencer aqui a esse lugar”, de ter confiado em pessoas, de ter me colocado no lugar de; “você é minha mais velha e eu quero aprender contigo”, enfim, seguindo as receitas da capoeira angola, quando a gente se deu conta que essas pessoas eram racistas e que muitas delas sem nenhum tipo de abertura para ouvir, para desconstruir isso, ou para pelo menos escutar, foi um baque, e a gente ficou nesse lugar meio sem esperança, meio; “e aí?”. A gente foi parar para pensar que as mulheres negras que estavam na capoeira eram pouquíssimas e desarticuladas, cada uma em um grupo, cada uma sofrendo no seu grupo e muitas evadindo dos grupos [...] Começou acontecer esse movimento na capoeira de Goiânia, então você chegou; o Calunga fez aquele evento que trouxe a Mestra Janja, [na sequência] o Mestre te formou, e aí a gente foi começando a acordar para isso, de que a gente precisava se juntar, porque senão todo mundo iria sair, qual é o propósito então da gente estar aqui? Como que a gente pode permanecer aqui? Como que a gente pode compreender, como caminhar aqui? O que a gente pode fazer aqui para provocar alguma mudança? Ou fazer provocações para que as mudanças aconteçam?! O fato do Mestre Guaraná ter te formado foi a peça chave, porque a gente tem, não que a gente não pudesse se juntar antes disso, não é isso, mas um lugar mesmo de segurança na comunidade capoeirística de ter uma Treinela nesse coletivo, então foi chave.

A criação de um Coletivo e não um grupo de Capoeira se deu por entendermos a necessidade de transformarmos os espaços que estamos inseridas através de uma relação de diálogo com quem nos antecedeu, compreendendo que temos na nossa corporeidade a vivência das intersecções, mas que os nossos Mestres também vivenciam opressões que estão relacionadas em maior ou menor grau com as nossas. Queremos que nós Angoleiros e Angoleiras alcancemos a nossa humanidade de forma coletiva.

Além da importância fundamental da coletividade nos processos formativos, a senioridade é outro valor de base africana, central para a organização social, e fundamento na Capoeira Angola. A senioridade, que atribui à pessoa mais velha, pela idade cronológica, o lugar de guardião do saber, de mediadora de situações de conflito, e de autoridade, tendo grande responsabilidade em sua comunidade. O compromisso em ser essa referência para as pessoas mais jovens, pode vir acompanhado de um reconhecimento através de um cargo, atribuindo respeito e legitimidade ao que essa pessoa representa. Para a formação do Coletivo, foi fundamental essa titulação para ter o respaldo da comunidade angoleira e o apoio dos Mestres.

As categorias sociais de Oyó eram isentas de gênero, na medida em que a anatomia não constituía a base para sua construção e elaboração. O acesso ao poder, exercício de autoridade e adesão em ocupações derivadas da linhagem, era regulado internamente pela idade e não pelo sexo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 137).

Ao apresentar a senioridade como um princípio de organização social presente na cultura iorubá, Oyèrónké Oyèwùmí (2021), afirma que os registros historiográficos das tradições orais foram interpretados e registrados por um viés cristão e ocidental. O que ocasionou na atribuição de poder e autoridade à figura masculina deixando de serem compreendidos pelo princípio da senioridade, ou até mesmo, fazendo uma junção entre essas duas categorias de forma arbitrária. Por isso, se faz necessário um exercício de consciência e reparação dessas assimetrias, alicerçando o caminho para que as mulheres negras sejam reconhecidas através de critérios que refletem a cultura negra, galgada nos valores civilizatórios de base africana.

O princípio da senioridade, na sua acepção, não anula a possibilidade de aprendizagem e trocas simbólicas entre uma pessoa mais velha e uma pessoa mais nova, esse entendimento fica nítido sobretudo quando incluímos a presença das crianças na prática da Capoeira Angola. A criança na descoberta da sua corporeidade e das possibilidades de movimentação que seu corpo comporta, tende a se desafiar mais, lançar-se no desconhecido como prática de autoconhecimento de seus limites e habilidades. Ao narrar a experiência de aprendizagem compartilhada entre mulheres e crianças na prática da Capoeira Angola, Renata Lima, Marlina Lima, Warla Paiva e Joana Pinto (2022) salientam que no projeto Águas de Menino, as mulheres-mães-educadoras eram novatas em relação às crianças que já acumulavam mais anos na prática da Capoeira.

Ensinar a mãe, aprender com a criança e ao mesmo tempo deslocar a relação mãe-criança para a de camaradas em uma comunidade de aprendizagem, sem dúvidas ofereceram mudanças de perspectivas. Sobretudo se levamos em consideração que, por vezes, a maternidade pode ser vivida como um deslocamento de si, do seu próprio corpo e energia, em função do outro. Mas na capoeira, o corpo, em sua totalidade, é de quem ginga. E, por sua vez, a ginga, o jogo e o canto de cada um - adulta ou criança, professora ou aprendiz - são elementos constitutivos da comunidade de aprendizagem e do círculo envolvente que é a roda da capoeira, em que adultas são desafiadas a brincar e as crianças a terem importantes responsabilidades (LIMA; LIMA; PAIVA; PINTO, 2022, p. 235).

Ao descrever as estratégias de diversas mulheres negras na Capoeira Angola, afirmo que é inegável o potencial de aglutinação das diversas corporeidades integradas nas ações promovidas por meio de elementos fundamentais da Capoeira Angola, como a movimentação, o canto e os toques. Dentro de seus espaços de atuação, as mulheres negras fazem da Capoeira Angola também um lugar de ativismo político, acolhimento e escuta ativa e com isso geram conscientização na comunidade angoleira a qual pertencem. Suas presenças também ativam a memória daquilo que deve ser repetido e do que deve ser transformado.

3.3 Nossas presenças, nossos registros

A corporeidade negra grafou sua presença no espaço onde transitou, e ainda, compartilhou vivências incorporadas mobilizando diversos sentidos. A corporeidade enquanto memória, mesmo que registrada segue uma codificação que apenas quem compartilha dessas manifestações tem condições de interpretá-las. A oralidade tem se mostrado potente em guardar as memórias e os fundamentos das culturas de matriz africana e também mobiliza a linguagem musical, herança que dá continuidade a uma descendência atualizada que não anula o corpo em movimento e ritmo de ginga, dança e brincadeira, pois eles são promotores do saber.

Sendo assim, as nossas presenças operam como registros guardados nas memórias e transmitidos pela corporeidade. A ausência de registros em locais oficiais da memória não representa a inexistência das presenças, uma vez que os repertórios orais e corporais elaboram meios de transmissão, criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes (MARTINS, 2003), ainda que apontem para a hegemonia da visualidade exercida não só pelo direito de olhar e registrar o que é visto, mas também pela criação de categorias hierarquizantes através do que é visto.

Nesse sentido, mobilizar a busca por registros feitos por quem historicamente foi representado pelas lentes de um “outro” hegemônico, é um ato de transgressão e de contravisualidade propondo um outro “real” (MIRZOEFF, 2016). Neste capítulo trago as entrevistas realizadas com três angoleiras, sendo duas delas fotógrafas, Andresa Moreno e Juliana Cordeiro; e uma jornalista, Ceíça Ferreira, que entre os diversos locais de trânsito, utilizam o espaço das manifestações culturais negras como registro das nossas presenças. As entrevistas foram realizadas com o objetivo de compreender a relação com a Capoeira Angola e o interesse em registrar as manifestações através da fotografia e registros audiovisuais. Com a necessidade de estabelecer um foco de pesquisa, incorro no risco de suprimir outros aspectos identitários das pesquisadoras, mas compreendo que suas identidades são amplas e estão para além do exercício das suas profissões e seus fazeres nos ambientes culturais de Goiânia.

No capítulo 3.3.1 “Comunicar é um ato de contar histórias” apresentei as entrevistas realizadas com Ceíça Ferreira, Juliana Cordeiro e Andresa Moreno, que registram as manifestações culturais negras em Goiânia e uma breve biografia de cada uma delas. As entrevistas foram realizadas com a intenção de dialogar com o referencial teórico escolhido tendo como ponto de partida compreender a trajetória das entrevistadas e as suas motivações para registrarem as manifestações.

No capítulo 3.3.2 “O que as imagens falam” realizei uma seleção de imagens das fotógrafas Juliana Cordeiro e Andresa Moreno e utilizei uma combinação de métodos para analisar as imagens. A interpretação composicional, que é uma metodologia de análise visual cunhada por Gillian Rose

(2001, p. 34, tradução nossa), consiste em “[...] olhar para as imagens, ‘o que elas são’ e não o que elas fazem ou como são usadas”. Esse método oferece a descrição de conteúdo, cor, organização espacial, luz e conteúdo expressivo de uma imagem, se mostrou útil para descrever o impacto visual de uma imagem e os efeitos da imagem sobre quem olha, já que esses aspectos aparentemente técnicos, podem induzir o olhar da espectadora.

Como forma de fomentar a discussão sobre a produção das imagens, foi necessário interpretar seus signos e os significados criados por elas, pois, o sentido da imagem é construído para além dos aspectos de composição, a história e o contexto de quem as produz impactam na geração das imagens e seus significados. Nesse sentido, quando mulheres negras ocupam o lugar de registrar memórias, exercem o poder da visualidade, direcionando o olhar de quem olha para as presenças historicamente invisibilizadas, que não tinham o poder de escolher como seriam retratadas.

Por se tratar de um acervo extenso, optei por agrupar as imagens pela produção anual, fazendo uma análise comparativa, buscando padrões recorrentes e transformações no modo de olhar. Para isso, utilizei o cruzamento de imagens, inspirado no método de criação do Atlas Mnemosyne por Aby Warburg em 1905. Na mitologia grega, Mnemosyne se relaciona à memória e foi criado com o objetivo de retomar imagens de temas específicos, ocasionalmente como uma espécie de auxílio à essa memória. Em 1924, essa abordagem revelou-se como um processo de pensamento ativado pelas imagens, uma memória em ação, como teorizado pelo autor Didi-Huberman (2013).

O formato do Atlas é definido pela organização de fotografias com base em temas, colocados em conjunto, formando painéis de imagens. Apesar de serem diversos em termos de cronologia e tópicos, eles são unidos por uma escolha cromática comum, que tem o propósito de destacar todas as heterogeneidades possíveis. Isso engloba contrastes entre o conjunto e seus detalhes, jogos de perspectiva entre as fotografias e inversões de orientação espacial, bem como anacronismos.

A análise dos registros demonstrou que a concepção das imagens foi se modificando pela construção de referências representativas a partir da trajetória de cada entrevistada. A forma de olhar foi se modificando, e por conseguinte, a maneira de retratar os contextos de inserção. Sendo assim, por mais que os registros estejam estáticos nas folhas dessa tese, o processo de interpretação e significação estão em movimento, e nesse caso acompanham também os passos que estão sendo dados pelas manifestações culturais negras e pelas fotografias.

No capítulo “3.3.3 Transgredir é respeitar”, retomo as entrevistas para pensar os princípios éticos na produção dos registros das manifestações culturais negras. Os relatos das entrevistadas sobre a produção dos registros apontam para a importância da escuta e da troca com a comunidade para a criação de imagens representativas. A fotografia, portanto, não precisa estar atrelada ao princípio de uma autoridade opressora da visualidade, podendo ser orientada pela cosmopercepção.

3.3.1 Comunicar é um ato de contar histórias

Conceição de Maria Ferreira Silva, conhecida como Ceiça Ferreira. Nasceu em Xambioá no Tocantins, é a caçula de uma família de oito filhos. Mudou-se para Aparecida de Goiânia e posteriormente para Goiânia onde iniciou sua trajetória acadêmica, dos seus irmãos, foi a única que ingressou na Universidade. Atualmente é professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no Curso de Cinema e Audiovisual, também é mestra e doutora em comunicação. Ingressou na Capoeira Angola como aluna do Mestre Guaraná em 2008 juntamente com duas amigas Lucilene e Zilma, que são do quilombo Kalunga. Foi na Capoeira que conheceu Dalton Paula²⁷, com quem veio a se casar e hoje ambos coordenam o Sertão Negro - Ateliê e Escola de Artes. Localizado no bairro Condomínio Xangri-lá, oferece formação para artistas residentes, estagiárias e colaboradores e é um espaço de vivências e trocas através de inúmeras atividades oferecidas, como: aula de cerâmica, xilogravura, treinos de Capoeira Angola, cine clube e demais atividades integradas ao meio ambiente e a comunidade onde está localizado. Para Ceiça, o Ateliê é um “sonho, um projeto que há mais de 15 anos vem sendo idealizado”. Além da coordenação do espaço, Ceiça está à frente do Cine Clube Maria Grampinho e da Assessoria de Comunicação.

[...] eu cuido dessa parte de comunicação que é contar histórias, contar essas narrativas sob um ponto de vista de quem é... [que] faz arte contemporânea, de um artista negro que faz arte contemporânea e também pensando essas, experiências que eu vivo, que eu já vivenciei em espaços de cultura negra (2023, entrevista cedida para essa pesquisa).

Nas palavras da entrevistada comunicar é um ato de contar histórias, narrativas do ponto de vista de quem as vivencia, Ceiça Ferreira tem se dedicado a esse fazer antes mesmo de ingressar na Universidade, conforme comenta:

Eu tenho mania de guardar as coisas, eu adoro! Você falou isso, eu lembrei do Malunga ter guardado coisa que na época que eu fiz estágio lá, eu guardei, falei: “Sônia, tem umas coisas aqui, quando precisar, eu te passo”, que foi uma

²⁷ Dalton Paula mora e trabalha em Goiânia; é bacharel em Artes Visuais e discute o corpo silenciado no meio urbano. Idealizador do Sertão Negro criado em 2021. Ao longo de sua carreira participou de importantes exposições em espaços como a Pinacoteca de São Paulo, Museu de arte de São Paulo, na Alexander and Bonin Gallery em Nova York (SERTÃO NEGRO, c2023).

outra experiência com um Grupo de Mulheres Negras Malunga²⁸, eu tenho essa mania de guardar, eu gosto de ter espaço pra guardar as coisas e eu acho que isso é muito importante porque a gente não tem, a gente não tem, e as pessoas? Literalmente, estão morrendo, a gente não sabe o que as pessoas fizeram. Tempo atrás em uma conversa com Guaraná que a gente, assim... Logo depois que o Mestre Sabú morreu, a gente tem um ou outro material, mas seria muito importante ter essas histórias né, saber o que essas pessoas fizeram, qual é a importância delas na história do que é a capoeira, do que é o candomblé hoje, eu acho que isso é super importante e são outros protagonismos, né... outras narrativas mesmo, então isso é muito legal. Mas assim, tem essa dificuldade, de achar as coisas, de organizar as coisas, mas eu gosto, é uma característica, eu tenho mania de organização, às vezes isso é um problema (risos) mas eu acho importante, guardar essas fotos, guardar esses registros, porque a gente vai perdendo e geralmente as pessoas não dão o devido valor a isso, né Zanza? E quanto isso é importante, a gente pensar em dez anos o que acontece...

Figura 30: Ceiça Ferreira entrevista Pai João de Abuque
Fonte: Acervo de Ceiça Ferreira (2006).



28 O Grupo Malunga é composto por mulheres de todas as idades que atuam na preservação da herança de matriz africana. Desenvolvem ações de Direitos Humanos junto às mulheres negras, contribuindo para o desenvolvimento de uma sociedade plural, democrática, não racista e não sexista (MALUNGA, c2022).

Ceiça Ferreira não cultivou somente o ato de guardar imagens, como também o que registrar e compartilhar. Durante a faculdade de jornalismo produziu um documentário intitulado “Coração de Olorum (2006)” que fala sobre as casas de candomblé. Na figura 30 ela entrevista Pai João de Abuque, primeiro babalorixá de Goiás, para a composição do documentário. Esse se tornou um dos poucos registros audiovisuais que registram a fala do sacerdote.

Ceiça Ferreira tem importantes contribuições para o universo das manifestações culturais negras em Goiânia. Ao longo da sua trajetória, tem se dedicado no processo de guarda, organização e disseminação dos registros fotográficos e na produção de registros, como o documentário dedicado aos terreiros de Goiânia, o blog Colofé e as atividades do Sertão Negro, espaço que agrega a discussão de arte contemporânea em diálogo com a cultura negra. Atuante na produção científica e na gestão do Sertão Negro, mantém um diálogo extensionista entre a universidade e a comunidade, buscando uma linguagem imagética e discursiva de respeito às alteridades.

A também entrevistada dedicada a contar histórias através dos registros fotográficos é Juliana Cordeiro Lopes, conhecida como Juliana Cordeiro se define como: “fotógrafa, umbandista e capoeirista”. Nascida em Goiânia no ano de 1984. Filha da Sandra e do Acalino, morou com seus pais até os 33 anos de idade, depois casou-se com Ricardo. Tem uma filha, a Serena, de 5 anos. Ingressou na Capoeira em 2001, aos 23 anos, como aluna do Mestre Goyano (Durval Martins) no Grupo Barravento.

Em 2005 ingressou na faculdade de fotografia; ganhou sua primeira câmera de presente de seus pais e como fotógrafa iniciante começou a registrar os jogos da Capoeira Angola em Goiânia, sobretudo nos eventos do Batucagê, evento que acontece desde 2006, no Núcleo de Apoio à Comunidade (NAC) localizado no Setor Serrinha, em Goiânia. O núcleo foi fundado por Mestre Goyano e Antônia Maria da Conceição (Mestra Antônia), que nasceu em junho de 1965 em Minaçu, Goiás. Mestra Antônia atua na gestão cultural do espaço e também como sambadeira. Os eventos são realizados com o apoio de alunas e alunos da Capoeira Angola do Grupo Barravento, as sambadeiras e a comunidade. Além de integrante do Grupo de Capoeira Angola Grupo Barravento, Juliana fez parte da articulação para a criação do Coletivo Pretas Angoleiras-GO, em 2018, juntamente com Andresa Moreno, Zanza Gomes, e sua irmã também angoleira, Lorena Cordeiro. Ao falar sobre seu interesse em fotografar a Capoeira ela diz em entrevista para essa pesquisa que:

Eu vejo como um afeto, na verdade, quando eu comecei fotografar, eu percebi que não tinha tantos registros de capoeira, não tinha tantas pessoas fotografando, não tinha ninguém fotografando, até para essa questão que não tinha tanta fotografia de celular ainda, como eu tinha essa câmera e eu achei uma questão de afeto, de estar guardando essas memórias, eu lembro uma vez que o Mestre Onça, estava, Mestre Guaraná, Mestre Vermelho, Mestre Caçador, Mestre Leninho, foi um encontro muito grande, foi o primeiro encontro que eu vi de capoeira com todos Mestres juntos aqui em Goiânia, eu achei muito legal, pessoas que vieram de Minas, um

evento cheio, foi meu primeiro contato realmente com uma roda muito grande e pessoas de fora, e aí eu falei “gente” registrar esse momento! É uma forma até de afeto com os capoeiristas aqui, os amigos da roda, de ter essas imagens, legal você estar fotografando e alguém fala: “deixa eu ver essa imagem aqui que você fez na câmera”, aí a pessoa se vê, ou você manda por e-mail uma foto de um jogo legal que a pessoa fez, foi a partir disso que eu achei interessante fazer essa construção dos registros, afeto, sem nenhuma pretensão, sem nada.

Em um contexto com escassas possibilidades de registrar os eventos de Capoeira Angola pela falta de equipamento, Juliana Cordeiro acrescenta que para além do registro, guardar as memórias é uma questão de afeto. A possibilidade de a pessoa fotografada dialogar com a fotógrafa, demonstra indícios do sentimento de ver-se representada por quem realiza a fotografia e também pelo registro em si. No universo da Capoeira Angola, a comunidade consegue perceber que há uma “marca” nos seus registros.

A figura 31 é uma das fotografias que registra a oficialização do Coletivo para a Comunidade de mulheres negras. Após um levantamento realizado por nós, fizemos um mapeamento das angoleiras negras que treinavam Capoeira Angola na cidade de Goiânia e Goiás além da articulação com organizações e grupos gerenciados por mulheres negras. Conseguimos um espaço dentro do Encontro Nacional de Mulheres Negras, que aconteceu em

Figura 31: Juliana Cordeiro na roda de Capoeira
Fonte: Acervo do Coletivo Pretas Angoleiras (2018).



dezembro de 2018 em Goiânia, essa data é bastante simbólica porque também se tratava dos 30 anos do encontro. Nesta edição, o tema era contra o racismo e a violência e pelo bem viver. Durante o encontro, passaram cerca de mil mulheres do movimento de mulheres negras, dentre elas ativistas, pesquisadoras, intelectuais que são referências para o Coletivo, como Conceição Evaristo e Angela Davis, que na ocasião até sambou na roda de samba organizada pelo Coletivo.

Ser angoleira é também assumir responsabilidades na dimensão política, realizando articulação e diálogo com a comunidade. Nesse sentido, sentimos a necessidade de levar para todos os espaços de inserção a nossa corporeidade em ação de ginga e de samba, compreendendo que o corpo em movimento é uma tecnologia ancestral que promove a comunicação e o bem viver, como foi a proposta do Encontro Nacional.

O estilo estético das fotografias de Juliana é marcado pela iluminação e contraste no processo de edição trazendo uma atmosfera do universo fantástico. O momento do jogo em que as fotografias são retiradas trazem a ideia de movimento contínuo e aguçam a curiosidade em saber o desdobramento da ação que é potencializada também pelo foco nas expressões faciais.

A figura 32 ilustra essa “marca” da fotógrafa, nela podemos perceber uma rasteira sendo aplicada e o outro jogador dando um salto, mas a curiosidade permanece para quem não estava no momento presente, por não saber qual foi o desdobramento dessa ação,



Figura 32: Rasteira e salto
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2015).

até mesmo algumas pessoas que estavam na bateria não estavam atentas a esse movimento. Essa imagem deixa inúmeros questionamentos: a rasteira “pegou” e a pessoa caiu? Ou ela saiu do movimento e entrou em um contragolpe? Depois desse movimento, o jogo continuou? Qual foi a reação dos jogadores e das pessoas ao redor da roda que não estão registradas na imagem? Em entrevista cedida para essa pesquisa, Juliana comenta sobre o processo de concepção das imagens:

[...] na capoeira eu sempre fui uma pessoa muito tímida, então a capoeira foi um grande desafio na minha vida, de expor meu corpo preto em uma roda de capoeira com um monte de gente me vendo, e eu conseguir também ter sensações ancestrais mexer com minha alma em uma roda de capoeira, é muito desafiador para mim até hoje uma roda de capoeira, eu acho muito poderoso, a energia de uma roda de capoeira hoje para mim, sempre achei, sempre mexeu muito comigo, com minhas energias com tudo. Foi uma maneira até de aprender a jogar capoeira através das lentes, de sentar, acho que nas minhas fotos dá para perceber também que o ângulo que eu gosto de usar que é de baixo para cima, eu acho que a pessoa cresce, o movimento cresce, o jogo cresce, [...] algumas vezes eu estou até meio deitada nas rodas para pegar esse olhar, para tentar pegar a expressão do rosto, pegar um suor caindo, um sorriso, um cabelo, acho bem legal isso. [...] eu fico o tempo todo ali com a câmera olhando, não quer dizer que eu estou clicando, mas eu estou assim olhando pronta para pegar esse momento, porque eu gosto muito de pegar assim um pulo na capoeira, tentar pegar bananeira com uma mão só, então é muito rápido [são] instantes, tem que ser bem rápido é por isso que sempre eu estou olhando ali pela câmera, acaba que eu fico na roda assistindo o jogo de capoeira pela câmera também.

Em seu relato, Juliana descreve a sensação de estar na roda de capoeira como um desafio e como um lugar que “mexe”, que mobiliza energias. Suas vivências na roda são expressas nas suas fotografias, é possível perceber ainda na imagem 29, a expressão facial apreensiva e atenta dos dois jogadores e do ato corporal da pergunta e resposta. Saliento na fala de Juliana dois momentos em que ela diz “algumas vezes eu estou até meio deitada nas rodas” e “acaba que eu fico na roda assistindo o jogo de capoeira pela câmera também”.

Essa fala apresenta novamente a capacidade de amplificação do corpo que utiliza objetos disponíveis no seu meio para criar uma espécie de extensão das suas habilidades. O “super foco” é mobilizado pela câmera, assim como o corpo se estende a partir dos instrumentos musicais na bateria, que estimula a produção de repiques e até a ausência de alguma nota, quando momentos inesperados que trazem surpresa aparecem na cena.

A figura 33 é registro do Samba de Roda que está na programação do Batucagê com frequência, após a roda de Capoeira. Algumas sambadeiras são também integrantes da Capoeira Angola, outras são regentes ou filhas de santo do Ilê Ase Oju Odé que também integram a programação do Batucagê realizando o encerramento do evento com o Afoxé Omó Odé. Nessa imagem, a presença de diversas mulheres está registrada, entre elas, Mãe Biloca, que aparece ao lado esquerdo da imagem com uma saia com barra vermelha e ojá azul na cabeça. Durvalina dos Santos Machado (Mãe Biloca), que foi capoeirista, mãe de santo e sambadeira. Fundou o Samba de Roda “Sambadeira de Bimba - Filhas de Biloca”. Filha de Mestre Bimba, Biloca participou de diversos eventos de promoção e resgate da Capoeira Regional e do samba de roda (CAMPOS, 2009). Esse registro foi realizado na edição de novembro do Batucagê de 2016, que acontece mensalmente. Um dos puxadores do samba da imagem em movimento da figura 34 é seu irmão, Luiz Lopes Machado conhecido como Mestre Luizinho e Pai Luizinho, tendo pertencimento na Capoeira Regional como Mestre e no Ilê Ase Oju Odé, como Pai de Santo.

Figura 33: Samba de roda
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2016).



Na figura 34, captada por Juliana Cordeiro, registra Mãe Biloca fazendo a abertura da roda para iniciar o Samba de Roda, manifestação cultural negra que também é patrimônio imaterial brasileiro responsável por salvaguardar a memória, a história e a herança africana. Em Goiânia, e em outros lugares do Brasil, o Samba de roda acompanha a Capoeira Angola em uma relação de irmandade e resistência, ambas tomadas pela corporeidade também encontram semelhanças na musicalidade, que dentre os temas possíveis, estão o contexto histórico sobre a vida no cotidiano da roça e dos canaviais. No interior da roda, o protagonismo do samba no pé é das mulheres negras que “correm a roda” iniciando a celebração e permanecem no centro da roda até o seu encerramento. Esse foi um dos últimos registros de Mãe Biloca no Batucagê, que faleceu em junho de 2017.

Por mais de 10 anos, Juliana Cordeiro registrou as atividades do Batucagê, que incluem a tradicional roda viva Capoeira Angola, o samba de roda e o afoxé. Suas fotografias auxiliaram na construção de uma imagem afirmativa do povo negro e na inscrição de suas presenças no processo de persistência cultural negra no Estado, tornando visíveis o protagonismo de diversas mulheres e homens negros dedicados na permanência do legado de motriz africana. Juliana comenta do caráter histórico das imagens para a guarda da memória da comunidade angoleira:

Sim, históricos, de alguns Mestres que passaram por aí, e olhar essas fotografias antigamente e o hoje, o tanto que foi importante esses registros, de guardar essas lembranças, o Mestre Onça que está bem mais velho, naquela época ele já era um senhor, e ter esses registros ele fazendo movimentação, muito legal ter esses registros, um acervo. Eu passei todas essas imagens para o Mestre para ele ter um acervo também do Barravento, do Batucagê.

Na fala da fotógrafa é perceptível que o ato de registrar, acionar o botão da câmera além de criar uma memória fotográfica, também cria memórias mentais, lembranças de acontecimentos e presenças que de forma simultâneas foram registradas pela corporeidade.



Figura 34: Mãe Biloca
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2016).

Na Figura 35, um registro mais antigo, quando Juliana estava iniciando sua carreira como fotógrafa, registra um jogo de Capoeira entre Mestre Onça (à esquerda) e Mestre Goyano. Laurindo Dario dos Santos (Mestre Onça), é soteropolitano, discípulo de Mestre Bimba e desde a sua chegada tem mantido o legado do samba de roda e da Capoeira Regional.

Juliana Cordeiro influenciou Andresa Moreno para assumir a continuidade desse trabalho. Por isso, nos anos iniciais dessa transição existem semelhanças no direcionamento dos ângulos e no tipo de registro fotográfico, mas a trajetória de vida de cada uma foi se diferenciando de modo que o mesmo contexto e cenário são apreendidos de formas distintas, a depender de quem está fotografando.

Figura 35: Mestre Onça e Mestre Goyano
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2011).



Andresa Cristina da Silva Moreno, conhecida como Andresa Moreno, nasceu em Goiânia no ano de 1986, cresceu no Setor dos Funcionários e no Setor Coimbra, onde mora desde então. Trabalhou como vendedora de lista telefônica até seu filho, Arthur, completar 3 anos de idade. No ano de 2009, o pai do seu filho faleceu e Andresa foi em busca de um curso que permitisse ingressar rapidamente no mercado de trabalho e que tivesse relação com a área artística. Ingressou na faculdade de fotografia em 2009 onde conheceu Juliana Cordeiro, no ano seguinte já trabalhava com fotografia e começou a frequentar o Batucagê e em 2014, influenciada pela amiga, começou a praticar capoeira no Barravento com o Mestre Goyano.

Em 2016 assumiu os registros do Batucagê, função que desempenha até o momento no seu grupo, além de realizar a divulgação dos eventos e administrar as redes sociais. Andresa é também uma das fundadoras do Coletivo Pretas Angoleiras-GO, no qual criou a identidade visual e produziu conteúdos relacionados ao universo da Capoeira e da inserção das mulheres negras. Desde então, administra as redes sociais do Coletivo além de compartilhar a coordenação dos eventos e encontros do Coletivo juntamente comigo. Andresa é angoleira, artista visual, sambadeira e Pedagoga no Instituto Federal de Goiás (IFG).

Figura 36: Andresa Moreno na roda de Capoeira
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2015).



A figura 36 retrata Andresa Moreno (à esquerda) jogando Capoeira Angola, na imagem ela está sorrindo, mas em posição de defesa, situação que marca o cotidiano das mulheres negras na “roda da vida”. Andresa Moreno em entrevista cedida para essa pesquisa relata a dificuldade de ser angoleira, articuladora e responsável por realizar os registros das ações promovidas pelos grupos, além de ser uma atividade que “cria” e eterniza memórias, que narram as nossas trajetórias, também gera sobrecarga, conforme comenta:

É um pouco difícil, porque eu sou a única pessoa que registra por exemplo [...] é muito difícil ser capoeirista, sambadeira e fotógrafa. Então muitas vezes eu quero estar ali para viver o negócio, mas eu tenho que registrar também porque depende de mim, e a gente precisa desses registros, mediar isso às vezes é difícil, às vezes eu não quero ser a fotógrafa, eu quero ser só a capoeirista ou só a sambadeira. Eu gosto muito de registrar principalmente depois que essa minha consciência na capoeira foi mudando, eu tenho inclusive levado mais a sério esse trabalho, o fato de eu tirar menos fotos tem a ver com isso de estar mais focada no objetivo que é de documentar aquilo ali, então isso tem me motivado, às vezes quando eu não quero fotografar quando eu penso nisso, isso me motiva.

Na sua fala, é nítido que o ato de registrar os acontecimentos através da fotografia é uma atividade que exige responsabilidade e um comprometimento político com a história da Capoeira. Mesmo diante da vontade de vivenciar as experiências propostas em cada evento, ela compreende a importância de fazer os registros fotográficos com a finalidade de documentar as ações realizadas pelos grupos aos quais participa.

Quando estou fotografando a cultura, principalmente a cultura negra que é onde eu faço parte; a capoeira, o samba de roda, outras manifestações de cultura negra que eu já fotografei [...] No geral eu sempre tive uma veia mais documental no meu trabalho, mesmo trabalho comercial com família, eu sempre busquei uma linguagem mais documental, então eu acho que esse objetivo também está na fotografia da capoeira, de gerar documentos, de documentar. Então, documentar e gerar memória, eu tento registrar primeiro o que eu acho que é digno de ser lembrado, de gerar esse documento e essa memória, e segundo; eu tento fazer um recorte, porque a gente não fotografã a realidade né? Muitas vezes a gente manipula a realidade por meio da fotografia, então eu tento fazer um recorte de dar protagonismo para as pessoas negras nas minhas fotografias. Então, ultimamente eu tenho feito isso, nos momentos que eu estou fotografando os jogos, eu foco em fotografar os jogos das pessoas negras para gerar esse documento de pessoas negras ali, porque muitas vezes a maioria das pessoas que estão ali são brancas, então hoje eu ainda tenho essa prática de dar mais protagonismo nas minhas imagens para as pessoas negras.

No seu relato, Andresa pontua a importância da fotografia como fato documental para a construção de memórias e pontua a sua preocupação em “recortar” a realidade, demonstrando a presença das pessoas negras no protagonismo das manifestações culturais. As fotografias de Andresa Moreno são também uma ação política, pois ela busca registrar em suas lentes fotográficas, as pessoas negras que estão em um cenário permeado pela presença de pessoas brancas.

A figura 37 apresenta duas crianças jogando, e é nítido o encantamento das pessoas que estão assistindo ao jogo, pois a presença das crianças na Capoeira restaura o lado brincante e lúdico do jogo. Ainda no processo de aprendizagem da aplicação dos movimentos, a corporeidade das crianças extrapola inventividade e improviso, o medo de errar parece ser algo reservado aos adultos.



Figura 37: Crianças na roda
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2022).



Figura 38: Juliana Cordeiro e Zanza Gomes
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2023).

Na figura 38, o foco está direcionado para Juliana Cordeiro, que está dando a volta ao mundo, movimento anti-horário que é também uma chamada para retomar a pergunta e a resposta no jogo de Capoeira Angola. As fotos das chamadas são registradas constantemente por Andresa Moreno e demonstram movimentos mais sutis, como o olhar atento da jogadora e ao mesmo tempo descontraído com a intenção de “enganar” sua oponente. A sutileza dessa movimentação apresenta a malícia na Capoeira Angola e amplia o repertório imagético que cria outras possibilidades narrativas. Sobre isso ela comenta:

No caso de fotografar por exemplo a roda de capoeira, dependendo da posição em que uma mulher está, eu não tiro foto, do homem também [...] às vezes ele passou uma humilhação muito grande na roda, eu tento tirar do momento mais de brincadeira ali, eu me sinto um pouco incomodada em expor a pessoa dentro da humilhação dela ali no jogo. A coisa da mulher, dependendo da posição que ela tiver e eu tiver ali, eu prefiro não tirar porque eu sei que pode expor ela também

em algum sentido. Eu sempre tenho tentado trazer dignidade nesses registros e eu reduzi bastante o número de fotos que eu tirava, eu acho que não tem necessidade de tirar tanta foto, acho que isso também foi uma mudança de qualidade, eu tirava muita foto, talvez preocupada em fazer alguma coisa, mas hoje eu tiro bem menos fotos, e fotos de mais qualidade.

Na figura 39, outra característica de Andresa Moreno, são as fotos que partem da na diagonal da bateria, de cima para baixo, e mostram as pessoas que compõem a roda de Capoeira, e o cenário do evento. Essas fotos registram a presença das pessoas que, porventura não vão jogar, mas que fazem parte da roda.

É possível observar que as pessoas batem palma, e respondem o coro, são registros que demonstram a interação e a coletividade promovidas pela Roda de Capoeira. Sobre registrar a grande roda, Andresa comenta:

Figura 39: Grande roda
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2023).



como é para gerar documento, então eu quero documentar tudo, não é só o jogo lá, a bateria e as pessoas que estão assistindo são tão importantes quanto quem está lá no meio jogando, eu gosto de pegar as expressões faciais das pessoas, eu gosto muito de fazer fotos das chamadas, como é um momento que não tem muita ação, eu tenho muita foto de chamada, porque eu gosto da expressão que as pessoas estão fazendo na hora da chamada, é diferente.

O registro das imagens traz também a dimensão ritualística e educativa da Roda de Capoeira. Na figura 40, Mestre Goyano e sua aluna Thaisa fazem a abertura da roda, ambos estão agachados ao pé do berimbau. A expressão do Mestre Goyano dá indícios que ele inicia o canto de abertura da roda. Embora não seja revelado na imagem, o início da roda se dá com o “Iê”, expressão alongada que pede atenção para o que será cantado na ladainha; na sequência vem a louvação, momento de agradecimento aos ancestrais, à Capoeira e seus elementos. O jogo só inicia após o canto do primeiro corrido.

Comunicar é um ato de contar histórias, como falou Ceíça, a mais velha da nossa geração, que concedeu entrevista para essa pesquisa. Com esse entendimento inicial a fala de Juliana Cordeiro e Andresa se desdobra para significados aglutinadores ao processo de comunicação. Juliana diz que a construção dos registros se dá pelo afeto com os capoeiristas, já Andresa fala que registrar é uma ação de responsabilidade, que para além da guarda da memória, o olhar precisa estar politizado para construir uma história de dignidade para as integrantes da Capoeira.

Figura 40: Abertura da roda
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2019).



3.3.2 O que as imagens falam

Os registros da Capoeira Angola através da fotografia carregam a identidade de cada fotógrafa que foi sendo construída ao longo dos anos. As vivências de cada uma na roda da vida e na roda da Capoeira caminharam juntas, uma influenciando a outra, o que surtiu um impacto na concepção das imagens. Neste capítulo optei por analisar as imagens traçando um comparativo entre a produção anual de cada fotógrafa, iniciando pelas fotografias de Juliana Cordeiro e na sequência, Andresa Moreno. A disposição das imagens em formato mosaico, são parte de um processo de seleção e tem o objetivo de mostrar o tipo de fotografia que predomina. Esse método possibilitou compreender o traço identitário que foi sendo construído ao longo da trajetória de cada fotógrafa.

Juliana Cordeiro tem um acervo extenso, sendo 834 imagens distribuídas entre os anos de 2010 e 2017. Nos anos iniciais, a quantidade de fotos é baixa, mas representativa, são 09 fotografias de 2010. A seleção para a composição do mosaico disponível na figura 41, mostra a composição da bateria, o samba e na terceira imagem da esquerda para direita, a presença de um visitante assíduo nos treinos, “Seu Emanuel”. A produção das imagens faz referência às fotografias documentais, que retratam a realidade de um contexto social.

Figura 41: Cruzamento 1
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2010).





2011



2012

Figura 42: Cruzamento 2
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2011 - 2012).

O acervo de 2011 e 2012 é composto por 01 fotografia em cada ano. Para fins de análise, essas imagens foram identificadas e agrupadas em um único mosaico na figura 42. A composição das imagens é semelhante a do ano inicial, registrando a bateria, entretanto o que chama atenção é a localização em ela se posiciona para fotografar, no lugar de espectadora, quase como se estivesse do lado de fora, assistindo a roda.

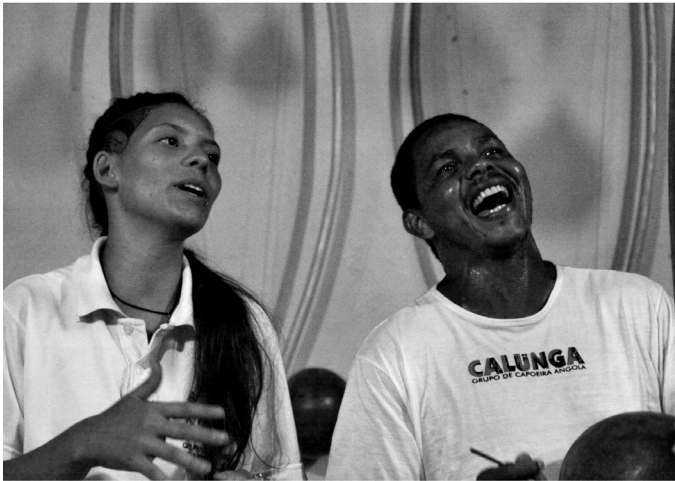


Figura 43: Cruzamento 3
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2013).

As fotografias de 2013 aumentam consideravelmente, somam 104 imagens ao total, a seleção está disponível na figura 43 e apresenta mudanças em relação aos anos anteriores, predominando o uso do preto e branco na coloração das imagens. Os registros prioritários são dos jogos e das autoridades presentes no evento. As fotos da bateria focam em quem está tocando berimbau, e já é perceptível a busca pelos movimentos de inversão, mas também das expressões faciais, e para isso, a fotógrafa adentra a roda. Outro ponto que chama atenção é que nesse período Juliana passa a assinar suas fotografias, no canto inferior direito ou esquerdo, como “Ju Cordeiro | Fotografia”.



Figura 44: Cruzamento 4

Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2014).

Em 2014, a quantidade de imagens é menor, 21 fotografias, elas seguem o perfil das imagens dos anos anteriores, mas a predominância é por fotos coloridas. O registro dos Mestres fica evidenciado no jogo, na bateria e no samba de roda. Na imagem em preto e branco, com ângulo de baixo para cima e com tratamento de iluminação é possível perceber um direcionamento para a produção de fotos artísticas, renunciando à referência documental, conforme a figura 44.



Figura 45: Cruzamento 5
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2015).

No ano de 2015 o acervo foi composto por 127 imagens, as pessoas fotografadas estão em maior evidência tendo fotos individualizadas de corpo inteiro. É possível perceber dois grandes blocos de imagens, as da roda da Capoeira e do público do samba de roda, as imagens selecionadas estão na figura 45. O tratamento das imagens privilegia os contrastes e a iluminação, há presença do preto e branco, mas tendem a aparecer quando a pessoa fotografada é uma autoridade. A assinatura está grafada de outra forma com letras maiores evidenciando o nome da fotógrafa “Ju Cordeiro”, essa mudança veio acompanhada da troca do equipamento fotográfico, que suscitou em imagens de melhor qualidade. Demonstrou também a possibilidade e a decisão de investir na carreira, pois as fotografias de 2015 em diante aparentam a definição de uma identidade fotográfica. Sobre a qualidade dos registros, Juliana comenta: “Estou lembrando do começo quando eu comecei fotografar, minha câmera era uma câmera mais simples, mais amadora, a qualidade das fotos não era tão boas como é hoje, que eu já consigo ter uma câmera melhor, então dá para perceber essa diferença”.

A edição de março do batucagê, na figura 46, aconteceu em um espaço parceiro dos grupos de Capoeira Angola, o Circo Laheto, que oferece atividades gratuitas para crianças e adolescentes de Goiânia. O plano fotográfico é mais amplo, apresentando maior quantidade de elementos na cena, a iluminação salientou a característica artística das imagens apresentando a ludicidade e a magia da lona circense, o antagonismo entre luz e sombra traz um tom dramático nas imagens. Sobre as fotografias produzidas nesse evento, Juliana comenta:

[...] foi muito inspirador aquele dia, foi muito bonito, a questão da iluminação, as sombras que fizeram aquele dia para captar aqueles momentos, para mim é um dos momentos mais lindos que eu fotografei da capoeira, por questões mesmo disso que eu gosto, que tem a ver com meu estilo, as cores, as sombras, os contrastes, a luz, que influencia muito também, influencia muito mesmo.



Figura 46: Cruzamento 6
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (março de 2016).



Maio



Açosto



Outubro



Julho



Setembro



Novembro

Figura 47: Cruzamento 7
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2016).

O acervo de Juliana no ano de 2016 totaliza 395 fotografias que contemplaram sete edições do batucagê, uma por mês, disponíveis na figura 47. Em 2017, o acervo de Juliana contou com 175 imagens distribuídas entre os meses de janeiro e abril e um terceiro mês não especificado. É perceptível que o estilo das fotografias de Juliana Cordeiro está consolidado com elementos que aparecem desde o começo de sua trajetória, mas que em 2015 se tornam uma “marca”: o padrão de iluminação, o ângulo fotográfico, o foco na bateria, sobretudo no trio de berimbaus e nas autoridades, o centro da roda registrando o movimento giratório dos golpes e das saias, conforme a figura 48.

Juliana foi construindo uma perspectiva fotográfica de caráter mais artístico, focado em registrar movimentos com desdobramentos inusitados como as inversões do corpo que fica de ponta cabeça, movimentos rotatórios, mas também demonstra preocupação em registrar a presença de Mestres e Mestras da cultura negra de Goiânia. Suas fotografias apresentam ângulos de baixo para cima, com foco no centro da roda, o que engrandece a roda em si e quem está jogando no centro dela. A iluminação e o contraste realçam expressões corporais e expressões faciais. O tratamento das imagens coloca em primeiro plano o imaginário, a espectadora de suas imagens passa a presumir o que está acontecendo na cena. O ato de contar o que está acontecendo, mas não contar o que é, faz parte do que acontece nas manifestações culturais negras, mesmo registradas ainda assim estão codificadas.



Figura 48: Cruzamento 8
Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2017).



Figura 49: Cruzamento 9
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2017).

A partir desse ponto do texto, as imagens cruzadas analisadas são da fotógrafa Andresa Moreno, que tem um acervo composto por 541 imagens registradas nos anos de 2017 a 2023 exceto o ano de 2021, que em virtude da COVID-19 os eventos estavam suspensos. O cruzamento da figura 49 apresenta a seleção das imagens do ano de 2017, que foram registrados em diversos meses do ano totalizando 171 imagens, o maior número de imagens de todo o seu acervo. Nos primeiros registros predominam as fotografias em preto e branco com uma referência às fotos documentais com detalhes de iluminação e sombra, o tratamento deixa os registros mais densos e “crus”. Lideranças da Capoeira Angola aparecem em fotos individualizadas predominantemente em movimentos de chamada, as fotografias deste ano são exclusivamente da Roda de Capoeira. Desde os primeiros registros, as imagens já aparecem assinadas como “Andresa Moreno”. Em algumas imagens, a fotógrafa parece ser a terceira pessoa no jogo devido a busca pela aproximação na cena.



Figura 50: Cruzamento 10
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2018).

As fotografias de 2018 somam 98 registros e apresentam diversos ângulos de enquadramento: de cima para baixo, de baixo para cima, de fora para dentro da roda e, na posição de dentro da roda, como se fosse a terceira integrante do jogo, conforme a figura 50. As imagens aparecem com a coloração mais saturada em cores com poucos registros em preto e branco. As pessoas registradas são em sua maioria autoridades na Capoeira Angola, Mestres e Contramestres.



Figura 51: Cruzamento 11
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2019).

As fotografias de 2019 totalizam 59 imagens e seguem o padrão do ano de 2018. A figura 51, mostra os registros predominantes que se referem à busca por movimentos rotatórios e inversões aparece com mais frequência, mas ainda predominam as fotos de chamada. Em relação a coloração das imagens, houve um aumento nas fotos em cores, já estabelecendo um padrão de iluminação.



Figura 52: Cruzamento 12
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2020).

Em 2020, o acervo foi composto por 40 imagens, com apenas um registro em preto e branco, essa característica é também presente nas fotografias de Juliana Cordeiro, que relacionam as imagens em preto e branco ao grau de autoridade das pessoas fotografadas. O montante das imagens desta edição do Batucagê está voltado para o registro do visitante, o angoleiro e escritor Lande Onawale, que lançou seu livro de poemas “pretices e milongas” no evento. O restante das imagens está em cores e retrata, sobretudo, movimentos de inversão e chamadas, como demonstra a figura 52. Neste ano, Andresa modifica sua assinatura para “DresaMfotos” e inclui o “c” em círculo, símbolo que indica os direitos autorais da imagem.



Figura 53: Cruzamento 13
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2022).

No ano de 2022, predominam o registro dos jogos de crianças, mulheres negras e autoridades. O acervo total é de 139 imagens. O ângulo das fotografias oscila entre interno da roda, como terceira jogadora; como espectadora, registrando as pessoas que assistem a roda e também a bateria; fotos na diagonal registrando jogo e bateria simultaneamente, de modo geral são imagens do plano aberto que trazem a dimensão do cenário e o contexto da cena, conforme o cruzamento da figura 53.

Em 2023, com 36 imagens, o acervo de Andresa predomina o registro de jogos de pessoas negras. Fica evidente que há uma escolha em retratar crianças negras em, 2020 e mulheres negras em 2023. Essa escolha torna visível não só as personagens em si, mas outros movimentos, como negativa, rabo de arraia, rolê e ginga, conforme a figura 54. A busca pelos movimentos de inversão deixa de ser uma prioridade. O ângulo e iluminação se mantêm conforme os anos mais recentes, 2020 e 2023.



Figura 54: Cruzamento 14
Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2023).

Os registros de Andresa Moreno, a partir de 2020, estabelecem um padrão de iluminação e o protagonismo retratado. As imagens seguem o caráter documental, do início da sua carreira, mas deixam de predominar o preto e branco, recebendo um tratamento de coloração mais amarelada. Os recortes, aproximações e foco buscam revelar os códigos da própria imagem, símbolos que estão no contexto da cena, em uma expressão facial, em um momento ritualístico. A espectadora é levada a olhar locais que usualmente não são direcionados, como as ações que acontecem ao redor da roda, com quem também é espectadora e está no local da manifestação, dessa maneira ela inverte a lógica, na qual a espectadora se torna protagonista. Em suas imagens, o registro da presença está acima do registro do movimento acrobático, revelando ações sutis, em que o corpo não necessariamente exerce uma atividade visível aos olhos.

Juliana e Andresa apresentam o lugar simbólico, mas a partir de referenciais distintos, o que demonstra que é possível registrar as manifestações culturais, mas que a presença no momento de seu acontecimento é imprescindível para mobilizar outros sentidos. Por mais elaborada que seja a construção da visualidade, ela sempre irá retratar a realidade de forma fragmentada e orientada a partir das experiências de quem registra e de quem olha.

3.3.3 Transgredir é respeitar

No registro das manifestações culturais negras é importante ter um olhar crítico sobre as imagens que estão sendo produzidas, considerando o olhar discriminatório e objetivado que historicamente é lançado sobre a corporeidade negra. Compreendendo esse contexto, a pessoa que registra tem a responsabilidade de produzir novos imaginários ou fortalecer a reprodução dos existentes. A imagem, portanto, deve gerar impacto não só para quem é fotografado, mas para quem fotografa e quem vê a fotografia. Ceíça Ferreira em entrevista demonstra o cuidado e o zelo no processo de orientação para a produção das imagens que passa pela escuta das pessoas que fazem parte das manifestações.

Eu lembro que Dalton fez umas fotos da congada, e aí ele fez aquelas fotos do detalhe... Lindas, e aí a gente fez um varal, revelou as fotos, levou. Aí uma pessoa falou assim: “essa foto tá bonita, mas só está mostrando as minhas costas, que é onde tem o nome da congada e a imagem da santa, Nossa Senhora do Rosário”. Em outra foto: “essa aqui tá linda, mas só pega o estandarte”, “essa só pega a princesa e a rainha”... Aí a gente percebeu isso e no outro ano a gente tirou foto de cada pessoa, porque acaba que você vai priorizando quem está mais à frente, quem tem destaque, então se aprende, as pessoas vão falando isso. [...]

também na congada teve uma experiência muito legal, quando estava na UFG. Era uma disciplina de laboratório, a gente foi produzir vídeos, os alunos foram [...] porque também tem essa dificuldade, às vezes os alunos têm muito preconceito, muito medo, então tem esse receio, as pessoas têm, que é uma consequência do racismo, sem dúvida. Os alunos chegaram atrasados na congada e gravaram e tem uma ordem: têm Moçambique e depois tem os ternos, Moçambique é o que abre. Acho que [os alunos] não conseguiram se organizar, não sei, e não pegaram, fizeram a captação de som direito do Moçambique, aí colocaram a imagem do Moçambique e com o áudio das músicas dos outros ternos, ficou horrível e não ficou horrível só no sentido de “nossa você fez um trabalho mal feito”, isso é absolutamente incompatível, e aí eu fiquei muito contrariada enquanto professora porque ninguém quis refazer, então eles ficaram com nota baixa e não refizeram, o que eu fiz? Peguei e refiz! Aí os estudantes: “Ah mais vai ficar ruim”, não é que as pessoas lá da congada não percebam os problemas, é que o que é mais importante é que elas estavam lá e houve um cuidado de quem estava fazendo, em manter as coisas, então as pessoas gostaram muito do material. Mas imagina se você leva, aliás, eu falei pra eles: “eu não tenho coragem de levar pra mostrar uma coisa que está equivocada”. Às vezes é esse cuidado mesmo, a gente comete erros o tempo todo, então, na dúvida; perguntar, conversar, é isso, se colocar nesse lugar de escuta mesmo.

A fala de Ceixa aponta para um agravante que deve ser considerado quando pessoas que não fazem parte das manifestações culturais, a sua grande maioria, exercem o poder da visualidade. Ela relata que alguns alunos desconhecem a ritualística das manifestações e até sentem medo, fruto do preconceito e do racismo sobre aquilo que desconhecem. Essa trajetória individual de desconpreensão afeta na produção dos registros e pode gerar informações equivocadas sobre os reais acontecimentos. A questão estética, quando colocada acima de outros parâmetros, também pode acarretar a construção de irrealidades. Por isso, é de extrema importância compreender que as pessoas que compõem as manifestações culturais negras são indivíduos que possuem histórias e um senso crítico sobre como querem ser representadas, nada mais justo e coerente com o ato de registrar, que se faça a escuta atenta das demandas de cada manifestação. Nesse sentido, Andresa Moreno comenta que:

Para mim [o ato de fotografar] é muito importante porque isso tem contribuído para construir essa minha identidade, que eu tenho construído desde 2014. Então, revisitar essas imagens é muito bom para mim, muito importante, eu sempre faço isso, não só as do Batucagê ou as do meu grupo, mas outras também que eu tirei lá nos kalunga em Cavalcante, enfim, eu sempre revisito porque isso me alimenta. Quando eu mostro essas fotografias em um meio que não é o meio nosso ali, por exemplo; em uma instituição, já fiz exposição dessas fotografias, o feedback é

sempre muito positivo, de serem muito sensíveis e uma coisa que eu já ouvi é que são muito dignas, principalmente de pessoas em situações de vulnerabilidade social, pessoas de comunidades no caso dos quilombolas, então eu já ouvi isso que sentem muita dignidade nas pessoas que eu fotografo. Achei legal isso porque é um cuidado que eu tento ter, quando eu fui para os kalungas mesmo, eu não tirei a câmera assim, eu tirei pouquíssimas fotos, eu não tinha coragem de fotografar as pessoas assim na cara dura. E no meio, no meu grupo, no meio da capoeira angola eu acho que o impacto, eu acredito que tenha sido esse, de gerar essa memória, gerar esses documentos, da cena cultural negra em Goiânia, eu acho que tem sido esse.

Por se tratar de uma mulher negra que também tem seu corpo objetificado, a busca pela dignidade nas representações imagéticas está para além de perceber as comunidades fotografadas como o “outro”, tendo uma percepção de integração, de se auto olhar e se perceber na presença de outras iguais. O ato de revisitar o acervo fotográfico traz a ideia de que a imagem positivada das existências têm o potencial de construir e restaurar as identidades, “alimentando” a experiência de ser o que se é e ver isso como algo potente. Juliana Cordeiro colabora com essa discussão, ao comentar sobre o impacto de suas fotos na comunidade da Capoeira:

Acho que autoestima também, autoestima, afeto de registro, de publicar as fotos. Já passei imagens para várias pessoas, eu nunca tive nenhuma pretensão com a fotografia na capoeira, tanto é que quando você me procurou, eu nunca tinha parado para pensar, eu sempre pensei por mim, no que eu falei, da minha visão de olhar o jogo através da minha lente, isso para mim é ótimo, como eu tinha falado antes também; sou uma pessoa mais tímida, no início quando eu comecei eu achava isso maravilhoso de estar sentada ali no chãozinho, e olhando ali pela minha câmera, mas eu nunca tive nenhuma pretensão maior, foi indo, foi acontecendo naturalmente, e de repente um monte de registros.

O relato da Juliana demonstra que o ato de fotografar tem o potencial de auxiliar na autoestima não só de quem é fotografada, mas também de quem realiza o registro. A fotografia se apresenta como uma ação de empoderamento, justamente por propiciar o protagonismo do olhar. Entretanto, ao que parece, não é o ato de fotografar em si que é empoderador, mas a própria construção interna dos processos de emancipação da corporeidade a partir da integração às manifestações culturais negras que auxiliam na desconstrução e enfrentamento do racismo, que impacta na forma como (des) construímos nossas próprias imagens através do olhar do “outro”. Nesse sentido, Andresa comenta que:

Eu acho que a fotógrafa dentro ali é só uma consequência, eu como fotógrafa de capoeira, samba de roda é mais uma consequência do caminho que eu faço como própria capoeirista, então eu acho que o mais importante é pensar no meu caminho como capoeirista e isso vai reverberar no trabalho que eu faço de registro e documentação ali.

O ser capoeirista se apresenta como um construto identitário, que impacta as outras relações existentes. De forma integrada à roda da vida, a Capoeira extrapola os limites do corpo na roda e impulsiona o corpo para o mundo e suas interações, preparando a corporeidade para o jogo de perguntas e respostas.

[...] até do próprio olhar de quando eu iniciei fotografando lá as primeiras rodas e de hoje, eu me sinto muito mais segura, eu acho que pelo meu tempo de capoeira também, de imaginar ali um movimento que vem, de estar preparada ali com o dedinho para dar o clique, porque eu imagino aquele movimento que já vai vir e eu já estou ali prontinha, e já imagino o que vai ser a pergunta e a resposta e já captei esse momento. Então eu já vejo essas mudanças, do início para mim foi um aprendizado olhando pela câmera, ver uma roda de capoeira, mas aprendendo pelo meu olhar da câmera e hoje em dia já vendo essa diferença um pouco de crescimento de ter uma ideia do golpe vindo, pergunta e resposta.

A possibilidade de informar as experiências de vida tem uma relação íntima com a memória e pode indicar um caminho para a construção de métodos e referências para elaborar os registros visuais. Se tratando das manifestações culturais negras, a estética não pode sobrepor a presença, esta precisa ser registrada para a criação de novas memórias. A imagem, embora seja registrada a partir da visão, mobiliza diversos sentidos, afeto, autoestima, sentimento de pertencimento, representatividade e para que alcancem esses impactos, precisam estar atreladas à escuta, à percepção e à empatia. Nesse sentido, as entrevistadas foram unânimes em dizer sobre a necessidade de ouvir e registrar as vivências como uma forma de ter suas trajetórias reconhecidas. Talvez essa seja uma tentativa de apreender a experiência do corpo em movimento, que se dá naquele instante em que interage com outra corporeidade, uma tentativa de apreender a comunicação que se estabelece na ação.

As rodas da Capoeira e da vida, em muitos momentos se tornam uma só, depois de algum tempo como praticante, vejo a dificuldade de dissociar cada uma delas, assim como aceitar que elas estão contidas. A Capoeira Angola promove a subversão nas formas de ver o mundo através da corporeidade, e isso fica nítido na fala das entrevistadas, ao apontarem que a imersão nos espaços culturais é um fator responsável na construção de imagens representativas que contam a

história da comunidade angoleira. A Capoeira Angola desafia os medos e apresenta sempre novas possibilidades de mobilização. Mas desafios da sociedade também estão presentes no universo da Capoeira e para que possamos superá-los, é necessário que ações coletivas sejam realizadas. O “jogo da enganação” é uma estratégia para deixar a nossa adversária de jogo distraída, para que possamos elaborar a melhor forma de jogar, essa metáfora deve servir para a roda da vida também, mas que não sejamos nós as pessoas enganadas em não sabermos quem são nossos oponentes e quem joga ao nosso lado.

Nesse capítulo, apresentei a trajetória de diversas mulheres negras que ao longo da história alicerçaram suas presenças nas manifestações culturais negras, seja no processo de registrar as memórias, seja na articulação para mantê-las vivas. Através desse ato transgressor de grafar suas presenças, emergiram outras possibilidades de existência, ao invés de reduzir para se enquadrar nos limites impostos pelas relações de opressão, o alargamento dos espaços foi a alternativa inventada para acolher a diversidade e debater sobre as dificuldades de permanência. As estratégias de mobilização coletiva precisam ser resgatadas e isso só irá se concretizar quando as pessoas, sobretudo as mulheres negras, se sentirem respeitadas para contribuir com os espaços de cultura.



Figura 55: Vô
Fonte: Acervo pessoal (1995).

Feitiço

“Sá menina, agarra ali aquela garrafa e aquelas folha, vamo ali levar um remédio pra Dona Cotinha”.

Montados na bicicleta, meu vô e eu, rumamos pra casa da vizinha. Na chegada estava a velha de pernas pra cima com uma agulha enfiada no pé. Meu avô tira da bolsa uma garrafa de álcool cheia de folhas e uma faca.

Enganchada em meu vô, eu aperto a perna dele bem firme e espremo os olhos, achando que ele vai meter a faca no pé da velha, mas no cantinho de olho, vejo que ele está fazendo uma reza com a faca sobre o pé dela, depois ele joga aquela água verde da garrafa, uma mistura de folhas e álcool e, quando me dou por conta, já tá dona Cotinha andando pra lá e pra cá, agarrando uma galinha pra presentear meu avô pelo seu feito de cura.

Eu, criança ainda, sempre andando atrás do velho, sem entender direito “a língua dos adultos”, percebo hoje, quantos ensinamentos de vida eu tive ao lado de meu avô, Manoel de Oliveira Gomes, maneco, ou tio nenê para os mais chegados. Nunca vi meu avô com um livro na mão, e não conseguia entender como ele sabia manusear aquelas plantas, que sempre soube, com muita sabedoria, utilizar para resolver a dor de um vizinho ou vizinha que batia na sua porta.

Minha avó Mazilda, que também é “sabedora” da arte da vida, conta que meu avô aprendeu muito moço, com minha bisavó Joana, que veio de algum país do continente africano e no Rio Grande do Sul viveu e morreu.

De geração em geração, os remédios e as benzeções de minha bisa circulam na família através da receita guardada na memória. Se as histórias curam eu não sei, mas o remédio que meu avô fez, curou o pé de dona Cotinha, eu vi, estava lá. E a velha andou livre, anos e anos pela vila, graças ao conhecimento de meu avô.

O velho era um intelectual orgânico, como diz Antônio Bispo, assim como muitos outros velhos que passam seus conhecimentos através da oralidade. São conhecidos também como griot, griotte ou djeli. Toda família tem um velho sábio, uma anciã, que aconselha, ensina e cura, às vezes até repreende e aponta sempre o melhor caminho aos mais jovens, sobretudo àqueles de boa escuta.

4 SOU LIVRE COMO O VENTO

A sabedoria das pessoas mais jovens é aprender a escutar, não é à toa que temos uma boca e dois ouvidos. Em minha família, a criança escuta as conversas dos adultos, mas não pode tecer comentários. No início achava ruim essa lógica, eram sempre tantas dúvidas, muitas perguntas cabiam em “um dedo de prosa” que acontecia ao redor da mesa ou da churrasqueira durante o preparo de um alimento. Minha avó, que aparece de costas na figura 27, observando meu avô falar, me dizia que com o tempo eu entenderia do que os adultos conversavam, que se naquele momento não fazia sentido, estava tudo bem, pois a criança tem seu tempo e forma de aprender.

Minha avó me ensinou o que muito tempo depois foi dito com outras palavras por um teórico: “[...] o sentir é a comunicação original com o mundo” (BOULAGA, 1977, p. 211). Antes do discurso e de qualquer mediação possível, o sentir é que traz a dimensão da presença simultânea das coisas e dos seres. É o sentir que cria conexões profundas, e foi através dessa relação que tive com meus avós, orientada pelo respeito, afeto e cuidado, que me fez enquanto adulta, buscar e entender as nossas histórias de família e resgatar nesses fragmentos de memória a tradição que se constrói no cotidiano. Essas histórias que afirmam a nossa humanidade, através do sentir e posteriormente pela oralidade, que sustentam uma base africana na forma de contar as nossas histórias por meio de provérbios, mitos, cantigas, corridos, ladainhas, sons e toques musicais. Azoilda Trindade (2005, p. 9) afirma que:

A oralidade é uma das formas de comunicação mais valiosas para as culturas de base africana, ela assegura um processo educacional milenar, formando pessoas numa prática que se realiza no cotidiano, afirmando o orgulho do pertencimento étnico, cultivando formas de vida comunitárias, integradas, em certa medida, à dinâmica social das sociedades contemporâneas.

Nesse sentido, retomo o olhar para a imagem de abertura deste capítulo, pois ela mostra uma cena cotidiana na casa dos meus avós. Netas, filhos e filhas se reuniam ao redor de um senhor que pouco frequentou a escola, mas que ao longo da vida adquiriu muito conhecimento. Nessa grande roda, histórias sobre os mais velhos da nossa família eram contadas e recontadas e por meio dessas vivências aprendemos sobre valores éticos que atravessaram gerações. Esses encontros eram momentos de celebração, de partilha de comida e de alimento para a alma.

Outra roda que carrega valores civilizatórios africanos explícitos na sua organização e fundamentos é a roda da Capoeira Angola. Na movimentação corporal e nas cantigas entoadas em treinos e rodas de Capoeira, estão presentes diversas histórias que remontam a travessia

transatlântica, mas que também dizem do nosso dia a dia e transmitem ensinamentos sobre a cultura negra, suas personalidades, fatos e ações cotidianas.

O título que nomeia esse capítulo faz referência à ladainha de capoeira intitulada “Livre como o vento”. O termo utilizado para nomear o canto que dá de início ao jogo, que vem após o “Iê” inicial é a Ladainha. Aqui utilizo com a mesma intenção, de trazer à tona o diálogo estabelecido entre os corpos em movimento e os valores civilizatórios africanos mobilizados por eles.

Em diversos momentos durante os treinos de Capoeira Angola, lembro do Mestre Guaraná falar que “a roda começa antes da roda”, para chegar nesse momento ápice, no qual a praticante irá demonstrar suas habilidades, é necessário, primeiro, valorizar os momentos de treino que antecedem a roda. Mas o treino também começa antes do treino, horas ou até mesmo dias antes e reverbera na vida da praticante se tornando algo intrínseco ao seu cotidiano. O ensinamento que é mobilizado pode ter caráter inédito ou rememorar saberes, às vezes até escondidos na memória.

A musicalidade carrega essa potência, pois enquanto prática produtora de sentido aciona o processo de interação entre as pessoas e entre o mundo visível e o invisível (SODRÉ, 1998). Nas rodas e nos treinos de Capoeira Angola, o canto acompanhado pelos instrumentos, aciona o movimento do corpo e, a depender da ladainha ou corrido, convocam a memória, trazendo para o presente vivido naquele instante, fragmentos do passado.

Iê

*Sou livre como o vento
Eu sou livre como o vento
E a minha linhagem é nobre
Nasci dentro da realeza
Não nasci na raça pobre
Sou livre como o vento
Berimbau me libertou
E se quiser saber meu nome
Se quiser saber quem sou
Não precisa perguntar
Olha eu me chamo louça fina
Cuidado posso quebrar [...]*



Figura 56: Sou livre como o vento
Fonte: Jagunço, Contramestre (2017).

A figura 56, apresenta a ladainha, interpretada pelo Contramestre Jagunço, Geovani Correia Viana, nascido em Goiânia em 1973. Conheceu a Capoeira Angola quando levava seu sobrinho nos treinos, assim se interessou e iniciou a prática aos 23 anos, inicialmente com Mestre Goyano, onde

treinou por três anos e recebeu, de um integrante, esse apelido por ser uma pessoa mais reservada de pouca interação com outras pessoas. Após três anos foi treinar com Mestre Guaraná no Grupo Calunga. Com 15 anos acompanhando o Grupo Calunga, recebeu o título de treinel e após três anos, recebeu o título de Contramestre. Essas titulações são reconhecimentos pela dedicação e sinalizam maiores responsabilidades com as ações desenvolvidas no Grupo.

Aluno e discípulo mais velho do Mestre Guaraná, Contramestre Jagunço ao interpretar esse canto, gera movimento e ritmo, vida e ação, pois a fala tem poder de criação (HAMPATÉ BÂ, 2010). Nessa ladainha, a liberdade se apresenta como uma condição adquirida, algo que não se pode aprisionar, assim como o movimento circular dos rodopios que se transformam em vento, pois o corpo em movimento gira em direção à liberdade.

Ao afirmar a descendência pela realeza e não pela pobreza, nega uma série de pressupostos que envolvem a história da Capoeira como uma prática que incita a violência e a marginalidade, bem como a vulnerabilidade dos corpos das pessoas negras. A Capoeira como vinda da realeza africana propõe a negação da pobreza cultural e epistêmica a que foi reduzida e apresenta a realeza africana como um elemento histórico por muito tempo negado na história brasileira, que retrata o Continente africano apenas pelo prisma da escravização.

O berimbau, instrumento extremamente simbólico e complexo, aparece como metáfora de liberdade, que pode ser interpretada aqui tanto pela possibilidade de criar uma comunicação rítmica codificada, de compreensão somente por seus praticantes, como pela própria sustentabilidade do instrumento, já que é feito, no caso dos berimbaus goianos, de guatambu, madeira típica da região, considerada “madeira de lei” por sua qualidade e resistência. O guatambu fica em formato de arco ao ser envergado com o arame, que é retirado, na atualidade, de pneus de automóveis, a verga sustenta a cabaça responsável por propagar o som que surge do tensionamento da corda de aço envolta na madeira, acionada pelo toque da baqueta e pelo dobrão, peça metálica que se assemelha a uma moeda grande.

A cabaça faz o papel de caixa de ressonância propagando e amplificando o som dos toques. Conhecida também como porongo ou cuia, a cabaça é o principal elemento que constitui os mitos de criação na cosmogonia yorubá. Em seu interior estão armazenados os elementos necessários para a criação da terra. Ela representa a união entre os dois mundos, o mundo espiritual, Órun, e o mundo físico, Àiyé.

Ao final do canto da ladainha, novamente o visível e o invisível são invocados como algo de grande fragilidade e mistério “[...] me chamo louça-fina, cuidado posso quebrar”, essa alcunha enigmática de louça-fina daria nome ao tempo demonstrando que o passado e presente convivem em uma linha tênue.



Figura 57: Bateria de Capoeira Angola
 Fonte: Acervo de Andresa Moreno (2018).



Figura 58: Bateria de Capoeira Angola
 Fonte: Acervo de Juliana Cordeiro (2016).

Azoilda Trindade (2006, p. 42) afirma que “[...] a consciência de que nosso corpo produz som, melodias, potencializa a musicalidade como um valor”, sendo assim, ela é acionada pela corporeidade, que não só produz som, como também atua como uma extensão musical, podendo conectar passado e presente, tornando-se um valor a medida em que cria e aciona memórias capazes de gerar ações reparadoras.

Nas figuras 57 e 58, embora tenham sido registradas em um intervalo de dois anos e sejam de fotografias diferentes, é possível perceber a semelhança entre o ângulo da fotografia com ênfase na bateria de Capoeira Angola. As imagens demonstram que a atenção das pessoas que tocam, não está voltada para os instrumentos musicais, mas sim para o jogo de capoeira, o instrumento parece ser parte integrante da corporeidade, como uma extensão das mãos e dos braços, uma continuidade do próprio corpo.

O ritmo proveniente da orquestra de instrumentos da capoeira, traz para o aprendiz, a possibilidade de ser conduzido por essa estimulação rítmico-melódica de uma forma quase espontânea. Em sintonia com essa atmosfera de estímulos sensoriais e mítico-religiosos proporcionados pelo ritual da roda, o aprendizado do iniciante vai se desenvolvendo de modo interativo e profundamente integrado àquela comunidade cultural que passa então a acolhê-lo como um novo membro (ABIB, 2004, p. 132).

A espontaneidade adquirida através do ritmo também se reflete na inventividade e no improviso do toque do berimbau, sobretudo a viola, que tem a cabaça menor e um timbre mais agudo. O berimbau viola é conhecido na Capoeira Angola como um instrumento criativo, pois realiza

diversas combinações, a partir das três notas musicais “tim”, “dim”, “dom”, o que chamamos de “dobras” ou “repiques”. A viola pode ampliar a quantidade de dobras, tendo liberdade na execução do toque sem alterar o andamento musical. O ato de acelerar ou desacelerar o tempo, na teoria musical é chamado de Rubato, que significa tempo roubado (SIQUEIRA, 2015).

Todos os berimbaus da bateria de Capoeira Angola estão estruturados nessas três notas, os demais instrumentos percussivos representados pelo atabaque, agogô, reco-reco e pandeiros, seguem orientados pelo grave, médio e agudo. Muniz Sodré (1998, p. 20) observa que essa organização musical é frequente na “música negra que contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo o fim é o recomeço cíclico de uma situação”.

*Din din din din
Faz o tamborim
Din din din
E o violão faz
Tim dom
Batendo igual ao meu coração
Você gostou
Quando ouviu meu samba, sambou
Fez a turma toda gostar
Do seu jeito bom de gingar, de sambar*



Figura 59: Música de Jorge Ben Jor
Fonte: Tim, dom, dom (1963).

Na música “Tim, dom, dom”²⁹ interpretada por Jorge Ben Jor, essa base musical aparece no tamborim, que reproduz o repique “din” e no violão “tim, dom”. Toques que mobilizam o corpo tal qual as batidas do coração orientando o samba e a ginga. Tal elaboração também foi feita por Fukiau (1997, online) ao afirmar que “[...] nós nascemos sob música e morremos sob música, porque dentro de nós temos uma percussão que é o coração. Então os instrumentos que fazemos fora de nós são iguais”.

Essa dimensão da presença humana no mundo e a presença do mundo em nós, também é acionada pelo canto, que segue uma base repetida pelo coro, com potencial de improvisação, a partir de uma estrofe de um corrido, pode trazer novas informações apresentando o contexto de jogo ou até mesmo indicando ações na roda. Não só a composição da letra, mas também potencial vocálico atrelado à sonoridade rítmica são responsáveis pela transmissão do axé na roda. O som é o produto de um processo em que um corpo se manifesta de maneira dinâmica, procurando

²⁹ TIM, dom, dom, do álbum “Samba Esquema Novo” (1963). Composição: Clodoaldo Brito e João Lourenço de Paiva Mello, gravadora Philips.

estabelecer contato com outro corpo para evocar o axé. A configuração musical representa um processo de comunicação, no qual o significado é gerado por meio da interação dinâmica com outros sistemas semióticos (SODRÉ, 1998).

Axé é energia, o movimento, portanto, é o princípio de acionamento do axé, da energia vital, esse valor está alicerçado no cotidiano, no fluxo e no imponderável da vida, na capacidade de criar, arriscar, inventar, de amar como afirmação de existências de tudo aquilo que está no mundo, o visível e o invisível, tudo é sagrado e está em interação (TRINDADE, 2005; 2006). A partir de seu significado é possível afirmar que os locais de manifestação cultural e religiosa com base africana ativam o princípio da energia vital, pois a partir de fundamentos basilares, atualizam e reinventam suas presenças.

A figura das anciãs, das matriarcas, dos Mestres e Mestras tem a missão de passar os ensinamentos adiante, a valorização das nossas histórias se dá a partir de quem veio antes de nós, que atua como um ponto de conexão capaz de religar passado e presente. A nossa missão enquanto mais jovens é assumir que a aprendizagem é contínua, por isso escutar para compreender e então agir com discernimento em um presente que é futuro. A liberdade, portanto, tem uma dimensão coletiva, que implica no entendimento de quem somos, e na responsabilidade de nos percebermos inseridas em um contexto amplo, enquanto indivíduos capazes de ressonar e atualizar o que aprendemos, para que isso se transforme em atos de insubmissão e ações reparadoras.

4.1 A minha mandinga não dou a ninguém

Mandinga é uma palavra com diversas interpretações, mas nesse contexto tem seu uso relacionado à corporeidade das pessoas que jogam Capoeira Angola. A mandinga, portanto, seria uma característica própria que cada indivíduo desenvolve a partir das suas experiências, sejam elas individuais ou coletivas, mas que interferem nas relações que estabelecem dentro e fora da Capoeira. Uma qualidade intransferível, mas instigante assim como são as trajetórias de vida, que cada Mestre e Mestra de Capoeira traçou.

Seguindo o pensamento iniciado no capítulo anterior, que consiste na escuta atenta das pessoas mais velhas, com mais caminhada e experiência, trago as entrevistas realizadas com Mestre Guaraná e Mestra Ana Maria. Precursoras na Capoeira Angola de Goiânia, comentam em entrevista, o contexto de inserção da Capoeira Angola no Estado no final dos anos 80, os caminhos que percorreram, as influências e referências que tiveram e os desafios do ofício.

Início pela entrevista com Mestre Guaraná, que me recebeu no grupo Calunga quando cheguei em Goiânia em 2015. Ele é referenciado em vários momentos nesta tese, por ser a pessoa responsável por grande parte das minhas elaborações sobre a Capoeira Angola. Para acessar

informações mais detalhadas de tudo que tenho escutado, aprendido e questionado ao longo desse convívio de oito anos, optei por realizar uma entrevista com perguntas semiestruturadas, na qual o Mestre fala sobre sua experiência na Capoeira Angola Goiana. Em determinado momento de sua vida, ele conhece Ana Maria, também entrevistada para essa pesquisa, e nesse ponto eu iniciei um cruzamento de suas falas para pensar como cada um levou adiante sua história na Capoeira.

Carlos Alberto Marins, conhecido como Mestre Guaraná, nasceu no dia 05 de novembro de 1965, na Ilha do Bananal, em Goiás, antes da separação entre os estados de Goiás e Tocantins, que ocorreu em 1988, quando o norte do estado foi emancipado. Aos dois anos de idade veio para Goiânia morar com seus avós em uma fazenda, conforme relata em entrevista para essa pesquisa:

Meus avós eram funcionários de fazenda, viviam na roça trabalhando em roças, meu avô depois foi ser funcionário até do Ministério da Agricultura, que ele era de uma Escola Agrícola e eu morei quando criança até os sete anos com meus avós. Minha mãe é maranhense, meu pai também é maranhense do sul do Maranhão ali de Carolina e eles andavam por aquelas regiões ali que fazem divisa Maranhão/Goiás na época, então eu nasci nesse lugar. Vim para Goiânia com sete anos para morar com minha mãe e passei toda minha infância morando nos bairros periféricos de Goiânia, eu morei no antigo Setor Ferroviário, que era o lugar mais distante de Goiânia na época, depois morei no setor Pedro Ludovico, depois fui morar no Conjunto Vera Cruz e depois minha mãe comprou uma casa em Aparecida, morei nesses lugares com minha família.

Quando adolescente, em 1984, iniciou-se na Capoeira Regional no Grupo Cordão de Ouro com Mário Roberto dos Santos, conhecido como Mestre Zumbi, foi fundador da Federação Goiana de Capoeira e faleceu em 2005, aos 48 anos de idade, por complicações na sua saúde.

Mestre Zumbi acreditou na minha possibilidade de ser capoeirista, me deu essa oportunidade, quando eu já cheguei na capoeira eu já senti que não era um lugar estranho para mim, eu me identifiquei logo de cara. Na época eu trabalhava de servente, era braçal, trabalhava e depois ia fazer capoeira. [Mestre Zumbi] era Mestre sala de escola de samba, da Escola de Samba Brasil Mulato, de uma família negra que veio de Uberlândia, ele era do samba e também da capoeira.

Mestre Zumbi fazia parte da militância de Goiânia nos anos 80 e participava ativamente das atividades do Movimento Negro e aderiu essas construções conceituais no seu grupo de Capoeira, e também as levava para as atividades formativas, nas quais promovia apresentações culturais com a Capoeira. Na figura 60, Mestre Zumbi aparece agachado segurando o agogô, instrumento que compõe a



Figura 60: Carnaval em Goiânia
Fonte: Acervo de
Ilê Iba Ibo Mim (1990).

parte rítmica do Afoxé Omo Odé, o grupo saiu às ruas da Capital em um cortejo carnavalesco.

A formação de Mestre Zumbi na Capoeira e militância foi impactante para a formação do Mestre Guaraná, inclusive seu batizado advém desse percurso, como ele comenta:

Os codinomes de capoeira existiam de uma forma pejorativa, de uma forma muito racista, os capoeiristas tinham apelidos e esses apelidos quem nomeavam eram os brancos, a polícia, como eles criam codinomes para todo mundo que está em situação de marginalidade, o gato: ladrão da área tal... Então os apelidos de capoeira surgiram nesse contexto, por uma perseguição policial no século XIX, a gente sabe disso, na capoeira quando eu comecei lá no Mestre Zumbi, tinha essa coisa de ter os codinomes de capoeira mas o meu Mestre era um homem preto, também da militância negra, aquela militância dos anos 80 e eu tive a oportunidade de conhecer Beatriz Nascimento, Clóvis Moura, porque aí toda vez que vinham os intelectuais negros para falarem aqui nos anos 80, o Mestre quem ia fazer as apresentações, a Lélia González, muita gente que faleceu, eu era muito jovem na época não entendia muito, hoje eu vejo a importância dessas pessoas que eu conheci aqui na capoeira e o Mestre como ela era um

militante, ele não queria colocar esses apelidos jocosos, apelidos racistas.

Ele gostava de colocar nomes altivos nos seus alunos e alunas, eu recebi o nome de Guaraná por eu ter uma descendência indígena, meus avós, minha avó mais precisamente, minha mãe nasceu em uma área indígena, que deve ter uns quatro grupos indígenas lá Krikati, Guajajara, Gavião, tem outros grupos e minha mãe veio dali, é de algum tronco desse que eu ainda não tenho conhecimento, não investiguei.

Os ensinamentos de Mestre Zumbi, sua leitura de mundo levou Mestre Guaraná a pensar sobre o seu pertencimento étnico e buscar na trajetória de sua família e das relações com seu lugar de origem, sentidos para o apelido que ganhou, inicialmente com estranhamento, mas que depois conseguiu dar um sentido positivo, sobre isso ele fala:

[...] a Ilha do Bananal é um reduto Karajá e minha mãe era ribeirinha na comunidade indígena. quando eu cheguei na Cordão de Ouro, tinha o Caçador e o Vermelho que também tem descendência indígena aqui, nós somos do Centro-Oeste de um lugar de uma cultura indígena muito forte, e como a gente andava muito junto, éramos muito parecidos fisicamente, tínhamos mais ou menos a mesma idade o Mestre colocou o nome de Guaraná porque ele falava que não era o refrigerante, que era um nome indígena, e era um trio que ele gostava, chamava a gente de índio, falava: esses são meus índios; eu Guaraná, o Vermelho e o Caçador. Então meu apelido de capoeira, ele surge com meu Mestre, eu tive essa felicidade de não ter recebido um apelido pejorativo, no começo eu achei estranho porque Guaraná refrigerante, eu achava que era uma coisa estranha, mas depois ele me explicou, como ele sempre explicou que gostava e colocar os codinomes quando a gente era batizado na capoeira... Nacombi, Moçambique as meninas tinham o nome de Rosa Baiana, eram todos nomes altivos, eu nunca vi um cauri, eram só nomes bonitos e significativos. Porque os descendentes de africanos tinham uma história com a África de ter um nome relacionado ao seu grupo, sua etnia, e que fazia sentido lá, isso foi esvaziado aqui com os brancos, a história dos pretos e a capoeira como ela foi perseguida os nomes que se davam aos capoeiristas eram muito pejorativos e o Mestre ressignificou isso, eu tive a felicidade de receber esse nome, no começo para mim estranho mas depois hoje eu tenho muito orgulho de ser o Guaraná porque tem uma coisa ligada com a minha história indígena.

A figura masculina, politizada e racializada de Mestre Zumbi, foi uma referência para Mestre

Guaraná, propiciando para ele um lugar de acolhimento e formação político-racial, características que mais tarde foram retomadas por Mestre Guaraná na criação dos grupos de Capoeira Angola que esteve à frente. Além de Mestre Zumbi, a família do Mestre Guaraná também apoiou sua decisão de entrar na Capoeira:

[...] foi muito importante o apoio da minha mãe, minha mãe já falecida há dois anos, ela foi de fundamental importância. Ela tinha a preocupação porque eu não estudava, mas ela me motivou bastante a treinar capoeira, quando conheci o Mestre eu levei minha mãe para conhecê-lo, eu fui criado sem o meu pai então o mestre para mim foi uma pessoa importante na minha vida porque ele me deu muito acolhimento, acho que essa ausência paterna na minha vida veio com a história do Mestre, ele foi uma pessoa muito importante nesse aspecto da minha vida. [...] minha mãe estava presente no dia do meu batizado, eu tive apoio total da minha família e isso foi de fundamental importância para mim, para meu desenvolvimento.

Na Capoeira Regional conheceu Caçador, Vermelho, Ana Maria, Besouro e Valéria. Nesse momento é que a História da Mestra Ana Maria e do Mestre Guaraná se encontram, eles se conhecem nessa época, mas Ana Maria não era praticante de Capoeira Regional. Sobre isso ela comenta em entrevista cedida para essa pesquisa:

Eu tinha em média ali uns 13, 14 anos por aí. Lá na feira hippie, que era ali na Praça Cívica, eu conheci a Regional. Depois que eu vim me familiarizando com ela eu achava lindo o toque do berimbau, o jogo [...] eu achava ela muito agressiva, então eu só ficava assistindo mesmo, tanto que depois, quando eu conheci os meninos, os camaradas, eu fui participando com eles, mas assim, só na vivência mesmo, de ficar e acompanhar mas eu não me interessava por aquele jogo, porque achava extremamente agressivo e às vezes os colegas saíam de lá machucados, aí eu falei: “eu não vou fazer”.

Ana Maria da Silva, conhecida como Mestra Ana Maria, nasceu na cidade de Teresina de Goiás, em 1966, aos 7 anos de idade mudou-se para Goiânia. Sobre o momento em que iniciou a Capoeira, Mestra Ana Maria comenta:

[...] eu vim conhecer mesmo quando eles foram lá pra Salvador, no final de 86. Lá eles tiveram uma vivência com o Mestre Boca Rica e outros Mestres remanescentes. No ano seguinte, eu e a Valéria fomos com eles. A partir daí eu vi uma diferença muito grande da Capoeira Regional e da Capoeira Angola', aí eu falei: "não, essa Capoeira eu gosto é essa que eu quero". A partir daí eu me apaixonei.

Em 1986 foram para Salvador em busca da Capoeira Angola, onde conheceram Mestre Boca Rica, Mestre Curió e outros Mestres da Bahia nos anos 80. Mestre Guaraná comenta:

A capoeira angola estava ressurgindo naquele contexto dos anos 80, estava começando a ter forças, nós vimos que a capoeira angola estava começando a retomar a sua história novamente, ficou um bom tempo sendo apagada da história da capoeira, ficou um ostracismo e aí a gente viu que os baianos estavam ali, alguns Mestres da Bahia viajando pelo Brasil, divulgando a capoeira angola do Mestre Pastinha, aí que nós viemos para Goiânia decididos a aprofundar na capoeira angola e tivemos um rompimento com a capoeira regional, nós saímos lá do Grupo cordão de Ouro do Mestre Zumbi, começamos com ele, na época não foi tranquilo essa cisão, esse afastamento como todo grupo de capoeira também tem essas questões que envolvem a identidade de cada grupo.

Com o rompimento com a Capoeira Regional os seis amigos começaram a praticar a Capoeira Angola que aprenderam com os Mestres baianos e nesse período Ana Maria, aos 18 anos, em 1987, inicia seu treinamento, ela comenta que: "[...] todos eram da Regional, só eu que não era, que não praticava, então a gente treinava juntos, o que eles sabiam eles iam passando, era uma troca". Pergunto para a Mestra, qual a relação da sua família quando decide entrar na Capoeira, ela comenta:

Na realidade a preocupação maior deles era com o meu futuro: eles queriam que eu estudasse que tivesse uma profissão, eles achavam que a Capoeira não era coisa de futuro, que era só passageiro, que não ia acrescentar em nada, mas eu achava que sim. Quando eu fui para Salvador, lá me abriu o horizonte. Foram dois eventos marcantes na minha vida, eu entrar na universidade e conhecer a Capoeira Angola, foram os dois ao mesmo tempo.

Com relação à interferência familiar, embora a família da Mestra e do Mestre tivessem



Figura 61: Treino com Mestre Boca Rica
Fonte: Acervo de Mestra Ana Maria (1989).

preocupação com os estudos, a família de Mestre Guaraná o apoiou, enquanto a de Mestra Ana Maria julgava que a Capoeira não daria nenhum futuro a ela. Mas foi a figura do seu Mestre, Boca Rica, que deu o suporte para o seu ingresso na Capoeira, na figura 61, Ana Maria aparece treinando com seu Mestre em uma das visitas que fez a ele em Salvador.

Ela fala do estímulo que ele deu a ela para que ingressasse na capoeira:

Tem uma parte fundamental pra mim que foi a do Mestre Boca Rica, ele foi tão acolhedor comigo “ô minha filha, você vai gostar muito da Capoeira Angola, a mulher joga ela é pra se defender, minha filha” ele falava desse jeito pra mim. “Não... Você pode jogar que você vai gostar muito, você vai ser uma boa capoeirista”.

Conhecer a Capoeira no polo de sua difusão através das histórias contadas pelos Mestres mais velhos foi definitivo para que Mestra Ana Maria iniciasse seu processo de formação, em uma das viagens realizadas a Salvador, ela comenta:

Foi eu chegar na cidade de Salvador e me deparar com o Pelourinho e saber que ali vários escravos morreram, por serem inocentes ali. Sem saber por que estavam apanhando, porque iriam morrer no tronco. Depois eu fui conhecer aquela cidade, uma cidade mágica, conhecendo vários mestres antigos, cada um contava uma história diferente e eu viajava nas histórias deles, isso foi o que me marcou na Capoeira Angola, quando eu conheci um pouco da história deles e como eles sofreram para poder estar ali naquele momento, eles falavam: “hoje isso aqui é uma maravilha é um paraíso, mas antes era assim...” Aquilo me marcou muito, foi como se eu tivesse pegado o livro de história e colocado ele na prática, na realidade, foi um impacto muito grande, talvez pelo fato de eu ser muito jovem isso me marcou muito e eu acho que incorporei isso comigo, tanto que eu tive vários obstáculos, vários momentos de tristeza e decepção e eu podia ter deixado a Capoeira Angola, mas eu falei: não, não vou deixar ela por causa das pessoas ela faz parte de mim, onde eu for ela vai estar comigo, e aí foi assim, não tirei ela mais de mim.

Figura 62: Só Angola

Fonte: Acervo Mestre Guaraná (1988).



Em 1988 Guaraná, Caçador, Vermelho, Ana Maria, Besouro e Valéria fundaram o grupo de Capoeira Só Angola, figura 62. Mestre Guaraná comenta sobre o contexto de formação do grupo:

Eu tive uma trajetória no Grupo Só Angola que foi o pioneiro aqui da capoeira angola em Goiás, era um grupo de jovens, a gente montou o Só Angola na região leste de Goiânia na periferia e estabelecemos uma política que era de estar na capoeira angola, e só fazer capoeira angola de preferência em lugares da periferia. A gente nunca ocupou nenhum espaço central de classe média, o Só Angola tem uma história bem de atuação nas áreas periféricas.

Mestra Ana Maria também comenta sobre a criação do grupo e como conciliou a trajetória acadêmica com a Capoeira Angola, diante da necessidade de concluir seus estudos em Enfermagem na Universidade Federal de Goiás (UFG). Após a conclusão do curso, foi exercer a profissão em Brasília, mas seguiu contribuindo com o grupo, conforme comenta:

[...] Chegou um ponto que eu tive que recuar por causa dos meus estudos e eles deram sequência, então eles foram se aperfeiçoando e se concretizando na Capoeira. A gente tomava as decisões juntos do que seria desenvolvido, nosso propósito era seguir a linhagem de Mestre Pastinha e Boca Rica, e a linhagem da Angola, por isso esse nome, “Só Angola”. Quem ficava à frente dos treinos era o Vermelho e o Caçador. Quando eu estava em Brasília tive uma participação mais pelo lado financeiro porque eu tinha uma condição melhor na época e eles aqui trabalhavam mais com a parte de corpo mesmo, de organizar evento, quando eu vinha tinha as reuniões e assim a gente ia fazendo nosso trabalho, todo mundo dentro do grupo, mas com funções distintas.

Depois de quatro anos de grupo, Mestre Guaraná rompe com o Só Angola, ele comenta os motivos que o levaram a buscar a criação do seu próprio grupo:

[...] essas coisas elas acontecem no mundo de capoeira por querer um projeto diferente, como eu disse eu andava em outros lugares também, eu já tinha a pretensão de adentrar a universidade, buscar um conhecimento nessas estruturas acadêmicas brancas e gostaria de transitar na sociedade ter mais mobilidade e meus parças queriam sempre ficar mais na periferia e eu queria fazer outros papéis, ocupar outros espaços também, e nesse época a gente teve uma divergência de pensamento, diretriz do trabalho, Caçador e Vermelho continuaram lá e eu vim para uma área central, fui o primeiro a dar aula, procurei apoio institucional, consegui um espaço que era central muito importante para nós, que era o Espaço



Figura 63: Calunga - primeira turma
Fonte: Acervo de Mestre Guaraná(1998).

Cultural da Universidade Federal na Praça Universitária isso possibilitava ter um lugar de convergência que ia muita gente na minha roda, quando eu montei o grupo era muito frequentada, justamente porque era um espaço central tinha muitos ônibus e isso facilitava a vida de todo mundo na periferia.

Em 1998, Mestre Guaraná fundou o Grupo Calunga de Capoeira Angola, na figura 63, a imagem da primeira turma. Em entrevista, Mestre Guaraná fala sobre a importância da criação de uma base jurídica para que o grupo pudesse realizar eventos culturais e fortalecer a cena política de Goiânia.

[...] eu vim para as áreas centrais e resolvi fundar um grupo na época chamado Grupo de Capoeira Angola Vinte de Novembro, naquela época eu estava fazendo

leituras, tinha lido Malcolm X , Steve Biko, e queria montar um grupo com a nomenclatura negra e escolhi Calunga, por ser um nome potente que eu já gostava de ler algumas coisas e já sabia dessa travessia do mar, já tinha contato com essas coisas do livro e de alguns textos acadêmicos, já sabia dessa discussão atlântica, da calunga. É um nome que me fascinou por denominar muita coisa, não só o quilombo aqui de Goiás, mas por ser um nome muito potente, religioso, são várias denominações que o nome tem, eu resolvi fundar o meu grupo em 22 de novembro de 1998 com alguns alunos lá no Espaço Cultural da Universidade Federal, o Calunga foi fundado ali, as bases foram feitas ali, dois anos depois eu criei uma estrutura jurídica, foi registrado em cartório, sentia a necessidade de se organizar juridicamente para buscar recurso porque as aulas eram poucas, sempre foram pouca gente fazendo capoeira angola, porque capoeira angola ela não é vendida comercialmente, a estética dela como tem muita memória negra africana ela não foi totalmente racionalizada ela não foi transformada em produto branco para consumo de uma grande população, como outras capoeiras. Eu não tinha apoio de grana, eram poucos alunos, eu queria fazer eventos, trazer outros Mestres da Bahia intercambiar, criei uma estrutura jurídica com meus alunos, amigos na época, pedi apoio jurídico, na assessoria de projetos, para me darem uma força e buscar recursos, e foi com essa intenção que eu montei o Calunga e conseguimos buscar os recursos nas instituições, nas leis de incentivo à cultura, os alunos foram chegando, e eu pedia para que eles dessem uma força para a gente trabalhar em grupo e foi assim que surgiu o Calunga.

Algumas alianças com entidades goianas foram cruciais para que o Grupo Calunga se destacasse na cena local como um grupo de Capoeira Angola alinhado às pautas políticas e da militância negra, demonstrando a relação histórica da Capoeira enquanto um movimento social e político de luta e resistência, Mestre Guaraná comenta que:

O Calunga atuou no primeiro Conselho de Entidades Negras, ele esteve presente, desde minha história com o Mestre Zumbi muitos alunos da militância, sempre era chamado para fazer as rodas para ter essa inter-relação com a galera da militância negra e foi um lugar que eu sempre participei, das marchas que tinha para Zumbi, dos atos políticos, mesmo alguns que emocionalmente eu não consigo ir quando tem morte, algumas coisas assim, eu não gosto de ir nesses atos porque eles mexem muito comigo, eu não vou mais, mas fora disso, o Calunga sempre esteve a serviço, disponível. Quando as estatuetas dos Orixás foram atacadas pelos evangélicos aqui em Goiânia também, eu e meu compadre Goyano, Barravento, a gente estava lá fazendo as rodas de capoeira, os evangélicos excomungando as estatuetas no lago do Goiânia Shopping, uma coisa muito hostil, muito tenso. Eu participei de todos esses atos, da maioria dos atos, as marchas para Zumbi de 2005, desde a primeira marcha a de 1995, trezentos anos de Zumbi para Brasília, a gente sempre se mobilizou, então tem uma história do Calunga de ter uma atuação muito forte junto com a militância negra, embora seja um grupo de capoeira eu

sempre atuei, sempre pensei em colaborar com a luta.

Em 2018 o Grupo Calunga de Capoeira Angola comemorou seus 20 anos em um evento intitulado “20 anos de ginga e resistência”. A comemoração contou com a participação de integrantes de todos os grupos de Capoeira Angola de Goiânia, Goiás e Uberlândia, o que demonstra o reconhecimento do grupo em sua comunidade.

Hoje, com 25 anos, o Grupo Calunga passou por diversas modificações estruturais e epistêmicas, várias pessoas passaram pelo grupo e contribuíram para a permanência dos valores da Capoeira Angola da linhagem de Mestre Pastinha e com o tempo, o grupo foi adquirindo seus

Figura 64: Calunga - 20 anos

Fonte: Acervo do Grupo Calunga (2018).



traços locais. O uniforme do Calunga, por exemplo, passa a ser branco e não mais preto e amarela, cor escolhida por Mestre Pastinha em homenagem ao time de futebol Ypiranga. As músicas também passaram a construir a identidade do grupo a partir das buscas identitárias do Mestre Guaraná, conforme comenta:

[...gosto de cantar muito as músicas que estão falando mais da minha experiência como Mestre de capoeira não muito generalizadora, mas eu gosto de cantar as músicas que falam muita menção a essa história das boiadas, da trajetória dos boiadeiros, dos desafios, da força que o boiadeiro tem. Depois estudando um pouco mais, eu fiquei sabendo que foram esses boiadeiros, as tropas que vinham adentrando o Brasil, desbravando, cuidando de gado, não os proprietários de gado, os fazendeiros, minha relação é com aqueles que sempre trabalharam, que é a origem da minha família, onde eu fui criado, tenho uma memória muito forte, sempre tive vontade de ter mula, porque eu gostava de ver os meus parentes meus tios que montavam em mula, meu sonho era ter uma mula, quando eu crescesse eu queria ter uma mula, então são coisas da minha história que hoje eu fico pensando mais. Tenho feito uma pesquisa sobre esses cantos, mais pertinentes a cantos de boiadeiro, pela minha história religiosa, e pela minha memória de onde eu vivi, eu acho importante falar do lugar de existência, o lugar onde eu vivi as minhas histórias. [...] estou pesquisando, quero fazer um áudio de músicas autorais de capoeira, de corridos de capoeira e já cantando esses que a gente herdou ali das estruturas, dos pontos de Caboclo da umbanda, do candomblé de Caboclo. E também durante muito tempo, tem 6 anos que eu acompanho meu compadre Goyano e ele tem o samba de caboclo aqui, ele faz muita menção à esse lugar e durante esse tempo com ele eu aprendi muito com o samba dele, porque ele herda do Seu João essa história do samba de caboclo que o seu João chamava de Batucagê que era festa depois do candomblé, tanto é que é o nome do evento dele, um evento de samba que ele faz maravilhoso há 17 anos. Durante esse tempo todo eu tenho uma relação com o samba e gosto muito de cantar, tem um jeito daqui de cantar que é próprio, o jeito que o Mestre Goyano canta, que o Caçador canta, que os outros Mestres cantam, a galera do interior, Capoeira Angola em Goiás do Mestre Chuluca, do interior também é bem diferente, tem suas particularidades.

Embora a Capoeira de Goiás tenha suas bases construídas através da busca dos velhos mestres baianos, a permanência no Centro-Oeste e a relação que se estabelece com o lugar que se vive, fez com que a Capoeira adquirisse traços próprios misturados também com a busca de cada Mestre regente dos grupos. Mestre Guaraná comenta que, o fato dos instrumentos serem de fabricação própria e dos fundamentos da Capoeira Angola se darem a partir do ensino e das trocas localizadas especificamente em Goiânia proporcionou uma Capoeira Angola com identidade local, o que ele chama de “afro-goianidades”.

[...] eu acho que existe um sotaque próprio, um jeito de cantar, de fazer capoeira que é daqui mesmo, os interesses são daqui, eu fico vendo os grupos da Bahia, os Mestres, são outros objetivos, tem um outro jeito de pensar a capoeira, de conduzir a capoeira, diferente um pouco da gente aqui, que é mais enraizado, somos homens daqui, fomos criados aqui, vivemos essa atmosfera do cerrado goiano, dessa secura, desse amarelão do meio do ano, dessa poeira vermelha que é a poeira do sertão, então é dessa maneira que eu vejo essa conexão com a afro-goianidades. Já tem um tempo que a capoeira está aqui, desde os anos 60, então ela não é igual a capoeira da Bahia, do Rio de Janeiro, por mais que a gente tenha esse cerne orientador, norteador, irradiador que é negro, africano, tem essa diáspora também, as pessoas que são daqui, meu Pai de Santo mesmo falava: “Olha Guaraná, eu vejo você, eu vejo o Chuluca, vocês são diferentes viu? E você tem uma capoeira muito boa”, porque a gente já chegou na Bahia assim. Lá era um centro hegemônico de capoeira, chegamos muito novinhos e caímos para dentro dos capoeiristas da Bahia, já tínhamos berimbau próprio, já fazíamos instrumento. [...] Trazer a capoeira para aquilo que estava mais perto da gente, e a gente sempre gostou de estar com a capoeira com aquilo que a gente tinha aqui, que é próprio.

Com o grupo de Capoeira consolidado, e tendo reconhecimento na comunidade de capoeira como Mestre Guaraná, ele então decide retomar sua trajetória escolar e forma-se em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), ele comenta sobre a sua formação:

Eu sou pedagogo também, tive essa experiência de formação acadêmica, não tem muito tempo, a minha escolarização/formação foi muito tardia, até mesmo porque eu não tive as condições de estudar quando menor, mas depois eu fui criando condições e fiz, já com quarenta e poucos anos eu resolvi adentrar e terminar meus estudos primários, secundários e de nível superior. Então está dentro da minha identidade ser educador[...].

Enquanto o desafio do Mestre estava sendo a inserção no ambiente acadêmico, Mestra Ana Maria estava na busca pelo seu reconhecimento na Capoeira Angola, já que o seu afastamento para estudar, trabalhar e criar seu filho tornaram mais difícil o seu reconhecimento na comunidade angoleira, mesmo que ela contribuísse de outras formas com o grupo. Sobre as dificuldades que enfrentou no seu processo de formação enquanto capoeirista, Mestra Ana Maria comenta:

A falta de compreensão, de saber respeitar o tempo, o limite das pessoas porque

cada uma tem seu tempo de aprender, seu jeito de aprender e aí as pessoas acham que você já nasce sabendo então você... [ouve] “Não faça isso, porque você não está treinada, não, você tem que praticar, você não sabe cantar”, e aí isso tudo vai te impactando e você vai ficando como se você formasse uma barreira e você mesmo vai ficando com medo e esse medo atrapalha muito, então às vezes eu sinto essa barreira muito grande e as vezes eu sei! Mas ali alguma coisa trava, eu sinto que trava, mas isso aí foi o que foi deixando a gente triste, talvez, mas é um triste que eu pensava que, acima de todos esses obstáculos eu iria atingir meu objetivo um dia, que é exatamente estar na Capoeira, eu imaginava assim, tanto que eu fiz Educação Física, eu pensei: olha eu não vou ter título de mestra, mas eu vou ser professora de Educação Física e vou poder dar aula de Capoeira, eu achava que não ia receber o título de Mestre. Meu mestre sempre falava pra mim: “minha filha, eu quero te formar”. Toda a vez que eu ia em Salvador ele falava: “olha minha filha, eu vou formar você e a Valéria”, e isso foram muitos anos ele falando e aí nem a Valéria e nem eu... Aí chegou ao ponto que a última vez que eu estive lá ele falou que ia me formar, mas eu [pensei] “não, não vou falar nada não, vou deixar o tempo se encarregar” ... e realmente consolidou o nosso mérito.

Em 2021, Mestre Ana Maria e Mestre Valéria recebem o título de Mestras do Mestre Boca Rica. A celebração aconteceu no espaço do grupo Só Angola. Ela considera que a titulação veio tardiamente, sobretudo para Mestre Valéria, que permaneceu no grupo durante o afastamento de Mestre Ana Maria e mesmo assim não foi reconhecida no mesmo momento em que Mestre Vermelho e Caçador, que receberam o título em 1998 e 1999, respectivamente. Mestre Ana Maria comenta:

Para ser sincera, quando eu vejo a minha colega Valéria nesse ciclo o tempo inteiro com eles, ela praticamente foi da mesma época minha, ela recebeu um título tardiamente e eu pelo fato de não estar ali o tempo inteiro com eles com a prática da Capoeira e receber o mesmo título da época dela, é considerado extremamente tardio, mas porque ela não teve o título antes junto com os meninos se ela estava ali o tempo todo com eles?

É válido salientar que, embora haja esse descontentamento que é legítimo, dentro do Contexto da Capoeira Angola, foi um marco, pois até o momento não tínhamos nenhuma Mestre de Capoeira Angola no Estado, outro dado importante é que Mestre Boca Rica também não formou nenhuma mulher no Estado da Bahia, onde construiu sua história com a Capoeira Angola. Esse reconhecimento de Mestre Ana Maria reforça a trajetória de resiliência das mulheres negras, que, mesmo passando por situações de enfrentamento relacionadas às questões de gênero, não deixam de buscar alianças para transformar esse cenário, sobre isso ela diz:

Ter parcerias [é um desafio], ter pessoas do seu lado que falem a mesma linguagem, que querem os mesmos objetivos, que não sejam egoístas, porque a gente lida com pessoas extremamente egoístas, que não querem trabalhar o coletivo, elas querem ter só o ego delas. Então quero ter parceiras, mulheres parceiras, no meu entender eu tenho que ser amiga das mulheres, não amiga dos homens, se eu tiver mulheres amigas do meu lado com certeza a gente vai ter um fortalecimento maior, vai poder estar seguindo em frente de maneira mais consolidada, firme, concreta. Quando você está só, você não tem um apoio. Muitas das vezes os homens são extremamente machistas, eles acham que só eles sabem das coisas, que são os donos da verdade, só que isso a gente sabe que começaram de baixo tanto quanto. Mas é claro, cada um tem seu grau de aprendizado e deveria ter esse respeito para com todos e todas.

Problemas estruturais também afetam a continuidade do trabalho com a Capoeira Angola em Goiânia, a escassez de recursos voltados exclusivamente para à Capoeira Angola, a falta de espaço físico próprio para a realização das atividades com autonomia ainda são impedimentos, que desde a legalização da prática da Capoeira não foram resolvidos pelo poder público. Sobre isso, Mestre Guaraná comenta:

[...] muitos capoeiristas ocupam lugares que eles não conseguem dar formação durante muito tempo, a gente sabe muito bem que as culturas negras precisam do território, do lugar, elas precisam criar um lugar com uma relação com a comunidade, precisam de uma permanência durante muito tempo. Os Pais de Santo de terreiro de candomblé, perceberam que precisavam de comprar, fazer vaquinha, se organizar, os lugares na Bahia são quase todos privados, os candomblés muito perseguidos. Como a capoeira tem uma mobilidade social muito grande, os capoeiristas saíam dos fundos dos seus quintais, do terreiro, das praças, debaixo dos pés de mangueira, e foram também procurar outros espaços na sociedade urbana. Nos anos 60 na Bahia isso mudou um pouco da capoeira, no Rio de Janeiro, em São Paulo muitos capoeiristas migraram da Bahia para São Paulo e foram dar aula em academia de arte marcial e espaço cultural. Os espaços muito caros e inviável de alugar, não conseguia dar sustentação, então o que a gente mais vê é Mestre de capoeira, pessoas de capoeira sendo despejados, aconteceu com o Mestre Pastinha, emblemático isso, Mestre Bimba nunca teve um espaço próprio, aqui em Goiás também o Mestre Bimba nunca teve um espaço, é sempre o espaço cultural de uma instituição, de outra coisa, de que abriga capoeira, que a gente faz fronteira e vai ali pedindo apoio de uma instituição para trabalhar.

Mestre Guaraná aponta que esse descaso acometeu os grandes Mestres da Capoeira Angola e Regional, nas figuras de Mestre Pastinha e Bimba, que embora tivessem prestígio e reconhecimento

social, não conseguiram um espaço para desenvolverem seus trabalhos e ainda morreram em condições extremamente precárias. A falta de espaço físico e descaso é uma realidade latente, o Mestre prossegue:

[...] Eu mesmo saí do Espaço Cultural da Universidade Federal e depois o pessoal que me apoiou na época, que era um pessoal ligado às artes e a cultura da Universidade acharam um absurdo me despejarem de lá, mas tem coisas maiores dentro das instituições que a gente não tem condição de estar junto assim e estar conseguindo permanecer, eles pedem o espaço e a gente sai. E isso é um grande problema, é um entrave que a gente tem para as nossas conquistas de ter um espaço próprio, é o sonho né? Eu mesmo tenho um sonho de ter um espaço próprio, mas mesmo assim a gente sente a perseguição das pessoas com a capoeira, agora mesmo a gente está no espaço que temos um medidor de decibéis porque não podemos tocar berimbau porque um vizinho ameaçou entrar na justiça porque ele não suporta capoeira, isso em uma área de chácaras, imagina a pouco tempo atrás eu tive que redimensionar meu trabalho de capoeira, pensei em alugar um espaço, mas onde eu vou alugar um espaço? Na hora que as pessoas começarem a ver que tem um monte de gente preta, a gente é muito perseguido, para ter abaixo assinado e não ter o apoio da comunidade.

Diante desses acontecimentos, os espaços precisam modificar suas dinâmicas para construir formas de permanência da cultura, pois além da indiferença do poder público, o racismo e o ódio contra as manifestações culturais negras ameaçam a sua existência. Mestre Guaraná comenta que:

[...] agora por exemplo estamos fazendo os eventos cedo, não faz mais à noite, sempre na parte da manhã ou à tarde para não receber processo sobre aquela coisa da perturbação da ordem pública e as leis, a polícia nunca estão do nosso lado quando é chamada, porque quando veem a gente acham que é malandro. E agora mesmo estou passando por um processo desse jeito, a pouco tempo um outro espaço que eu ocupo agora tem batalha de rima de jovens negros, a batalha de rima é muito marginalizada, e teve uma invasão também agora da polícia municipal lá dentro de forma arbitrária a um ano e meio atrás e a gente fica com o pé atrás ali fazendo aula, a gente nunca dá as costas para a rua, estamos sempre em alerta, o portão sempre fechado, justamente por medo de algum ataque nesse sentido, da lei ou de outras pessoas que nos odeiam, as nossas estéticas. Então essa coisa do território é de fundamental importância, meu grande sonho é ter um lugar onde eu possa morar e fazer capoeira e a pouco tempo eu pensei em fazer isso, mas não achei porque além do aluguel se caro, você pode ter problema com vizinhança, o maior problema da gente é a vizinhança.

Mesmo Mestra Ana Maria tendo melhores condições de vida, decorrentes das suas condições de trabalho, ela também não possui um espaço físico que possa oferecer as atividades com Capoeira, ela comenta que:

Eu gostaria muito de conseguir um espaço que eu pudesse ter autonomia nele. O conhecimento da gente a gente não pode guardar e esse conhecimento se constrói com todos, cada um tem alguma coisa para oferecer e a partir daí a gente vai crescendo juntos. Eu acredito que assim os mestres cresceram, tiveram a experiência dos seus companheiros e posteriormente tiveram os alunos que ajudaram eles a manter aquilo ali.

Outro agravante é a marginalização e a vulnerabilidade dos Mestres e Mestras de Capoeira quando não estão mais aptos fisicamente para dar continuidade às atividades voltadas à Capoeira, ou quando porventura precisam se afastar do ofício, pois não existe nenhum mecanismo estatal que garanta afastamento temporário com auxílio financeiro ou aposentadoria pelo tempo de dedicação à Capoeira. Além disso, desde 2020, auge da pandemia de Covid-19 no mundo, tramita a PL 3640 (BRASIL, 2020), de autoria do deputado Lafayette de Andrada, do Partido Republicanos de Minas Gerais. O projeto de lei dispõe sobre o reconhecimento do ofício de Profissional de Capoeira e dá outras providências. No texto consta que o ofício de Mestre e Mestra deverá ser controlado por Conselho do Exercício Profissional, mesmo constando no Estatuto da Igualdade Racial, no Art. 22, que “[...] a atividade de capoeirista será reconhecida em todas as modalidades que a capoeira se manifesta, seja como esporte, luta, dança ou música, sendo livre o exercício em todo o território nacional.” (BRASIL, 2010).

Embora a titulação de Mestre e Mestra seja algo almejado pela comunidade de Capoeira, sobretudo uma pauta das mulheres negras, com a expectativa de que o reconhecimento amplie a entrada e a permanência das mulheres negras, outros entraves impedem esse ingresso. As questões estruturais e financeiras, a falta de engajamento comunitário e formação político-racial e o reconhecimento da Capoeira como uma prática de permanência dos valores civilizatórios africanos são basilares para a sobrevivência digna de Mestras e Mestres da cultura que dedicam suas vidas em prol da continuidade das manifestações de matriz africana.

O cruzamento das entrevistas revelou que a perspectiva do acolhimento nem sempre esteve a cargo das mulheres, homens negros também desenvolveram formas de acolher através da Capoeira Angola. As orientações de como se portar no ambiente da Capoeira, a disciplina necessária para firmar um compromisso com os Mestres, o grupo e com a própria corporeidade foram estratégias que estabeleceram o sentido de pertencimento das pessoas negras dentro da cultura.

A figura dos Mestres representa a possibilidade de criar laços afetivos, que por vezes não foram estabelecidos no ambiente familiar, consolidando o conceito de família estendida, no qual as relações se estabelecem por afinidade e propósitos de vida semelhantes. A comunidade de Capoeira Angola proporciona a vivência e a troca de saberes que afirmam a condição de indivíduos que reconhecem o legado cultural africano e mobilizam esses saberes para emancipação epistêmica, estética e corporal. Da perspectiva de gênero é possível perceber que os enfrentamentos e a relação com a comunidade da Capoeira se estabeleceram de formas distintas, algumas escolhas acarretaram o acesso tardio o que impactou no reconhecimento de suas dedicações.

4.2 Corpo-território do saber

Meu trânsito do Rio Grande do Sul para Goiás evoca outros trânsitos feitos por minhas ancestrais. E se tratando de minha chegada na Capoeira Angola, evidencia que o trânsito elabora formas de vida. Isso porque a vivência com outras pessoas negras me trouxe uma compreensão da minha identidade cultural, dos desafios a partir dessa consciência e conflitos nas relações com pessoas não-negras. Ao discorrer sobre os fatores que interferem nas experiências do indivíduo no lugar, o corpo se apresenta como produtor do espaço. Segundo Diogo Marçal Cirqueira (2010, p. 41): “[...] o racismo influencia na constituição dos lugares, uma vez que é aí onde o corpo negro está, é percebido/percebe, é significado/significa e é colocado em encontro/confronto”.

A partir das experiências positivas e negativas, o corpo entra em processo de negociação e inscreve, grafa, novas histórias traçando outras rotas. Nesse sentido a corporeidade se apresenta como “[...] possibilidades de construções, produções de saberes e conhecimentos coletivizados, compartilhados” (TRINDADE, 2005, p. 33). A corporeidade se encontra na encruzilhada, no caminho de Exu, que é também andarilho, mensageiro e senhor das contradições, que é “tudo o que a boca come”.

Os trânsitos fazem parte também da história da Capoeira, não só a sua chegada do Continente Africano para as Américas, como também das ruas, praças e portos, para as academias, demonstrado que transitar foi condição para sua sobrevivência. Conforme afirma Mestre Pastinha (1998), “a Capoeira é mandinga, é manha, é malícia, é tudo que a boca come!”, seu cruzo com Exu é evidenciado pela ginga, mandinga e a dualidade entre jogo e luta, dança e sedução, brincadeira e trapaça.

Capoeira Angola e Exu como mensageiros da nossa ancestralidade nos ensinam que vivência, corporeidade e memória estão entrelaçadas. “A memória é fundamental não apenas por guardar as brincadeiras de Exu, mas por trazer a história que nos foi contada. E não é possível caminhar pela vida sem histórias” (NASCIMENTO, 2019, p. 10). O compartilhamento das histórias contadas

através da corporeidade inscreve também uma estética imagética e narrativa a partir de referências negras em um processo de autoafirmação. Assim, o corpo torna-se território do saber, sem estar fixado e estático, ocupa o lugar do movimento.

A ocupação temporária de espaços urbanos se deu, historicamente, por uma necessidade da Capoeira, pelo fato de ter sido criminalizada e perseguida, mas ainda assim, grafar sua presença pela memória de transeuntes e pessoas que mais tarde tornaram-se praticantes da Capoeira. Na contemporaneidade percebemos que, mesmo em espaços privados, esta ocupação ainda é temporária, pois são poucos os grupos de Capoeira que possuem espaços próprios.

Uma pesquisa realizada pelo Observatório da Economia Criativa da Bahia em 2023 apontou que apenas 11% dos grupos de Capoeira da Bahia têm sede própria, ou seja, em um universo de 67 entrevistas realizadas com mestres e mestras que atuam na cidade, menos de 8 grupos realizam seus treinos e eventos em locais próprios, a maioria dos locais em que atuam são sedes comunitárias ou espaços locados (ORTEGA, 2023). Se na Bahia, conhecida mundialmente como o “reduto da capoeira”, temos essa constatação, é possível inferir que em outras capitais a situação seja a mesma, ou ainda pior.

De maneira compulsória, desde a travessia transatlântica, a corporeidade tem sido morada única do saber, é através dela que a memória que se estabelece em uma ação cotidiana e tem o potencial de fortalecer, valorizar e visibilizar a nossa afro-brasilidade (TRINDADE, 2006), manifesta nas manifestações culturais e religiosas como o candomblé, a umbanda e a Capoeira. Essas expressões são tidas como performances, apresentam características semelhantes não só em suas funções como em seus elementos constituintes, portanto são motrizes culturais afro-brasileiras, conforme conceitua Zeca Ligiéro (2011).

O pesquisador em performances culturais defende que o conceito de motrizes, em contraposição a matrizes, aponta para a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras. Sendo assim, não é possível conceber uma única “matriz africana”, e sim “motrizes” que são materiais e práticas culturais trazidas para o Brasil por africanos escravizados vindos da África subsaariana. As motrizes são compostas por diversas etnias, e seu desenvolvimento se deu em uma diversidade de situações, rurais e urbanas, a que foram expostas estas populações e seus descendentes. Portanto, as motrizes não são propriedade de um grupo étnico ou de uma única cultura.

Esse entendimento está em diálogo com a concepção de unidade cultural africana apresentada por Cheikh Anta Diop (2014), que compreende a existência de uma unidade cultural através de traços culturais comuns entre africanos e africanas desde a vida doméstica até a nação, passando pela superestrutura ideológica. Essa relação apresenta a ideia de cruzamento, não só entre culturas africanas no continente africano, sobretudo da considerada África negra (subsaariana), como o cruzamento dessas culturas ao se refazerem no continente americano. Por isso, encontramos

semelhanças entre várias práticas culturais, como o Candomblé, Samba de Roda e a Capoeira Angola na forma de transmissão do saber que é repassado para as pessoas mais jovens que darão seguimento às práticas. Essa compreensão se dá no cotidiano, na convivência, como relata Ìyà Beata de Iyemonjá:

Faz parte de toda a água que tenho no corpo, de todo ejé [sangue], faz parte do meu viver essa fé nos orixás, essa religião que herdei dos meus ancestrais, os ensinamentos, a fé para passar os ensinamentos. Não sou professora, porque a gente sempre nasce aprendendo e morre aprendendo. Mas, sou aquilo que aprendi sentada numa esteira, num banquinho, eu sempre procurei, depois que tomei consciência do que é um verdadeiro cidadão, o que é a gente saber de onde veio e para onde vai, quem são os nossos (GOMES; OLIVEIRA, 2019, p. 37).

Ìyà Beata de Iyemonjá apresenta a religiosidade na dimensão da tomada de consciência cidadã e o legado em passar adiante os ensinamentos adquiridos das ancestrais. Para Azoilda Trindade (2006, p. 31), a religiosidade “nos remete ao respeito à vida, ao outro, à alteridade, ao louvor, à saudação, ao mimo, ao cuidado com o outro”.

O corpo enquanto morada do sagrado (FORD, 1999), ao performar, oportuniza o processo de autoconhecimento, de identificação da sua própria expressão, da sua forma de ser, do corpo e da voz. Para quem assiste é uma forma de conhecimento também do outro, uma forma de perceber como as tradições se mantêm.

Na Capoeira Angola, o processo de observação desses ensinamentos passa pela convivência com os guardiões e guardiãs da cultura, pessoas que possuem conhecimento suficiente para transmitir o seu saber.

[...] para que a prática performativa de origem africana aconteça em sua plenitude é necessária a presença de um ou mais “mestres”, como passaram a ser conhecidos popularmente, depositários de uma filosofia, de uma compreensão cosmológica peculiar e guardiões (“velha guarda”) do conhecimento da liturgia transmitida oralmente pelos africanos trazidos como cativos ou por seus descendentes (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

A história da Capoeira não é uma história linear, o próprio nome Capoeira é um nome difuso, como afirma Mestra Janja (2004), e encontra correspondência em termos aproximados da “[...] língua Tupi e das línguas banto, no meio rural, representando um fenômeno geográfico de matas

e fases de plantio, seja no meio urbano, como referência a certos tipos de cestos de fibra vegetal utilizado no transporte de aves entre os chamados escravos de ganho” (JANJA, MESTRA, 2004, p. 88). Para os praticantes de Capoeira ela é entendida como jogo, dança brincadeira de Angola.

O jogo de corpo na Capoeira Angola prevê como fundamento a ginga e a mandinga interpretadas como a capacidade de criar uma movimentação corporal que engana e distrai a atenção do adversário (PASTINHA, MESTRE, 1988). Na metáfora de “dar o nó e esconder a ponta” para o outro, ou a outra desatar, também está o jogo das identidades, que podem ser compreendidas como a fonte de significado e experiência de um povo, conforme afirma Castells (1999, p. 23):

Toda identidade é construída a partir de matéria prima oferecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço.

Tanto no contexto da Capoeira como no Samba, essas identidades se constroem a partir da resistência cultural, que ocorre não só no entendimento filosófico, mas nas estratégias adotadas cotidianamente pelos grupos. Essas “comunidades culturais”, como denomina Castells (1999), resistem contra as forças dominantes da sociedade e são organizadas em torno de códigos específicos de autoidentificação. Segundo Cuche (2002, p. 183), “não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética”. Portanto, ela está em jogo nas lutas sociais, pois nem todos os grupos têm o mesmo poder de identificação.

A teoria social e a prática política mantêm atualmente uma centralidade evidente na questão da diferença. Nos Estudos Culturais as identidades são sempre relacionais (SILVA, 2000), portanto, a alteridade é construída tendo como horizonte um “Outro” meticulosamente pensado como inferior para que o “Eu” hegemônico se sobressaia em todos os espaços de produção de sentidos. Stuart Hall (2009, p. 320), ao analisar o contexto cultural na contemporaneidade, afirma que:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto agora, e isso não é uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos simplesmente de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

Identificar e localizar os elementos culturais africanos na diáspora é, portanto, um movimento fundamental para a construção e fortalecimento das identidades negras que foram dilaceradas pela escravidão e pelo racismo. “A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas” (CUCHE, 2002, p. 176). Desvelar a cultura africana pré-colonial é tornar visíveis os valores culturais para que sejam resgatados e compreendidos na atualidade como uma possibilidade de existência de um referencial próprio e atualizado, sem a necessidade de adoção do sistema ocidental.

Compreendo a Capoeira Angola como uma manifestação da cultura africana, assim como o Samba e as práticas religiosas. Portanto há uma presença coletiva de homens, mulheres e crianças negras. Logicamente que nessa dinâmica, cada pessoa exerce um papel diferente, e essa organização em nada se assemelha, ou pelo menos não deveria se assemelhar à divisão sexual do trabalho, lógica trazida pelos valores ocidentais. Na lógica africana, são os papéis geracionais que vão configurar essas hierarquias (JANJA, MESTRA, 2019).

Entretanto, como já mencionei, as imposições dos valores culturais ocidentais, as interferências na cultura africana e as sistemáticas apropriações demonstram que os valores fundantes foram abandonados ou nem chegaram para alguns praticantes da Capoeira Angola. A exemplo disso, temos grupos de Capoeira com a presença senão total, quase total de pessoas brancas e isso não causa espanto no universo da Capoeira. Os efeitos das relações inter-raciais na Capoeira Angola são percebidos porque a ideia de dominação é muito presente. Os valores estéticos do que se considera um “bom jogo” na roda de Capoeira está contaminado por uma visão ocidental. “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (FANON, 2008, p. 104).

Portanto, as práticas da Capoeira Angola compartilhadas entre pessoas negras e brancas, pelos fatores históricos, geram maior incômodo e incerteza para as pessoas negras. Além dos fatores sociais, o racismo é certamente um dos motivos pelos quais nós, pessoas negras, mantemos um distanciamento da nossa própria cultura. Outro ponto que circunda as discussões sobre a nossa presença na Capoeira Angola, atua no âmbito das relações de gênero. “Embora a tradição oral evidencie a participação da mulher na Capoeiragem desde o século XIX, expressiva parte da história tem sido protagonizada e contada a partir de referências masculinas” (BENITE; SILVA, 2013, p. 97). Essa invisibilidade e a falta de espaço enquanto protagonistas acarretou uma estética, um olhar e um entendimento masculino sobre a Capoeira Angola e sua prática, pouco acolhedora para que as mulheres negras pudessem se sentir pertencentes. Entretanto, basta reorientar o olhar para os valores fundantes da Capoeira Angola para percebermos que estamos ocupando o nosso lugar. Conforme relata Mestra Janja (2019, p. 2):

A ginga é um movimento específico de corpo, mas é também um movimento

filosófico, político, uma ação prática de transgressão política. Isso vem de uma mulher. Outro exemplo: um dos mitos que está na origem da Capoeira é o da dança N'golo, um rito de passagem para a menina virar mulher. Se penso na África, estranho menos a presença da mulher na Capoeira.

Vivenciar a cultura africana através da Capoeira restaura a identidade negra, uma vez que é por meio das manifestações culturais negras que encontramos elementos históricos e culturais que resgatam a herança do povo africano. São saberes que transbordam para outros espaços de convivência negra e proporcionam o compartilhamento de experiências próprias e particulares, experimentadas pela corporeidade. O compartilhar na coletividade é uma estratégia de enfrentamento ao racismo e ao sexismo e assim, a Capoeira Angola assume também a dimensão política que garante o pertencimento.

A possibilidade de os corpos negros alcançarem sua livre expressão a partir da movimentação de Capoeira Angola remete a atos, ações reparadoras ao cerceamento e controle da corporeidade. Esses “atos de liberdade” podem ser interpretados como processos de cura também nas nossas relações sociais, que estão na grande roda da vida. A Capoeira Angola, as religiões de matriz africana atuam como “quilombos-famílias que dão instrumentos de luta, resiliência, saúde mental e espiritual ao oprimido” (NOGUEIRA, 2020, p. 63).

É possível pensar que ações reparadoras também estão relacionadas ao processo de aprendizagem, mobilizando múltiplos sentidos. Na concepção de mundo iorubá, por exemplo, a escuta é predominante, pela tradição da oralidade, mas esta pode se manifestar em uma combinação de sentidos, sem que haja uma escala de importância entre eles. Esse entendimento é compreendido como cosmopercepção ou cosmosensação. “Traduzido de “*world-sense*” na qual, “*sense*”, indica tanto os sentidos físicos, quanto a capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento. A palavra “*percepção*” pode indicar tanto um aspecto cognitivo, quanto sensorial” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 267).

A cosmosensação também se faz presente na diáspora por meio das manifestações de matriz africana. Essa dimensão se difere da interpretação ocidental, que, a partir do sentido visual, orienta suas ações. O ocidente, ao acionar a visualidade, hierarquiza saberes a partir daquilo que vê com o referencial único na sua visão de mundo e modo de vida. Nessa perspectiva, a corporeidade negra também é morada de traumas e violências cotidianas, pois é visto e diferenciado como o “Outro” na cultura ocidental. Sendo assim, a corporeidade negra influencia e é também influenciada pela territorialidade e seus possíveis deslocamentos, a medida em que as dimensões espaciais podem regular as interações e as relações sociais (SANTOS, 2012). Mas o corpo ao grafar os espaços, mesmo diante da impossibilidade de permanência fixa nesses locais, ou seja, por mais que a Capoeira não ocupe mais o espaço da

feira Hippie em Goiânia, a existência dessa ação no passado imprimiu marcas espaciais que se mantiveram, mesmo que em outros locais e garantiram a permanência das manifestações no tecido social reconstruindo espacialidades.

As dimensões espaciais são fundamentais na organização das hierarquias raciais, e, ao mesmo tempo, dão suporte fundamental para a constituição de ações de resistência. É nessa perspectiva que memória e conhecimento encontram morada na corporeidade e através da ocupação territorial, ainda que temporária, realiza trocas com outras corporeidades garantindo a permanência dos saberes.

4.3 A volta que o mundo deu

A circularidade como um valor que orienta a experiência humana manifesta-se na Capoeira Angola, e está presente nos acontecimentos também na gira da vida. O giro anti-horário marca a chamada na roda através da corporeidade que também gira em torno do próprio eixo, está presente em diversas performances de matriz africana e revelam uma cosmopercepção de modos de ser e de viver a experiência diaspórica.

Embora a roda em sua circularidade seja vista como o lugar de maior celebração da Capoeira e das habilidades das capoeiristas, ela opera na verdade como dispositivo de enganação ao desviar o foco do corpo, que é de fato onde ocorre a celebração, pois sem o corpo não há roda. É a corporeidade negra que carrega suas histórias incorporadas que fazem a roda ser esse lugar de acontecimentos inusitados, e são as voltas que o mundo deu na vida de cada uma dessas pessoas que fazem a roda ser um local potente. E para que cada volta se concretizasse foi preciso “se amigar” com o tempo, ele quem ditou as manifestações do corpo, do entendimento das limitações e das potencialidades.

O tempo também age no movimento de sankofar, o verbo em ação que está atrelado ao pássaro mítico que volta seu pescoço para trás no ímpeto de pegar algo que já aconteceu, mas com o peito voltado para frente. O movimento de ir e vir se manifesta no ato de sankofar, faz da sua circularidade o início, o meio e o fim (SANTOS, 2015), em um ato de continuidade, não tendo o final como uma perspectiva. Sendo assim, quando uma pessoa se torna ancestral, sua memória permanece viva entre nós, que zelamos e compartilhamos os saberes aprendidos. Dessa forma não há um fim para esse ancestral, e cada geração que acessa suas histórias cria uma conexão entre passado e presente.

A roda da Capoeira, embora seja demarcada pelo “Iê”, não iniciou naquele instante nem se encerra nele, a corporeidade que ocupou aquele espaço-tempo no passado foi reativada, e o corpo que ocupou o tempo presente segue reverberando os acontecimentos vividos. Assim, a roda de Capoeira só se inicia, nunca se encerra, a circularidade “aponta para o movimento, a renovação,

o processo, e a coletividade” (TRINDADE, 2005, p. 34). O ato de renovação simboliza a roda de samba, de capoeira e outras giras relacionadas aos processos religiosos, pois nenhuma roda pode ser reproduzida da mesma forma, com as mesmas pessoas posicionadas no mesmo lugar, portando as mesmas emoções e energias. É impossível reproduzir tudo o que acontece em uma roda, assim como não se mergulha mais de uma vez nas mesmas águas.

Mas a roda propõe um paradoxo, embora ela nunca seja a mesma, ela pode acontecer diversas vezes no mesmo lugar com as mesmas pessoas, e nessa situação de repetição, oportuniza o amadurecimento nas ações, a revisão da postura, a cada vivência em roda, um novo ensinamento se estabelece.

Não, ela não tá proibida como luta, não, ela está no íntimo do homem. Na hora que ele encontra um rival, ele então se manifesta com ela em ato de luta. Agora, quando estamos em ato de alegria, ela passa a ser dança. É a consideração de um homem para outro. Se ele tem a vocação... toma em ato de alegria ou festa, então nós jogamos ela com mais obediência, com mais técnica. Agora, quando passa o ódio, ela então modifica também pra luta. No ato de alegria, é pra dança. E no ato de ódio, já sabe como é, é pra violência (MESTRE PASTINHA, 2019, min 15:36).

É a corporeidade que faz a roda acontecer, nosso estado de humor, a forma como estamos organizadas ou desorganizadas em nosso corpo é o agente crucial para o nosso comportamento na situação de jogo, a roda proporciona um encontro íntimo que habita a dimensão individual e ao mesmo tempo coletiva.

Sendo a Roda de capoeira uma estrutura dinâmica, sua ritualização permite várias trocas entre os seus integrantes e levando em conta a presença de, no mínimo, três protagonismos simultâneos: os que jogam, os que tocam, e todos que cantam. Estas trocas são processadas através de acordos sutis de comunicação, que passam por olhares, por sotaques cantados etc. (JANJA, MESTRA, 2004, p. 34)

A capoeira, como um espaço que possibilita a expressão livre e a convergência entre musicalidade e movimento corporal, oferece uma oportunidade de prática em um ambiente acolhedor, de aprendizado e de engajamento constante na luta pela liberdade. As pessoas que cercam a roda não são apenas espectadores, elas se tornam participantes ativas, imersas no processo de aprendizagem, interação e compartilhamento. Portanto, elas rompem com a dinâmica de serem meros observadores, passando a adotar uma perspectiva ativa, na qual a ação, impulsionada por sua própria corporeidade, promove a emancipação (RANCIÈRE, 2012).

Também enquanto um espaço educador, a Capoeira promove a aprendizagem que envolve a corporeidade de forma integrada, assim o corpo transita, aprende, (re)aprende, e altera entendimentos pré-concebidos. Entre suas várias funções sociais, os jogos sempre foram instrumentos de ensino e aprendizado (TRINDADE, 2006, p. 67). Portanto, a ludicidade que envolve a alternância de movimento no plano de baixo, no plano de cima, nas inversões e rotações podem ser brincadeira, dança, defesa, ataque, ginga e mandinga remetendo a perspectiva da cosmo-sensação (OYĚWÙMÍ, 1990), que amplia a nossa perspectiva sensitiva. O movimento do corpo subverte a lógica da verticalidade, pode apresentar a ideia de uma posição de vulnerabilidade, mas pode ser também um arranjo corporal de ataque, a depender da destreza de quem se coloca na inversão, ou do que a situação de jogo vai pedir.

Essa compreensão se torna inatingível para o corpo ocidentalizado, que diferencia e hierarquiza os saberes com base naquilo que é visível, moldando sua visão de mundo e estilo de vida. Essa visão diferencia e hierarquiza saberes investindo no controle dos corpos e na doutrinação (MBEMBE, 2018).

Tem sido urgente para a sobrevivência física e epistêmica da Capoeira Angola, identificar agentes que operam na descaracterização de seus elementos simbólicos para a construção de estratégias de combate, e para isso requer uma análise metódica do contexto social e histórico atual, no qual temos o braço do estado, da sociedade e da comunidade angoleira.

O futuro da Capoeira Angola, precisa estar orientado pelos valores civilizatórios africanos, pois “[...] a nossa ancestralidade é a nossa história, ela é base da nossa identidade étnica” (TRINDADE, 2005, p. 46). A centralização na nossa cultura é o caminho para a identificação e resistência. Os processos de emancipação tal qual a roda de Capoeira se dá na coletividade e no compartilhamento das experiências promovendo a escuta ativa para encontrar soluções coletivas.

A Capoeira Angola, por estar inserida nas práticas sociais, também sofre interferência das dinâmicas sexistas e machistas. Essa lógica ocidental advém da divisão sexual do trabalho, portanto nada se assemelha à lógica africana, na qual os papéis geracionais configuram as hierarquias (JANJA, MESTRA, 2019). Diante disso, é impossível pensar a Capoeira Angola enquanto prática de liberdade se as relações de opressão e hierarquização com base no gênero, raça, classe e sexualidades se mantiverem.

Essa demanda, embora pareça uma discussão contemporânea, não é nova. A presença das corporeidades que se diferem da masculinidade cis heteronormativa, historicamente demonstram atos de insubmissão, dos quais, alguns foram apresentados nessa tese. A atuação das mulheres negras em diversas espacialidades e tempos, contribuiu para a manutenção, o resgate e a permanência dos saberes ancestrais, compartilhando espaços e vivências com outras corporeidades também dissidentes.

A Capoeira não compreende uma caminhada solitária, ela nos obriga ao exercício da coletividade. O encontro é o que fortalece os nossos laços e também tenciona nossos comportamentos, nos coloca de frente com nossos medos e com a nossa falta de traquejo social. Mas é justamente nesse movimento de abertura para o mundo externo à nossa existência individual que conseguimos ser generosas com os nossos processos internos, aprendemos a respeitar o tempo do nosso corpo, a conhecer nossas limitações e nossos potenciais, validamos aquilo que nos destacamos e abraçamos nossos fracassos, não com um tom de fatalidade, mas com respeito aos nossos limites e momentos. A aceitação do que somos pode ser o que precede a aceitação e o respeito com o outro.

A ideia de liberdade se estabelece enquanto uma dimensão coletiva, no horizonte das pessoas negras ao passo que nos apropriamos dos ensinamentos passados pelas pessoas mais velhas e com responsabilidade e sabedoria atualizamos o que aprendemos e aplicamos gerando ações reparadoras em nossa comunidade à luz das questões latentes no momento presente, mas atentas às questões que atravessam gerações, como a marginalização atribuída aos corpos negros considerados pelo sistema capitalista como “corpos improdutivos”. É urgente enquanto comunidade pensarmos em estratégias que visam o acolhimento de quem nos ensinou, e novamente quando nos voltamos para os valores africanos, retomamos a senioridade como um valor crucial para a permanência da memória coletiva.

A Capoeira em sua concepção é distinta, cada região, cada Mestre e Mestra com sua vivência, apreende e ensina a Capoeira através de diferentes perspectivas, ainda que mantenha fundamentos basilares para o seu ensino. Portanto, quando falo de Capoeira busco localizar a experiência da Capoeira Angola de Goiânia a partir das minhas vivências e das escutas realizadas ao longo da escrita dessa tese, com isso pude compreender que também os desafios são diversos a depender de contextos ainda mais amplos, mas também encontramos pontos de convergência.

Essa constatação incide na noção de cultura apresentada por Cheikh Anta Diop e Stuart Hall. Ambos afirmam que o Continente Africano é central para a compreensão das identidades negras em processo de diáspora. Isso significa que os fundamentos culturais e epistêmicos, que negros e negras, orientam suas ações e percepções de mundo, são oriundos de base africana. Entretanto, essa concepção não é rígida e fixa, ela se modifica com o tempo e das diferentes elaborações feitas por cada geração, mas sempre orientadas pelos valores fundantes, isso garante a sobrevivência e a permanência cultural e epistêmica dos povos diaspóricos.

A transmissão desses valores se dá através da corporeidade, portanto, o corpo é essencial para a comunicação, pois ele é responsável pela guarda e transmissão dos saberes, da história e da cultura de base africana. Sendo assim, a comunicação se estabelece através dos sentidos. A corporeidade promove a comunicação pela produção de novos signos e significados por meio da memória corporal que ao interagir, promove novos sentidos às experiências de vida.

5 CONSIDERAÇÕES

A história da Capoeira Angola de fato não é linear, como afirmou Mestra Janja. Mas será que alguma história é? Somos levadas a acreditar que as histórias se passam de maneira cronológica como se houvesse um narrador onipresente contando e registrando tudo o que acontece. Entretanto, quando consideramos a presença de diversas personagens em uma mesma história, precisamos considerar também, que cada uma delas irá falar a partir do seu ponto de vista que, é único e também conflitante com as outras narrativas presentes.

Nessa tese, busquei compreender como a comunicação se estabelece pela corporeidade e presentifica os valores civilizatórios africanos nas manifestações culturais negras, a partir do terreno que piso: as relações familiares e a Capoeira Angola. O contexto da escrita inicia a ginga em 1995, quando minha família mudou-se de Canoas para Guaíba, no Rio Grande do Sul, e lá vou ter contato com os meus avós. A retomada desse movimento se dá em 2015, quando me mudo de Porto Alegre, Rio Grande do Sul para Goiânia no Estado de Goiás. Então, foi a minha escrevivência atrelada aos relatos das pessoas participantes da Capoeira Angola que foram entrevistadas e, as imagens que foram registradas e disponibilizadas para essa pesquisa advindas de acervo público e privado que esse texto se constituiu.

No Capítulo 1, “Corpos que gingham” eu parti da minha história de vida, para pensar a dominação racial e o epistemicídio, conceitos abordados por Sueli Carneiro. Sendo assim, foi possível afirmar que o racismo se dá pela visualidade, portanto é a epiderme que dita quem é negro no Brasil. Aqui, o racismo se manifesta pelas características fenotípicas presentes na pele, a experiência racial também se dá pelo lugar onde se vive e como se é tratado no interior das relações. Por isso eu iniciei a discussão pelas memórias de infância, enquanto uma criança negra que nasceu no Rio Grande do Sul em uma família interracial e periférica que não tinha letramento racial, vivi uma história comum na nossa sociedade. Uma criança nessas condições sofre racismo na primeira infância de forma sutil, que muitas vezes são interpretados como brincadeiras, mas que na verdade são violentas e deixam marcas, que podem gerar traumas e a negação da identidade racial que acompanha a trajetória da infância até a vida adulta.

Nesse sentido, uma forma de sobreviver ao racismo é encontrar na cultura um caminho de aceitação e afirmação. Portanto, defendi a Ginga, manifestada na Capoeira Angola, como um mecanismo de defesa e preservação da memória inscrita na corporeidade negra. Um corpo que ginga é um corpo que está em ação, propondo movimentos estratégicos de esquivar-se do ideário branco e nos “vacilos” do sistema construir formas de existência.

A escrita do vivido como metodologia se deu pela necessidade de coletivizar o que foi vivido no ambiente privado, e no ato de compartilhar essas experiências de vida, foi possível questionar, afrontar e reescrever as nossas histórias. Quando Conceição Evaristo produz literatura orientada

pela escrita do vivido emergem histórias que revelam experiências individuais, mas também coletivas. A escrevivência é o método de escrita da tese e também é o caminho percorrido pelas pessoas que protagonizam esse texto: Minha avó, Mestre Pastinha, Katherine Dunham, Dona Nice, Mestre Guaraná, Mestra Ana Maria, Ceíça Ferreira, Juliana Cordeiro e Andresa Moreno. Essas pessoas orientaram a forma e o conteúdo das suas produções através da ginga cotidiana, aprendida na roda da Capoeira e levada pra roda da vida.

A busca por identificar a presença dos valores de base africana se deu justamente pelas histórias de vida compartilhadas nas entrevistas, e os registros audiovisuais e fotográficos da Capoeira Angola. Esse material é um recorte, um fragmento que foi organizado de maneira não linear, justamente para não pactuar com a ideia de tempo cronológico, que ao meu ver é questionável quando tratamos de histórias que se passam no tecido social, considerando também o fato de que nem todas as personagens envolvidas nessas histórias tiveram a oportunidade de contar a sua versão. A busca das fontes foi ampliada ao longo da escrita da tese, pois senti a necessidade cada vez maior de exercitar a escuta e investigar como, quando e onde as manifestações culturais negras, sobretudo a Capoeira Angola, estavam presentificadas no imaginário social e nos lugares oficiais de registro da memória, com isso as imagens do MIS e cinco entrevistas foram acrescentadas com a intenção de aprofundar nesse emaranhado de histórias, ora não ouvidas e não registradas nos acervos públicos, ora latentes e pulsantes na memória das pessoas praticantes e registradas nas imagens de acervos pessoais.

Muitas histórias ainda precisam ser trazidas à tona, e talvez esse trabalho aponte para a necessidade de uma continuidade, considerando que a Capoeira Angola tem um legado de múltiplas protagonistas, portanto muitas histórias e imagens podem emergir traçando outras rotas de presenças e encontros. O desejo de reunir os acervos fotográficos e as histórias que estão no campo do privado para torná-las públicas é algo que fica pendente, pois para isso seria necessário uma busca exaustiva de fontes e o resgate de outras pessoas que compuseram essa grande roda da Capoeira Angola goiana. Entendo também que essa responsabilidade deveria estar a cargo dos órgãos públicos goianos responsáveis pela guarda da memória, a inexistência de imagens da Capoeira Angola no MIS, aponta para a continuidade de um modelo de visualidade excludente das práticas culturais negras produzidas no Estado. Portanto a produção autônoma de imagens e a organização desse material apontam para uma crítica aos registros “oficiais” que figuram tanto na narrativa imagética, quanto histórica e impulsionam uma contravisualidade e uma contranarrativas, que são formas de questionar e reconstruir as imagens construídas de nós, substituindo para imagens e narrativas construídas por e para nós.

Nessa memória oficial, construída pelo olhar do “outro”, a presença das mulheres negras ficou relegada às bordas, mas foi justamente pela periferia das rodas e da história que as mulheres negras deram suas contribuições e criaram memórias coletivas devolvendo a cadência das manifestações

culturais. Os homens negros por sua vez, foram considerados os “fora-da-lei”, informados por uma não civilidade. E embora tenhamos homens negros performando o modelo patriarcal de masculinidade, também temos homens negros comprometidos em criar estratégias de resistência traçando caminhos de liberdade.

A visualidade foi questionada por ser utilizada para categorizar e hierarquizar, quem dita as regras é quem está em um lugar de poder. No jogo da visualidade, as imagens também são utilizadas como substitutas da experiência, descartando a vivência em si e todos os elementos que constituem a presença, o hálito, o ato de colocar o corpo para jogo, como diz Mestre Guaraná. Só a vivência é capaz de orientar e reorientar o olhar, é pela prática cultural que a humanização coletiva se estabelece.

No Capítulo 2, “Corpo e Comunicação” contextualizei a minha chegada na Capoeira Angola e as associações dos elementos culturais presentes na Capoeira e na casa dos meus avós, através do samba e dos saberes religiosos. Fiz uma reflexão de como essas histórias e conhecimentos foram perseguidas e relegadas ao silenciamento e ao esquecimento a partir do que Stuart Hall chamou de “infiltração cultural”, que ocorre quando os elementos de uma cultura sofrem interferência de outras culturas, sempre em uma relação de opressão. A imagem produzida por Mestre Pastinha intitulada “início ou maldade” ilustra o movimento de chamada que fazemos na roda de Capoeira, das possibilidades de uso desse movimento, uma delas está no ato de parar o jogo para ajustar o compasso entre as duas pessoas que estão jogando e é com esse intuito que a utilizei, para chamar a atenção dos atravessamentos culturais que estamos vivenciando e que ameaçam a continuidade dos valores africanos compartilhados na Capoeira Angola. Embora essa manifestação seja uma prática cultural viva, que se modificou ao longo do tempo, a contragosto de suas praticantes, alguns fundamentos de sua base estão se deturpando a serviço das práticas coloniais presentes na contemporaneidade, que na impossibilidade de destruição e apagamento total da cultura negra, realizam “pequenos saques” periodicamente, esvaziando os símbolos e elementos representativos das culturas negras. Dos resultados apontados nesta pesquisa, desses pequenos saques posso elencar a apropriação cultural, que tem feito da Capoeira um instrumento de evangelização, rompendo um vínculo histórico que a capoeira construiu juntamente com as religiões de matriz africana, território de presença e resistência cultural e epistêmica negra.

A internacionalização também está inserida no contexto de “saque cultural”, pois a vivência da capoeira por outros grupos étnicos-raciais de praticantes não negros, gera uma descaracterização territorial e vivencial alterando as narrativas da Capoeira Angola enquanto uma prática negra, se a prática está embranquecida, logo o discurso também estará. Diversos fatos históricos estão postos que comprovam essa premissa, quando há um reconhecimento social das manifestações negras, independente de sua vertente, há um movimento de sabotamento, como o embranquecimento das práticas ou de suas protagonistas. Isso ocorreu com Machado de Assis, na produção literária

brasileira; Chiquinha Gonzaga, na produção musical carnavalesca, que por sua vez, vem sofrendo um deslocamento das vias públicas para os espaços privados, tornando-se uma prática elitista e embranquecida, assim como o samba, cuja reivindicação de sua apropriação virou música composta por Baden Powell: “se hoje ele é branco na poesia, ele é negro demais no coração”.

As tentativas de tornar a Capoeira uma prática desportiva, a substituição de Mestres e Mestras de Capoeira - figuras centrais para a manutenção da tradição - por uma capoeira “sem Mestre” e a supervalorização de uma movimentação corporal bélica, com princípios de finalização da oponente na roda de Capoeira, são outros exemplos de apropriação. A prática da Capoeira Angola, compartilhada por pessoas brancas e negras, gera, de acordo com os dados coletados, sentimentos de desconforto e incerteza entre indivíduos negros. Além dos fatores sociais, o racismo é, sem dúvida, um dos motivos pelos quais as pessoas negras muitas vezes mantêm uma relação ambivalente com sua própria cultura ou a vivenciam com dificuldade.

Machismo e sexismo também foram elencados como fatores de invisibilização da presença das mulheres negras em diversos segmentos sociais nos quais teve seu protagonismo invisibilizado e silenciado. Por mais que as mulheres negras não ocupem lugar central na história da Capoeira Angola, sua presença é inegável e perceptível do ponto de vista do resgate e manutenção dos valores civilizatórios africanos e pela reintegração das práticas coletivas. Mas o tempo é circular, e há um movimento de resgate contínuo de imagens e narrativas de restauração dessas presenças.

No Capítulo 3, “Jogo da enganação”, trouxe a metáfora da enganação para pensar as técnicas de elaboração do jogo da Capoeira, como “dar o nó e esconder a ponta”, mas também enganação como um mecanismo utilizado por africanas e africanos na manutenção de seus valores civilizatórios. Destaquei a importância de buscarmos referenciais próprios para analisarmos os fenômenos que acontecem dentro das nossas comunidades deixando de importar dos valores ocidentais conceitos e respostas para a solução dos nossos problemas.

Em meio a todas as tentativas de apropriação, também emergem atos de resistência. A comunicação, em sua produção simbólica, exerce influência na criação de significados e, portanto, está intrinsecamente ligada à promoção da cidadania para as populações que, ao longo da história, foram subalternizadas. Por essa razão, é fundamental garantir uma comunicação que seja respeitosa, inclusiva e que reconheça as Mulheres Negras como agentes na formação desse processo de construção simbólica, independentemente de terem sido capturadas em imagens ou de desempenharem funções distintas dos homens.

No final deste capítulo a presença das mulheres negras angoleiras aparece no ato de registrar essas memórias e torná-las acessíveis. Retomei a importância de falar do lugar em que se vive e por isso busquei as contribuições de Ceíça Ferreira, que além de documentar as casas de candomblé, organizou em conjunto com outras pessoas, o blog Colofé, que apresenta importantes registros da

tradição negra em Goiás. Ceiça tem uma extensa atuação de vivência na cultura negra e atualmente coordena juntamente com Dalton Paula o Atêlie e Escola de Artes, Sertão Negro. Essa roda seguiu com a fala de Juliana Cordeiro, que se dedicou a contar histórias através dos registros fotográficos sobretudo dos eventos do Batucagê, que acontece desde 2006 no Nac, setor Serrinha, que congregam a tradicional roda de Capoeira Angola, o samba de roda e o afoxé. Andresa Moreno, também angoleira e fotógrafa, assumiu os registros do Batucagê em 2016, e em 2018 criou a identidade visual do Coletivo Pretas Angoleiras-GO, e produziu conteúdos relacionados ao universo da Capoeira e da inserção das mulheres negras.

A conclusão das entrevistas e das análises das imagens apontam para o entendimento de que quando são produzidas por pessoas do interior das manifestações, o valor estético das imagens não se sobrepõe ao registro imagético como forma de documentar. O ato de fotografar a presença das autoridades da Capoeira, do samba, do afoxé, sobretudo de pessoas negras, está acima do registro do movimento acrobático, revelando ações sutis, em que o corpo não necessariamente exerce uma atividade, uma função visível aos olhos. Nesse sentido concluo que a corporeidade negra não está à serviço da visualidade, e ao propor outras possibilidades de registros, oportunizam a criação de novas memórias das corporalidades negras.

A imagem, embora seja registrada a partir da visão, tem o potencial de mobilizar diversos sentidos, afeto, autoestima, sentimento de pertencimento, representatividade e para que alcancem esses impactos, precisam estar atreladas à escuta, à percepção e à empatia. As entrevistadas foram unânimes em dizer sobre a necessidade de ouvir e registrar as vivências como uma forma de ter suas trajetórias reconhecidas. Reforçando a necessidade de apreender a experiência do corpo em movimento, entendendo que a comunicação se estabelece na ação.

O capítulo 4, foi intitulado “Feitiço” para dizer que, de forma proposital, muitas coisas não foram ditas, nem sobre a Capoeira Angola, nem sobre as minhas vivências familiares, isso se deu em um movimento para reafirmar a minha tese, sustentada por falas de minha avó e pela do filósofo Camaronês Boulaga que afirmam de diferentes formas que “o sentir é a comunicação original com o mundo”. Na Capoeira Angola, o sentir, passa musicalidade, axé, a energia vital, a ludicidade, pelo movimento e jogo de corpo. Em sua prática, engloba todos esses valores de base africana e acessar isso faz com que suas praticantes alcancem, mesmo que momentaneamente, o sentido de liberdade, que se estabelece em uma dimensão individual e ao mesmo tempo coletiva.

Na sequência, apresentei as entrevistas realizadas com Mestre Guaraná e Mestra Ana Maria, que falaram sobre os caminhos percorridos na Capoeira Angola no final dos anos 80, suas influências, referências e os desafios que enfrentam. O caminho dos dois se encontra na roda da vida e da capoeira e por isso apresentei as entrevistas de forma cruzada, como uma tentativa de

preencher as lacunas e extrapolar as possibilidades interpretativas.

Mestre Guaraná falou da importância da militância para a construção racial e o aprendizado que teve com Mestres da cultura negra como fatores de reconhecimento identitário e de localização na cultura negra enquanto um lugar de protagonismo e reconhecimento ancestral. Dos desafios para se manter na Capoeira ele comenta a dificuldade de acessar a formação acadêmica, entendendo a importância de uma titulação universitária para acessar oportunidades dignas de trabalho, ao passo que o Estado não assegura de forma financeira os Mestres da cultura.

A falta de espaço físico e a desassistência do governo em não reconhecer de forma material e estrutural o ofício dos Mestres também foi uma dificuldade elencada, além do racismo e das manifestações de ódio contra as manifestações culturais negras. Os apontamentos do Mestre Guaraná explicitam o lugar de marginalização a qual as pessoas negras detentoras dos saberes tradicionais se encontram, mesmo havendo um reconhecimento do ofício dos Mestres como patrimônio imaterial, não houve reparação pelos anos de trabalho não remunerados, tão pouco um plano de aposentadoria e benefícios sociais.

Mestre Guaraná tem um legado importante na Capoeira Angola goiana, pois foi um dos responsáveis em trazer o sotaque cerratense para a Capoeira que aprendeu na Bahia. Ele afirmou que visitar memórias de infância tem ajudado a consolidar um trabalho na Capoeira que fala de uma história particular, vivenciada em Goiás, que é diferente da Capoeira vivida em outras regiões e a influência que isso tem na corporeidade e na musicalidade que constrói a identidade local das pessoas praticantes.

Mestra Ana Maria contou sobre o estímulo que recebeu de seu Mestre para permanecer na prática da Capoeira diante das dificuldades em conciliar os estudos e a prática. Falou também da importância de vivenciar a Capoeira em Salvador, e conhecer os Mestre da Cultura como um fator que motivou a sua persistência na Capoeira. A presença da figura do Mestre representa a possibilidade de ancoramento, sobretudo para pessoas que não encontram apoio familiar. Essa é uma das características das manifestações culturais negras que representam o sentido de coletividade, valor civilizatório africano que valoriza a construção das individualidades como potências para a construção coletiva.

Dos desafios elencados pela Mestra para permanecer na Capoeira estão a dificuldade de reconhecimento e de espaço físico para desenvolver a Capoeira Angola. Em relação às falas de Mestre Guaraná, é possível perceber que os enfrentamentos com a comunidade da Capoeira se estabeleceram de formas distintas. Para Mestra Ana Maria, ingressar no curso universitário acarretou no reconhecimento tardio de sua presença na Capoeira Angola, enquanto que para Mestre Guaraná, sua dedicação à Capoeira Angola desde a juventude fez com que seu acesso ao ambiente acadêmico só fosse possível na vida adulta. Ambas colocações dizem de um lugar social de afastamento da

cultura que é desconsiderada como integradora dos saberes. Se a Capoeira fosse tratada de uma perspectiva de reconhecimento social e identitário, sua prática deveria impulsionar outros acessos como o processo de socialização e escolarização.

A corporeidade negra, central para existência da comunicação, é o caminho para as manifestações culturais negras, sem corpo, não há cultura. Por isso a necessidade de reconhecer o corpo na sua totalidade em um movimento constante de produção e reprodução de saberes. Compreendendo que a produção da imagem parte da necessidade de simbolizar, portanto as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido (MAUAD, 2014). Perceber a corporeidade como parte de um complexo universo que produz conhecimento é negar a dicotomia ocidental entre corpo e mente. Ao romper com essa lógica temos outros caminhos possíveis de acessar a memória, seja ela coletiva ou individual, pois com o corpo experimentamos sensações, muitas vezes indescritíveis.

Visualizar a corporeidade disposta nas imagens é portanto um processo de humanização, pois as imagens à sua maneira, são “poços de memórias e focos de emoções, sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (SAMAIN, 2014, p. 22). O corpo na encruzilhada das representações é também uma oportunidade de lançar um novo olhar para as imagens registradas na história, pois conforme afirmou Didi-Huberman (2012), “as imagens ardem em contato com o real” e com isso, novos incêndios são produzidos, pois criamos novas relações e novas leituras dessas imagens.

A composição das imagens cruzadas possibilitou investigar o quanto a inserção de uma cultura hegemônica que ditou um modo de olhar, interferiu na construção identitária, e que no processo de conscientização da existência dessa cultura opressora, a corporeidade negra criou deslocamentos e gerou novas imagens. Assim, as imagens de autoafirmação ganharam o lugar das imagens de controle. As integrantes da Capoeira Angola, não só reivindicaram o direito de olhar, como também o de produzir e reinterpretar as imagens existentes extrapolando os limites das margens que dividem as autoridades visuais e os indivíduos assujeitados. Não por acaso que nesta tese as imagens dançam, gingam e mandingam transbordando a ponto de desaguar pelas bordas da folhas rompendo com a concepção de centro e margem.

A comunicação se estabelece na interação que se atualiza diante das questões atuais e se modifica no tempo e nas territorialidades. Não há passividade e sim relações conflitantes que no atrito constroem formas de diálogo e superação das adversidades. As disputas residem no campo das imagens, das narrativas e também das territorialidades, mas para a corporeidade negra, desde o processo diaspórico isso estava posto, portanto o corpo se tornou responsável pelos atos de resistência. O trânsito cultural Sul-Centro-Oeste-Nordeste mostrou que a corporeidade negra no processo de dispersão territorial busca, através da coletividade, resgatar, manter e compartilhar

os valores de base africana. O movimento e os trânsitos que a corporeidade negra realizou em uma ação de semear os territórios, foi o que garantiu a existência de sua cultura modificando o imaginário local que produziu narrativas e imagens de uma cultura hegemônica.

Nesse sentido, o movimento do corpo representa o movimento da cultura, pois é pela corporeidade que os valores culturais são expressos. As investidas para a apropriação cultural estão em curso, por isso a necessidade de resgate contínuo dos fundamentos das manifestações culturais negras se faz necessário. Isso se dá através da conscientização étnico-racial e no movimento de tornar a ginga um ato de defesa cultural, é nessa ação que a corporeidade negra promove a comunicabilidade, pois a mobilização da corporeidade atua em defesa da cultura enquanto condição de vida, de existência do próprio corpo. Ao comunicar-se, a corporeidade negra gera rupturas no modelo de comunicação arbitrária que nega o corpo como essência da própria comunicação.

Ao promover a interlocução na sociedade, a ginga contorna as adversidades e elabora novas formas de existência sem perder de vista os valores de sua base cultural e epistêmica. Mobilizada pela musicalidade, transmite ensinamentos que transgridem a noção territorial e de tempo cronológico concretizando seu potencial formador e educador. Sendo assim, o acesso à cultura tem o potencial de criar identificação e pertencimento racial, que garantem a persistência cultural e dos valores civilizatórios africanos nas manifestações negras.

REFERÊNCIAS

A CARNE. Intérprete: Elza Soares. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Elza Soares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw>. Acesso em: 7 maio 2022.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ACUNA, Jorge Maurício Herrera. **Maestrias de Mestre Pastinha**: um intelectual da cidade gingada. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível

AG'YA. Direção: Katherine Dunham. Filmado na Martinica, em 16 mm. [Martinique: s. n.], 1936. (116 m). Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003825/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. **O jogo da dissimulação**: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANGOLEIRAS. c2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/angoleiras>. Acesso em: 10 maio 2023.

ANZALDÚA, Gloria Evangelina. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1. sem. 2000.

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: Nascimento, Elisa Larkin. **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: ZERBO, Joseph Ki (org.). **História geral da África I**: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A mulher na capoeira. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, v. 9, p. 9-28, 2005.

BEATA, DE YEMONJÁ. **Caroço de dendê**: a sabedoria dos terreiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BENITE, Anna Maria Canavarro; SILVA, Renata de Lima. Ginga menina: sobre a constituição de novos espaços sociais para a Capoeiragem. In: SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira (orgs.). **Corpopular**: intersecções culturais. Goiânia: PUC, 2013. p. 1-12.

BOULAGA, Fabien Eboussi. La crise du muntu. In: BOULAGA, Fabien Eboussi. **Authenticité africaine et philosophie**. Paris: Présence Africaine, 1977.

BRAGA, José Luiz. O grau zero da comunicação. **Revista Compós**. Brasília, v. 18, n. 2, maio/ago. 2015.

BRASIL. **Decreto nº 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília: Casa Civil, 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 5 mar. 2023.

BRASIL. **Estatuto da Igualdade Racial**: Dispositivos Constitucionais Pertinentes Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Brasília: Senado Federal, 2010. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496308/000898128.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

BRASIL. **PL 3640/2020**. Dispõe sobre o reconhecimento do ofício de Profissional de Capoeira e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2256738>. Acesso em: 23 jun. 2023.

BRITO, Benita Paiva de. Mulher, negra e pobre: a tripla discriminação. **Teoria e Debate**, [S. l.], n. 233, 1997.

BRITO, Luciana da Cruz. “Mr. Perpetual Motion” enfrenta o Jim Crow: André Rebouças e sua passagem pelos Estados Unidos no pós-abolição. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, p. 241-266, jan./abr. 2019.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Dona Ivone Lara: A mulher no samba.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

CAMPELO, Cleide Riva. Passos labirínticos do corpo. **Revista Ghrebt**, São Paulo, v. 1, 2002.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba.** Salvador: EDUFBA, 2009.

CANDATEN, Jeferson Sabino. Entre tambores e batidas segue o Batuque em Passo Fundo. **Memórias do Arquivo Histórico Regional**, Passo Fundo, 2019). Disponível em: <https://www.upf.br/ahr/memorias-do-ahr/2019/entre-tambores-e-batidas-segue-o-batuque-em-passo-fundo>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CIRQUEIRA, Diogo Marçal. **Entre o corpo e a teoria: a questão étnico-racial na obra e na trajetória socioespacial de Milton Santos.** Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

COBRA mansa. Direção: Richard Pakleppa, Matthias Röhrig Assunção, Cinésio Feliciano. Rio de Janeiro: Manganga Produções, 2013. (87 min).

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** São Paulo: Boitempo, 2019.

COLOFÉ. Carnaval 2010 - Afoxé Asé Omo Odé brilha na avenida. **Blogspot**, 2010. Disponível em: <http://colofe.blogspot.com/2010/>

COLOFÉ: tradição afro-brasileira em Goiás. **Blogspot**, 2007. Disponível em: <http://colofe>.

blogspot.com/. Acesso em: 17 maio 2023.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.

CUSTÓDIO, Túlio. Por uma ética da responsabilidade e autodeterminação, ou como podemos ser da hora. *In*: HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. Tradução Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1995.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Aquilombamento**. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

DIAS, Luciene de Oliveira. **Mulheres de fibra: a organização das quebradeiras de coco no Tocantins**. Goiânia: Eficaz, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira angola: identidade e trânsito musical**. 2010. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Luanda: Mulemba, 2014.

DUNHAM, Katherine. **O “Ag’ya” da Martinica**. Tradução Jean-Pierre Meunier. Médiathèque Caraïbe, Lameca, 2018.

ELLISON, Ralph. **O homem invisível**. São Paulo: Marco Zero, 1990. em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18042018-100742/en.php> Acesso em

14 abr. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**: ocupação Conceição Evaristo. São Paulo: Itáu Cultural, fev. 2017c. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/becos-da-memoria/>. Acesso em: 19 nov. 2021.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra’. **Nexo Jornal**, São Paulo, maio 2017b. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em: 2 jun. 2018.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIALHO, Paula Juliana Foltran. **Mulheres nncorrigíveis**: capoeiragem, desordem e valentia nas ladeiras da Bahia (1900-1920). 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FLICK, Uwe. **Qualidade na pesquisa qualitativa**. Tradução Dirceu da Silva Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África. Tradução Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**: 2022. São Paulo: FBSP, 2022.

FRANÇA, Ábia Lima. **Trajetórias formativas e registros biográficos de mestras de capoeira**. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador,

2022.

FREITAS, Joseania Miranda; FERREIRA, Luzia Gomes. Dona Maria Romélia da Costa de Oliveira e a coleção autobiográfica do Mestre Vicente Joaquim Ferreira Pastinha no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. **Museologia & Interdisciplinaridade**. Brasília, v.10, n. 20, p. 209–227, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38369>. Acesso em: 19 nov. 2021.

FRIGERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 4, n. 10, p. 1-20, 1989.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. Capoeira e cultura ancestral Bantú. Palestra 3. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CAPOERIA ANGOLA, 3.; 1997, Salvador. **Terreiro de Griôs**. Salvador: Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), 1997. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html?m=1>. Acesso em: 10 de mar. 2023.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Mestre João Grande é premiado com a maior honraria da cultura brasileira**. Brasília: Ascom, 2015. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=39363>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GAMA, Affonso Dionysio. **Código penal brasileiro**. São Paulo: Saraiva, 1929.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Caribbean discourse: selected essay**. Charlottesville: University of Virginia, 1989.

GOMES, Edlaine de Campos; OLIVEIRA, Luis Cláudio de. (org.). **Tradição dos Orixás: valores**

civilizatórios afrocentrados. Rio de Janeiro: Mar de Ideias - Navegação Cultural; IPEAFRO, 2019.

GOMES, Elisângela. **Falas insubmissas**: memória e comunicação na obra da escritora Conceição Evaristo. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

GOMES, Elisângela; CRUZ, João Lúcio Mariano. “Não podemos abrir as portas para todo mundo”: Discurso político e racismo. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 19., Cuiabá, 2017. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.

GOMES, Elisângela; DIAS; Luciene de Oliveira. A triangulação enquanto estratégia de diálogo em pesquisa científica. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, v. 42, n. 1, p. 31-51, jan. abr. 2020.

GREINER, Christine; KATZ, Helena Tania. Corpo e processos de comunicação. **Fronteiras**: estudos midiáticos. São Leopoldo, v. 3, n.2, p. 65-77, 2001.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA BARRAVENTO. Histórico do Mestre Goyano. **Blogspot**, 2014. Disponível em: <http://grupobarravento.blogspot.com/2014/07/historico-do-mestre-goyano.html>. Acesso em: 26 jun. 2023.

GUETO JAPÃO. **Kanemeinntatemachi**. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CSF4cL1J3TL/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>. Acesso em: 5 jun. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomáz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Pensando a diáspora**: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2009.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

HEYWOOD, Linda Marinda. **Jinga de Angola: a rainha guerreira da África**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2019.

HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. Tradução Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. [S.l.: s. n.]: 1981.
<https://www.nonada.com.br/2023/03/apenas-11-dos-grupos-de-capoeira-em-salvador-tem-espacos-proprios-mostra-pesquisa/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). (IPHAN). **Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília: Iphan, 2014. Dossiê Iphan, 12.

INSTITUTO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Ladainha para Marielle - vai a flor, fica a semente. Butantã: Grupo Nzinga, 2018. Disponível em: <https://11nq.com/XborC> Acesso em: 3 jun. 2023.

JANJA, MESTRA. (Rosângela Costa Araújo). **É preta, kalunga: a capoeira angola como prática política entre baianos: anos 80-90**. Rio de Janeiro: MC&G, 2015.

JANJA, MESTRA. (Rosângela Costa Araújo). **Iê, viva meu Mestre: a Capoeira Angola da “escola pastiniana” como práxis educativas**. 2004. 272 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

JANJA, MESTRA. (Rosângela Costa Araújo). **Se penso na África, estranho menos a presença da mulher na capoeira**. [S. l.]: Almanaque de Cultura Popular, 2018.

JANJA, MESTRA. (Rosângela Costa Araújo); SILVA, Renata de Lima; FERREIRA, Elizia Cristina. **Mulheres que gingam: reflexões sobre as relações de gênero na capoeira.** Curitiba: Appris, 2022.

JONES, Amelia. “presença” in absentia: a experiência da performance como documentação. Tradução Ana Ban. **eRevista Performatus.** Inhumas, v. 1, n. 6, set. 2013.

KAPHAGAWANI, Didier N.; MALHERBE, Jeanette G. African epistemology. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (ed). **The African Philosophy Reader.** Tradução para uso didático por Marcos Rodrigues. New York: Routledge, 2002, p. 219-229.

KATHERINE DUNHAM. **Institute for Dunham Technique Certification (IDTC)**, 2022. Disponível em: <https://www.dunhamcertification.org/katherine-dunham-bio>. Acesso em: 15 abr. 2022.

KATZ, Helena Tania; GREINER, Christine. **Por uma teoria corpomídia.** In: GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Em busca de uma epistemologia indisciplinar. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (org.). **Arte & cognição: corpomídia, comunicação, política.** São Paulo: Annablume, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. [Entrevista concedida a] Diana Taylor. **Instituto Hemisférico de Performance e Política.** New York, 29 de maio de 2011. (13 min., 4 seg.). Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/zw3r23sm>. Acesso em: 23 fev. 2022.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais.** Dossiê: Religiões Afro-americanas, Maranhão, v. 8, n. 16, jul./dez. 2011.

LIMA; Renata; LIMA; Marlini Dornelles de; PAIVA; Warla Geany; PINTO; Joana Plaza. Sementes, águas e ventos: capoeira brotando no fundo do quintal. In: FERREIRA, Elizia Cristina; ARAUJO, Janja; SILVA, Renata de Lima (org.). **Mulheres que gingam: reflexões sobre as relações de gênero na capoeira.** Curitiba: Appris, 2022. p. 229-250.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOUREIRO, Fábio Luiz; MARCHIORI, Alexandre Freitas; MARTINS, Rodrigo Lema Del Rio; MELLO, André da Silva. Usos e apropriações da capoeira por praticantes poloneses. **Movimento**. Porto Alegre, v. 28, 2022.

LOUREIRO, Fábio Luiz; MARTINS, Rodrigo Lema Del Rio; MELLO, André da Silva. A internacionalização da capoeira: o consumo produtivo por praticantes argentinos. Revista Confluências culturais. [S. l.], v. 10, n. 1, 2021.

MACULELÊ: entre paus, grimas e cacetes. [S. l.: s.n.], 2021. 1 vídeo, ep. 1 (60 min). Publicado pelo canal capoeiradancaemandinga. Disponível em: <https://www.youtube.com/@capoeiradancaemandinga7549/about>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MAESTRI, Mário. Paixão Côrtes e a invenção da tradição. **Sul21**, Porto Alegre, 28 agosto. 2018. Disponível em: <https://sul21.com.br/opiniao/2018/08/paixao-cortes-e-a-invencao-da-tradicao-por-mario-maestri/>. Acesso em: 10 maio 2023.

MAIA, Júlio César Apolinário; MENEZES, Nívea Maria Silva. O legado de Mestre Bimba para a capoeira em Goiânia: trajetória e reconhecimento histórico. In: JORNADA DE EDUCAÇÃO FÍSICA DO ESTADO DE GOIÁS: corpo, ciência e mercado: os desafios para a Educação Física. 3., 2018, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, dez 2018, v. 1, n. 1. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/jefco/index>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MALUNGA - Grupo de Mulheres Negras. c2022. Disponível em: <https://mulheresnegrasmalunga.org.br/quem-somos>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MANO A MANO. Entrevistada: Sueli Carneiro. Entrevistador: Mano Brown. São Paulo: MugShot, Boogie Naípe, Spotify, 22 maio, 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr>. Acesso em: 30 maio 2022.

MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes. **O que é cidadania?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A comunicação do sensível: acolher, vivenciar, fazer sentir.** São Paulo: ECA/USP, 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras.** Santa Maria, n. 26, p. 63–81, jun. 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

MATTOS, Claudia Valadão. Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., São Paulo. **Anais eletrônicos[...].** São Paulo: UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20de.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2021.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? um estudo de história visual. **História: Questões & Debates.** Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

MAZAMA, Ama. Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** São Paulo: Selo Negro, 2009. (Sankofa, 4).

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada. Luanda: Pedagóg; Mulemba, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MESTRE PASTINHA, Rei da Capoeira - Documentário. Direção: Carolina Canguçu. [Salvador: TVE Bahia], 2019. 1 vídeo (60 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Aiufa8mh9fs>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MINUTO NA JUREMA - Apresentação - Sandra Juremeira. [S. l.: s.n.], 2022. 1 vídeo, ep. 1 (4 min). Publicado por Casa de Jurema Caboblo Tupinambá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zi0VQXA-8NU>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD – Educação Temática Digital**. Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, out./dez.2016.

MONTEIRO, Eduardo Rangel. Ladja: luta pra dançar. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n.35, 2019.

NÃO TÁ MAIS DE GRAÇA. Intérprete: Elza Soares. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Elza Soares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLttXUp8xyQ>. Acesso em: 7 maio de 2022.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Prefácio: exuzinhando a memória. In: SILVA, Cidinha da. **Um exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

NILDES, MESTRA. (Ivaldes Teixeira de Sena). Eu, “mulher negra de corpo encapoeirado”, corpo alimentado pelas memórias negras coletivas. In: ZONZON, Christine Nicole (org.). **O legado de Ritinha da Bahia: mulheres no jogo da resistência**. Salvador: Araújo; Edufba, 2021.

NKOSI BIOLE SIBIOLALA. [S. l.: *Por do Som*], 2014. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Grupo Nzinga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLG1d4sIsSo>. Acesso em: 14 jun. 2023.

NOGUEIRA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **GRIOT - Revista de Filosofia**. Amargosa, v. 4, n. 2, dez. 2011.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Jandaíra, 2020. (Feminismos Plurais)

NORONHA, Mestre. Manuscritos. *In*: COUTINHO, Daniel. **O ABC da Capoeira Angola**: os manuscritos de Mestre Noronha. Brasília: DEFER/GDF, 1993.

OBI, Maduka, T. J. D. **Angola e o jogo de capoeira**. Antropolítica. Niterói, n. 24, p. 103-124, 1. sem. 2008.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira - UFC. 2005. 353f. - Tese (Doutorado em Educação Brasileira) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2005.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero**: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2009.

OLLIVEIRA, Cecília. Não somos alvo. **Voz das comunidades**, Rio de Janeiro, 4 abr. 2013. Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/nao-somos-o-alvo/> Acesso em: 7 jul. 2022.

ORTEGA, Anna. Apenas 11% dos grupos de capoeira em Salvador têm espaços próprios, mostra pesquisa. Nonada, 2023. **Disponível em:**

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Visualizando o corpo**: teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PASTINHA! Uma vida pela capoeira. Direção: Antônio Carlos Muricy. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (56 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em: 13 jun. 2023.

PASTINHA, MESTRE. **Capoeira Angola**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PASTINHA, MESTRE. **Quando as pernas fazem mizerêr** (manuscritos). [S. l.: s. n.], 1956. Paulus, 2007.

PELEGRINI, Sandra C. A.; TUTUI, Mariane Pimentel. Nas aquarelas de Debret: técnicas e linguagens. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. 6., 2013, Jataí. **Anais Eletrônicos** [...]. Jataí: PPGH / UFG, 2013. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/448_trabalho.pdf. Acesso em: 6 jun. 2023.

PERRON, Wendy. Katherine Dunham: one-woman revolution. **Wendy Perron**, 2021. Disponível em: <https://wendyperron.com/katherine-dunham-one-woman-revolution/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. Deleuze e Chauí: Leituras paralelas sobre a Ética de Espinosa. **Cadernos Espinosanos**. São Paulo, n. 29, p. 11-25, jul./dez., 2013.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (ed.). **The African Philosophy Reader: the ethics of ubuntu**. Tradução para uso didático de Mogobe B. Ramose. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Corporalidades eletrônicas: comunicação do corpo em estudos midiáticos**. Porto Alegre: Imaginalis, 2021.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials**. Londres: Sage Publications, 2001.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens? In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens?** Campinas: Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília, 2015.

SANTOS, Renato Emerson dos. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano. *In*: SANTOS, Renato Emerson dos. (org.). **Questões urbanas e racismo**. São Paulo: De Petrus, 2012.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & sociedade**. São Paulo, v. 26, p. 83-94, 2014.

SERTÃO NEGRO. c2023. Disponível em: https://www.instagram.com/sertao_negro/. Acesso em: 3 jun. 2023.

SHAW, Jay. Get out. **Alternative Movie Posters**, 2017. Disponível em: <https://alternativemovieposters.com/amp/get-jay-shaw/>. Acesso em: 12 maio 2022.

SILVA, Alissan Maria da. Giros e ondas de uma escrita ancestral: a performance das saias de axé. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 10., 2018, Rio de Janeiro. **Anais ABRACE**. Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 19, n. 1, maio 2018. Seção Estudos daPerformance. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4133>. Acesso em: 10 jun. 2023.

SILVA, Gisele Rosa de. Azoilda Loretta da Trindade e o legado do projeto A cor da Cultura. **Revista Interinstitucional Artes de Educar - Dossiê História das Mulheres e Educação**. Rio de Janeiro, v.7, n. 2, p. 805-820, maio/ago. 2021.

SILVA, Renata de Lima; OLIVEIRA, Lorena Fonte de; ALVES; Carlos Alberto Martins; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. A capoeira angola em Goiânia: identidades, trajetórias e diversidades. **Revista UFG**. Goiânia, v. 22, n. 28, p. 1-37, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/72984>. Acesso em: 21 jun. 2023.

SIQUEIRA, Felipe Ribeiro. Zeca Pagodinho e o conceito de rubato. *In*: SILVA, Wallace Lopes Silva (org.). **Sambo, logo, penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

SODRÉ, Muniz. **A televisão é uma forma de vida**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 16, dez. 2001.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOU livre como o vento. Compositor: Contramestre Jagunço. [S.l.: s. n.], 2017.
1 faixa (14 min).

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TALARICO, Guilherme. O fotógrafo Alois Feichtenberger na construção de Goiânia (1936): imagens alegóricas da modernidade. *In: COLÓQUIO WALTER BENJAMIN E AS IMAGENS DA HISTÓRIA*, 2023, Goiânia. Goiânia: UFG, 2023.

TIM, dom, dom. Intérprete: Jorge Ben. Composição: Clodoaldo Brito e João Lourenço de Paiva Mello. *In: Samba Esquema Novo*. Intérprete: Jorge Ben. [S. l.]: Philips, 1963.

TODOS PELA EDUCAÇÃO. **Anuário Brasileiro da Educação Básica**: 2021. São Paulo: Moderna, 2021.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *In: Valores afro-brasileiros na Educação*. [Brasília]: TV Escola, 2005. p. 30-36. (Boletim 22).

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores e referências afro-brasileiras. *In: BRANDÃO, Ana Paula (coord). Saberes e fazeres: modos de interagir*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. (A Cor da Cultura, 3).

TUCUNDUVA, Tatiana. **Mestre Sabú**: memória social e práticas culturais da capoeira em Goiás. 2015. 156 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal De Goiás, Goiânia, 2015.

TURRA, Cleusa; VENTURI, Gustavo. **Racismo cordial**: a mais completa análise sobre preconceito de cor no Brasil. São Paulo: Ática, 1995.

U. S. DEPARTMENT OF JUSTICE. **Murder victims by age, sex, race, and ethnicity**, 2018. [Washington]: FBI UCR, 2018. Disponível em: <https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2018/crime-in-the-u.s.-2018/tables/expanded-homicide-data-table-2.xls> Acesso em: 10 de jun. 2022.

VELHOS MESTRES. **Antônio Conceição Moraes** - Mestre Caiçara. [S. l.], 2017a. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-27>. Acesso em: 20 maio 2023.

VELHOS MESTRES. **Jaime Martins dos Santos** - Mestre Curió. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-25>. Acesso em: 20 maio 2023.

VIEIRA, Luiz Renato; ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig Assunção. Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. **Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro, v. 34, p. 81-121, dez. 1998.

WERNECK, Jurema. Um corpo, vários corpos, no mundo. **Revista Marie Claire**, 2 outubro 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2022/10/um-corpo-varios-corpos-no-mundo.html>. Acesso em: 9 jun. 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Jandaíra, 2019. (Feminismos Plurais).

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO APLICADO ÀS
FOTÓGRAFAS JULIANA CORDEIRO E ANDRESA MORENO

1. Me fala sobre você. Onde nasceu, idade...
2. Como você ingressou na Capoeira? Há quantos anos?
3. Qual foi a influência da sua família quando você entrou na Capoeira?
4. Como surgiu seu interesse pela fotografia?
5. O que você procura registrar quando fotografa os eventos de Capoeira?
6. Que impacto têm os seus registros fotográficos?
7. Nesse tempo, o que você achou de mais marcante nos eventos e rodas?
8. Quais são suas referências na fotografia e na capoeira?
9. Quais são os desafios para se manter na Capoeira?
10. Fale livremente sobre a sua experiência de trabalhar com a construção de fotografias na Capoeira.

APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO APLICADO À
JORNALISTA CEIÇA FERREIRA

1. Me fala sobre você. Onde nasceu, idade...
2. Como você ingressou na Capoeira? Há quantos anos?
3. Qual foi a influência da sua família quando você entrou na Capoeira?
4. Como uma das criadoras do Blog Colofé, fale sobre este projeto?
5. Como surgiu seu interesse por registrar essa memória e de que maneira você faz isso?
6. Que impacto têm os seus registros fotográficos e a plataforma Colofé?
7. Nesse tempo, o que você achou de mais marcante nos eventos culturais e rodas de capoeira?
8. Quais são suas referências na capoeira e nas demais manifestações culturais negras?
9. Quais são os desafios para se manter na Capoeira?
10. Fale livremente sobre a sua experiência de trabalhar com a construção de memórias sobre a Capoeira e as demais manifestações de matriz africana em Goiânia.

APÊNDICE C - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO APLICADO À
MESTRA ANA MARIA

1. Me fala sobre você. Onde nasceu, idade...
2. Como você ingressou na Capoeira? Há quantos anos?
3. Qual foi a influência da sua família quando você entrou na Capoeira?
4. Como tornar-se capoeirista?
5. Como você percebe sua titulação tardia?
6. Você acha que isso aconteceu dessa forma em decorrência do que?
7. Como é se perceber na sociedade como um Mestre de Capoeira?
8. Você desenvolve um trabalho com Capoterapia, você pode falar sobre esse trabalho?
9. O que você considera fundamento de capoeira?
10. Nesse tempo, o que você achou de mais marcante nos eventos e rodas?
11. Quais são suas maiores referências na capoeira?
12. Quais são os desafios para se manter na Capoeira?
13. Você tem planos de ter a tua própria escola de capoeira?
14. Fale livremente sobre a sua experiência de trabalhar com a Capoeira.

APÊNDICE D - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO APLICADO AO
MESTRE GUARANÁ

1. Me fala sobre você. Onde nasceu, idade...
2. Como você ingressou na Capoeira? Há quantos anos?
3. Qual foi a influência da sua família quando você entrou na Capoeira?
4. Como tornar-se capoeirista?
5. Como é se perceber na sociedade como um Mestre de Capoeira?
6. Como você administra o cargo de Mestre e o teu lugar como indivíduo, tem separação?
7. O que você considera fundamento de capoeira?
8. Como você tem estruturado a Capoeira Angola a partir de Goiás, conte sobre a sua pesquisa sobre as músicas com base afro-goianas.
9. Nesse tempo, o que você achou de mais marcante nos eventos e rodas?
10. Quais são suas maiores referências na capoeira?
11. Como você percebe a reação da comunidade da Capoeira Angola ao perceber maior representatividade das mulheres negras?
12. Quais são os desafios para se manter na Capoeira?
13. Fale livremente sobre a sua experiência de trabalhar com a Capoeira