

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CCHLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS
NÍVEL MESTRADO**

Juliana Carmen Brito Rodrigues

**“QUEM TE ENSINOU A BRINCAR?”
O aprendizado na Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade**

**João Pessoa
2011**

JULIANA CARMEN BRITO RODRIGUES

“QUEM TE ENSINOU A BRINCAR?”
O aprendizado na Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Flávia F. Pires

João Pessoa
2011

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R696q Rodrigues, Juliana Carmen Brito.

"Quem te ensinou a brincar?": o aprendizado na
Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade /
Juliana Carmen Brito Rodrigues. - João Pessoa, 2011.
125 f. : il.

Orientação: Flávia Ferreira Pires.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Capoeira (angola). 2. Aprendizado. 3. Hierarquia. I.
Flávia Ferreira Pires. II. Título.

UFPB/BC

“Quem te ensinou a brincar?”
O aprendizado na Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade

Juliana Carmen Brito Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Aprovada por:



Profa. Dra. Flávia Ferreira Pires
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
(professora orientadora)



Profa. Dra. Teresa Cristina Furtado Matos
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Profa. Dra. Léa Freitas Perez
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

O propósito desta dissertação é descrever a dinâmica de funcionamento da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, que é um grupo de capoeira angola sediado no Bairro dos Novais, na periferia de João Pessoa (PB), tendo como foco uma tentativa de identificar como se dá o aprendizado, naquele contexto. A busca contínua pelo conhecimento, por parte dos capoeiristas do grupo, está diretamente interligada com a presença marcante das noções de: *hierarquia, respeito e disciplina*, que se fortalecem, principalmente, dentro da *roda* de capoeira. As relações sociais entre os capoeiristas – crianças e adultos – e suas atividades, especialmente dentro da *roda* e durante o *Festival Anual*, contribuem para o processo de aprendizado, no âmbito daquela Associação, de forma tão significativa quanto os ensinamentos repassados pelo mestre Naldinho (que é fundador e presidente do grupo), por meio de sua *metodologia de ensino* da capoeira angola.

Palavras-chave: capoeira angola; aprendizado; hierarquia; relações sociais.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to describe the dynamic of functioning of the Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, which is a group of capoeira angola in the neighborhood called Bairro dos Novais, located on the periphery of João Pessoa (PB), focusing on an attempt to identify how the learning process works in that context. The continuous interest in learning by capoeira players (capoeiristas) is directly connected with the strong presence of hierarchy, respect and discipline, which are strengthened, especially within the capoeira roda. Social relations between capoeiristas – children and adults – and their activities, especially within the roda, as well as during this group's annual Festival, contribute to the learning process, in that Association, as significantly as the teachings passed on by master Naldinho (which is founder and chairman), through his teaching methodology of capoeira angola.

Keywords: capoeira angola; learning; hierarchy; social relations.

A minha família, dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos capoeiristas do passado, por iniciarem o processo, abrirem as portas e deixarem esse precioso legado para ser cuidado pelos capoeiristas do presente, aos quais também sou grata, pelo privilégio de compartilhar com eles o mesmo trecho da história. Aos capoeiristas do futuro, agradeço desde já, com o pedido de que cuidem bem da nossa arte e nunca a deixem morrer.

A todos os integrantes da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, em especial ao mestre Naldinho, por abrir as portas de sua Casa para que eu pudesse entrar.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes/MEC) e ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), pelo financiamento da pesquisa que originou esta dissertação.

A minha orientadora, professora doutora Flávia Ferreira Pires, por ter me estendido a mão em um momento crucial.

Ao professor da UFPB/PPGS Antônio Giovanni Boaes Gonçalves, pelas contribuições e orientações iniciais.

Às professoras da UFPB Teresa Cristina Matos e Mônica Franch, pelas preciosas contribuições no Exame de Qualificação.

À professora doutora Léa Freitas Perez (UFMG), por aceitar o convite de fazer parte da banca examinadora, durante a Defesa desta dissertação.

Ao professor doutor Adriano de Léon (PPGS/UFPB), pela atenção e gentileza.

Ao professor Marco Aurélio Damasceno (UFPB), pelos ensinamentos, incentivo e carinho.

Às pessoas fundamentais para a minha entrada no PPGS: Fernanda B., Joevan, Augusto Magalhães, Camila, Ivana, Mayk, Tarcísio e Marinho. Aos colegas de sala Pedro e Rafael que tanto contribuíram durante o processo de adaptação às Ciências Sociais.

A minha mãe, Carmem, e aos meus irmãos Luciano e Dudu, pelo amor de sempre e para sempre.

Aos meus amados familiares e amigos que precisaram se acostumar a conviver com a minha ausência – em muitos momentos – durante esse período, em especial: Samuel, Clarissa, Ronise, Flávia, Jô e Iarley, agradeço pela paciência e compreensão.

Aos meus amigos da Associação Cultural de Apoio e Desenvolvimento da Arte-Capoeira (Abadá-Capoeira), com os quais venho trilhando um belo caminho na história da capoeira em João Pessoa: Leão, Dé, Tijolo, Pé Preto, Panda, Revanche, Gavião, Curumim, Pereira, Xaropinho, Ametista, Relâmpago, Aurora, Baraúna, Peninha, Aninha, Leônia, Mico-leão-dourado, Red Scorpion e Milena.

Ao grão-mestre Camisa Roxa, ao mestre Camisa (presidente-fundador da Abada-Capoeira), ao mestre Nagô, ao mestre Cobra, ao mestre Morcego e ao mestrando Canguru e às mestrandas Márcia Cigarra e Edna Lima, pelos preciosos ensinamentos.

Ao pesquisador baiano Frede Abreu, pela paciência e pelo tesouro que me permitiu conhecer. Aos professores doutores Letícia Vidor de Sousa Reis e Mathias Assunção, pesquisadores brilhantes do tema capoeira, pela atenção.

Ao mestre Nenéu, por me contar as histórias do seu pai (mestre Bimba).

A todas as mulheres capoeiristas, que vêm conquistando cada dia mais espaço e respeito dentro desse universo predominantemente masculino, desde sua origem. Um “muito obrigada” especial às professoras Gigi, Tina, Juma e Trilho.

Que Deus continue nos abençoando!

“Uma vez
Perguntei a seu Pastinha:
O que é a capoeira?
E ele, mestre velho e respeitado
Ficou um tempo calado
Revirando a sua alma
Depois, respondeu com calma
Em forma de ladainha:
A capoeira
É um jogo, é um brinquedo,
É se respeitar o medo,
É dosar bem a coragem.
É uma luta,
É manha de mandingueiro,
É o vento no veleiro,
Um lamento na senzala.
É um berimbau bem tocado,
É um corpo arrepiado,
Um sorriso de menininho.
A capoeira
É o voo de um passarinho,
O bote da cobra coral...
Sentir na boca
Todo o gosto do perigo,
É sorrir para o inimigo
E apertar a sua mão.
A capoeira
É o grito de Zumbi
Ecoando no quilombo,
É se levantar de um tombo
Antes de chegar ao chão.
É o ódio,
É a esperança que nasce,
Um tapa sutil na face
Que foi arder no coração.
Enfim,
É aceitar o desafio
Com vontade de lutar.
A capoeira
É um barco pequenino
Solto nas ondas do mar,
É um peixe, é um peixinho,
Solto nas ondas do mar...”

(Mestre Toni Vargas)

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Depois do <i>treino</i> , em uma lanchonete do Bairro dos Novais-----	p. 16
FIGURA 2: Instrumentos na Casa da Capoeira Angola-----	p. 30
FIGURA 3: Oficina de capoeira para estudantes na UFPB-----	p. 31
FIGURA 4: “Brincando as brincadeiras no Bairro dos Novais” -----	p. 31
FIGURA 5: “Capoeirista-pesquisadora”-----	p. 44
FIGURA 6: Fachada da <i>Casa do mestre</i> -----	p. 46
FIGURA 7: Parede principal da <i>Casa</i> . Plano de fundo da <i>roda</i> -----	p. 47
FIGURA 8: Treinamento na <i>Casa do Mestre</i> -----	p. 66
FIGURA 9: <i>Aula de instrumentos</i> , exibição de vídeo, ensaio e “dança afro”-----	p. 66
FIGURA 10: Treino embaixo dos atabaques-----	p. 67
FIGURA 11: Sequência de cores das camisas (alunos)-----	p. 72
FIGURA 12: Sequência de cores das camisas (professores, contramestres e mestre)-----	p. 72
FIGURA 13: CD “Meu Irmão Africano”-----	p. 82
FIGURA 14: Abertura do <i>Festival</i> , na “Festa de Iemanjá”-----	p. 82
FIGURA 15: “Tambor de Crioula”-----	p. 82
FIGURA 16: Treino crianças e adolescentes-----	p. 83
FIGURA 17: Cartaz do <i>Festival 2010</i> e certificados-----	p. 83
FIGURA 18: <i>Roda da troca de camisas</i> -----	p. 84
FIGURA 19: “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre” (Johann Moritz Rugendas, 1835)--	p. 87
FIGURA 20: Permissão para início do <i>jogo</i> -----	p. 88
FIGURA 21: Berimbaus pendurados nas paredes da <i>Casa do mestre</i> -----	p. 89
FIGURA 22: Atividade com as crianças sobre como fazer um berimbau-----	p. 89
FIGURA 23: Composição da <i>bateria</i> do Angola Comunidade-----	p. 91
FIGURA 24: A <i>chamada de angola</i> -----	p. 96
FIGURA 25: O <i>jogo na roda</i> -----	p. 98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
O “pré-campo”	12
A entrada em campo ou o primeiro contato com o grupo	14
Os recursos teórico-metodológicos	15
Alguns esclarecimentos sobre o texto	18
Breve introdução à capoeira	22
CAPÍTULO 1: A FAMÍLIA COMUNIDADE	26
1.1 <i>Ser mestre é como ser uma dama. Se eu preciso dizer que sou, eu não sou</i> – O mestre Naldinho	27
1.2 <i>É uma extensão da família</i> – O Angola Comunidade	34
1.2.1 A Casa da Capoeira Angola ou <i>a fonte</i> do grupo	46
1.3 A hierarquia e o Angola Comunidade	51
CAPÍTULO 2: O APRENDIZADO NO ANGOLA COMUNIDADE	61
2.1 A metodologia de ensino (ou como a capoeira é ensinada) no Angola Comunidade	62
2.2 As etapas do aprendizado	70
2.3 O <i>Festival Anual</i> do Angola Comunidade e a <i>troca de camisas</i>	80
CAPÍTULO 3: “QUEM NUNCA JOGOU ANGOLA NÃO SABE O QUE É VADIAR”	86
3.1 <i>Na capoeira, quem comanda é o berimbau</i> – A bateria no Angola comunidade	87
3.2 “Vamos começar a brincadeira, a brincadeira de capoeira” – A roda e o jogo da capoeira angola no grupo do mestre Naldinho	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	108
APÊNDICE	113

INTRODUÇÃO

Escrever sobre a capoeira é, à primeira vista, uma tarefa desafiadora. Diante de sua complexidade e do aumento significativo do número de publicações relativas ao tema, lançadas nas últimas décadas, é preciso refletir: seria possível dizer algo novo ou diferente? Entre os trabalhos de cunho acadêmico referentes ao assunto aos quais tive acesso durante a pesquisa bibliográfica que realizei, pude constatar que a maioria apresenta abordagens semelhantes, embora pertença a áreas diversas. Dessa forma, à medida que aprofundava a leitura, percebia que meu desafio tornava-se maior. Paralelamente à busca por material bibliográfico específico, passei então a viajar com frequência, a fim de conhecer realidades distintas e pessoas que tivessem histórias sobre a capoeira para contar.

Enquanto tudo ainda era teoria, ou, utilizando as palavras de DaMatta (1978): “quando os índios ainda eram de papel”, eu sabia que havia muito a explorar e tentei traçar um percurso a ser seguido. Inicialmente, com base no meu projeto de pesquisa, eu havia elaborado um plano de trabalho, com questões norteadoras, roteiro de entrevistas semiestruturadas, bem como fundamentação teórica, capítulos e subtópicos previamente definidos e delimitados.

O grupo de capoeira angola com o qual decidi realizar pesquisa de campo, a Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, ou Angola Comunidade, foi fundado e é presidido pelo mestre Naldinho. A sede fica na Casa da Capoeira Angola, localizada no Bairro dos Novais, na periferia da capital paraibana. O Angola Comunidade também é conhecido como *o grupo do mestre Naldinho*.

A partir da minha ida a campo, percebi que seria preciso rever o caminho que eu havia escolhido durante o período que precedeu o meu contato com o grupo de capoeira angola. Afinal, quando pesquisamos com pessoas, não dá para escolher o caminho antes de conhecer bem o terreno onde se vai pisar. Dessa forma, ao tentar delimitar um rumo a seguir em campo, eu estava cometendo um erro. Decidi, então, – parafraseando Pires (no prelo) – “deixar o campo me levar”. Foi assim que passei a compreender que a pesquisa de campo nasce no campo e não em um cronograma, roteiro, ou manual. Percebi, sobretudo, o quanto era gratificante e enriquecedor acompanhar os capoeiristas do grupo do mestre Naldinho construindo, cotidianamente, a história que eu queria contar sobre eles.

Paralelamente ao trabalho de campo com o grupo Angola Comunidade, intensifiquei a leitura referente à pesquisa de campo e me deparei com o pensamento de autores como Roberto DaMatta (1978), Gilberto Velho (1978), Mariza Peirano (1995), Márcio Goldman

(2003), Jeanne Favret-Saada (2005), Otávio Velho (2006) e Flávia Pires (2007a). Embora cada um destes pesquisadores possua características específicas e estilos diferenciados, todos compartilham uma postura semelhante no que se refere à importância dada à pesquisa de campo, atentando para a necessidade de não impor ao campo preocupações que lhe são exteriores ou pouco importantes, do ponto de vista dos colaboradores.

Descobri, então, principalmente com o auxílio desses autores, que, apesar de exigir uma organização prévia, a pesquisa de campo dispensa o uso de manuais, roteiros estruturados de entrevistas ou outras amarras que podem, de alguma forma, prejudicar o andamento do processo de coleta dos dados para o estudo que se deseja realizar. Como trata Peirano (1995, p.9):

Não há como ensinar a fazer pesquisa de campo como se ensina, em outras ciências sociais, métodos estatísticos, técnicas de **surveys**, aplicação de questionários. Na antropologia, a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa, entre pesquisador e pesquisados.

O “pré-campo”

Antes de definir o foco do presente estudo, percorri um caminho que envolveu horas de leitura bibliográfica, não somente referente à teoria sociológica e antropológica, como também ao tema capoeira (livros, revistas, livretos, fotografias, vídeos, músicas, *sites*, artigos, monografias, dissertações e teses), bem como algumas idas à sede do Angola Comunidade, além de longas conversas com o mestre Naldinho e, principalmente, com a minha orientadora.

Incluo ainda nesse processo uma viagem à cidade de Salvador (BA), com duração de oito dias, na qual tive a oportunidade de ficar hospedada no Pelourinho, um local de história concreta, onde a capoeira e suas várias formas de representação estão presentes por toda a parte. Nessa mesma ocasião, tive oportunidade de visitar várias *academias de capoeira* (escolas de capoeira) localizadas naquela região, bem como o “Forte da Capoeira”. Devido à importância histórica desta edificação no cenário atual da capoeira, considero relevante fazer uma brevíssima apresentação do “Forte da Capoeira”, como é popularmente conhecido o Forte de Santo Antônio Além do Carmo. Localizado no Largo de Santo Antônio, no Pelourinho, em Salvador, o Forte foi construído no século XVII e constitui-se em um dos principais símbolos da resistência à invasão holandesa na Bahia. Ao longo do tempo, o local foi utilizado para diversas finalidades, inclusive como Casa de Detenção. Passou por um período de abandono, até sua restauração e reativação, pelo Ministério da Cultura, junto com o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC), em 2006. Atualmente, sete *academias de capoeira* funcionam no local: Centro Esportivo de Capoeira Angola – CECA (Mestre João Pequeno de Pastinha); Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP (Mestre Moraes); Ponto de Cultura Irmãos Gêmeos do Mestre Curió (Mestre Curió); Centro de Cultura Física Regional da Bahia (Mestre Nene); Academia de Capoeira Angola da Bahia (Mestre Boca Rica); Grupo de Capoeira Angola Pai & Filho (Mestre Pelé da Bomba) e Centro de Cultura da Capoeira Tradicional Bahiana (Mestre Bola Sete). Lá, pude conhecer, conversar, aprender e compartilhar histórias com alguns capoeiristas e mestres de capoeira *mais antigos* e renomados, em atividade no país, tais como: Ângelo Decânio; mestre João Pequeno; mestre Pelé; mestre Boca Rica; mestre Curió e mestre Gildo Alfinete.

Também em Salvador, mais precisamente em uma sala do Instituto Mauá, localizado no Pelourinho, o contato com o pesquisador baiano Frede Abreu (Frederico José de Abreu), autor de diversas publicações sobre a capoeira, foi um dos momentos mais marcantes da minha trajetória como pesquisadora. Ao me ouvir falar sobre o que eu pretendia pesquisar, ele

foi direto: “Etnografia. Você precisa ir atrás do que é o tronco de importância das coisas”. Fiquei com as palavras dele na cabeça e, aquela conversa, ocorrida em uma manhã de segunda-feira, 05 de abril de 2010, me trouxe novas ambições, no que se refere ao fazer pesquisa etnográfica. Frede ainda me deu outra grande oportunidade: conhecer o “principal fundo de documentação sobre o tema”¹ capoeira, onde também pude adquirir material bibliográfico: o Instituto Jair Moura (IJM), localizado no bairro Garcia, em Salvador, cujo acervo – o maior e mais completo existente – contribuiu para a realização de grande parte das pesquisas relativas à temática, tanto no Brasil quanto no exterior. O IJM dispõe de centenas de exemplares de livros, revistas, fitas VHS, DVDs, CDs, fitas K7, LPs, monografias, dissertações e teses referentes à capoeira.

É importante ressaltar ainda que, o contato com o *grão-mestre* Camisa Roxa, da Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte-Capoeira (Abadá-Capoeira) e com o mestre Nestor Capoeira, em ocasiões distintas, na cidade do Rio de Janeiro, também contribuiu para o processo de organização das ideias que compuseram este trabalho. O *grão-mestre* Camisa Roxa ocupa a mais alta posição na organização social do grupo Abadá-Capoeira (do qual sou integrante), que tem sede na cidade do Rio de Janeiro e está presente em todos os estados brasileiros e em mais de 55 países, nos cinco continentes. Na Abadá-Capoeira, o *grão-mestre* é orientador e consultor quando das decisões mais importantes a serem tomadas pelo grupo, bem como no reconhecimento de mestrandos e mestres. A figura do *grão-mestre* não faz parte da organização social da maioria dos grupos de capoeira.

Ainda dentro da minha trajetória para a composição desta pesquisa, não poderia deixar de incluir as conversas com o mestre Camisa, fundador e presidente da Abadá-Capoeira e irmão do *grão-mestre* Camisa Roxa –, nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), Mossoró (RN) e João Pessoa (PB), que foram fundamentais nos momentos de reflexão e para a busca de novas possibilidades e formas de abordagem, dentro do vasto universo em que a capoeira está inserida. Além de importantes realizações, no meio *capoeirístico*, e de inúmeras histórias para contar, o mestre Camisa e o *grão-mestre* Camisa Roxa foram alunos do mestre Bimba, capoeirista de fundamental importância para a história e o desenvolvimento dessa luta, de quem tratarei mais adiante.

Juntos, os mestres da academia e os “mestres no campo” (VELHO, 2006), dos quais também sou aprendiz, contribuíram de maneira significativa para o processo de realização da pesquisa que originou esta dissertação. Foi adotando esse “modo de estudar com as pessoas” –

¹ Informação disponível no endereço eletrônico (<http://www.projetomandinga.org>).

de que trata Bateson *apud* Otávio Velho (2005, p.2) – e não o “estudo de pessoas”, que tive, portanto, a oportunidade de “aprender a aprender”. Assim, fui seguindo o meu percurso, por um universo cheio de descobertas. Uma delas – que está entre as mais apaixonantes – foi o processo por meio do qual tive que “aprender a aprender” as Ciências Sociais, uma vez que minha formação acadêmica foi em outra área do conhecimento: Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo.

A entrada em campo ou o primeiro contato com o grupo

A escolha da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade para realização da pesquisa de campo que originou este trabalho não foi programada. Como capoeirista, pretendia, inicialmente, realizar este estudo dentro da associação da qual faço parte, a Abadá-Capoeira. No entanto, fui orientada (por colegas de curso e por alguns professores) a me distanciar da realidade na qual estou inserida cotidianamente para buscar algo que, para mim, também fosse novo. Acredito que, estando em um grupo diferente daquele do qual faço parte, lidando com pessoas que, até o momento em que iniciei a pesquisa, eram – praticamente todas – desconhecidas, a imersão em campo seria, no mínimo, mais reveladora.

O primeiro contato com o mestre Naldinho, para tratar sobre a pesquisa que eu pretendia realizar com o grupo de capoeira que ele preside, ocorreu por telefone. Consegui o número com uma amiga capoeirista que havia sido aluna dele e liguei. Apresentei-me como estudante de mestrado da UFPB e marquei um encontro em uma *roda* de capoeira angola que seria realizada no Centro de João Pessoa, no dia seguinte. O encontro não aconteceu, devido à chuva que caiu naquela tarde de sexta-feira e que impediu a realização do evento. No domingo, fui assistir a outra *roda* de capoeira do projeto “Venha ver Angola” que é realizada quinzenalmente desde 2009 na praia de Tambaú e, casualmente, encontrei o mestre Naldinho. Ao abordá-lo, no final da *roda*, me apresentei, falei sobre a minha pesquisa e pedi autorização para frequentar o local onde ele ministra aulas de capoeira. A conversa foi breve e o mestre não exigiu muitas explicações da minha parte, aceitando, de imediato, a possibilidade de me receber. Passei então, a partir do dia seguinte, a frequentar² a sede do grupo: a Casa da Capoeira Angola, à qual os membros do grupo se referem como *a Casa do mestre*.

² Já primeira visita à *sede* do grupo, entreguei ao mestre Naldinho uma carta de apresentação elaborada pela coordenação do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB, na qual estavam contidas informações como: nome, número de matrícula e título da pesquisa que originou a presente dissertação. Também apresentei de uma solicitação por escrito, que foi assinada pelo mestre, autorizando a publicação de imagens (fotografias), bem como de informações referentes ao grupo e aos seus membros, nesta dissertação.

Lá, me deparei com pessoas, situações, diálogos, imagens, sons, emoções e sentimentos diversos. Embora eu também fosse capoeirista – utilizando as palavras de Favret-Saada (2005) – “fui afetada” por aquela forma de ser capoeirista que era tão diferente da minha.

Os recursos teórico-metodológicos

O propósito desta dissertação é descrever a dinâmica de funcionamento da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade e as relações entre seus integrantes, tendo como foco uma tentativa de compreender a forma como estes tornam-se capoeiristas. Outra preocupação da presente pesquisa é tentar identificar as regras, os princípios e os métodos envolvidos no processo de produção de conhecimento dos capoeiristas do Angola Comunidade, dentro e fora da *roda* de capoeira. Pretendo verificar ainda de que maneira o aprendizado é exteriorizado pelos integrantes do grupo, tanto de um ponto de vista local (em suas relações internas com outros capoeiristas do Angola Comunidade), como em âmbito geral, fora do contexto do grupo.

A fundamentação teórica desta investigação está ancorada no pensamento de autores das Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia), tais como Louis Dumont (2008), Pierre Bourdieu (1982, 1983, 1986, 1996) e Marcel Mauss (2003). Além destes, foram fundamentais para a composição teórico-metodológica desta dissertação, as pesquisas de outros estudiosos da área, a exemplo de: Gilberto Velho (1978), Mariza Peirano (1995), Márcio Goldman (2003), Otávio Velho (2006, 2007), Roberto Cardoso de Oliveira (2006), Francirosy Ferreira (2009), Flávia Pires (2004, 2007a, 2007b, 2010) e Christiane Falcão (2010). As duas últimas, com estudos desenvolvidos na área da Antropologia da Criança, cujos pressupostos também servirão de embasamento teórico para algumas discussões aqui propostas. O diálogo é estabelecido ainda com pesquisadores do tema capoeira, a exemplo de Waldeloir Rêgo (1968), Nestor Capoeira (1981, 2005), Carlos Eugênio L. Soares (1994, 2002), Ângelo Decânio (1997, 2002), Letícia Reis (2000), Matthias Assunção (2005), Luiz Renato Vieira (1999), Pedro Abib (2004, 2006, 2009) e Saulo da Nóbrega (2010).

Ao aprofundar a leitura referente à metodologia nas Ciências Sociais, surgiu uma identificação com os recursos metodológicos utilizados pelos pesquisadores da Antropologia. Dessa forma, optei, primeiramente, por realizar pesquisa de campo de cunho etnográfico. Foi

a partir dessa decisão que descartei a necessidade de elaborar um capítulo histórico, abordando as origens e a trajetória da capoeira. Restringi essa parte a uma breve introdução, abordando alguns aspectos peculiares ao universo da luta, relevantes para o recorte que aqui desenvolvo.

Para a coleta dos dados contidos no texto etnográfico, utilizei, como principais recursos metodológicos, a observação e a observação participante. Recorri ainda à técnica da captura de imagens (fotografias), de forma a complementar a apreensão das informações. Pesquisadores como Amaral e Da Silva (2006), Pires (2007b) e Falcão (2010), também utilizaram recursos metodológicos dessa natureza durante realização de pesquisa de campo. Outra importante referência a esse tipo de técnica metodológica é o clássico da Antropologia Visual “Balinese Character”, lançado em 1942 por Gregory Bateson e Margaret Mead, considerado um marco, no que se refere à utilização de fotografias em pesquisas na área de Ciências Sociais, especialmente na Antropologia. Em algumas ocasiões também recorri ao registro de áudio e de vídeo. Para tanto, utilizei um gravador e uma câmera fotográfica digital.

Minha permanência em campo se estendeu entre junho de 2010 e junho de 2011. Eu frequentava a *Casa do mestre* às segundas, quartas e sextas-feiras, no período noturno, entre as dezenove e as vinte e duas horas. Desde o início da pesquisa, optei pela utilização de um diário de campo, no qual pude registrar informações sobre o grupo e seus membros, bem como momentos fundamentais (a exemplo de falas, trejeitos, diálogos e até ideias que surgiam), ocorridos durante o meu convívio com os capoeiristas do Angola Comunidade. Fazia anotações durante os treinos (embora timidamente, por receio de chamar a atenção das pessoas presentes no local e provocar algum tipo de interferência negativa) e em casa, assim que chegava das aulas na *Casa do mestre*. O único questionamento do grupo sobre o que eu estava fazendo ocorreu quando a aluna Janyeli, de dez anos, perguntou: *o que é que tu anota aí nesse caderno?*, referindo-se ao meu diário de campo.

Nas vezes que fui até a sede do Angola Comunidade, principalmente no início, era comum, após o treino, nos reunirmos em duas lanchonetes do Bairro dos Novais, alternadamente. De acordo com a sugestão do mestre, íamos para uma ou para outra. **(FIGURA 1)**. Geralmente, estavam presentes, o mestre Naldinho, a professora Tina, eu e algum aluno que pegaria carona comigo de volta para casa (os mais frequentes eram a aluna Açúcar e os americanos Bengala e Pássaro Branco – que são membros do grupo e vivem na cidade de Portland (EUA) – quando de sua passagem pelo Brasil). As conversas informais e os momentos de descontração proporcionados por esses encontros, fora do ambiente de

treinamentos, também foram fundamentais para o surgimento de informações preciosas para a elaboração desta dissertação.

Uma viagem que fiz junto com o grupo, durante o *festival anual* (do qual tratarei no segundo capítulo) do Angola Comunidade também foi extremamente importante. Além de estreitar os laços com as pessoas que eu já conhecia, pude conhecer algumas com as quais ainda não havia conversado. Além disso, convivi, por quatro dias ininterruptos, com uma parcela significativa de membros do Angola Comunidade, de várias partes: Paraíba (João Pessoa e municípios vizinhos), Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro. Vivenciar os momentos de emoção e de alegria, bem como enfrentar dificuldades (como a falta de água na hora de tomar banho e a presença de muitos mosquitos e de um som extremamente alto tocando na praça da cidade, na hora de dormir) junto com eles foi, além de essencial, enriquecedor, não só para a elaboração deste texto, como para a minha experiência como pessoa, como capoeirista e como pesquisadora.

Além da viagem com o grupo, também acompanhei assiduamente outras atividades dos membros do Angola Comunidade, realizadas fora da *sede*, como apresentações e *rodas* em locais públicos, *oficinas (workshops) de capoeira* e *eventos* do grupo, que são festividades nas quais vários capoeiristas se reúnem, a exemplo do já citado *festival anual*, realizado em dezembro de 2010. Não foi estabelecido o número de integrantes do grupo que colaboraram com a presente pesquisa, que tem caráter qualitativo. O contato com os capoeiristas ocorreu, na maior parte dos casos, por meio de conversas informais, iniciadas por eles próprios. Não houve nenhum tipo de divisão ou escolha referente a gênero, idade ou outro tipo de classificação. Também foram incluídas as crianças que frequentam a *Casa do mestre* como interlocutoras que contribuíram para a coleta dos dados aqui contidos. Isso se deveu, principalmente, ao fato de os alunos que participam das atividades da *Casa* com maior assiduidade serem as crianças. Outro ponto relevante foi que as crianças sempre estavam incluídas nas atividades do grupo, junto com os adultos, seja em *rodas* de capoeira (*jogando e tocando instrumentos*), realizadas na sede ou fora dela, ou ainda em outras atividades, tais como apresentações realizadas em locais públicos, a exemplo de festas populares.

A aproximação e posterior estreitamento de laços com as crianças do grupo durante a pesquisa de campo foram fundamentais para o processo de elaboração desta dissertação. A partir do momento em que comecei a “dar voz às crianças como interlocutores legítimos” (Lopes da Silva, Nunes, 2002, p. 17) – no meu caso, aos pequenos capoeiristas –, sentando junto com eles e ouvindo o que eles tinham a me dizer (na maioria das vezes de forma espontânea, por iniciativa deles e em outros casos, a partir de perguntas que eu fazia) passei a

aprofundar a leitura referente à inclusão de crianças como informantes privilegiados em pesquisas na área de Ciências Sociais. Embora recentes, o número de estudos relacionados a essa temática, bem como à Sociologia da Infância e à Antropologia da Criança, vem crescendo nos últimos anos. É importante ressaltar que esse referencial teórico foi utilizado inclusive, quando da abordagem referente aos adultos. Além dos estudos pioneiros desenvolvidos por Margaret Mead, entre as décadas de 1920 e 1930, autoras como Ângela Nunes (2002), Aracy Lopes da Silva (2002), Ana Vera Macedo (2002), Clarice Cohn (2005), Christina Toren (2010), Flávia Pires (2004, 2007a, 2007b, 2008, 2010) e Christiane Falcão (2010), realizaram pesquisas etnográficas tendo crianças como interlocutoras, sem deixar de lado, no entanto, os pensamentos, inquietações e situações vivenciadas em campo também com os adultos. Estas pesquisadoras têm em comum o fato de considerarem, em primeiro plano, a possibilidade de “entender o ponto de vista da criança”, como bem trata Clarice Cohn, na obra “Antropologia da Criança” (2005, p.8). Dessa forma, ao longo do texto desta dissertação, crianças e adultos aparecem como interlocutores, sem distinção.

Alguns esclarecimentos sobre o texto

É importante ressaltar que, ao longo desta dissertação, faço uso de termos e expressões comuns ao universo da capoeira como um todo, bem como de outras específicas do grupo com o qual a pesquisa foi realizada. Estes, assim como as transcrições literais de falas dos colaboradores, estão grafados em itálico. Também é recorrente, no presente texto, o relato de situações nas quais interajo com os membros do grupo, em campo.

Devido ao número significativo de integrantes no Angola Comunidade, bem como à quantidade de locais onde as atividades do grupo são realizadas, foi necessário restringir o foco da pesquisa de campo à sede do grupo (e às pessoas que ali frequentam) – a Casa da Capoeira Angola –, local onde o mestre Naldinho ministra aulas. Considero relevante esclarecer que, embora essa delimitação geográfica tenha sido estabelecida (devido a questões metodológicas), durante o tempo em que realizei pesquisa de campo, também convivi com alunos do Angola Comunidade que não treinam na *Casa do mestre*, mas participam das aulas em outras localidades, sob a coordenação de algum dos professores ou contramestres do grupo.

Parte das informações contidas nesta dissertação foi obtida a partir de conversas e explicações do mestre Naldinho e transcritas de forma literal. Nos títulos de alguns capítulos, e de tópicos que os compõem, foram utilizadas frases proferidas pelos capoeiristas, durante minha vivência em campo, ou retiradas de letras de *músicas de capoeira*. Sendo, a maioria, composta por integrantes do grupo Angola Comunidade. Também é importante ressaltar que, ao longo do texto, caso necessário, resgato recortes históricos, recorrendo a estudos realizados por pesquisadores especializados no tema capoeira. Parte do registro fotoetnográfico está no “Apêndice” desta dissertação.

Ao longo da dissertação, explicarei, quando houver necessidade, por meio de notas de rodapé, ou no corpo do texto, o significado de termos, expressões, entre outras particularidades do tema em questão. Considero essa preocupação necessária, no sentido de facilitar a compreensão do conteúdo desta dissertação pelo leitor não familiarizado com a capoeira.

No decorrer do texto, descrevo os locais, as situações, as pessoas, as sensações e os objetos com os quais me deparei durante o tempo em que realizei a pesquisa de campo que originou o presente estudo. Paralelamente à descrição, transcrevo falas do mestre Naldinho e de outros integrantes do grupo, bem como faço citações e/ou diálogo com teóricos das Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia).

Também gostaria de destacar que as menções aos integrantes do grupo serão feitas, ao longo do texto da forma como estes são conhecidos dentro no universo da capoeira. Alguns são tratados somente pelo nome próprio. É válido salientar que nomes fictícios não serão utilizados nesta dissertação, uma vez que seu conteúdo não apresenta informações que possam comprometer a integridade moral das pessoas que participaram da sua elaboração. Outros capoeiristas são apresentados, no texto, apenas pelo *apelido* que receberam na capoeira. O *apelido*, historicamente, faz parte da tradição da capoeira e identifica o capoeirista dentro e fora do grupo. Geralmente, diz respeito a alguma característica demonstrada durante os *treinamentos* ou dentro da *roda*, na hora do *jogo*. Pode referir-se ainda a um traço da personalidade, a algo relativo à aparência ou, ainda, ao nome próprio do indivíduo que o recebe. Alguns capoeiristas, no entanto, não ganham apelidos, ao longo de toda sua trajetória *capoeirística*. No Angola Comunidade, o apelido *acontece naturalmente*, podendo surgir em um momento de descontração, na *roda*, ou durante a *aula*. Na maioria dos casos, é o mestre ou outro capoeirista *mais antigo* quem dá o apelido para o aluno. Apelidos pejorativos não costumam ser utilizados.

Para fins de conclusão desta parte introdutória, descrevo, a seguir, a forma como estão distribuídos os capítulos que compõem esta dissertação. No primeiro capítulo, abordo os aspectos introdutórios referentes ao grupo Angola Comunidade. Inicialmente, apresento o mestre Naldinho e o grupo de capoeira fundado e presidido por ele: a Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade. A partir da descrição desses dois elementos principais, traço um percurso através da história e de características particulares do grupo e de seus integrantes, em suas relações sociais, como a “divisão de tarefas” que está presente naquele contexto. Após uma apresentação do espaço físico no qual o grupo está sediado – a Casa da Capoeira Angola – e de sua funcionalidade, bem como do perfil sócio-econômico e etário de seus integrantes, inicio uma descrição de outras peculiaridades do grupo, a exemplo de sua divisão hierárquica. O segundo capítulo trata do aprendizado no Angola Comunidade. Inicialmente, faço uma abordagem sobre a forma como a capoeira é ensinada no grupo, por meio da descrição da *metodologia de ensino* utilizada pelos professores, contramestres e pelo mestre Naldinho. Nesse contexto, sugiro que um modelo verticalizado ocupa posição de destaque, durante o percurso do aprendizado (especialmente no aspecto físico/corporal) no Angola Comunidade, devido, principalmente, à força da noção de hierarquia. Procuo apontar ainda que o ensino e a aprendizagem, no contexto da capoeira, são compreendidos nesta dissertação como processos que ocorrem por meio da chamada educação não-formal (Abib, 2004; 2006), tendo a *tradição oral* da capoeira como principal forma de transmissão do conhecimento, em detrimento à escrita (GUSMÃO, 2003). Dessa forma, procuro aprofundar a discussão acerca das relações entre os membros, durante as atividades do grupo, com o intuito iniciar uma discussão sobre a ocorrência do aprendizado sob um ponto de vista próximo de um modelo circular (PIRES, 2007b; 2010). Descrevo, em seguida, os aspectos iniciais e as *etapas do aprendizado* – que compõem a trajetória dos membros do grupo –, bem como as principais características de cada uma destas, iniciando uma abordagem sobre outros aspectos que fazem parte do processo de aprendizado, no âmbito daquela Associação de capoeira. Descrevo ainda o *Festival Anual*, que é o evento mais importante dentro do calendário de atividades do Angola Comunidade e cuja programação inclui a cerimônia de *troca de camisas*, na qual a mudança de *estágios do aprendizado* dos capoeiristas é oficializada. A abordagem do terceiro capítulo está focada na *roda* de capoeira do *grupo do mestre Naldinho* e nos elementos que a compõem – a exemplo dos instrumentos musicais que formam a *bateria* –, começando por uma descrição do berimbau, que é considerado pelos capoeiristas como o mais importante integrante da *roda*. Considerando a *roda* de capoeira do Angola Comunidade como local privilegiado para a ocorrência do aprendizado, discuto, a partir da descrição desta, outros

aspectos, tais como: a relação dos capoeiristas com seus pares e com os objetos, as obrigações, as regras e os rituais inerentes ao Angola Comunidade. Como forma de complementar a descrição da *roda*, também são abordadas neste capítulo a dinâmica do *jogo* da capoeira e algumas de suas peculiaridades, a exemplo da *mandinga*. A partir da dinâmica da *roda* do grupo do mestre *Naldinho*, proponho um diálogo com o pensamento maussiano inerente à lógica da reciprocidade. À *roda* é atribuído ainda o conceito de “fato social total” (Mauss, 2003). Nas considerações finais, destaco, primeiramente, a importância da pesquisa etnográfica (Pires, 2010), no que se refere à ampliação das possibilidades de compreensão da dinâmica do processo de aprendizado no contexto do grupo com o qual decidi pesquisar. Vivenciando e descrevendo as formas por meio das quais se dá a interação entre os capoeiristas do Angola Comunidade, foi possível identificar que a aprendizagem se dá tanto a partir de um modelo verticalizado – que é legitimado pela força da noção de *hierarquia* –, como por meio de um modelo circular, no qual a “bagagem cultural” de cada indivíduo é considerada e todos atuam nos processos de interação. Dentro dessa dinâmica, estão inseridas, entre outras, as noções maussianas de “reciprocidade”, “mana” e “fato social total”.

Breve introdução à capoeira

Embora o foco desta dissertação seja compreender como as pessoas aprendem a ser capoeiristas, tendo como base informações obtidas durante a pesquisa de campo que realizei, considere a possibilidade de acrescentar, nesta parte introdutória e ao longo dos capítulos – quando necessário –, dados referentes às origens históricas da capoeira. O objetivo é facilitar a compreensão, por parte dos leitores que não tenham familiaridade com esse universo. Dessa forma, apresento, a seguir, uma breve introdução sobre o tema.

A capoeira foi reconhecida oficialmente, em 15 de julho de 2008, pelo Ministério da Cultura, como Patrimônio Cultural Brasileiro. Com origem e desdobramentos contraditórios, sua história possui inúmeras versões, transmitidas através das gerações, ao longo das últimas décadas, por meio da *oralidade*, bem como disponibilizadas em uma vasta literatura, em vários idiomas, além do português. Com todas as contradições e ambiguidades enumeradas por Assunção (2005), além dos mitos e dos fatos que foram apontados nas pesquisas de Luiz Renato Vieira e Matthias Assunção (1999), o único consenso que a maioria dos estudiosos especializados no assunto conseguiu chegar é o de que a origem da capoeira é incerta. No entanto, a versão mais aceita pela maior parte dos adeptos (e também a mais conhecida pela sociedade em geral) é a da origem brasileira da capoeira: desenvolvida no Brasil, por escravos trazidos da África.

Os primeiros registros escritos remetem à prática da capoeira na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XVIII. Tais informações foram obtidas em arquivos policiais referentes a prisões de indivíduos acusados de serem *capoeiras* (ASSUNÇÃO, op. cit.). Embora estes sejam os indícios documentais mais antigos sobre a prática da capoeira, pesquisadores como Abib (2009) defendem que os mesmos não são suficientes para que se possa afirmar que a capoeira nasceu naquele local.

Apesar de os registros documentais sobre a sua prática terem surgido posteriormente, a capoeira baiana acabou tornando-se mais conhecida, consolidando-se praticamente como marca registrada daquele Estado. Essa “fama” adquirida pela capoeira praticada na Bahia pode ser atribuída, essencialmente, ao legado de Vicente Ferreira Pastinha – Mestre Pastinha (1889-1981) e de Manoel dos Reis Machado – Mestre Bimba (1900-1974), negros, de origem humilde, naturais da cidade de Salvador e cujos trabalhos tornaram-se marcos para a história da capoeira, devido, principalmente, às significativas realizações de ambos, tanto referentes à metodologia e à sistematização, quanto à organização, a partir da década de 1930.

Os dois mestres nasceram e iniciaram suas atividades *capoeirísticas* durante o período em que a prática da capoeira era considerada crime – previsto nos artigos 402, 403 e 404, do Capítulo XIII do Código Penal da República de 1890, intitulado “Dos Vadios e Capoeiras” –, com pena de prisão de até três anos ou de deportação (no caso de estrangeiros), só tendo sido liberada em 1937. Apesar das dificuldades, devido à proibição, foi durante o período de repressão que ocorreu uma divisão da capoeira em dois estilos: a capoeira angola e a capoeira regional. Ambos os mestres (Pastinha e Bimba) praticavam, até então, a capoeira que haviam aprendido com seus mestres africanos, que lhes transmitiram, com ênfase na prática e em curto espaço de tempo, o repertório corporal que haviam herdado de seus antepassados escravos. O mestre Pastinha aprendeu com o africano de nome “Benedito” (FREIRE, 1967). “Bentinho” foi quem ensinou capoeira ao mestre Bimba (CAPOEIRA, 2005). No final da década de 1930, após a descriminalização de sua prática, a capoeira saiu das ruas e passou a ser ensinada em espaços fechados, as chamadas academias de capoeira. Dentro das peculiaridades de cada estilo – capoeira regional (mestre Bimba) e capoeira angola (mestre Pastinha) –, o conhecimento era transmitido pelos mestres, com base uma metodologia de ensino específica.

Basicamente, o que diferencia os dois estilos de *jogar* a capoeira é, primeiramente, os tipos de toques executados no berimbau na hora do *jogo*. Outro aspecto que os distingue é referente à forma como os capoeiristas se movimentam e executam os golpes. Há ainda inúmeras particularidades pertinentes a cada um dos segmentos (estilos), tais como: a quantidade de instrumentos que compõem a *bateria* (conjunto dos instrumentos na *roda*) ou a forma que os capoeiristas se vestem e se posicionam na *roda*. Tratarei de algumas dessas características mais adiante, com ênfase no estilo praticado no *grupo do mestre Naldinho*, que é a capoeira angola, mais especificamente, descrevendo as particularidades da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade.

Uma diferença marcante, no caso dos dois mestres baianos, é que o mestre Bimba implantou inovações no estilo que criou (capoeira regional), a exemplo de golpes oriundos de lutas como: savate, jiu-jítsu e caratê. Já o mestre Pastinha, manteve um discurso atrelado à *preservação das tradições*, que enfatizava a constante preocupação com o não-distanciamento do modelo de ensino e aprendizagem, bem como do conteúdo que lhe fora ensinado pelo seu mestre africano.

Considero importante ressaltar que as noções de fundamento e tradição funcionam como alicerce da capoeira de um modo geral, independentemente do segmento ou estilo³. Servem para manter a organização que compõe a lógica da capoeira, de um modo geral. Tudo gira em torno dessas duas noções, até eventuais disputas (entre um grupo ou segmento e outro), que possam ocorrer com base em um discurso sobre tradição, por meio do qual seria possível afirmar que o mais tradicional, e/ou o mais fundamentado, é o melhor.

É válido destacar, no entanto, que, cada mestre introduz no seu grupo características relacionadas aos ensinamentos que recebeu. Ou seja, são os fundamentos e a tradição aos quais teve acesso, a partir (principalmente) de seu mestre, que são postos em prática. Assim, podem existir (entre os diversos grupos) diferenças, sutis, ou mais evidentes, em alguns aspectos que estejam associados a estas noções, tais como: a composição da *roda*, o uniforme e a quantidade de instrumentos utilizada na bateria – que podem variar de um grupo para outro, embora dentro de um mesmo segmento ou estilo. Já o respeito à hierarquia e ao berimbau, como o principal instrumento, por exemplo, são atitudes consensuais e universais no meio *capoeirístico*. De acordo com o mestre Naldinho, os fundamentos consistem nas explicações ou razões para tudo o que é ensinado ou realizado, com base na *tradição* da capoeira: *Eu chego e falo: isso é assim por esse motivo*. Como mostra o relato a seguir:

O início das coisas chama-se fundamento. Fundamento é o porquê e o “pra quê” de tudo na capoeira. A ginga é o mais forte fundamento da capoeira. [Esta, por sua vez, é a primeira movimentação aprendida por um recém-chegado ao Angola Comunidade]. É preciso saber o porquê da ginga e entender o “pra quê” de cada movimento da capoeira. Cada coisa tem um porquê e um “pra quê”.

O mestre exemplifica falando sobre o ato de um capoeirista tocar no chão antes de entrar na *roda* para jogar: (...) *isso tem um porquê: tudo vem da natureza. Tudo começa no chão*. Ele afirma que, a partir do momento em que o capoeirista coloca a palma da mão no chão, permanecendo nessa posição por alguns instantes, antes do início do *jogo*, ele está, ao mesmo tempo, demonstrando que conhece aquele fundamento, bem como, reconhecendo a importância de seu significado, fazendo uma espécie de reverência à natureza, à terra. Já a tradição, também é parte do legado deixado pelos *capoeiristas do passado*, também chamados de *ancestrais*. Sobre estes últimos, é válido ressaltar que, entre os capoeiristas, o

³ Atualmente, além dos estilos angola e regional, existe a chamada “capoeira contemporânea”, cujos preceitos e a prática englobam, geralmente, os dois primeiros estilos, bem como, apresentam elementos diferenciados (principalmente no aspecto técnico-metodológico), incorporados ao longo dos anos de existência da capoeira, procurando, também, *respeitar os fundamentos* e a *tradição*, segundo afirmam praticantes desse segmento aos quais tive acesso.

conhecimento, os ensinamentos e a experiência dos *mais velhos* (na idade) ou *mais antigos* (na prática da luta), bem como dos já falecidos, são extremamente reconhecidos, enfatizados e valorizados. Já as noções de fundamento e tradição, estão entrelaçadas. Dessa forma, a tradição seria o trilho sobre o qual o fundamento se desloca.

Assim como os discípulos do mestre Bimba (praticantes da capoeira regional), até os dias atuais, a maior parte dos capoeiristas que seguem o estilo angola demonstra semelhante atenção para a importância dos fundamentos e da tradição da capoeira, o que inclui, por exemplo, a preocupação em *preservar, fielmente* (segundo eles), os costumes e as características introduzidas pelo mestre Pastinha, na sua forma de vivenciar e de ensinar a capoeira. Essa busca pela fidelidade ao jeito de ser, de agir e de pensar do *velho mestre* também é refletida – e ressaltada – por seus seguidores na vestimenta, nos modos de falar, de *jogar*, de cantar, de tocar, de ensinar, de lidar com os instrumentos, de conduzir e organizar os rituais, na conduta de vida e nas relações interpessoais. Assim também é o grupo Angola Comunidade e são os seus integrantes: fiéis à tradição, aos fundamentos e comprometidos com a herança deixada pelos seus *ancestrais*.

CAPÍTULO 1: A FAMÍLIA COMUNIDADE



É uma relação de família. (Mestre Naldinho)

1.1 *Ser mestre é como ser uma dama. Se eu preciso dizer que sou, eu não sou* – O mestre Naldinho

O meu apelido na capoeira era Chocolate. Mas, meu mestre, o que me formou mestre, ele falou: “Não. Chocolate? Chocolate não dá certo não. Nome de capoeirista? Chocolate? Chocolate [quando] começa a esquentar a coisa, ele começa a se derreter todinho. Não, isso não é nome de capoeirista não”. Ai, tirou. Não me chamam mais de Chocolate e ficou Naldinho. Tá bom.

Inaldo Ferreira de Lima, o mestre Naldinho, nasceu na cidade de João Pessoa (PB), no dia 28 de março de 1964. Tendo sido registrado somente três anos depois, tem na documentação o ano de 1967 como data oficial de seu nascimento. Em tom orgulhoso, faz questão de ressaltar sua descendência de africanos. Já viajou três vezes à África, segundo ele: *em busca das minhas origens e de elementos que contribuam para minha formação pessoal e como capoeirista.*

Começou a praticar capoeira desde cedo, aos sete anos. *No sítio. Morávamos aqui em João Pessoa, no Bairro dos Novais. Mas, nós tínhamos um sítio (chamava de roçado), onde plantava milho, feijão, inhame, mandioca, para fazer farinha. Ficava lá em Mumbaba. É considerado hoje bairro do município de Santa Rita [PB].* Teve o próprio pai (José Ferreira de Lima) – a quem se refere como mestre Jundiá – como primeiro mestre. Este, por sua vez, havia aprendido capoeira também com o pai, o avô do mestre Naldinho (cuja origem é africana). O filho dele, chamado Arcanjo, representa a quarta geração de homens da mesma família praticando a capoeira angola. *É impossível tirar a capoeira da vida do meu filho. Ele aprendeu a andar dentro da roda.* Assim como seu filho, Arcanjo, o mestre Naldinho também tem uma história de vida completamente entrelaçada com a prática da capoeira.

Em sua trajetória, além do pai, outros dois mestres exerceram papel importante: um capoeirista paraibano, já falecido, cujo apelido era *Nêgo Vando*; e um baiano, da Comunidade Coroa, localizada na Ilha de Itaparica, conhecido no *meio capoeirístico* como mestre Nô, que é fundador e presidente da Associação Brasileira Cultural de Capoeira Palmares. O primeiro, nas palavras do mestre Naldinho: *foi quem me ensinou a lutar.* Já o segundo, além de contribuir para a sua *formação* como capoeirista, foi responsável pelo seu reconhecimento oficial como mestre, na Bahia, em 1992. Para fins de informação, é válido destacar que, para chegar ao grau de mestre, que é o mais alto na *hierarquia da capoeira*, de um modo geral, um capoeirista é *reconhecido* por um, ou vários, mestres *mais velhos* ou *mais antigos*, bem como pelas pessoas que fazem parte do meio (*grupo, segmento* e até da comunidade ou bairro) em que este está inserido. Há casos, no entanto, em que um capoeirista com algum tempo de

prática resolve se desligar do grupo ao qual pertence para formar seu próprio grupo. São conhecidas, no universo da capoeira, inúmeras histórias referentes a acontecimentos dessa natureza, nas quais o capoeirista que saiu do grupo ao qual pertencia decide montar um grupo próprio, autodenominando-se, assim, como mestre de capoeira. Tal conduta não é proibida. No entanto, atitudes dessa natureza podem gerar comentários no *meio capoeirístico* – no que se refere à legitimidade deste título – uma vez que, como foi dito antes, para ser mestre de capoeira, um capoeirista deve obter o reconhecimento dos membros da sociedade na qual está inserido, respaldado por um ou mais mestres, quando da oficialização dessa condição. É válido informar também que o desligamento de um capoeirista de seu grupo de origem pode acontecer por motivos diversos, nos quais pode estar incluída a ocorrência de conflitos, de algum tipo de incompatibilidade (metodológica, filosófica, técnica, etc.) ou de divergências com um ou mais membros ou com o mestre.

Historicamente, a figura do mestre está presente na realidade social histórica desde os tempos mais remotos, em diversos segmentos da sociedade. O mestre sempre foi visto como aquele que detém um grande saber sobre determinado assunto e que transmite conhecimento a seus discípulos. Por isso, geralmente, assume uma posição de comando, de liderança, adquirindo respeito e *status*, principalmente no ambiente em que está inserido. A denominação de mestre pode ser atribuída a detentores de grande saber de áreas profissionais distintas, tais como a área acadêmica, passando pela navegação, pela indústria, até a construção civil. A presença da figura do mestre também é um traço marcante tanto da religião (a exemplo da jurema/umbanda) quanto da cultura popular brasileira, como é verificado em manifestações populares como o carnaval, o coco de roda, o cavalo-marinho e a capoeira.

No caso da capoeira, o grau de mestre é o mais alto, independentemente do grupo ou segmento, com exceção de grupos onde existe a figura do grão-mestre, como é o caso da já citada Abadá-Capoeira. Cabe ao mestre, prioritariamente, *ensinar*, ou seja, transmitir um conjunto de valores aos seus discípulos, tais como: o *respeito à hierarquia e aos mais velhos*, a parte técnica dos movimentos, os *fundamentos e a tradição* da capoeira, a compreensão e a obediência de rituais e os *ensinamentos para a vida*. Tais valores são aprendidos e elaborados pelo mestre ao longo de sua prática *capoeirística* e associados, também, à história de vida deste. A trajetória de um capoeirista é marcada pelo acúmulo de experiências adquiridas a partir de acontecimentos que ocorrem dentro da *roda* de capoeira e fora dela. Até ser reconhecido como mestre, o caminho percorrido é extenso. O aprendizado da técnica dos

movimentos e dos *fundamentos* da capoeira, associado à *experiência do jogo e da vida*, estão entre os pontos mais valorizados. Segundo o mestre Naldinho:

O mestre, para ser mestre, tem que saber transmitir fundamento. Só vai saber se for forjado. Trabalhado, cada dia, na vida dele, na capoeira. Tem mestre que já é mestre, mas, nunca foi “forjado” [fazendo uma alusão metafórica ao processo de transformação do [metal] ferro em aço; do ferro em faca boa]. O mestre tem que saber ensinar os fundamentos para os alunos, professores e outros mestres. Esse nosso bate papo [conversa informal com esta pesquisadora] faz parte da minha forja. Faço isso com meus alunos também. [Ser mestre] É uma história construída.

Disciplina, dedicação, foco, respeito, perseverança, humildade e paciência, são, ainda, características valiosas no universo da capoeira. Para o mestre Naldinho, estas estão entre as principais qualidades de um *bom capoeirista*. Há ainda, outro aspecto fundamental e que tem um caráter quase – ou, de fato – místico, que é a *mandinga*, sobre a qual o mestre Naldinho afirma: *Mandinga é estar em um lugar em que ele [o outro capoeirista] não esperava, sem precisar dizer que vou.*

Um *mandingueiro* lendário da capoeira, “Besouro Mangangá” ou “Besouro Cordão de Ouro” – que viveu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, entre o final do século dezenove e o início do século vinte – ficou conhecido por seus supostos poderes de desaparecer aos olhos de seus oponentes e de reaparecer em outro lugar, segundos depois, chegando, inclusive, a ter, associado ao seu nome, o feito de “saber voar” – daí o apelido “Besouro”. De acordo com Abib (2008), entre as qualidades deste capoeirista, estão, de acordo com os “causos e histórias” contados por antigos moradores da região em que Besouro viveu:

Ter o “corpo fechado” por obra de sua iniciação nas artes da magia africana que o permitia “virar e desvirar coisa, toco ou bicho, e até mesmo de sair voando em caso de precisão”. (p.72)

O autor refere-se à *mandinga* como “aspecto mágico e misterioso” que integra o “universo da *capoeiragem*”, tendo como base para a compreensão desta característica depoimentos de *velhos mestres*, bem como o pensamento de pesquisadores do tema capoeira. Desta forma, afirma Abib (2008):

Os depoimentos dos capoeiristas mais antigos evidenciam a *mandinga* como um componente fundamental da capoeira. No contexto da capoeira, o termo *mandinga* designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo “fintas”, fingindo golpes e iludindo o adversário, quanto uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o mistério das religiões afro-brasileiras. (p.75)

Com base no senso comum dos capoeiristas, é sabido que a *mandinga* é uma espécie de *poder* – atribuído ao bom *jogador* de capoeira – que o diferencia dos demais, devido à sua destreza corporal, que o torna capaz de “ludibriar” o adversário, sem fazer muito esforço – tendo a *ginga* do corpo como principal recurso. É o chamado *fingir que vai, mas não vai*, da capoeira. Também são comuns ao *mandingueiro*, características que não estão necessariamente relacionadas ao *jogo* da capoeira, como: boa retórica, bom relacionamento social, velocidade de raciocínio e autoestima elevada. De acordo com o mestre Naldinho: *Não precisa ser um bom capoeirista para ser um bom mandingueiro. Mas, todo bom mandingueiro é bom capoeirista*. Segundo o mestre, a *mandinga* está na capacidade de improvisação, de convencimento do outro, na habilidade e na desenvoltura típicas de algumas pessoas, em seus ambientes de convívio social. Para Reis (2000), há uma relação entre o sagrado e o profano presente em vários aspectos da capoeira, sobretudo, no que se refere à *mandinga*. Esta, segundo a autora, trata-se de uma “alusão a um certo poder mágico que nos conduz ao campo do sagrado afro-brasileiro” (p. 214).

Conhecido como um *bom mandingueiro*, quando está na *roda* de capoeira, fora dela, o mestre Naldinho leva uma vida comum. Mora em uma casa modesta, no Bairro dos Novais, na cidade de João Pessoa, com a esposa Mônica e um casal de filhos: Priscila (22 anos de idade) e Arcanjo (18 anos de idade). Funcionário público há mais de duas décadas, cultiva hábitos simples, como andar de ônibus, por opção: *eu não tenho carro porque não gosto de andar de carro. Gosto de andar de ônibus*. Além do emprego público e do *trabalho* que desenvolve na capoeira, dedica parte de seu tempo livre ao jardim que mantém em sua residência, repleto de árvores em miniatura (bonsais), orquídeas e outras espécies vegetais. Dentro de casa, há um grande aquário com peixes ornamentais (embora eu nunca tenha entrado na residência do mestre, percebi a presença do aquário, em um canto da sala, nas inúmeras vezes que olhei pelas janelas que ficam voltadas para o corredor – ou beco – que dá acesso ao local de treinamentos do grupo). No quintal – onde vive a cadelinha Mel, cujos latidos eu ouvia de vez em quando – cultiva uma plantação de cabaças, que são os frutos usados como uma espécie de caixa de ressonância dos berimbaus. Ainda na área de trabalhos manuais, o mestre também confecciona instrumentos de percussão, como: diversos tipos de tambores, a exemplo do atabaque, além de berimbaus e caxixis (instrumento musical semelhante a um pequeno cesto de madeira, fechado, com sementes dentro e que produz um som parecido com o de um chocalho). Tudo fica guardado, de forma bastante organizada, no salão de treinamentos da Casa da Capoeira Angola. (FIGURA 2).

O mestre Naldinho também considera-se um *pesquisador* e afirma que costuma procurar, continuamente, informações sobre a capoeira em livros, revistas, jornais, filmes, músicas, na *internet* e em outras fontes, que por ventura forem disponibilizadas. Esta, provavelmente, seria a justificativa para a grande procura, por parte de estudantes universitários de graduação e de pós-graduação, bem como por jornalistas, que recorrem ao mestre em busca de informações sobre a capoeira e a cultura popular. No período em que realizei pesquisa de campo na *Casa do mestre*, um estudante de graduação (Comunicação Social) e outros três de pós-graduação da UFPB (dois em nível de mestrado e um em nível de doutorado, nas áreas de Música, Sociologia e Educação Física, respectivamente) também frequentavam o local, com a mesma finalidade. Acompanhei ainda uma atividade realizada na *Casa*, na qual universitários de diferentes partes do Brasil, que participavam do Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação e de Economia, realizado em João Pessoa (PB), em 2010, participaram de uma “Vivência no Bairro dos Novais”, como parte da programação do evento. Sob a coordenação do mestre Naldinho, o grupo, de, aproximadamente, trinta pessoas, conheceu o Centro Popular de Cultura (CPC) do Bairro dos Novais, além de folguedos e de mestres e da cultura popular que residem na região. O encerramento ocorreu na *Casa do mestre*. Além de apresentar o local, bem como os instrumentos musicais que possui, o mestre Naldinho falou aos estudantes sobre vários aspectos da capoeira angola e promoveu uma demonstração da dança afro-indígena maculelê – bastante difundida entre os capoeiristas e executada, principalmente, em apresentações do Angola Comunidade. Nos dois dias que antecederam a visita ao Bairro dos Novais, os universitários participaram de *oficinas de capoeira*, ministradas pelo mestre Naldinho e seu corpo docente, nas dependências da UFPB. **(FIGURA 3).**

É marcante a relação mantida pelo mestre Naldinho com mestres de manifestações da cultura popular que residem no Bairro dos Novais, a exemplo do mestre João do Boi e do mestre Mané Baixinho. Além de ser sócio-fundador e de participar de atividades ligadas ao Centro Popular de Cultura (CPC) daquela localidade, juntamente com a professora Tina, é conhecedor da história e dos *fundamentos* de cada folguedo (coco de roda, ciranda e cavalo marinho). Esporadicamente, também participa de reuniões e ensaios, tocando instrumentos ou *brincando* (forma como os integrantes dos grupos da cultura popular se referem ao ato de participar das atividades). **(FIGURA 4).**

Durante o tempo de convivência direta com o mestre, percebi ainda que ele é uma pessoa bem vista, por onde passa: seja com os passageiros do ônibus que o conduz ao trabalho

todas as manhãs, no mesmo horário – onde também são realizadas festas de aniversário e outras comemorações, em datas festivas, com o grupo de amigos que se formou durante as “viagens” até o Centro da cidade –; no relacionamento com seus alunos, bem como com outros capoeiristas e mestres de João Pessoa e de outras localidades. Ciente de que o mestre é uma pessoa muito conhecida não só na Paraíba, como também em várias outras partes do Brasil e do mundo, pude constatar sua popularidade também no Bairro dos Novais. Nas vezes que o acompanhei a lanchonetes locais, após *os treinos* na *Casa* dele, enquanto lanchávamos, várias pessoas passavam e o cumprimentavam, desde crianças, até jovens e adultos, com saudações do tipo: “boa noite, mestre”. Algumas, segundo ele, eram ex-alunos, da capoeira. Outras, sem ligação com o *meio capoeirístico*.

No período em que participei do cotidiano da *Casa*, convivendo com os membros do Angola Comunidade, constatei que o mestre também possui um vasto ciclo de amizades, com capoeiristas e mestres de todo o país, tais como: mestre João Grande, da Bahia (que foi aluno do mestre Pastinha), mestre Neco Pelourinho (RJ), mestre Jorge Satélite (BA), mestre Cobra Mansa (carioca, radicado na Bahia), mestre Cabelo (paulista, radicado na Bahia), mestre Pernalonga (SP), mestre Marrudo (CE) e mestre Rafael Magnata (paraibano, radicado no Ceará). Com exceção do mestre João Grande, que está com mais de oitenta anos de idade e mora em Nova Iorque, conheci os demais mestres, acima citados, na Casa da Capoeira Angola, durante o tempo em que realizei pesquisa de campo no local. Nesse mesmo período, os mestres Naldinho e João Grande estabeleceram contato telefônico e se encontraram algumas vezes, pessoalmente, durante *eventos de capoeira* realizados na Bahia. Esse relacionamento com outros mestres foi sendo criado a partir das vivências do mestre Naldinho no universo da capoeira. As viagens, para participar *de eventos*, ministrar *cursos e palestras* sobre a capoeira, principalmente em Salvador (BA), nos Estados Unidos e em Fortaleza (CE), contribuíram para a formação de uma sólida rede de amizades, que gerou uma espécie de intercâmbio entre os mestres. Dessa forma, cada mestre contribui para enriquecer o trabalho do outro. Eles costumam retribuir periodicamente as visitas dos amigos, indo a suas respectivas cidades, geralmente em épocas de *eventos*, que, como falei antes, são festividades (encontros de capoeiristas), realizadas anualmente, pela maior parte dos grupos de capoeira, dos diversos segmentos, com vários propósitos, sendo os principais deles: a) a comemoração da chegada dos *mais novos* ao grupo, como uma espécie de ritual de passagem; b) a mudança de estágio dos *mais antigos*; c) a realização de *cursos de aprimoramento técnico*, ministrados por mestres convidados e *mestres da casa*; d) a integração entre capoeiristas de várias localidades, que se reúnem em um mesmo ambiente para vivenciar e trocar experiências.

Além de ministrar aulas de capoeira angola em diversas localidades do Brasil e do mundo, atendendo a convites de mestres de grupos distintos, o mestre Naldinho também viaja constantemente a cidades como Salvador (BA) e Fortaleza (CE), com o propósito de participar de eventos, cursos e outros tipos de atividades relacionadas à capoeira angola. Em ocasiões dessa natureza, geralmente, vai acompanhado de alguns alunos (professores e contramestres do Angola Comunidade, dos quais tratarei mais adiante).

1.2 *É uma extensão da família* – O Angola Comunidade

O *trabalho* do mestre Naldinho *com* capoeira começou alguns anos após ter dado início aos treinamentos com o seu pai, mestre Jundiá. Ele conta que, ainda na adolescência, resolveu ensinar o que havia aprendido para alguns garotos da vizinhança, também no quintal da casa de seus pais. Logo, o interesse foi aumentando e um grande grupo de crianças se formou, para participar das aulas de capoeira. Esse seria o primeiro passo para o nascimento do que hoje é a Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, criada há mais de trinta anos, ainda sob a denominação de Grupo Senzala de Capoeira.

Fundado oficialmente no dia 03 de fevereiro de 1980, pelo mestre Naldinho (que naquela época ainda não era mestre de capoeira), o grupo teve outras denominações, até chegar à atual. Dez anos após a escolha do primeiro nome (Grupo Senzala de Capoeira), o grupo passou a se chamar “Capoeira Senzala de Palmares”, quando da filiação ao mestre Nô, da Bahia. Em seguida, ocorreu outra modificação e o nome ficou “Capoeira Palmares”. Em 1997, houve mais uma mudança. Desta vez, para “Capoeira Angola Palmares”. Somente em 2004, *devido ao trabalho realizado pelo grupo*, ficou definida a denominação Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, ou Angola Comunidade, atual nomenclatura, em sua forma simplificada.

O processo de desligamento do “Capoeira Palmares” durou cinco anos e ocorreu, segundo mestre Naldinho, devido a algumas incompatibilidades com outros professores do grupo, no que diz respeito à parte técnico-metodológica e prática da capoeira angola. Ele explica que os demais professores do grupo (também alunos do mestre Nô) não praticavam ou ensinavam a capoeira angola da forma como o mestre Nô lhes ensinara, o que acabou causando desconforto ao mestre Naldinho, que preferiu dar continuidade ao seu trabalho de forma independente. O que provocou essa decisão foi a *preocupação em manter a tradição da capoeira angola*, à qual o mestre faz alusão constantemente.

É importante ressaltar, que, embora, atualmente, exerça seu trabalho sem vínculo com um mestre ou grupo de fora da Paraíba, o mestre Naldinho mantém um bom relacionamento com o mestre Nô, bem como com os demais membros do grupo do qual fazia parte. Para melhor compreensão da relação mestre-grupo, recorro ao pensamento dos pesquisadores Vieira e Assunção (2009, p. 11):

(...) no universo da capoeira, um grupo representa uma escola fundada por um ou mais mestres e reúne, sob um mesmo nome, os núcleos de ensino constituídos por seus alunos que alcançam a condição de professores ou mestres. Há grupos pequenos, reunindo dois ou três núcleos de ensino de capoeira, e grandes grupos, organizados juridicamente em moldes empresariais e disseminados em todo o mundo. Com certa frequência, ocorre de o capoeirista já formado se desligar de um grupo e aderir a outro, já na condição de professor, por razões profissionais. (...) Se, até os anos setenta, o nome do mestre era praticamente o sobrenome do capoeirista (p. ex. Mestre João Pequeno de Pastinha), atualmente o praticante se identifica pelo grupo do qual faz parte.

O foco da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade, desde a sua fundação, são as aulas de capoeira angola. Inicialmente, as atividades concentravam-se em João Pessoa, onde somente o mestre Naldinho dava aulas, principalmente, no Bairro dos Novais (sede) e no Dede (atual Vila Olímpica Ronaldo Marinho). Com o passar dos anos, alguns alunos que mantiveram a continuidade nos treinamentos foram adquirindo conhecimento técnico, prático e didático suficientes para atingir *níveis mais avançados de aprendizado*, com base no *sistema hierárquico* do grupo, que é composto por quatro etapas, assim denominadas, em ordem crescente: aluno, professor, contramestre e mestre. Ao entrar no grupo, o novato, imediatamente, enquadra-se na condição de aluno. Ao longo de sua trajetória, caso continue praticando capoeira angola no Angola Comunidade, ocorrem as mudanças de *estágios do aprendizado*. A migração dos capoeiristas entre os *estágios* – assunto do qual tratarei detalhadamente mais adiante – fica a critério do mestre Naldinho, variando de acordo com aspectos como: esforço, aprimoramento técnico, dedicação, assiduidade, disciplina, respeito, tempo de prática da capoeira, *experiência de vida*, comprometimento e conhecimento dos capoeiristas com relação aos *fundamentos* e à *tradição* da capoeira angola.

Em mais de trinta anos *ensinando capoeira*, o mestre Naldinho *formou* vários professores e contramestres. A partir do momento em que se *formam professores*, os alunos do mestre estão oficialmente habilitados para dar aulas de capoeira angola. Estes, por sua vez, compõem uma espécie de “corpo docente” do grupo, responsável por ministrar treinamentos para crianças, adolescentes e adultos, de ambos os sexos, nas diferentes localidades onde o Angola Comunidade atua.

Além do mestre, o grupo possui quatro contramestres (Arnaud, Eudes, Mulatinho e Mazinho) e quatro professores (Sem-Terra, Barata, Marivan e Tina) em atividade⁴. Todos são naturais do Estado da Paraíba, com exceção do contramestre Arnaud, que nasceu no Rio Grande do Norte, residiu durante muitos anos na capital paraibana, retornando, em seguida, a seu Estado de origem. À medida que os alunos *mais antigos* do mestre começaram a dar aulas de capoeira, o processo de expansão do Angola Comunidade foi iniciado. Atualmente, o grupo é composto por, aproximadamente, seiscentos integrantes, distribuídos entre os municípios paraibanos de João Pessoa (sede), Sapé, Santa Rita, Conde, Mulungu e Bayeux; também nos Estados do Rio de Janeiro (capital) e Rio Grande do Norte (município de Nova Cruz), bem como nas cidades norte-americanas de Portland e Nova Iorque. Nestas duas últimas, as aulas são ministradas por alunos que estão se preparando para a *formatura de professor*.

Simultaneamente, professores, contramestres e o mestre do grupo também desenvolvem atividades educativas, culturais e artísticas com os alunos. Sob a supervisão do mestre, os professores e contramestres, além de ministrar aulas, também coordenam núcleos de ensino, organizam *rodas*, *eventos*, entre outras atividades, relacionadas tanto à capoeira angola como à cultura popular brasileira e afro-brasileira, tendo como prioridade o caráter assistencial, *voltado para a comunidade*. De acordo com o mestre Naldinho, a escolha do nome do grupo está diretamente relacionada com essa proposta:

Por causa do lugar onde eu moro e do trabalho que a gente faz, que é direcionado exatamente à comunidade. Pra todo mundo. É um lugar onde você pode chegar (...) onde (...) pessoas que não são da capoeira vão pra lá (...) É da comunidade (...) A gente discute antes de fazer alguma coisa. Trabalho em comum acordo.

Alguns dos alunos *formados* adotaram a capoeira como única profissão, como é o caso dos professores Marivan e Tina e dos contramestres Mazinho, Arnaud, Mulatinho e Eudes, que trabalham em escolas públicas ou em instituições privadas de assistência social e são remunerados por estas, e não pelos alunos, para os quais as aulas são sempre gratuitas. Outros professores, porém, possuem uma atividade profissional paralela, dedicando o tempo livre (geralmente à noite), ao ensino da capoeira, em bairros periféricos de João Pessoa e de outras cidades vizinhas. Apenas no núcleo do Angola Comunidade na cidade de Portland, nos

⁴De acordo com o mestre Naldinho, ao longo dos anos, alguns alunos se desligaram definitivamente ou se afastaram temporariamente das atividades do Angola Comunidade, entre os quais está um *professor formado* (que está afastado, por tempo indeterminado, devido a motivos pessoais) e outros dois capoeiristas (que estão entre os primeiros alunos do mestre Naldinho), que, atualmente, são mestres de capoeira em outros grupos, também na Paraíba. Conheci estes dois últimos, em eventos do projeto “Venha Ver Angola”, em oportunidades distintas. O relacionamento do mestre Naldinho com ambos é amigável.

Estados Unidos, os alunos precisam pagar pelas aulas de capoeira angola. O motivo é que os treinos acontecem em uma sala alugada. Por isso, uma taxa mensal foi estabelecida para os alunos, como forma de contribuição para o pagamento do aluguel. Naquela localidade, a capoeira é ensinada por um norte-americano, apelidado de Polvo – que se tornou aluno do mestre Naldinho quando visitou a sede do grupo, em João Pessoa – e que, embora ainda não tenha sido *formado* professor, excepcionalmente, tem permissão para dar aulas. Sobre o fato de, para os alunos, as aulas serem, obrigatoriamente, gratuitas, o mestre Naldinho afirma:

É um consenso do grupo, porque, eu aprendi assim. Eu não paguei. (...) Eu sempre tive, graças a Deus, meu trabalho. Comecei a trabalhar muito cedo e sou funcionário público há mais de vinte anos. Sempre investi na capoeira. Mas, as coisas de retorno da capoeira eu levo em prol da própria capoeira⁵. Não vou ficar rico não, com a capoeira não. E quem pensar (...) algum aluno meu que pensar que vai ficar rico por causa da capoeira, eu vou dizer para ele umas verdades. (...) [eles] têm uma obrigação com a capoeira, não só com a Capoeira Angola Comunidade, mas com a capoeira, de estar passando isso gratuitamente para o povo.

Com base na observação das relações entre os membros do Angola Comunidade, é possível perceber a existência de um forte vínculo afetivo – semelhante ao vínculo familiar – entre a maior parte destes. Por esse motivo, em várias ocasiões, o *cuidado* se estende também para questões referentes à vida pessoal dos seus discípulos. A transcrição de um relato do mestre ilustra esta afirmação:

(...) Esse relacionamento que existe entre a gente é de pai e filho mesmo. (...) o mestre não deve tratar [o aluno] só como amigo. Chega a um nível de relacionamento que não dá apenas como amigo não. Não é amigo não. Entro muito na vida familiar. A gente já ajudou muita coisa. Também já fui ajudado. (...) Filho de casa, de sangue, a gente ama porque é filho. Filho adotivo é filho porque a gente ama. Então, às vezes, eu dou “cascudo” [no sentido figurado] em “tudinho” e faço minhas aulas muito duras para os professores. Com os adolescentes que estão começando, eu sou sempre pai. Para os outros, às vezes, eu sou até um padrasto ruim. Mas, é para ensinamento de vida. Nem toda hora eu posso estar alisando a cabecinha, se você está fazendo uma coisa errada. Eu tenho que chamar a sua atenção. Tenho que “puxar sua orelha”. Não vou bater de palmatória. Já passou esse tempo. Mas, tenho que dar uma dura. (...). A relação [familiar] é tão forte que os filhos deles me chamam de vovô. (...) São os filhos que a minha mulher não pariu. Às vezes causa ciúme dentro de casa.

⁵ Segundo o mestre Naldinho, a única remuneração que, esporadicamente, chega até ele por meio da capoeira é proveniente de *exibições* do grupo em eventos (festas populares, como a “Festa das Neves” e as festividades juninas ou feiras que reúnem expositores de vários setores e de várias partes do país, a exemplo da “Brasil Mostra Brasil”). Nesses casos, o valor arrecadado (*cachê*) é dividido de forma igualitária entre os membros que participaram da atividade, o que reduz significativamente a quantia recebida por cada um. Outra possibilidade de obtenção de recursos se dá através de *cursos técnicos* de capoeira que o mestre Naldinho ministra quando viaja a convite de alunos de outras localidades ou de professores ou mestres de outros grupos, geralmente, fora do Estado da Paraíba. *Tudo é investido na capoeira* [principalmente na manutenção da sede do Angola Comunidade e na compra de material para uso do grupo]. (Mestre Naldinho).

A equipe docente (ou, pelo menos, uma parte desta) se reúne periodicamente para deliberação sobre assuntos variados. As principais decisões referentes ao grupo são tomadas – em assembleias ou reuniões –, geralmente, pelos professores e contramestres, juntamente com o mestre Naldinho. Assuntos mais gerais, como a escolha do atual nome do grupo, por exemplo, são discutidos com a participação (e votação) aberta a todos os alunos.

Como foi discutido em um momento anterior desta dissertação, os mestres de capoeira são considerados pelos seus discípulos como visionários, detentores de vasto conhecimento sobre diferentes aspectos da vida – embora muitos tenham tido pouco contato com o sistema de educação convencional (escola). No entanto, de acordo com o senso comum dos adeptos da *capoeiragem*, a simplicidade está entre os aspectos fundamentais que compõem a sabedoria do verdadeiro mestre de capoeira. Como em um exercício dessa característica peculiar, os mestres, em sua maioria, costumam pedir opiniões e ouvir sugestões de seus alunos – especialmente dos *mais antigos*. Normalmente, os grupos de capoeira (principalmente os maiores) são formados de uma massa heterogênea de alunos, no que se refere a aspectos como idade, ocupação profissional e escolaridade. Dessa forma, criou-se o hábito – que tornou-se parte do *ethos* local (no sentido geertziano do conceito) – de cada aluno dar a sua contribuição, de acordo com suas aptidões. Para fins de complementação da ideia, considero relevante destacar que, sobre o termo *ethos*, Clifford Geertz (1978) afirma:

O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade (p.143-144).

É uma espécie de “divisão de tarefas” dentro do grupo. Em cada espaço onde a capoeira é praticada (seja academia, escola, sede de projeto social, praça, etc.), há os alunos responsáveis por cuidar dos instrumentos (o que pode incluir desde a confecção até afinação e preparação para uso, pelo mestre e demais professores ou alunos); há aqueles que chegam mais cedo para ajudar a limpar o local de treino (varrer ou até lavar o chão e organizar o material); há ainda os compositores; os *cantadores*; os *tocadores*; os que ministram aulas; os que têm mais aptidão para lidar com crianças (e que *dão aulas infantis*), bem como os que discutem, junto com o mestre, entre outros aspectos, questões estratégicas, financeiras e organizacionais do grupo.

A partir da pesquisa de campo que realizei com os integrantes do Angola Comunidade, observei que, na dinâmica de funcionamento do grupo, cada aluno exerce uma

ou mais funções, de acordo com suas habilidades pessoais. Assim, cada um traz sua contribuição individual, para que as atividades necessárias à manutenção e ao desenvolvimento do meio social em que vivem sejam executadas de maneira *eficiente e harmoniosa*. No grupo do mestre Naldinho, a função da maioria dos capoeiristas (independentemente do estágio do aprendizado em que se encontram) é bem definida, sem, necessariamente, ter sido formalmente delegada pelo mestre. Como podemos observar na transcrição de uma fala do mestre, sobre o assunto:

Não gosto de nada obrigado (...) quando eu tenho que obrigar alguém a fazer uma coisa, eu desisto de obrigar (...). Eu mesmo vou lá e faço (...) até ele sentir: “poxa, isso era meu trabalho. Isso era para eu estar fazendo”. Quando eu consigo sensibilizar um professor ou um aluno que era ele que deveria estar fazendo o que estou fazendo naquele momento, eu acho que estou melhorando um pouquinho a minha mestria.

Com o propósito de ilustrar o funcionamento da “divisão de tarefas” dentro do Angola Comunidade, recorro à transcrição de mais um trecho da fala do mestre Naldinho, em uma conversa informal, que foi gravada em arquivo de áudio:

A gente não tem um clínico geral no grupo. Mas, temos um grande enfermeiro (...): [o contramestre] Mazinho (...) ele é a parte de saúde do Angola Comunidade. (...) E, a parte de elaboração de projetos [para fins de solicitação de apoio financeiro, realização de eventos, etc.], ele faz junto comigo. A grande função do mestre do grupo é essa. A gente percebe o dom de algumas pessoas e (...) cada uma vai se encaixando em uma função. Outro exemplo: [o professor] Marivan. Ele é o percussionista do grupo. Não é músico formado, mas, faz os arranjos musicais para shows. A parte de percussão, a parte “afro”. Isso é com Marivan. A parte de cultura popular (...) é a professora Tina. É incontestável, essa função dela. É dom. A parte de musicalidade, da bateria da capoeira: [professor] Barata. Temos outro [que atua na área] de confecção de berimbau: [professor] Sem-Terra. [o contramestre] Arnaud é tudo junto. Primeiro, ele está no Rio Grande do Norte. Está mais afastado da gente. Então, ele é o mestre do grupo lá. Longe de mim, ele tem que se virar e fazer um monte de coisa junto. Porque, o grupo dele não é muito novo, mas não tem nenhum professor formado. Então, os alunos que ele está descobrindo que tem esses dons, que a gente descobriu aqui de cada um, começaram a ajudá-lo a fazer as festas. No Rio de Janeiro é diferente. Lá, um [dos dois contramestres do grupo que residem naquela localidade] é elaborador de projetos e lida com a parte de socialização com as pessoas, que é Eudes, e a esposa dele (que é uma que vai se formar professora) e o outro é a parte de percussão. Percussão e confecção de instrumentos, que é Mulatinho, no Rio de Janeiro. Então a gente não tem preocupação aqui. Eu posso ligar dizendo assim: temos um show afro aí no Rio. Eu posso ir embora para lá que (...) eles dois já organizaram tudo. Vou chegar e vai estar pronto. Fora isso, tem muitos alunos que estão trabalhando essas coisas. Eu falei de berimbaus, de Sem-Terra, mas, os nossos melhores berimbaus, e os mais bonitos, quem faz é Tina. Ela aprendeu. Viveu lá dentro da minha casa, aprendendo; aprendendo a pirografar. Ela confecciona. Barata bota o ouvido pra escutar [e dizer se o som está bom]. A gente tem Roberta Kaline, que, nos eventos, faz a divulgação do trabalho. Ela é uma aluna, que está começando. Minha filha faz as fotografias. É bom que ela faz a fotografia, porque ela joga capoeira. Sabe a hora certa de fazer a foto. Temos o Estranho, um menino lá de Conde, que confecciona caxixi. Já

mandamos [caxixis confeccionados por este aluno] para a Europa, para os Estados Unidos, para o Japão. Cada um tem um pouquinho de contribuição. Então, quando junta essa equipe que tem aí (...). É uma junção de cada um (...) um pouquinho de cada um. Naturalmente, eles chegam e falam: “Mestre, eu acho que eu posso fazer isso”.

Além dos alunos, alguns “agregados” (pessoas que participam de atividades do grupo, mas, não são capoeiristas) também contribuem, em ocasiões como comemorações de aniversários, eventos e outras festividades. A mãe dos alunos Jonathan e Joseph confecciona bolos e salgados; a esposa do mestre Naldinho prepara algumas refeições, durante o *festival anual*; a aluna Açúcar atua tanto na área da culinária, quanto no que se refere à procura por apoio ou patrocínio, para confecção de camisetas alusivas a festividades do grupo. O filho do mestre ajuda na limpeza e organização da área de treinamentos da Casa da Capoeira Angola. Os demais alunos participam *jogando* e tocando instrumentos na *roda* e na *orquestra de berimbaus* do grupo, quando há apresentações.

A partir da divisão das atividades, cada integrante ocupa um lugar dentro do grupo, que não está diretamente atrelado ao *sistema hierárquico* – embora este continue sendo respeitado, incondicionalmente. Ao se dispor a ajudar, o capoeirista desperta para a compreensão de que, para fazer parte daquele grupo, é necessário contribuir – de alguma forma – para o seu funcionamento. Com base no discurso do mestre Naldinho – bem como na vivência com os membros do grupo durante a pesquisa de campo que deu origem a esta dissertação – recorro ao pensamento de Dumont (2008), para afirmar que a sociedade composta pelos membros do Angola Comunidade é organizada a partir de relações hierárquicas, na qual há papéis definidos e cada categoria (seja aluno, professor, contramestre ou mestre) depende da outra para continuar existindo.

Como ocorre na vida em sociedade (*fora da capoeira*), na dinâmica do Angola Comunidade todos têm direitos e deveres, o que inclui, no caso dos professores e contramestres, segundo o mestre Naldinho, a realização de atividades também fora do contexto do grupo, que *beneficiem outras pessoas e a capoeira*. Visivelmente, em seu processo de aprendizado, os alunos do mestre Naldinho são orientados para a importância desses princípios, que também devem ser levados para suas práticas e relações cotidianas que não estão relacionadas à capoeira. O *compromisso com a formação de cidadãos* – através do ensino-aprendizagem da capoeira –, ao qual o mestre Naldinho se refere frequentemente –, é um discurso recorrente no *meio capoeirístico*. Em um estudo realizado com crianças e adolescentes integrantes da Organização Não-Governamental “Escola de Dança e Integração

Social para Crianças e Adolescentes (EDISCA)”, localizada na periferia da cidade de Fortaleza (CE), Freitas (2004) sugere:

A utilização da arte como instrumento pedagógico nos processos de socialização de crianças e adolescentes ditas “em situação de risco” passou a ser um fenômeno marcante no Brasil a partir da década de 90, quando a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) colocou para a sociedade o desafio de assegurar os direitos de cidadania de crianças e jovens das camadas menos favorecidas da população. Assim, vimos surgir desde então inúmeros projetos sociais, fruto, sobretudo, de iniciativas das Organizações Não-Governamentais (ONGs), voltados para a garantia dos direitos previstos no ECA (p.35).

Diferentemente do que sugere essa pesquisadora, no caso das atividades desenvolvidas pelos integrantes do Angola Comunidade, o *compromisso* ressaltado pelo mestre Naldinho, está atrelado às origens históricas da capoeira, tendo como marco o processo de “embranquecimento” da luta, que, a partir da década de 1930, com o trabalho pioneiro do mestre Bimba, adquiriu, também, um caráter educacional, passando a ser ensinada em *academias*. O esforço desempenhado por mestres como Bimba e Pastinha, no sentido de institucionalizar regras (a exemplo da divisão hierárquica) que pudessem contribuir para um enquadramento da capoeira aos padrões da sociedade brasileira daquela época, parece ser consequência do que trata o pesquisador da cultura afro-brasileira Waldeloir Rego (1968), em seu “Ensaio sócio-etnográfico” sobre a capoeira Angola: “o capoeira desde o seu aparecimento foi considerado um marginal, um delinqüente, em que a sociedade deveria vigiá-lo e as leis penais enquadrá-lo e puni-lo” (p. 291).

A vestimenta, no Angola Comunidade, é um aspecto fundamental dentro do processo educacional pelo qual passam os integrantes do grupo, uma vez que aprender a vestir-se e a cuidar de seu *uniforme* adequadamente está entre as primeiras e principais responsabilidades de um aluno do mestre Naldinho, que recebe orientações, dos *mais velhos*, a esse respeito. O rigor com o qual este assunto é tratado faz parte do aprendizado dos integrantes do Angola Comunidade desde cedo. Antes de descrever a forma como se vestem os capoeiristas do grupo, considero necessário resgatar, de maneira sucinta, parte da história daquela Associação de Capoeira, no que se refere a esse aspecto, uma vez que algumas modificações ocorreram no Angola Comunidade, quando este se tornou independente do Capoeira Palmares. Uma das alterações mais significativas diz respeito ao visual dos capoeiristas. Na época em que eram filiados ao grupo do mestre Nô, embora adeptos da capoeira angola, a maior parte dos membros usava *abadás*, que são calças brancas – feitas com tecido do tipo “helanca” – próprias para a prática da capoeira e mais utilizadas por grupos de capoeira regional e

contemporânea. Para compor o uniforme, havia ainda uma camisa branca, contendo o símbolo do grupo na parte da frente e uma *corda* (ou *cordel*) amarrada na cintura, na cor correspondente ao nível técnico em que o capoeirista se encontrava. Eventualmente, usavam sapatos para *treinar* ou *jogar* a capoeira. Antes da filiação ao mestre Nô, só havia duas etapas de aprendizado dentro do sistema hierárquico do grupo do mestre Naldinho: os estágios de aluno e de professor. Foi a partir de 1990 – com a ida para o grupo Palmares – que o mestre Naldinho adotou o sistema de graduação representado por *cordas* ou *cordéis* amarrados à cintura dos capoeiristas. Como relata o mestre do Angola Comunidade:

O grupo Palmares usa o sistema de cordas (...) Se eu queria estar perto dele [do mestre Nô], tinha que usar. Ai, depois, fui tirando (...) Eu e meus alunos mais velhos não usávamos [cordéis] (...) mesmo fazendo parte da Palmares. Ele [o mestre Nô] deixava. Não tinha problemas com a gente. Era bom.

A partir do momento em que instituiu oficialmente seu próprio grupo, o mestre Naldinho adotou outra forma de se apresentar visualmente, mais próxima da aparência dos *angoleiros tradicionais*, ou seja, dos praticantes da capoeira angola que procuram *ser fiéis ao estilo* – inclusive na maneira de vestir – do mestre Pastinha e de seus discípulos. No Angola Comunidade, há a *camisa oficial*, que é confeccionada na cor branca, com tecido sintético, tendo a gola e os punhos das mangas coloridos e contendo o logotipo do grupo em tamanho maior na parte da frente e menor na de trás. As cores dos detalhes das camisetas têm uma ligação com o *sistema hierárquico* do Angola Comunidade – assunto do qual tratarei mais adiante. Além da *camisa oficial*, que pode ser combinada com calças brancas ou pretas (nos estilos “social” ou “esporte”, de acordo com a formalidade da ocasião), os integrantes do grupo do mestre Naldinho fazem uso de outros modelos de camisas durante *treinos* e *rodas*. Estas são, geralmente, alusivas a *eventos* e outras *festividades* realizadas pelo grupo (como *rodas comemorativas* ou o *festival anual*), ou são de grupos diferentes, com os quais os membros do Angola Comunidade mantêm contato.

No que se refere à combinação de cores da vestimenta dos capoeiristas, a regra do grupo permite três tipos de variações, compostas pelos seguintes conjuntos: calça preta e camisa branca; calça preta e camisa amarela ou ainda calça branca e camisa branca. O primeiro tipo é comumente usado nos treinamentos ou em *exibições*. O segundo é usado com menos frequência pelos capoeiristas. Além disso, as camisas amarelas que eles utilizam são de outros grupos, de mestres conhecidos, uma vez que o Angola Comunidade não possui camisas confeccionadas nesta cor. Já a última opção de vestimenta (totalmente branca), é mais

utilizada às sextas-feiras, *quando tem roda na Casa*, segundo o mestre: *como parte de uma tradição da capoeira angola cuja origem estaria ligada aos costumes de religiões afro-brasileiras*. Também está incluído na indumentária dos capoeiristas do grupo o uso de cinto e de sapatos (geralmente tênis). A camisa deve ficar por dentro da calça, ou *encalçada*, como define descontraidamente o mestre Naldinho.

Alguns membros, de forma opcional, fazem uso de chapéus, bonés ou toucas de lã – o que também é comum entre os *angoleiros*. Os professores, os contramestres e o mestre Naldinho usam ainda uma camisa do tipo “polo”, com mangas e gola pretas, em ocasiões mais solenes, como as *apresentações*, ou quando ministram *oficinas de capoeira*. De um modo geral, a forma como os capoeiristas do grupo escolhem o uniforme que irão usar é aleatória, salvo em casos como participações em *eventos* ou *apresentações*, quando é acordado previamente que todos utilizem determinada cor de calça e modelo de camisa. É importante destacar, no entanto, que, para *treinar* ou participar das atividades (principalmente das *rodas* e das *apresentações*) na *Casa do mestre* ou fora dela, é preciso estar devidamente uniformizado – com a blusa *encalçada* e usando sapatos. Nos treinamentos, é possível ver alunos usando camisas ou calças de outras cores, ou, ainda, com os pés descalços. O que ocorre é que a exigência é maior – por parte do mestre – quando se trata da *roda*. A não conformidade com as regras, nesse aspecto, parece ocorrer devido a dois motivos principais: o caso de alunos novatos, que ainda não possuem uniforme, ou, ainda, mais especificamente, em relação ao calçado, quando o aluno não dispõe de recursos financeiros para adquirir esse acessório. É válido ressaltar ainda que os uniformes da maioria das crianças do grupo, bem como de alguns adultos com menor poder aquisitivo, são doados pelo mestre Naldinho. Os demais alunos adquirem as camisas do grupo diretamente com o mestre, que é responsável pelos custos com a confecção destas. As demais peças que compõem a indumentária dos capoeiristas são adquiridas pelos alunos em locais distintos.

O rigor, quando se trata do cumprimento das regras do grupo, é algo próximo do inviolável, só havendo exceções em casos especiais, como os que foram citados acima. Pude comprovar essa afirmação em uma das minhas visitas à sede do grupo, quando fui convidada pelo mestre Naldinho a participar da *roda*, tocando berimbau. Foi em uma noite em que ele resolveu colocar somente mulheres para tocar os instrumentos, enquanto pediu para que o contramestre e os professores do grupo, ali presentes, *jogassem* com os alunos que estavam na *roda*. Como o número de alunas presentes era insuficiente e faltava uma pessoa para completar a *bateria*, eu era a única opção, naquele momento. Embora tivesse consciência de que só fui chamada porque estava vestida de acordo com as regras do grupo (tênis, calça e

blusa, devidamente *encalçada*), enquanto me posicionava, sussurrei para o mestre: “Ainda bem que hoje eu vim uniformizada”. Ele, de pronto, afirmou: *se não estivesse* [vestida adequadamente], *eu não teria lhe chamado*. Mais uma vez, parafraseando Velho (2006), eu aprendia com o campo. A minha condição de visitante⁶ não me dava, em nenhuma hipótese, o direito de violar as normas daquele local. Parece que, como capoeirista e pesquisadora, eu tinha a obrigação de saber que participar da *roda* vestida de maneira inadequada (contrariando as regras do grupo) é inaceitável. **(FIGURA 5)**

Com base na pesquisa etnográfica que realizei com os membros do Angola Comunidade, percebi que há um esforço, por parte dos capoeiristas, para manter a harmonia, em todos os aspectos – principalmente, no que se refere à conduta pessoal de cada indivíduo que integra aquela equipe. Tal atitude é uma forma de desmistificar a imagem atribuída aos *capoeiras* do passado, de que trata Waldeloir Rego (1968). Como ressalta o mestre Naldinho: *a imagem do vadio continua na cabeça* [das pessoas]. Diante disso, além da preocupação com a vestimenta e com o cumprimento de regras e rituais, o mestre afirma que o trabalho realizado no grupo está voltado também para a conscientização dos alunos com relação aos malefícios causados pelo álcool e pelas drogas, bem como para a reabilitação, por meio da prática da capoeira, dos que enfrentam problemas relacionados a essas substâncias. O mestre Naldinho afirmou, em uma conversa informal, que, junto com o contramestre Mazinho e os professores Tina, Marivan, já chegou a *buscar um aluno na rua usando drogas*, além de convidar dependentes químicos para fazer parte do Angola Comunidade, com o intuito de reabilitá-los. Como ocorreu em uma ocasião, segundo relata a seguir: *uma vez Marivan chegou falando assim: mestre, tem uma alma para a gente resgatar* [referindo-se a um usuário de drogas a quem se dispuseram a ajudar]. Embora aparentemente tranquilo, o mestre Naldinho assume uma postura rígida, quando se trata desse assunto: *se chegar com hálito de bebida alcóolica na roda, vai para fora*.

Ao longo de sua trajetória no âmbito do Angola Comunidade, os capoeiristas passam por um processo educativo no qual estão incluídas lições referentes tanto ao universo da capoeira, como à vida. Sempre que fala sobre a trajetória dos professores e contramestres do grupo, o mestre Naldinho faz questão de enfatizar que, embora a maioria destes – antes de

⁶ A partir deste episódio, também tive a confirmação de que o lugar que eu ocupava dentro do grupo era o de “pesquisadora-capoeirista” ou “capoeirista-pesquisadora”, pelo menos para uma parte dos integrantes do Angola Comunidade. A maioria destes me chamava de “Borboleta” (meu apelido de batismo na capoeira) ou de “a menina do Abada” (grupo do qual faço parte). Alguns, raros, referiam-se a mim pelo meu próprio nome de registro civil (“Juliana”) e suas variações, tais como “Ju” (este, no caso do mestre Naldinho). A aluna Janyeli falava que eu era “a menina que faz pesquisa”. Definitivamente, dentro do grupo eu era tanto capoeirista, quanto pesquisadora. Também era comum, uma mesma pessoa utilizar várias dessas denominações, aleatoriamente.

praticar a capoeira angola – tenha enfrentado problemas relacionados ao consumo de álcool ou à violência urbana (um deles andava armado, na adolescência), todos, atualmente, têm uma conduta de vida diferente e têm a tarefa de contribuir tanto com a prevenção, como com a recuperação pessoas que vivem em situação semelhante. Mais uma vez, recorro à transcrição de um comentário do mestre Naldinho:

Cada um [dos professores e contramestres] tem uma história (...) que você vai chorar se ouvir. Então, eu penso que eu ajudei, de alguma forma, com a minha chatice, sendo durão, sendo pai, sendo amigo, botando no colo, puxando pelo braço para viajar, dormindo na mesma cama confortável, eu minha mulher e dois, três alunos; ou dormindo no chão duro, dentro do mato, todo mundo junto. (...) Esse tipo de relacionamento foi a formação como cidadão para cada um deles. Seja cidadão ou cidadã. O homem e a mulher.

1.2.1 A Casa da Capoeira Angola ou *a fonte do grupo*

A Casa da Capoeira Angola é a casa inteira (Mestre Naldinho)

A sede do Angola Comunidade fica na Casa da Capoeira Angola, que está localizada na avenida Marta Pacheco, n° 570, no Bairro dos Novais, em João Pessoa, capital da Paraíba. A região, localizada na periferia da cidade, é conhecida por registrar índices elevados de violência urbana, mais precisamente assassinatos do tipo “acerto de contas” – provavelmente relacionados ao tráfico de drogas –, cuja presença é latente nas comunidades (favelas) localizadas nas redondezas do referido bairro⁷. **(FIGURA 6)**.

A *Casa do mestre* é um espaço é reservado ao ensinamento e à prática da capoeira angola e de atividades relacionadas às culturas popular brasileira, indígena e afro-brasileira. Pintado no asfalto, em frente à *Casa*, o símbolo do grupo – um círculo azul, contendo a imagem de dois capoeiristas em posição de *jogo*, que está presente nas camisas utilizadas pelos integrantes do grupo –, identifica o local. Ao chegar, o visitante abre o portão da frente, passa pelo jardim e caminha por um beco estreito, na lateral externa da casa, com aproximadamente dez metros de comprimento, até chegar aos fundos, onde há uma entrada, com um portão de ferro, que só é fechado quando as atividades da capoeira terminam. Após descer um degrau, chega-se, então, ao salão onde as atividades do grupo acontecem.

Construído onde antes era o quintal da residência do mestre Naldinho, o espaço fica logo após a cozinha. Uma porta de madeira demarca fisicamente a divisão. Sempre fechada, garante a privacidade da família do mestre, que permanece dentro de casa durante a realização das atividades do grupo, com saídas esporádicas até o local de treinos, em caso de necessidade. O salão – que tem piso de cerâmica, telhado de amianto, sem forro e paredes brancas, bastante enfeitadas –, é relativamente amplo, sendo suficiente para a realização de treinos, *rodas* e reuniões, bem como para acomodar visitantes na época do *festival* que é realizado anualmente pelo grupo, geralmente, no mês de dezembro. É lá que dormem e se alimentam os capoeiristas que vêm de fora para participar da festividade.

Uma quantidade significativa de instrumentos musicais fica guardada na Casa da Capoeira Angola: são mais de vinte tambores, de tamanhos e formas variados, cerca de quarenta berimbaus pendurados nas paredes, além de pandeiros, reco-recos e agogôs, utilizados nas *rodas* de capoeira angola, como também em *aulas de instrumentos*, ministradas

⁷ As alusões a episódios dessa natureza, ocorridos no Bairro dos Novais, são frequentes em noticiários locais.

periodicamente pelo mestre, para os alunos, na *Casa*. Há ainda, *vergas* (madeira pronta para fazer berimbau) e cabaças. Os bastões de madeira utilizados na dança do maculelê ficam guardados no local, onde também há diversos caxixis, *baquetas* (pedaços de madeira finos, utilizados para tocar berimbau), *dobrões* (espécie de moeda grande, usada para pressionar a *corda* de aço do berimbau, durante a execução do toque) e outros acessórios próprios para tocar berimbau. Além dos berimbaus coloridos e *pirografados* (com desenhos artesanais gravados na madeira), as paredes da *Casa do mestre* são decoradas com quadros de fotografias e pinturas relacionadas à capoeira. Na parede central, atrás do local onde ficam sentados os *tocadores* dos instrumentos que fazem parte da *roda* de capoeira, há uma grande pintura na parede, feita com tinta *spray*, retratando um grupo de capoeiristas reunidos, tocando instrumentos, aparentemente no Pelourinho, em Salvador (BA). A imagem funciona como uma espécie de “plano de fundo” para a *roda* de capoeira do grupo Angola Comunidade, que acontece naquele local. **(FIGURA 7).**

Alguns bancos grandes de madeira ficam dispostos nas extremidades do salão. De um lado, para acomodar os capoeiristas que tocarão os instrumentos, durante a *roda*. Do outro, para os visitantes. Cadeiras e bancos de plástico ficam guardados em um canto, para serem utilizados, geralmente, em reuniões ou *eventos*. Há ainda um armário, no canto da sala, que fica sempre fechado. Dentro, o acervo do grupo, que contém mais de cinquenta livros, matérias jornalísticas, vídeos, instrumentos, álbuns de fotografias, uniformes e documentos. Tudo relacionado à capoeira. Sobre o conteúdo do armário, o mestre Naldinho explica: *Sempre que alguém pede uma explicação mais detalhada sobre alguma coisa relacionada à capoeira, vou lá no armário, pego um livro e mostro onde está a resposta*. Os livros também são utilizados durante reuniões periódicas, realizadas pelo mestre, com os professores e contramestres do grupo, destinadas ao estudo (teórico) e ao debate sobre a capoeira. A cada reunião, um capoeirista fica responsável pela leitura e apresentação de um livro, ou de um texto, para posterior discussão, entre os presentes.

No local também há dois filtros de água mineral, para uso de visitantes e dos membros do grupo, nos intervalos e ao final das aulas, além de um banheiro, que também serve como vestiário dos capoeiristas, antes do início e ao final dos treinos. A Casa da Capoeira Angola foi construída e é mantida, pelo mestre Naldinho, com recursos próprios. A limpeza do local onde ocorrem os treinos é feita pelo próprio mestre e pelo filho dele. Em praticamente todas as vezes em que telefonei para o mestre, por volta das dezoito horas, avisando que iria assistir ou participar do treino, ele afirmou estar preparando o local, varrendo e organizando o material para a aula que daria em instantes. Em outras ocasiões, no entanto, ao chegar à *Casa*, me

deparei com o mestre Naldinho limpando a área, sozinho, enquanto conversava com os alunos que chegavam.

É na Casa da Capoeira Angola que acontecem os treinos do grupo com o mestre Naldinho, sempre às segundas, quartas e sextas-feiras. Normalmente, o treino para crianças ocorre a partir das dezenove horas. Às vinte horas, é a vez dos adultos treinarem. Alguns destes, no entanto, têm o hábito de chegar mais cedo, com o intuito de participar dos treinos no primeiro horário. Ao final da aula, as crianças são liberadas e as atividades seguem, somente com os adultos, até as nove e meia da noite, em média. Nas palavras do mestre Naldinho: *João Pessoa é a fonte*, para os capoeiristas do grupo que moram nas demais localidades e que, periodicamente, o visitam, para treinar na *Casa* dele.

Durante a pesquisa de campo que originou esta dissertação, mantive contato com muitos alunos do Angola Comunidade, de diversas localidades – incluindo estrangeiros – que *treinam com* os professores e contramestres do grupo. Isso ocorreu porque, periodicamente, alguns alunos que treinam fora da *Casa* vão até a sede, ou a *fonte* do grupo, para treinar com o mestre Naldinho, participar da *roda*, encontrar e estreitar os laços com os demais integrantes da Associação. As *apresentações* e o *festival anual* também são ocasiões propícias ao encontro de membros de diversos núcleos do Angola Comunidade. Com esse mesmo objetivo, o mestre Naldinho costuma visitar todos os locais onde há atividades do grupo ou, ainda, promover atividades que integrem a maior quantidade de alunos possível. Sobre esse assunto, o mestre afirma:

Às vezes, dá vontade, e eu apareço de surpresa. Ou, às vezes, a gente marca mesmo. Consegue um recurso maior, para fazer uma festa, até. Aí, eu vou e passo o dia inteiro dando aula. Faço uma aula diferenciada, com o pessoal. Às vezes, eu vou sozinho. Às vezes, eu levo mais dois ou três professores. Ou, as pessoas que estão se preparando para a formatura de professor. São essas pessoas que nos seguem quando tem uma atividade diferenciada.

Entre os alunos que frequentam a Casa da Capoeira Angola estão crianças e adultos, tanto do sexo masculino como do feminino. Embora a quantidade de *alunos do mestre* seja bastante expressiva, a rotatividade é muito grande nos dias de treinamentos. As pessoas cuja assiduidade era maior, no período em que eu frequentei o local, eram as alunas Açúcar e Chris, além das crianças Janyeli, Carlos (que tem oito anos) e Jéssica (de oito nos), que são sobrinhos da professora Tina. O casal de americanos Bengala e Pássaro Branco – que integra o núcleo do Angola Comunidade na cidade de Portland (EUA) – além do também americano Suicida (este pertencente a outro grupo de capoeira angola dos Estados Unidos), estiveram

entre os alunos mais assíduos, no tempo em que permaneceram em João Pessoa, especialmente para uma temporada de treinamentos com o mestre Naldinho. Com menos frequência do que estes últimos, também se faziam presentes: o contramestre Mazinho, os professores Barata e Marivan, o professor Sem-Terra, além de outros alunos, cuja presença era esporádica.

A faixa etária das crianças do Angola Comunidade oscila entre seis e doze anos. Já os adultos, têm idade entre dezoito e trinta anos. A maior parte dos alunos – como também o mestre Naldinho – é composta de pessoas magras, esguias, de estatura mediana e com a musculatura do corpo firme e tonificada. Os alunos da *Casa* residem em diferentes áreas da cidade de João Pessoa, como os bairros de Manaíra, Mangabeira, Valentina Figueiredo, Alto do Mateus, Tambauzinho e Cruz das Armas. A aluna Chris, bem como a professora Tina e todas as crianças que *treinam na Casa*, moram no Bairro dos Novais. Alguns capoeiristas são moradores de municípios da região metropolitana da capital, a exemplo de Santa Rita, Bayeux e Conde. O perfil socioeconômico dos integrantes do grupo que frequentam a *Casa do Mestre* é variado, oscilando entre as classes B, C, D e E, sendo os que moram no Bairro dos Novais, aparentemente, integrantes de famílias com menor poder aquisitivo.

A maioria dos alunos utiliza o sistema de transporte público para ir e voltar da *Casa do mestre*. O único integrante do grupo que possuía carro, durante o tempo em que frequentei o local, era o professor Sem-Terra (que se desloca esporadicamente de Livramento – em Santa Rita – a João Pessoa para *treinar com o mestre*). O professor Marivan possui uma motocicleta. Dois outros alunos (que não estão em atividade) que possuíam veículo próprio visitaram a sede do grupo em duas ocasiões distintas, durante o tempo em que fiz pesquisa de campo naquela localidade.

Com relação à atividade profissional dos alunos do mestre com os quais mantive mais contato (os que frequentam a *Casa*), verifiquei uma grande variedade de áreas: havia uma agente de saúde municipal, um técnico em rede de telefonia, um enfermeiro, um bombeiro, além de alguns estudantes, trabalhadores autônomos, um marceneiro, músicos e professores. A maior parte dos alunos adultos possui o Ensino Médio Completo. As crianças frequentam escolas públicas, localizadas no Bairro dos Novais.

Segundo o mestre Naldinho, nas cidades de Bayeux (PB), Sapé (PB) e Rio de Janeiro (RJ), o número de capoeiristas do sexo feminino, de crianças e adolescentes é mais expressivo do que nas demais localidades em que o grupo atua. Nessas localidades, as aulas de capoeira são ministradas em escolas da rede pública de ensino fundamental ou em instituições de apoio a crianças e adolescentes em situação de risco social. Já na cidade de Portland, nos Estados

Unidos, há uma predominância de pessoas adultas, do sexo feminino. De acordo com o mestre: *Na capoeira angola, no Brasil, a maior parte dos praticantes é do sexo masculino. Você vai pra Estados Unidos, vai na Europa, é o contrário. Tem o mestre e tem dois homens na academia, e tem cinquenta mulheres.*

1.3 A hierarquia e o Angola Comunidade

A hierarquia é respeitada, cada um sabe seu lugar e sabe que tem a hora certa para tudo. (Mestre Naldinho)

Apesar de o sistema hierárquico do Angola Comunidade estabelecer uma divisão em *estágios de aprendizado*, categorizando, assim, aqueles alunos com mais tempo de prática da capoeira como professores e contramestres, é válido ressaltar que todos começaram como alunos e, enquanto permanecerem no grupo, treinando e *jogando* a capoeira ensinada pelo mestre Naldinho, serão considerados alunos dele. Dentro da categoria de “alunos do mestre”, no entanto, há as subdivisões, conforme as *etapas do aprendizado*, de acordo com o *sistema hierárquico* daquela Associação de Capoeira, anteriormente descrito: aluno, professor, contramestre e mestre. A categoria “alunos do mestre” engloba também aqueles que treinam com os professores ou contramestres do grupo, em locais distintos da *Casa*.

A fidelidade aos costumes, às regras e a outros valores introduzidos pelo mestre Naldinho – por parte dos demais integrantes do Angola Comunidade – legitima a força que a divisão hierárquica representa dentro daquele grupo social. Em decorrência desta sistematização categorizada, também são fortalecidas no grupo as noções de *disciplina* e de *respeito* – que parecem constituir a base das relações entre os seus membros.

Embora haja uma divisão hierárquica bem definida dentro da Associação que preside, o mestre Naldinho procura enfatizar o caráter comunitário do *trabalho* que realiza, afirmando que não há distinção no que se refere ao relacionamento interpessoal com seus alunos: *A gente não tem essa divisão*. A partir das observações realizadas em campo, pude perceber que, no grupo, as formas de tratamento e de relacionamento entre os capoeiristas são baseadas, principalmente no respeito mútuo. A noção de *respeito* (*aos mais velhos, aos rituais, às crenças, aos fundamentos e tradições*, etc.), por sua vez, é um elemento formador e mantenedor da noção de *hierarquia* no âmbito do Angola Comunidade.

Ao observar a maneira como os alunos se dirigem ao mestre, aos professores e aos contramestres (e como estes interagem com os alunos e entre si), além do *respeito* e de um elevado grau de formalidade e de exigências (no que se refere à *disciplina*), não identifiquei um distanciamento significativo, provocado pela divisão hierárquica presente no grupo. O que os diferencia – e que, conseqüentemente, pode provocar algum tipo de distanciamento – é a maturidade demonstrada pelos *mais antigos* nas formas de lidar – principalmente – com as obrigações e os rituais. Ou seja, nas relações interpessoais, as diferenças decorrentes da

hierarquia são mínimas, estando mais ligadas à questão do *respeito* e da formalidade no trato com o outro. Já no que se refere ao cumprimento de deveres e da organização das atividades do grupo, cabe aos *mais antigos* assumir o comando. Estes, também, são os primeiros a entrar na *roda* para *jogar* (a ordem de entrada na *roda*, geralmente, segue a lógica da hierarquia), são responsáveis por tocar os instrumentos (especialmente os berimbaus), bem como por coordenar e monitorar a realização das atividades (a exemplo das *rodas*), para que tudo ocorra dentro da normalidade, conforme os padrões do grupo. Cabe aos mais velhos, ainda, demonstrar conduta exemplar – dentro dos princípios preconizados pelo grupo e de acordo com os fundamentos e a tradição da capoeira – com o objetivo, entre outros aspectos, de passar uma imagem positiva para os demais capoeiristas, construir uma boa reputação e, principalmente, *servir de exemplo para os mais novos*. Ocorre que, com o passar do tempo, o acúmulo de informações vai dotando os capoeiristas de mais *recursos* (tais como: *repertório* de movimentos corporais, destreza, retórica, nível mais elevado de entendimento do *jogo*, dos *fundamentos* e de outros aspectos referentes ao universo da capoeira); concedendo-lhes, simultaneamente, uma condição diferenciada, em relação aos demais – no sentido de que detém *mais conhecimento*.

Os primeiros indícios de divisão hierárquica entre os adeptos da luta – então denominados “capoeiras” – surgiram, segundo Capoeira (2005), nas maltas cariocas, que eram agrupamentos que fizeram parte da história urbana da “capoeiragem” (prática da capoeira) nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, no século XIX. O referido autor afirma: “Por volta de 1886, (...) já existia uma hierarquia: chefe de malta, capoeiras profissionais, amadores e carrapetas (meninos iniciantes)”. Ainda de acordo com este pesquisador, já naquele período, os integrantes das maltas cariocas – cuja rivalidade era acirrada e entre as mais conhecidas estavam a dos “Guaiamus” e dos “Nagoas” – se reuniam para treinamentos secretos.

Pesquisadores como Decânio (1997) afirmam que a noção de *hierarquia* se fortaleceu, no âmbito da capoeira, na década de 1930, a partir da criação, pelo mestre Bimba, de um *sistema de graduação* que deu origem a rituais de iniciação, a exemplo do *batizado*, além de outras formas de representação da continuidade da trajetória dos capoeiristas, como é o caso da *formatura* e dos *cursos de especialização*. Na *hierarquia* introduzida pelo mestre Bimba, distinguiram-se as figuras dos *calouros*, dos *formados* e dos *formados especializados*. O *aluno formado* e o *especializado* adquiriam, portanto, mais respeito junto ao mestre e aos demais colegas (ASSUNÇÃO, 2005, p.34). Na *escola* do mestre Pastinha, embora houvesse apenas a graduação de *mestre*, sem demais níveis intermediários, as noções de *hierarquia* e de *respeito* também eram marcantes (REIS, 2000). Atualmente, a divisão hierárquica permanece como

elemento forte dentro dos inúmeros grupos de capoeira existentes no mundo. É importante destacar que, apesar de cada grupo possuir características, costumes, regras e valores próprios, categorias como a *hierarquia* estão embasadas nos *fundamentos* e na *tradição*, instituídos pelos capoeiristas do passado e fortalecidos pelo mestre responsável por aquele *trabalho*. Parece que tais noções também são parte integrante do *ethos* dos capoeiristas.

A formação dos componentes do Angola Comunidade – que é parte de um contexto geral da capoeira – está subtendida em uma espécie de regulamento, sendo que, deste último, não há representação material. Ou seja, a maior parte dos preceitos nos quais os capoeiristas, de um modo geral, afirmam basear suas atitudes e relações – têm origem (de acordo com o senso comum dos capoeiristas) no passado da capoeira. Estes foram, ao longo dos anos, sendo fortalecidos, propagados (e, inevitavelmente, modificados) por meio da *oralidade*. Historicamente, o registro escrito que parece ter ganhado maior destaque – no que se refere a regras de conduta estabelecidas por mestres, para serem seguidas por seus discípulos – foi criado pelo mestre Bimba, na mesma época em que este abriu a primeira academia de capoeira do país (“Centro de Cultura Física e Capoeira Regional”), com autorização do governo, em 1937 (REGO, 1968). Como mostra o autor⁸:

Como toda academia de capoeira, tem um regulamento para os seus discípulos com a diferença, apenas, que nas demais a coisa vai sendo transmitida oralmente, de boca em boca. Na academia de Mestre Bimba, há uma série de recomendações datilografadas, emoldurada em vidro e afixada nas paredes e um regulamento básico impresso no folheto⁹ mencionado, o qual consta de nove itens:

1. Deixe de fumar. E proibido fumar durante os treinos;
2. Deixe de beber. O uso de álcool prejudica o metabolismo muscular;
3. Evite demonstrar aos seus amigos de fora da roda da capoeira os seus progressos. Lembre-se que a surpresa é a melhor arma de uma luta;
4. Evite conversa durante o treino. Você está pagando pelo tempo que passa na academia e observando os outros lutadores, aprenderá mais;
5. Procure gingar sempre;
6. Pratique diariamente os exercícios fundamentais;
7. Não tenha medo de se aproximar do oponente; quanto mais próximo se mantiver, melhor aprenderá;
8. Conserve sempre o corpo relaxado;
9. E melhor apanhar na “roda” que na rua... (p. 291)

Outra exigência do mestre Bimba, de acordo com Decânio (1997), era que seus alunos possuíssem carteira profissional e estivessem estudando ou trabalhando. Segundo Capoeira (2005), o mestre Pastinha, ao iniciar as atividades em sua academia (“Centro Esportivo de

⁸ Transcrição literal do trecho da obra de Waldeloir Rego.

⁹ “Mestre Bimba mantém em sua academia um curso a que *chama Curso de Capoeira Regional*, cujas lições se acham impressas, num folheto ilustrado, anexo a um disco *long-playing* onde se acham gravados os toques e as cantigas referentes às lições”. (Rego, 1968, p. 291).

Capoeira Angola”), em 1941, “criou um código moral e, semelhante a Bimba, selecionou e organizou aspectos da capoeiragem da época para criar seu estilo” (p.12). É válido ressaltar que, embora tenha adotado estas medidas, o discurso de Pastinha sempre enfatizou a importância de se preservar as *raízes da capoeira* e as *tradições* (FREIRE, 1967). O fato de os mestres mais conhecidos e respeitados do *meio capoeirístico* possuírem propostas distintas – o primeiro, mais focado na inovação e o segundo, preocupado com a “preservação das origens” – não significa que um ou o outro se distancie dos chamados *fundamentos* e *tradições* da capoeira. Apesar de divergentes em alguns aspectos, ambos os *trabalhos* estão embasados – principalmente – nessas duas categorias.

Tal informação parece ilustrar a autonomia exercida pelos mestres de capoeira, dos diferentes estilos, até os dias atuais. Cada um, ao seu critério, introduz ou retira certas características da prática cotidiana do grupo pelo qual é responsável, sem, necessariamente, se distanciar dos fundamentos e da tradição da capoeira. Estes últimos – *herdados dos ancestrais* e *preservados pelos mais velhos* –, inclusive, seriam, de acordo com o senso comum nativo, a justificativa para a existência das normas universais que regem o universo da capoeira, tais como: o respeito aos mais antigos, principalmente ao mestre; a reverência e o cuidado com relação ao berimbau; a obediência às regras que regem os rituais; o zelo e a responsabilidade com a vestimenta, bem como na forma de se comportar e no relacionamento interpessoal.

As normas que integram o universo da capoeira parecem estar relacionadas com o que Lima *apud* Falcão (2010) aponta como os três princípios nos quais se baseia o candomblé: “respeito à autoridade paterna e ao princípio de senioridade e a solidariedade do grupo” (p.20). Aos dois primeiros princípios (“autoridade paterna” e “senioridade”), estariam associados, no âmbito da capoeira, o respeito incondicional à figura do mestre, bem como, aos *mais velhos*, ou *mais antigos*. Já a “solidariedade do grupo” é verificada, especialmente, quando da realização de *eventos* ou, principalmente, na divisão de tarefas que existe dentro e fora da roda de capoeira. A ligação da capoeira (desde sua origem histórica) com as chamadas religiões de matriz africana é admitida e enfatizada constantemente pelo mestre Naldinho. Este, como já foi dito, ressalta, constantemente, sua ascendência africana, mostrando-se conhecedor de peculiaridades referentes à cultura, bem como, seguidor – em seu *trabalho com a capoeira* – de costumes que estariam relacionados, principalmente, à religiosidade de alguns povos daquele continente.

Segundo Decânio (2002), a atribuição do título de “mestre” aos “que se dedicam ao ensino da capoeira” é uma das *tradições* mais fortes que, apesar do desenvolvimento da arte, permanece viva até os dias atuais. Embora nem todos os professores de capoeira possuam o

“título”, é sabido que a *tradição* perpetuou e que cada grupo possui pelo menos um mestre, a quem os alunos e demais professores *devem respeitar como autoridade máxima, detentora de pleno conhecimento sobre a capoeira e de sabedoria suficiente para aconselhar os seus discípulos sobre os caminhos que devem ser trilhados na roda e na vida*, segundo o senso comum nativo. É relevante registrar que, da mesma forma que a origem da capoeira possui várias versões, a introdução da denominação de mestre ao *mais antigo* e maior *conhecedor* também está inserida em um contexto polêmico. A literatura referente à capoeira não dispõe de informações específicas sobre essa temática, bem como a respeito de todo o simbolismo criado em torno da figura do mestre e conservado até os dias atuais pelos adeptos da *capoeiragem*.

No entanto, há indícios de que a *tradição* de atribuir aos capoeiristas mais antigos e mais experientes a denominação de *mestre* teve início – ou se fortaleceu – durante o período em que a capoeira deixou de ser aprendida quase que exclusivamente na rua – por meio da observação –, ou de pessoa a pessoa (Capoeira, 2005), e passou a ser ensinada de uma forma mais organizada, dentro de um contexto semelhante ao de uma escola, em que as figuras do professor e dos alunos estavam bem definidas, a partir da consolidação dos *trabalhos* dos mestres Bimba e Patinha.

Levando-se em consideração a trajetória de um capoeirista até a obtenção da graduação de mestre – que em alguns grupos ultrapassa 25 anos de treinamento e aprendizado, início uma reflexão acerca do que Bourdieu (1998) define como “poder simbólico”, que, segundo o autor, é resultante do acúmulo de capital (também simbólico). No sentido bourdieusiano, proponho que, na dinâmica do Angola Comunidade, o mestre Naldinho é a pessoa que detém o maior volume de capital (simbólico), em relação aos demais integrantes do grupo. O capital acumulado pelo mestre ao longo de sua trajetória é representado por aspectos como: o volume de conhecimento, a experiência de vida e na capoeira, o trabalho realizado (que inclui a *formação* de outros capoeiristas) e a reputação consolidada no meio *capoeirístico*. Esse conjunto de qualificações concede ao mestre a condição de maior detentor de saberes, tanto inerentes àquele universo, quanto de fora dele. Dessa forma, ao ocupar o mais alto grau dentro do sistema hierárquico do grupo, cabe ao mestre assumir o comando, supervisionando tudo o que ocorre naquele ambiente. Além de coordenar administrativamente e executar as funções de manutenção, organização e funcionamento das atividades do grupo, é o mestre quem comanda a *roda*, quem dita o ritmo a ser *jogado* e quem tem autoridade para iniciar e encerrar os *rituais*. Na ausência deste, o capoeirista *mais antigo* que estiver presente na ocasião tem o dever (moral) de assumir o comando das atividades.

Professores e contramestres, ao atingirem esse estágio do aprendizado, também adquirem um tipo de *status* que lhes concede uma posição privilegiada dentro do grupo, em relação aos demais componentes (alunos). Junto com o mestre, estes formam não somente o corpo docente do Angola Comunidade. São, ainda, os que detêm maior autoridade dentro daquele grupo (depois do mestre), devido, também, ao acúmulo de capital ao longo dos anos de experiência. A liderança dos integrantes dos mais altos postos na *hierarquia* do Angola Comunidade – que tem o mestre Naldinho como figura central – é exercida, como já foi dito, tanto no que diz respeito ao cumprimento dos rituais típicos da capoeira angola (sempre de acordo com os *fundamentos* e a *tradição*), quanto em ocasiões em que é necessário resolver problemas (sejam de ordem pessoal dos alunos ou referentes ao grupo). Ou seja, cabe aos *mais antigos* arcar com o maior número de responsabilidades.

Levando em consideração que uma parcela mínima dos capoeiristas – nos mais diversos grupos de capoeira – consegue obter o reconhecimento como mestre, é pertinente ressaltar, no presente estudo, que, além de esforço, dedicação, disciplina e de um certo talento, para chegar ao mais alto grau na *hierarquia da capoeira* é preciso ser dotado de algo a mais – uma característica inata (ou um conjunto de características) –, capaz de torná-lo diferente dos demais membros do grupo social ao qual pertence. Utilizando a definição weberiana de “carisma”, proponho uma reflexão sobre esse aspecto comum da personalidade dos mestres de capoeira. Para Weber, o carisma corresponde a:

Uma certa qualidade que caracteriza uma personalidade individual, e em virtude da qual esse personagem é considerado extraordinário e tratado como se fosse dotado de poderes ou qualidades sobrenaturais, sobre-humanos ou, pelo menos, excepcionais (Weber *apud* Giddens, 1994, p.223).

Sendo o mestre a pessoa mais respeitada e estimada pelos integrantes, associo a este a ideia de “líder carismático” – introduzida por Max Weber. Retirando-se o peso da palavra “dominação” (carismática), utilizada por este autor, que pressupõe uma espécie de “acordo” firmado (inconscientemente) por aquele que domina e os seus “dominados”, opto por utilizar a noção weberiana de carisma para tentar compreender a relação entre o mestre Naldinho e seus alunos.

Historicamente, no universo da capoeira, o mestre é tratado como alguém especial. A mesma forma de tratamento – quase devocional, por parte dos discípulos – se aplica, inclusive, com relação aos mestres já falecidos. Habitualmente chamados de *ancestrais* pelos capoeiristas, mestres como Bimba e Pastinha são frequentemente reverenciados e

homenageados por meio de letras de músicas, livros, bem como nas formas como são lembrados, durante conversas, dentro e fora das *rodas* de capoeira. O *respeito* que os praticantes da capoeira demonstram para com os chamados *mestres do passado* faz parte da *tradição* e é tão – ou mais – forte do que aquele que é demonstrado em relação aos mestres da atualidade.

No caso do mestre Naldinho, o relacionamento e as formas de tratamento com seus alunos, visitantes e familiares, não foge a essa regra. Embora detenha uma postura séria e seja rigoroso, principalmente com relação a aspectos como importância do treinamento físico, pontualidade, disciplina e respeito, também é extremamente simpático, atencioso e bem-humorado – com todos que o rodeiam. Com expressão facial normalmente suave, o mestre sempre está rodeado de pessoas, sejam elas familiares (os filhos e a esposa dele participam de algumas atividades do grupo), pesquisadores, amigos, alunos, professores e contramestres do próprio Angola Comunidade, ou capoeiristas e mestres de outros grupos. A partir das minhas observações em campo, verifiquei que as formas como os alunos se dirigem ao mestre, para cumprimentá-lo ou para dar início a um diálogo ratificam os aspectos enumerados anteriormente, no que diz respeito ao carisma. Um dos alunos do mestre Naldinho, apelidado de Kong, que tem 29 anos, pede a benção¹⁰ do mestre no momento em que o cumprimenta, tanto na Casa da Capoeira Angola como fora dela – fato que presenciei diversas vezes, inclusive, quando da realização de *rodas* em locais públicos. Outros, como é o caso das alunas Jéssica e Janyeli, costumam abraçar o mestre com uma expressão de alegria comum às crianças quando abraçam seus pais. Entre os demais alunos não é diferente. Todos, sem exceção, ao chegarem à Casa da Capoeira Angola ou ao encontrarem o mestre em qualquer outro local, são, igualmente, abraçados e recebidos com um largo sorriso. Quem se aproxima do mestre Naldinho – assim como dos demais mestres de capoeira aos quais tive acesso ao longo de dezesseis anos de vivência nessa área –, sente vontade de permanecer por perto. É como se o mestre emanasse uma energia que atrai as demais pessoas para si. O encantamento causado pelo mestre Naldinho, em relação aos seus discípulos e demais admiradores, pode ser relacionado – além da ideia weberiana de “carisma” – à noção de “mana”, de Marcel Mauss. Ao utilizar a expressão melanésia “mana” para definir uma espécie de “força mágica”, “força coletiva” ou “força religiosa”, Mauss (2003) afirma que não há um “mana” intrínseco e que este depende de uma relação. Para o autor, a magia e os atos mágicos são fatos de tradição

¹⁰ Durante a já citada viagem que fiz a Salvador, no ano de 2010, ao cumprimentar o mestre João Pequeno – em sua academia, no Forte da Capoeira –, imediatamente este posicionou sua mão em direção a minha boca, para que eu a beijasse. Em seguida, retribuiu o gesto, beijando a minha mão. O mesmo aconteceu quando cumprimentei o mestre Gildo Alfinete, no mesmo local. Ambos foram discípulos do mestre Pastinha.

(fatos sociais). Estes não são, portanto, individuais e os encantamentos devem ser transmitidos através das gerações. Dessa forma, diz Mauss, é preciso que todo um grupo acredite naquilo ao mesmo tempo. É o que ocorre no caso do mestre de capoeira: capoeiristas e pessoas de fora desse meio (geralmente, da comunidade na qual o grupo está inserido) – reconhecem o mestre como um ser diferenciado, dotado de características peculiares, que o tornam especial, em relação aos demais. A “força coletiva” imanente ao “mana” o legitima e o torna real, a partir das relações que ocorrem entre as partes aqui descritas. Como lembra Brumana (1983): “Este [o mana], por sua vez, constitui-se nos estados afetivos sociais”. (p. 45)

O encantamento provocado pelo mestre Naldinho – atrelado à ideia de *hierarquia* – parece conduzir os seus alunos a um processo que se aproxima da “imitação prestigiosa”, da qual trata Mauss (1974), quando se refere à reprodução, por parte do indivíduo, de atitudes (corporais) de pessoas de sua confiança ou de superiores hierárquicos. Levando a discussão para além da dimensão corporal, utilizo o pensamento de Mauss para descrever algumas situações vivenciadas durante a pesquisa de campo que realizei no Angola Comunidade, protagonizadas pelo garoto Carlos, a partir das quais poderá ser gerada uma reflexão acerca das relações hierárquicas que se dão no contexto do grupo. Antes, porém, considero importante ressaltar que, como base na dinâmica de funcionamento do Angola Comunidade, um aluno que faz parte do grupo há mais tempo (considerado *mais antigo* ou *mais experiente*) poderá orientar o *mais novo* (membro a menos tempo) sobre questões relacionadas às regras de comportamento ou até chamar sua atenção, em caso de uma atitude não condizente com as normas da Associação. Durante a pesquisa de campo que realizei com os membros do Angola Comunidade, fui advertida, pelo aluno Carlos, em duas ocasiões, para a importância do cumprimento das regras do lugar. Relato os acontecimentos a seguir, em um trecho transcrito do meu diário de campo:

A primeira advertência que recebi do garoto Carlos ocorreu em uma *roda* oficial do Angola Comunidade. Na ocasião, pedi autorização do mestre Naldinho para fotografar os capoeiristas durante os *jogos*. Ao perceber que eu estava sentada na *roda* e fotografando ao mesmo tempo, Carlos afirmou, de maneira enfática: “Se for para tirar foto, tem que sair da roda”. Outra situação semelhante aconteceu em uma das minhas idas à *Casa do mestre* – acompanhada de duas amigas capoeiristas que, de vez em quando iam comigo até lá – chegamos cedo e bastante animadas para encontrar com o mestre e participar da aula. No trajeto entre o portão de entrada da *Casa* e o local onde acontecem os treinamentos, conversávamos e dávamos risadas, as três, ao mesmo tempo, em um volume um tanto elevado. Antes de entrarmos na sala de treinos, ouvimos a frase: “Olha a bagunça!”, proferida por Carlos, com bastante seriedade e firmeza.

Embora eu não fosse um membro do Angola Comunidade, frequentava a *Casa do mestre* com assiduidade compatível a de um aluno regular, o que, para Carlos, poderia representar que eu fizesse parte daquele grupo da mesma forma que os demais. Faço essa afirmação com base no fato de que não houve (pelo menos na minha presença) uma explicação detalhada – por parte do mestre – sobre a minha participação nas atividades. Além disso, inicialmente, eu participava das aulas junto com os outros alunos e procurava me vestir e me comportar de acordo com as regras do local. O fato de ser *mais antigo do que eu no grupo*, parece ter concedido ao menino autoridade suficiente para me repreender. Esse episódio remete ainda a um estudo realizado por Falcão (2010) em um terreiro de candomblé *Ketu*¹¹ do Estado de Sergipe. A pesquisa “versa sobre o lugar da criança no candomblé, numa interface entre a Antropologia da Religião e a Antropologia da Criança”, tendo como “peça fundamental” o garoto Junior, de onze anos, que é um “ogã-criança” e exerce autoridade ritual sobre membros adultos do terreiro e até sobre orixás incorporados. O fato de ter “nascido feito no santo” – estava no ventre de sua mãe quando esta “recebeu os fundamentos na sua obrigação de sete anos de santo” (p. 59) – contabiliza para o garoto “onze anos de feito no santo” (p.59). Dessa forma, devido ao já citado princípio da senioridade (ou ancianidade) – presente no candomblé, segundo Lima *apud* Falcão (2010) – Junior exerce autoridade sobre médiuns com menos tempo de prática do que ele, naquela religião. Como trata a autora: “Na religião, seguindo-se o princípio da senioridade (...) a criança pode ocupar um lugar de autoridade ritual sobre adultos e mesmo sobre seus pais e parentes”. (p.74). Com relação ao Angola Comunidade, ocorre que, segundo as regras do grupo, um capoeirista com maior tempo de prática – ou seja, *mais antigo* – pode exercer, sobre o *mais novo*, um certo tipo de autoridade. Por pertencer ao grupo antes, o *mais antigo* é conhecedor das regras do local, o que o autoriza, inclusive, a orientar os recém-chegados a agirem de acordo com as condutas adequadas ou, ainda, a repreendê-los, em caso de descumprimento de alguma norma – como o fez o garoto Carlos, com esta pesquisadora, na ocasião relatada acima. Ao chamar a minha atenção para um comportamento inadequado, Carlos não só demonstrou autoridade e familiaridade com as regras que regem a *escola de capoeira* à qual pertence desde o ano de 2009, como reproduziu um comportamento típico do mestre Naldinho e dos alunos *mais antigos*. Como pode ser verificado, a seguir, na transcrição de mais um episódio que presenciei em uma das vezes em que visitei a *Casa do mestre* e que foi registrado em meu diário de campo:

¹¹ Ver: FALCÃO, Christiane R. “Ele já nasceu feito”: o lugar da criança no candomblé. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFPE, Recife: 2010.

O aluno Carlos, de oito anos, certa vez, ao chegar à *Casa do mestre*, no lugar do habitual “boa noite” inicial, afirmou, em tom eufórico: “eu levei três queda” (provavelmente no trajeto de casa até ali). O mestre, imediatamente, respondeu: “Boa noite”. Em seguida, Carlos e as duas primas dele (Jéssica e Janyeli) cumprimentaram o mestre da maneira habitual.

É importante registrar que, apesar da pouca idade, como afirmei no início desta dissertação, Carlos está entre os alunos com participação mais efetiva dentro do Angola Comunidade. Além de ser um dos mais assíduos aos treinamentos (juntamente com as duas primas), ele está presente na maioria das atividades realizadas pelo grupo dentro e fora da sede, a exemplo de *rodas* e *apresentações*. Ao que parece, de acordo com as regras da Associação de capoeira à qual pertence, o fato de Carlos ser criança, não serve como justificativa para o descumprimento das regras. Como já foi dito anteriormente, o próprio mestre Naldinho faz questão de enfatizar que não existe diferenciação com relação às crianças. No entanto, quando se trata destas, *o nível de exigência é menor*. Muito focado e sério, na maior parte do tempo, o menino segue à risca os ensinamentos do mestre e age de acordo com as regras do grupo – sendo “traído”, somente esporadicamente, pela espontaneidade característica das crianças, como na situação descrita no relato acima.

CAPÍTULO 2: O APRENDIZADO NO ANGOLA COMUNIDADE



2.1 A metodologia de ensino (ou como a capoeira é ensinada) no Angola Comunidade

A minha transmissão oral hoje é muito diferente. O que mudou para mim foi a didática de ensino. A minha metodologia de ensino é diferente da do meu mestre. Eu sou menos duro do que quando eu aprendi. Eu repito [a informação] hoje dez vezes, vinte vezes. Um mestre meu me ensinou batendo em mim. Eu gingava, fazia uma coisa errada, deixava o peito aberto, ele entrava com uma chapa [chute frontal] no meu peito e dizia assim: “olha, na roda, vão lhe matar”. O outro [mestre] dizia para eu gingar e passar a mão, descer (...) um pouco mais relaxado. Mas, quando eu vacilava, o pé entrava. Eu não posso usar essa mesma metodologia hoje, porque eu vou ser é preso por lesão corporal. (...) Uma coisa que eu não mudo é usar a verga, a biriba (...) [para treinamentos de esquiva]. Meu pai ensinava desse jeito. Era um pedaço de pau na mão para fazer esquiva, para passar por baixo, para eu pular. Eu não quero mudar. Usar cadeira para treinar passando o pé por cima (...) isso aí não foi de academia nem de ninguém não, isso aí foi dos velhos mestres. Até alguém me provar que tudo o que eu estou ensinando (...) está tudo errado, eu vou continuar ensinando. A vida inteira eu aprendi a fazer isso. (Mestre Naldinho)

Na primeira vez que fui à *Casa do mestre*, além do impacto visual que senti, de início, devido à beleza da decoração do local, uma cena me chamou a atenção: ele estava dando aula para apenas uma aluna. Era *Açúcar*, a mais assídua entre todos os alunos que frequentam a *Casa*, pelo menos durante o período em que realizei pesquisa de campo no local. Até aquele momento, os demais alunos não haviam chegado. Mestre e aluna formavam, assim, uma dupla e treinavam os movimentos da capoeira angola com bastante foco e empenho.

Sendo – como já foi dito – as aulas de capoeira angola o foco do trabalho de seu corpo docente, no Angola Comunidade, a parte física desta atividade é ensinada com base em uma metodologia própria, desenvolvida pelo mestre Naldinho, juntamente com seu pai, mestre Jundiá, entre os anos 1980 e 1990, a partir de movimentos corporais já existentes no âmbito da capoeira angola. A proposta está fundamentada naquilo que o mestre aprendeu ao longo dos anos e é semelhante à utilizada pelos mestres baianos Bimba e Pastinha, a partir da década de 1930: com a utilização de sequências pré-definidas de movimentos de ataque e defesa, cujo grau de dificuldade aumenta à medida que o nível técnico dos alunos vai sendo aprimorado.

Ao todo, são quinze *sequências* para treinamentos em duplas de capoeiristas. As *sequências de treinamentos do mestre Naldinho* estão divididas em cinco níveis. Cada sequência corresponde a uma fase do ensino (do ponto de vista do professor) e do aprendizado (no caso dos alunos). Ou seja, para o professor (contramestre ou mestre), a primeira sequência serve para ensinar a movimentação básica: ginga e passos iniciais de ataque e defesa. Já para o aluno, representa os primeiros movimentos que serão aprendidos. Os capoeiristas enquadrados no estágio de *alunos* aprendem as movimentações correspondentes aos quatro primeiros

níveis. Para executar o treinamento a partir do nível cinco, é preciso já ter *sido formado professor*. No grupo, há níveis de aulas específicos para cada estágio do aprendizado, onde são repassadas as *sequências de treinamentos* e outras movimentações. Quando necessário, o mestre ministra aulas diferenciadas, para grupos específicos, que são divididos com base no estágio de aprendizado em que se encontram. Geralmente, no entanto, os treinamentos são realizados de forma a atender a um público heterogêneo, composto por alunos de diferentes níveis técnicos, para que todos possam acompanhar as aulas. Outro propósito para a junção de alunos de vários estágios em um único treino parece ser a possibilidade de os *mais velhos* auxiliarem tanto o mestre, no processo de ensino, como os *mais novos*, na aprendizagem. O fato de ajudar os *mais novos*, contribui, também, para o aprendizado dos alunos *mais antigos*.

Na Casa da Capoeira Angola, o mestre Naldinho é responsável por ministrar as aulas de capoeira. Na ausência dele, por motivo de viagem, trabalho, ou outro tipo de necessidade, a função é assumida por um dos professores, ou pelo contramestre Mazinho. Ao chegarem ao *treino*, todos os alunos, sem exceção, dirigem-se, imediatamente, ao mestre, para cumprimentá-lo. Este, por sua vez, recebe cada um com um sorriso, acompanhado de um aperto de mão firme, seguido de um caloroso abraço. A partir das dezenove horas, ocorre o *treino das crianças*. Além das irmãs Janyeli e Jéssica e do primo delas, Carlos, outras duas crianças – os irmãos Jonathan (que tem sete anos) e Joseph (de nove anos) estavam presentes – estes últimos com menos assiduidade – nos treinamentos na *Casa do mestre* durante o tempo em que realizei pesquisa de campo com o grupo. A dinâmica da aula das crianças é a mesma do treino dos adultos. No entanto, segundo o mestre:

Não pode cobrar responsabilidade demais da criança. Elas têm que vir com a roupa, o sapato [que compõem o uniforme do grupo] e trazer o caderno da escola para eu ver, junto com a minha esposa, que é professora. Às vezes, tem recado da tia [da escola] e os pais não veem. Mantemos contato direto com a família delas. (...) cada um tem um valor. A diferença é que temos que saber lidar com cada uma [das crianças] e saber aproveitar a energia delas. Mas, em primeiro lugar, está a pessoa, o valor do ser humano.

Apesar da possibilidade de utilização de elementos lúdicos como recursos para o ensino da capoeira, como falei anteriormente, a metodologia de ensino do mestre Naldinho praticamente não apresenta diferenças no que diz respeito à forma de ensinar adultos e crianças. Embora, como já vimos, exista um horário reservado para o *treinamento infantil*, no que se refere à parte técnica dos movimentos, de acordo com o mestre: *o ensinamento é o mesmo para todos*. Em um dos primeiros treinamentos de que participei, na *Casa do mestre*, as crianças estavam presentes. O que mais chamou a atenção foram as risadas incontroláveis

(e sem motivo aparente) da aluna Jéssica, enquanto realizava os movimentos passados pelo mestre Naldinho e que faziam com que todos, inclusive eu, dessem risada também. Percebi que o mestre, apesar de chamar a atenção das crianças para que parassem de rir, também parecia estar se divertindo com aquela situação. É importante ressaltar, inclusive, o senso de humor aguçado do mestre, que permeia a atmosfera de suas aulas, especialmente quando se tratam dos *treinos infantis*.

Apesar de exigir, de seus alunos, professores e contramestres, extremo rigor técnico na hora da execução dos movimentos, ele não perde a oportunidade de fazer uma brincadeira, para descontrair a turma, uma vez que, durante as aulas, todos permanecem bastante concentrados naquilo que estão fazendo. Em uma das visitas à *Casa*, presenciei algumas dessas brincadeiras, a exemplo de uma ocasião na qual uma aluna perguntou ao mestre se poderia utilizar um dos atabaques como suporte para sua câmera fotográfica, enquanto filmava (a pedido deste) uma atividade que o grupo realizava. Em tom sério, respondeu o mestre: *Não*. Em seguida, ainda sério, completou: *Não tem problema*. O episódio foi motivo de muitas risadas, por parte de todos os que estavam presentes. É em momentos como este que o *mandingueiro* se expressa fora da *roda* de capoeira.

Os treinos do mestre Naldinho começam com um alongamento, que serve como preparação para os movimentos de flexibilidade e de força que serão executados em seguida. Em conjunto, os capoeiristas repetem a movimentação repassada pelo mestre, alongando pernas, braços e aquecendo as articulações do corpo inteiro. Na sequência, o mestre posiciona-se à frente do grupo. Alternando entre o posicionamento ora frontal e ora de costas para os alunos, vai demonstrando sequências de movimentos, para que estes as executem conjuntamente.

Os *mais antigos*, ou mais experientes, ficam um pouco adiante, servindo de *espelho* para os demais. Em seguida, os capoeiristas são divididos em pares, para que possam realizar as movimentações em um sistema que eles chamam de *dois a dois*. Cada dupla repete continuamente os movimentos de ataque e de defesa *passados* pelo mestre, incontáveis vezes, até *ficar bom*. O tempo de duração da atividade em duplas fica a critério de quem ministra a aula – geralmente, o mestre, no caso da Casa da Capoeira Angola. O objetivo é atingir a perfeição técnica, por meio da repetição, que é a base do treinamento físico. Enquanto as duplas vão treinando, o mestre acompanha, observando, corrigindo e tirando as dúvidas dos alunos, bem como explicando a utilidade dos movimentos (na hora do jogo) e executando o exercício junto com eles.

Se você começa a treinar na minha casa hoje, você tem que aprender a parte de movimentos (...). Nós temos sequências de treinamentos de mestre Naldinho. Eu desenvolvi (...). Temos o nível um, o dois, o três, o quatro e o cinco, relata o mestre. Um aluno iniciante aprende, primeiramente, a *ginga*, que, como foi dito, é considerada pelo mestre Naldinho como *o principal fundamento* da capoeira angola. Assim como faziam alguns *mestres do passado*, quando necessário, os professores, os contramestres e o mestre Naldinho seguram os alunos novatos pelas duas mãos, para ensiná-los a *gingar*. Quando conseguem permanecer *gingando* sem ajuda, os alunos começam a treinar *variações*, executando movimentações que contribuem para *soltar o corpo* e para *deixar o capoeirista mais espontâneo*, durante a *ginga*. Depois, aprendem os primeiros *movimentos* de defesa e de ataque, tais como: *esquiva*, *meia-lua* (chute frontal, circular), *rabo-de-arraia* (golpe giratório, executado com as duas mãos no chão), *negativa* (espécie de agachamento no qual o capoeirista se posiciona com uma perna estendida e outra dobrada, apoiado sobre o calcanhar e em uma das mãos, que fica encostada no chão), *aú* (conhecido popularmente como “estrela” ou “estrelinha”) e *rolê* (espécie de rolamento, utilizado pelo capoeirista para ficar em pé, quando está próximo do chão), incluindo formas variadas de *descida* (movimentos mais próximos ao chão) e de *subida*. As *sequências do mestre Naldinho* passam a ser ensinadas logo em seguida, para dar sentido à *movimentação* que os capoeiristas estão começando a aprender a desenvolver. Com o passar do tempo, o aluno recém-iniciado na capoeira angola vai adquirindo e, conseqüentemente, exteriorizando, uma espécie de repertório corporal, construído a partir das técnicas que lhe são ensinadas. Como afirmei anteriormente, esse conjunto de movimentos é posto em prática, no *jogo de perguntas* (movimentos de ataque) e *respostas* (movimentos de defesa e contra-ataques) que ocorre dentro da *roda* de capoeira. Normalmente, ao final da aula, o mestre reúne o grupo inteiro para que as *duplas* demonstrem aos demais colegas o que aprenderam naquela noite. Também é comum, durante as aulas, o repasse oral, pelo mestre, de informações referentes a acontecimentos recentes ou mais antigos, entre outras vivências, relativas ao universo da *capoeiragem*.

Por fim, mestre e alunos sentam no chão (geralmente, em forma de círculo), para concluir a aula com alongamentos e com uma conversa (iniciada pelo mestre), sobre diferentes aspectos, tanto referentes à história da capoeira ou ao treinamento que acabara de terminar, como a assuntos diversos do cotidiano, de modo geral. Ele orienta (*dá conselhos*) sobre as atitudes que devem ser tomadas em diferentes ocasiões, *na roda e na vida*, responde eventuais perguntas e escuta o que os alunos têm para falar. Ao final de uma das aulas com as crianças que presenciei, na *Casa*, o mestre perguntou ao grupo: *Quem nasceu no dia primeiro*

de abril? Um dos garotos, imediatamente, respondeu: *a mentira*. Após alguns instantes de muitas risadas, o mestre refez a pergunta, explicando seu real motivo. O assunto daquela noite ficou centrado em questões ligadas a datas comemorativas e personagens que fizeram parte da História do Brasil. Em outra ocasião, o tema da conversa com as crianças foi alusivo a questões como: os cuidados que estas devem ter com relação a jogos eletrônicos com temática relacionada à violência, a importância dos estudos, bem como o respeito aos pais. **(FIGURA 8).**

A rotina de treinamentos segue basicamente uma ordem metodológica. Mas, isso não implica que as aulas sejam iguais. No Angola Comunidade, uma aula é sempre diferente da outra. Complementarmente à capoeira angola, os alunos também aprendem a tocar e a confeccionar instrumentos (como tambores e berimbaus), danças de origem africana, a exemplo do afoxé, além de se familiarizarem com manifestações da cultura popular, indígena e afro-brasileira, como o maculelê, o coco e o samba-de-roda. Esse tipo de aulas, no entanto, ocorre com menos frequência. No período em que realizei pesquisa de campo com o grupo, participei de alguns treinamentos (físicos), como também de aulas de instrumentos, de maculelê e das *rodas*. Além disso, presenciei outros tipos de atividades, durante as aulas, em ocasiões distintas: *aula de instrumentos* (na qual os alunos aprendem a tocar), exibição de vídeo sobre a capoeira, confecção de instrumentos, aula de maculelê, danças de origem afro-brasileira, reuniões e ensaios para apresentações da *orquestra de berimbaus* **(FIGURA 9)**. Em uma das ocasiões, o mestre colocou vários atabaques enfileirados, paralelamente, amarrando barbantes de um lado para outro, a uma altura relativamente baixa (cerca de um metro, em relação ao chão). O objetivo da engenhosidade, segundo o mestre: era *fazer eles* [os alunos] *baixarem mais o jogo, para não jogar em pé e não levar martelo* [ser atingido por um chute lateral]. Naquela noite, o treino foi realizado totalmente embaixo da linha delimitada pelos barbantes e a movimentação dos capoeiristas tinha que ser, realmente, rasteira. Movimentos como o *aú*, realizado com ou sem a cabeça encostada no chão, foram desenvolvidos abaixo da linha de, aproximadamente, um metro de altura. Era proibido tocar nos barbantes com qualquer parte do corpo. Aquele que errasse, *pagaria uma prenda*, a ser definida pelo mestre. Durante o treinamento, apesar da dificuldade de alguns alunos para se movimentar por baixo dos cordões, o clima era de total descontração. O mestre Naldinho sempre fazia os exercícios primeiro, como forma de demonstrar que era possível realizá-los. Parece que a proposta diferenciada de treinamento – embora desafiadora – serviu para aumentar o nível de concentração dos capoeiristas, que, além disso, exteriorizavam uma disposição para enfrentar e vencer a dificuldade apresentada pelo mestre. No período de duração da atividade

(aproximadamente uma hora e meia), não ouvi reclamações, por parte dos alunos. **(FIGURA 10)**. Outro treino diferenciado – realizado na minha presença – ocorreu, de acordo com o mestre Naldinho, com o objetivo de melhorar o condicionamento físico dos alunos, uma vez que, na capoeira angola, cada dupla de capoeiristas permanece *jogando* na *roda* por, no mínimo, cinco minutos, ininterruptamente. Naquela noite, os alunos tinham que correr, de um lado ao outro da sala de treinamentos, realizando, ao chegar a cada um dos extremos, *golpes* (chutes) típicos da capoeira angola. Este exercício durou, aproximadamente, trinta minutos, sem intervalo. Da mesma forma que ocorreu na situação citada anteriormente, nenhum dos alunos reclamou, pediu para parar ou para beber água.

É válido salientar ainda que, no que se refere aos treinamentos físicos, em algumas ocasiões, embora esteja presente, o mestre Naldinho solicita que um dos professores ou que o contramestre Mazinho assumam o comando da turma. Ao longo da pesquisa de campo que realizei com o grupo presenciei esse tipo de prática, que ocorreu tanto devido à necessidade de o mestre atender algumas pessoas que precisavam falar com ele, como para fins de avaliação dos professores ou do contramestre que ministrou os treinamentos. Em uma ocasião, assisti a uma aula ministrada pelos professores Barata e Sem-Terra, que, a pedido do mestre Naldinho, dividiram o comando do treinamento naquela noite. Após uma hora e quinze minutos de um treino com o professor Barata, o professor Sem-Terra deu continuidade, sempre sob a coordenação do mestre, que estava conversando com uma pesquisadora que visitava *a Casa* na ocasião. Diferentemente do primeiro professor daquela noite (cujo treinamento fora bastante intenso, ou *puxado*, no que se refere à parte física, porém descontraído, dando margem a muitas risadas, principalmente por parte das crianças), o segundo, apesar de também priorizar a movimentação corporal, fez algumas interrupções, durante a aula, para falar sobre o que estava sendo ensinado. O mestre, sentado a uma mesa, ao lado da pesquisadora, e de costas para a turma, permaneceu atento ao que se passava na aula. Por meio da observação, percebi que ele fazia movimentos faciais que, ora demonstravam aprovação, ora, reprovação, do que era dito pelos dois professores. Em uma das pausas para conversar com os alunos, o professor Sem-Terra fez a seguinte observação: *Como é que a gente se torna um capoeirista? Juntando tudo o que a gente aprende nos treinos. Tem que saber o momento certo de soltar cada golpe*. Atento, o mestre não esboçou reação diante da fala do referido professor. Tal afirmação remete ao foco desta dissertação, que consiste em descrever o processo por meio do qual os alunos do Angola Comunidade aprendem a ser capoeiristas. O comentário do professor Sem-Terra – além de surpreendente, pois dizia respeito exatamente ao que eu me propunha a estudar junto com os capoeiristas do *grupo do mestre Naldinho* –

despertou minha atenção para a importância da corporeidade no aprendizado da capoeira. Assim, da mesma forma que a *oralidade* é o principal canal para transmissão de conhecimento, o corpo é a primeira e mais importante via para obtenção deste. É a partir do corpo que o aprendizado é iniciado.

É relevante destacar que, no chamado processo de disciplinamento do corpo, movimentações corporais são ensinadas aos alunos, pelo professor ou mestre, com base no conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória profissional e de vida. À medida que vai treinando, o aluno aprende movimentos de ataque, de defesa e de deslocamento, adquirindo (ou aperfeiçoando, no caso das três últimas habilidades citadas a seguir), por sua vez, conhecimento técnico, coordenação motora, consciência corporal e espacial. Com a repetição da movimentação, o capoeirista também passa a desenvolver – ou a pôr em prática – outras habilidades, como a improvisação, cujo nível pode variar de acordo com a destreza corporal, bem como com as características físicas e psicológicas de cada um. Dessa forma, um capoeirista mais tímido poderá não se sentir à vontade, no centro da *roda*, para demonstrar toda a sua capacidade de improvisar. Da mesma maneira, um aluno mais pesado pode não estar apto a realizar as mesmas proezas corporais que um colega mais leve consegue fazer. É importante ressaltar que o disciplinamento do corpo, uma vez iniciado, passa por um processo que envolve tanto o aprimoramento quanto a manutenção da técnica. Geralmente, esta rotina é mantida pelos capoeiristas, ao longo de sua trajetória, sendo interrompida somente em caso de incapacitação física. Utilizo o pensamento de Marcel Mauss (1974), em sua obra “As Técnicas Corporais”, para ilustrar a discussão sobre a “educação corporal”, de que trata o autor:

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação dominam. A noção de educação podia sobrepor-se à noção de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades muito grandes de imitação, outras que as têm bem fracas, mas todas passam pela mesma educação, de sorte que podemos compreender a sequência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros (p. 215).

A já citada “imitação prestigiosa” de que trata Marcel Mauss parece estar relacionada ao que foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação, quando enfoquei a forma como a categoria *hierarquia* é vivenciada pelos integrantes do Angola Comunidade. O “prestígio”, segundo Bourdieu (1998), está incluído – juntamente com aspectos como honra, reconhecimento, admiração e respeito – no rol de elementos que compõem o que o autor

chama de “capital simbólico”. No contexto da capoeira – como abordei anteriormente –, é o mestre quem detém o maior volume de capital, ocupando, por sua vez, um lugar privilegiado (central), em relação aos demais membros do grupo. A partir da minha vivência em campo, como também do contato com a bibliografia especializada no tema capoeira, percebi que, nesse contexto, a noção de *hierarquia* reforça uma ideia naturalizada pelos capoeiristas, e que faz parte de seu senso comum: a de que *o mestre é detentor de pleno conhecimento e experiência e que este deve transmitir aos mais novos aquilo que aprendeu durante sua trajetória*. Os discípulos, por sua vez, dificilmente contestam aquilo que é repassado pelo mestre (neste caso, também estão incluídos os contramestre e professores do grupo). Dessa forma, a supervalorização da autoridade do *mais velho* e de categorias como *disciplina* e *respeito* (aos *mais antigos*, aos rituais, aos *mestres do passado*, aos *fundamentos*, à *tradição*, etc.), parece contribuir para a centralização do discurso nativo em uma ideia de modelo vertical de aprendizado. Ou seja, cabe àquele que detém o maior volume de conhecimento ensinar aos demais. Dessa forma, o modelo verticalizado ocupa posição de destaque, durante o percurso do aprendizado (especialmente no aspecto físico/corporal) no Angola Comunidade, devido, principalmente, à força da noção de *hierarquia*.

2.2 As etapas do aprendizado

Antes de tratar das etapas do aprendizado, considero relevante esclarecer, inicialmente, que, no âmbito do presente estudo, compreendo, com base no pensamento de autores como Pedro Abib (2004; 2006), que o ensino e a aprendizagem, no universo da capoeira, ocorrem por meio de processos não-formais de educação, onde informações específicas, diversas e complementares são compartilhadas entre professores e alunos, em um processo contínuo de produção de conhecimento. O autor, cujas pesquisas, no âmbito da Educação, têm a capoeira como tema, enfatiza, em suas abordagens, que processos não-formais de educação estão inseridos no contexto da capoeira angola, ressaltando que, embora sejam considerados secundários (do ponto de vista pedagógico, acadêmico), devido, principalmente, a sua origem na tradição popular –, estes processos são importantes a ponto de representarem uma possibilidade para a abertura de “novos caminhos para a educação formal” (Abib, 2006, p.97) no Brasil. Apesar de o foco desta dissertação não estar diretamente relacionado à causa que o autor parece defender, considero relevante, para fins de registro, abordar a discussão acerca da importância dos processos não-formais de educação, inerentes ao universo da capoeira angola. Segundo o pesquisador:

O campo da educação formal, principalmente, precisa refletir de forma profunda sobre suas práticas, no sentido de poder acolher as ricas experiências educacionais provenientes da cultura popular, representadas pelas formas tradicionais de transmissão dos saberes de uma comunidade. Nesse sentido, a capoeira e os mestres têm muito a ensinar (p. 97).

A partir da noção de que o conhecimento, no universo da capoeira angola, é compartilhado, principalmente, por meio da já citada *tradição oral*, em detrimento à escrita, que é a ferramenta predominante na educação formal (escolar), recorro ainda ao pensamento de Gusmão (2003), para uma breve abordagem sobre os processos educacionais formais e não-formais. Segundo Iturra e Vieira *apud* Gusmão (2003, p. 197) a “centralidade da escrita nos processos educativos” foi instaurada pela sociedade moderna (capitalista e industrial), conduzindo “a uma descontinuidade entre o ensinar e o aprender, tornando o processo educativo tão somente ensino” (Idem). Para a pesquisadora, a supremacia da escrita nos processos educacionais formais acaba por resultar em uma não valorização dos “saberes incorporados” Iturra *apud* Gusmão (2003, p. 198) trazidos pelos alunos (de casa à escola) e que são resultado de suas vivências, e de seu “entendimento de mundo” (Idem): “um saber que estrutura sua mentalidade e se expressa pelo universo da ‘oralidade’” (GUSMÃO, 2003,

p.198). Segundo a autora, a aprendizagem ocorre, pois, quando são compartilhados os “saberes incorporados” do aluno com o que é ensinado pelo professor.

Dentro do que é proposto por Gusmão (op. cit), a divisão de tarefas entre os integrantes do grupo do mestre Naldinho parece atuar como uma forma de estímulo e de valorização das aptidões individuais dos capoeiristas, favorecendo assim a ocorrência do aprendizado sob um ponto de vista mais próximo de um modelo circular – onde a produção do conhecimento é compartilhada de maneira igualitária pelas partes envolvidas no processo. Como forma de complementar a discussão, utilizo as ideias de Pires (2007b; 2010), que, com base nos pressupostos da Antropologia da Criança, argumenta que as crianças (assim como os adultos) são agentes e produtoras de conhecimento e devem ser tratadas como tal. A autora afirma, com ênfase na importância do trabalho etnográfico – defendida por Margaret Mead, ao longo de sua obra – que o estudo com crianças facilita a compreensão do que se passa nas relações humanas como um todo, incluindo os adultos. Dessa forma, ao considerar o “chamado mundo infantil ou mundo da criança” como “um campo interessante para se discutir teoria antropológica” (p. 138), Pires (2010), ressalta:

A cultura ou a sociedade é algo dinâmico que não está localizado em lugar algum, mas pode ser pesquisado nas relações entre as pessoas. As crianças não apenas são ensinadas pelos adultos, como também ensinam aos adultos e aos seus pares (p. 152).

Diante do que trata a autora, proponho um questionamento: se, na capoeira, o aprendizado se dá a partir de relações entre indivíduos, como não admitir que os agentes que participam desse processo são responsáveis, na mesma proporção, pela produção do conhecimento? O processo de “forja” ao qual o mestre Naldinho se refere – sempre que fala da posição que ocupa no contexto da capoeira – aparenta ser um dos elementos que indicam a existência de um caráter circular no aprendizado dos membros do Angola Comunidade. No momento em que o mestre – que, na dinâmica do grupo é a maior autoridade e detém o maior volume de conhecimento (“capital simbólico”) – admite que suas relações com alunos, com outros capoeiristas e com pessoas de fora do ambiente da capoeira, a exemplo de pesquisadores, jornalistas, etc., contribuem para a melhoria de sua *mestria*, este ratifica a ideia aqui exposta, no que se refere à produção de conhecimento. Dessa forma, parafraseando Pires (2010), sugiro que os capoeiristas (crianças e adultos) do grupo do mestre Naldinho são ensinados e também ensinam aos seus companheiros da *capoeiragem*. Inicialmente, a divisão de tarefas presente no grupo, além dos episódios nos quais fui reprimida pelo aluno Carlos,

são dois exemplos que confirmam as proposições aqui apresentadas. Ao longo do texto, tentarei identificar e descrever outros locais ou situações que possam corroborar esta ideia. A partir da descrição da divisão do aprendizado em *etapas* seria possível identificar outra possibilidade para se pensar o caráter circular do aprendizado no grupo, uma vez que, durante sua trajetória, o capoeirista vivencia experiências quando de suas relações com os outros membros? Estas últimas, inclusive, exercendo papel importante quando a passagem entre os estágios. Para fins de constatação, inicio a descrição, a seguir.

No Angola Comunidade, as *etapas do aprendizado* – definidas pelas categorias: aluno, professor, mestre e contramestre – são representadas visualmente por uma combinação específica de cores nos detalhes (gola e punhos das mangas) da *camisa oficial*. Ao entrar no grupo, um iniciante passa à condição de aluno. Para os integrantes desse estágio do aprendizado, são requisitos primordiais, de acordo com o mestre Naldinho: foco, disciplina (*disciplinando o corpo a ter resistência, inclusive à “psicofadiga”*) e respeito (*Principalmente a quem está à frente, na aula, na roda. Se eu disser que um adolescente vai comandar a aula, todos irão respeitar*). O aluno adquire e passa a usar uma camisa completamente branca, somente com o símbolo do Angola Comunidade, na frente e nas costas. A primeira *troca de camisas* ocorre, em média, após um ano de treinamentos, no *festival anual* do grupo. A camisa totalmente branca é trocada por outra com gola e punhos verdes. Aqueles que já usam a camisa contendo a segunda sequência de cores passam a usar a próxima, e assim sucessivamente, de acordo com a ordem; cada cor representando uma nova *etapa do aprendizado*.

Durante o período em que se enquadra na condição de aluno – que pode variar, conforme o desempenho e a participação de cada um – o capoeirista *troca de camisa* quatro vezes, na seguinte ordem de cores: gola e punhos verdes; gola amarela e punhos verdes; gola e punhos amarelos; gola azul e punhos amarelos. Os professores usam camisa com gola e punhos azuis. A camisa dos contramestres tem gola preta e punhos azuis. O mestre veste camisa com gola e punhos pretos. **(FIGURAS 11 e 12)**. O mestre Naldinho explica a escolha das combinações de cores e o significado da *troca de camisas*:

Vários grupos usam cordéis [cordas]. Tem grupo que tem o nome capoeira angola e usa [cordel] também. Mas, a grande maioria [dos grupos de capoeira angola] não usa cordel, mas, tem uma maneira de distinguir quem é que tem um ano, dois anos, três, quatro, quem é professor, quem é mestre de capoeira do grupo. Tem grupo que os alunos usam a calça de um jeito [modelo]; professor usa calça de outro jeito. Isso é para distinguir uma categoria da outra. Outros, é o design da camisa: os alunos usam camisa normal; o professor, o treinel [espécie de monitor] e o mestre usam camisas diferenciadas, camisas pólo. (...) Eu achei por bem, já que a gente não usa

cordel, um jeito de distinguir quem tem um ano, dois, três anos [de treinamentos no Angola Comunidade], é usando as cores da bandeira do Brasil expostas nas golas [e nos punhos] das camisas (...) para a gente distinguir quem tem um certo tempo na capoeira. A gente usa algumas maneiras de incentivar o aluno novato a continuar na prática da capoeira; e, as camisas (...) é como se fosse uma premiação para o aluno que treinou o ano inteiro. Ele vai fazer a troca da camisa dele por uma camisa com uma cor diferente, porque o nível de ensinamento muda, de acordo com o tempo que ele tem, na prática. A troca de camisas é um incentivo para o aluno galgar mais um degrau na capoeira. A busca de conhecimento. Está dando certo.

Antes das *trocas de camisas*, o mestre Naldinho faz uma avaliação dos alunos que treinam na Casa da Capoeira Angola, como também dos que são alunos dos contramestres e dos professores do grupo. O mestre visita as localidades onde os *mais antigos* ministram aulas, com o objetivo de conviver e conhecer melhor os membros de cada núcleo, acompanhar a forma como os treinamentos estão sendo conduzidos, bem como o desempenho dos alunos. As mudanças de estágio ocorrem de acordo tanto com o aprimoramento do *nível técnico* (referente à movimentação corporal), quanto de outras aptidões dos capoeiristas, tais como as habilidades de cantar e de tocar instrumentos. Também são considerados o comprometimento, a assiduidade nos treinos e a participação nas atividades do grupo. Somente o mestre Naldinho avalia o desempenho dos alunos e decide quem *trocará de camisa* a cada ano.

Além das avaliações constantes, realizadas pelo mestre Naldinho, ao longo do ano, são feitas análises mais específicas, nas semanas que antecedem o *festival* anual do grupo. Para a primeira troca de nível (e de camisas), além dos demais aspectos já citados, os alunos *iniciantes* (que usam camisa completamente branca), devem estar aptos a realizar a primeira *sequência* (de movimentos) *do mestre Naldinho* – que faz parte da metodologia de ensino do grupo, da qual tratei anteriormente. Os aprovados recebem a camisa branca com gola e punhos verdes. Para a segunda *troca de camisas*, os alunos que usam camisa de gola e punhos verdes devem saber executar as duas primeiras *sequências do mestre Naldinho*. Após a aprovação, recebem, durante o evento, a camisa branca, com gola amarela e punhos verdes. A cada mudança estágio, o processo é semelhante, sendo que o grau de dificuldade das movimentações corporais e o nível de exigência (nos diferentes aspectos que compõem a formação dos capoeiristas) vão aumentando. No último estágio da etapa de “aluno”, o capoeirista já começa a se preparar para a próxima fase, que é a categoria de “professor”. A partir de então, passa a aprender a dar aulas, sob a supervisão do mestre Naldinho, dos contramestres e dos professores. É importante ressaltar que, no grupo Angola Comunidade não existe um *sistema de graduação* diferenciado para crianças, como ocorre em alguns grupos de capoeira aos quais tive acesso. As *iniciantes* usam as camisas brancas e, à medida que avançam de estágio, *trocam de camisa*, da mesma forma que ocorre com os alunos adultos

do grupo. No entanto, o tempo em que estas permanecem no estágio de alunos é maior, em relação aos adultos, devido a alguns critérios necessários para se tornar professor, dos quais tratarei a seguir.

Após o estágio de aluno, a próxima fase é a etapa de professor. Para chegar a esse nível, é preciso que o aluno seja maior de dezoito anos (*não pode ser professor sem ter experiência de vida*, afirma o mestre), tenha concluído o ensino médio e que esteja *treinando com o mestre* Naldinho há pelo menos dez anos. As avaliações começam a ser feitas pelo mestre nos dois anos que antecedem a *formatura*. Alguns meses antes da cerimônia, o mestre *anuncia* para o grupo o nome das pessoas que passarão para essa fase. Também com antecedência, os futuros professores recebem a missão de elaborar uma monografia (com base no modelo acadêmico). Nas palavras do mestre: *Tudo fiscalizado, corrigido. E o tema, eu vou dizer. Alguma coisa relacionada à capoeira.*

Há outras tarefas que devem ser cumpridas até a data do *festival anual* do grupo. Estas são elaboradas pelo mestre Naldinho e variam a cada *formatura*. Um professor do Angola Comunidade deve conhecer, saber executar (em dupla) e estar apto a ensinar as quinze seqüências de treinamento desenvolvidas pelo mestre Naldinho:

Fora isso, tem que saber uma quantidade definida de toques específicos [de berimbau] (...) tem que tocar com segurança, com confiança. (...) Tem que saber cantar uma certa quantidade de ladainhas [espécie de “canto de abertura” da roda de capoeira angola]. Para cada ladainha, três corridos [nomenclatura dada a um tipo específico de música de capoeira]. Depois do segundo nível, tem que cantar ladainhas do mestre da casa. Que podem ser minhas, podem ser de Mazinho.

Naquela Associação, após ser *formado professor*, o capoeirista está oficialmente habilitado a ministrar *aulas de capoeira angola* para adultos e crianças: *tem que desenvolver para ministrar aula para qualquer público, desde o berçário até outros professores, inclusive de outros grupos*. São características necessárias a um professor do grupo, sendo o mestre: responsabilidade, conhecimento didático-prático e *fundamentos*. O mestre complementa:

A responsabilidade tem que ser o sobrenome dele. Tem que estar preparado para a direção, a coordenação de uma roda, de um evento, quando o mestre não estiver, quando um companheiro precisar.

Como foi dito no início desta dissertação, no Angola Comunidade, há quatro professores em atividade: Sem-Terra, Barata, Marivan e Tina. Todos ministram aulas de capoeira angola (principalmente para crianças) no Estado da Paraíba, em João Pessoa e cidades vizinhas. O professor Sem-Terra atua em uma localidade chamada Livramento, no

município de Santa Rita (PB), onde reside atende a comunidade local, ministrando aulas de capoeira angola, em um espaço chamado de “Casa de Cultura”. Já o professor Barata, embora não possua um local (*espaço*) onde ministre aulas para seus próprios alunos, auxilia o mestre Naldinho desde 2004 (período em que estava se preparando para se *formar professor*), tanto nas aulas na Casa da Capoeira Angola, como na cidade do Conde (PB), onde é responsável pelos treinamentos com maior frequência. Quando do início da pesquisa de campo que realizei com os membros do Angola Comunidade, o professor Marivan – que começou a praticar capoeira na adolescência, como aluno do contramestre Mazinho – trabalhava como educador (ministrando aulas de capoeira angola e de percussão) em uma entidade privada de assistência social, localizada no município de Bayeux, na região metropolitana da capital pessoense. No início do ano de 2011, recebeu um convite para passar uma temporada na Noruega, onde permaneceu, inicialmente, por um período de três meses, conduzindo treinamentos de capoeira angola e aulas de percussão para capoeiristas daquele país. Após um retorno à cidade de Bayeux, onde reside (permanecendo por um período de dois meses), voltou, em agosto do mesmo ano, àquele país, para uma nova estadia¹². A professora Tina dá aulas de capoeira angola para crianças e adolescentes em uma escola da rede pública de ensino e em uma praça, na cidade de Santa Rita, também na região metropolitana de João Pessoa (PB). Além disso, auxilia nas atividades desenvolvidas por alguns mestres da Cultura Popular que atuam no Bairro dos Novais (localidade onde esta também reside), a exemplo de ensaios e apresentações dos folguedos destas manifestações populares. De acordo com o mestre Naldinho, Tina é a primeira capoeirista do sexo feminino a receber o título de professora de capoeira angola no Estado da Paraíba. Sobre esta aluna, o mestre afirma: *Com Tina não tem esse negócio de risadinha não [durante o treinamento]. Ela é a primeira mulher que eu vi dar rasteira e levar rasteira – [a ponto] de cair levantando as duas pernas – e voltar para o jogo normalmente.*

Os capoeiristas pertencentes ao próximo *estágio do aprendizado*, dentro do *sistema hierárquico* do Angola Comunidade, são denominados de contramestres. *Não pode ser contramestre com menos de quinze anos [treinando] comigo*, afirma o mestre Naldinho. Outra exigência, é que os mesmos reúnam (como citado acima) todas as qualidades necessárias – segundo os critérios do mestre – para ser um bom aluno (foco, disciplina e respeito) e um bom professor (responsabilidade, conhecimento didático-prático e *fundamentos*). Além disso,

¹² Além de dar aulas na Casa da Capoeira Angola e na cidade do Conde (PB), durante o período em que o professor Marivan passou na Europa, o mestre Naldinho o substituiu nos locais em que este dava aulas, passando a trabalhar, inclusive, aos domingos.

também são levados em consideração o tempo de prática e *a história de capoeira dele* (*viagens, participação em eventos e credibilidade diante dos alunos*). Os contramestres do grupo, conforme apresentei anteriormente, são: Arnaud, Mazinho, Mulatinho e Eudes. Arnaud mora e ministra aulas de capoeira angola na cidade de Nova Cruz, no Rio Grande do Norte, para crianças, adolescentes e adultos, em um local também chamado de Casa da Capoeira Angola. Mazinho reside e trabalha no município de Bayeux (PB), tendo como principal atividade um emprego em uma instituição de apoio a crianças e adolescentes carentes, onde ministra aulas de capoeira angola. Ele também desenvolve um projeto chamado “Capoterapia” – na cidade de Santa Rita (PB) –, voltado mulheres de baixa renda, com idade superior a cinquenta anos, que tem a musicalidade da capoeira como principal ferramenta de socialização e de estímulo para o resgate da autoestima das beneficiadas. Naquele mesmo município, atua como professor de capoeira angola em uma escola da rede pública de ensino. Os contramestres Mulatinho e Eudes são paraibanos, mas estão radicados na cidade do Rio de Janeiro há quase uma década. Naquela localidade, atuam como professores de capoeira angola em uma comunidade chamada Vila Vintém, no bairro de Padre Miguel, na zona oeste da capital carioca. Sobre a condição de contramestre, o mestre Naldinho afirma:

Para ser contramestre é fácil. É mais fácil ser contramestre do que ser graduado professor, que é fazer a formatura. Porque, quando chega no nível de professor, ele já passou por tanta coisa, que (...) e ele vai ter que melhorar para eu poder chamá-lo de contramestre. E de contramestre para mestre (...) aí (...) é ele mesmo quem vai dizer.

A formatura de professores e o reconhecimento de contramestres ocorrem durante o *festival anual* do grupo, do qual tratarei no próximo tópico. A etapa seguinte do aprendizado, com base no *sistema hierárquico* no Angola Comunidade consiste na condição de mestre. Sendo que, nenhum aluno do grupo do mestre Naldinho atingiu este estágio ainda. A cerimônia oficial, quando do reconhecimento de um mestre no Angola Comunidade, também será realizada durante o *evento* que o grupo realiza anualmente. Provavelmente, o contramestre Mazinho será o próximo mestre a ser reconhecido no grupo, pois o mestre Naldinho já o trata como tal. Sobre o assunto, ele afirma:

Se vou formar um professor ou um contramestre [ou um mestre, nesse caso], passo a chamá-lo pelo título um ano antes. Um mestre vai adquirindo reconhecimento do público capoeirístico geral. É importante que a comunidade geral o considere. Seu trabalho, etc. Não é uma coisa que se compra. Ser mestre é um estado de espírito que a gente alcança.

No Angola Comunidade, o mestre, os contramestres e os professores exercem um papel fundamental: eles são o espelho para os demais integrantes do grupo. Devem agir, *jogar, cantar, tocar*, se vestir, de forma impecável, para servirem de exemplo. Há uma cobrança muito rígida nesse sentido, por parte dos próprios capoeiristas mais antigos, com relação a si próprios e, por sua vez, aos alunos mais jovens, que devem seguir aquele modelo pré-determinado, de acordo com as normas do grupo.

Embora o mestre Naldinho seja dotado de um senso de humor aguçado (característica comum também à maioria dos professores e contramestres do grupo), a formalidade (no sentido de rigor, de disciplina), no tocante a tudo que se refere aos ensinamentos e ao aprendizado, é uma característica bastante presente. Parece que, no Angola Comunidade, o aprendizado está associado a uma busca incessante pela perfeição, seja física, comportamental, emocional, intelectual, artística e moral. Lá, todos devem ser pessoas e capoeiristas (um não está dissociado do outro) exemplares.

Ao colocar em prática uma metodologia própria para ensino da capoeira angola, o mestre Naldinho, bem como os professores e os contramestres que fazem parte do grupo, transmitem aos alunos seus conhecimentos técnicos sobre as formas mais adequadas de utilização do corpo para a prática, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das habilidades naquela modalidade. Paralelamente ao treinamento do corpo (físico), também por meio da *oralidade*, são transmitidos outros tipos de informações inerentes ao universo da capoeira, tais como: habilidades artísticas, musicais, manuais, conhecimento sobre a cultura e a história afro-brasileira, noção de companheirismo e *camaradagem* e capacidade de ação diante de uma situação inesperada. É nesse rol que estão incluídos os chamados *ensinamentos para a vida*. À medida que participam das aulas de capoeira, os alunos treinam os golpes, as defesas, os *floreios*, os *toques* dos instrumentos, o *canto* e aprendem sobre os demais aspectos artísticos, históricos e culturais que fazem parte do universo da capoeira angola e que também são requisitos para sua prática. Durante o treino, o professor, contramestre ou mestre encarregado de ministrar a aula vai falando – paralelamente aos comandos para a realização de cada movimento corporal – sobre a função dos golpes, a forma de utilização dos mesmos na hora da *roda*, ou para defesa pessoal, em caso de extrema necessidade (não há nenhuma forma de incentivo à luta fora do ambiente de treinamento). Também são ressaltados aspectos referentes à *tradição*, aos *fundamentos* e às origens históricas da capoeira.

Há uma preparação prévia de cada aula, por aquele que a conduz, no que se refere à parte física, ou seja, à *movimentação* que será repassada aos alunos. No entanto, com relação aos demais aspectos do aprendizado – tais como os conselhos e as orientações sobre

comportamento, conduta de vida, etc. –, parece não haver programação ou pré-definição pelos professores, contramestres ou pelo mestre. Estes, utilizam as situações que ocorrem durante as aulas como exemplos para corrigir alguma atitude, de um ou mais alunos, que não esteja condizente com o que é considerado correto, ou para enfatizar certas regras pertinentes ao grupo e que devem ser rigorosamente cumpridas. Em algumas ocasiões, acontece a repreensão ou a correção, na presença dos demais colegas, de uma determinada conduta de um aluno, que por ventura esteja equivocado. Esse tipo de ação pode ser verificado quando um aluno desrespeita uma regra, como, por exemplo, pedir para tirar os sapatos na hora do treino ou tentar participar da *roda* vestido de forma inapropriada. Em casos de maior gravidade, os assuntos são tratados em particular, pelo mestre, diretamente com o aluno em questão, ou ainda, com os pais ou responsável, quando se tratam de crianças. É importante ressaltar que – com exceção das crianças, que, naturalmente, agem com maior espontaneidade e, às vezes, acabam esquecendo, momentaneamente, que as regras devem ser cumpridas com total rigor (como no exemplo citado anteriormente, protagonizado pelo garoto Carlos) –, durante o tempo em que realizei pesquisa de campo na *casa do mestre Naldinho*, não presenciei atos de indisciplina ou de desrespeito às normas do grupo. Todos os alunos demonstram, desde a forma de vestir, de falar e de agir, total conformidade e sintonia com o *ethos* do grupo, que, como também já afirmei antes, foi se formando – com base nos ensinamentos do mestre – durante os anos de existência do Angola Comunidade e de convivência entre os integrantes. Ocorre ainda que, quando o aluno é *mais antigo*, cabe ao mesmo ter em mente que suas atitudes servem de exemplo para os mais novos. Este, principalmente, deve evitar, o máximo possível, cometer deslizes do ponto de vista disciplinar. A aparente homogeneidade dos comportamentos e das condutas é uma característica marcante entre os alunos do mestre Naldinho, em todas as *etapas do aprendizado*. Naquele contexto, tudo é muito bem organizado, planejado, pensado, arrumado, ensaiado (treinado) e, conseqüentemente, uniforme.

Com base no pensamento de Genep (1977) e Turner (1974) em seus importantes estudos sobre os ritos de passagem, proponho um questionamento, em vez de responder à questão levantada antes desta descrição: os membros do grupo vivenciam, individualmente, essas sequências de acontecimentos? O caráter *comunitário (solidariedade)* do grupo, bem como a força da *hierarquia*, abrem espaço para as individualidades, diante do rigor que permeia a mudança (cíclica) de *estágios do aprendizado*? Parece que a resposta é afirmativa, pelo menos no caso dos membros que se desligaram do grupo, mesmo após terem se submetido às cerimônias de iniciação e de confirmação mudanças de estágio.

Para van Gennep (1977): “A vida individual, qualquer que seja o tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra” (p.26). Segundo o autor, quando ocorre uma separação entre idades e ocupações, a transição “é acompanhada por atos especiais”, representados pela “aprendizagem”, no caso das sociedades ditas civilizadas, em detrimento às “cerimônias” (relacionadas ao campo do “sagrado”), realizadas pelos “semicivilizados”. Afirmo Gennep:

É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objeto é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada. (...) Aliás, o indivíduo modificou-se porque tem atrás de si várias etapas e atravessou diversas fronteiras. (pp. 26-27)

A modificação à qual se refere o autor, trata-se de uma reinauguração dos indivíduos que passam pelas sucessivas passagens que compõem o ciclo da vida. A estes, por sua vez, como no caso dos capoeiristas do Angola Comunidade, não é dada a possibilidade de um retorno à condição anterior. Como já afirmo antes, as cerimônias de iniciação (dos recém-chegados) e de confirmação (para os que já trocaram de camisa pelo menos uma vez), são realizadas, no contexto do Angola Comunidade, durante o *festival anual* do grupo, cuja descrição será feita no tópico a seguir.

2.3 O Festival Anual do Angola Comunidade e a troca de camisas

Partindo da ideia de “situação social”, proposta por Gluckman (2010) em sua “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”, trago, neste tópico, uma descrição do *festival anual*, bem como da *troca de camisas*, no contexto do Angola Comunidade. Considerando que seja atribuída ao *festival* a noção de “situação social” de que trata o autor, reservo ao segundo evento (que é parte integrante do primeiro) às já citadas denominações: cerimônia de iniciação (para os novatos) e de confirmação (para os já iniciados). Em sua obra, Gluckman parte da descrição da inauguração de uma ponte, para compreender a estrutura social daquela localidade. Com base no pensamento deste autor, optei, como já foi dito, por realizar também, esta descrição. Ao contrário do que é proposto por Max Gluckman, quando trata da análise de “eventos” ou “situações sociais”, me reservarei o direito de não comparar o comportamento dos capoeiristas durante a festividade com a forma como estes se comportam em “outras ocasiões”. Tal recurso poderia não ser essencial para as discussões referentes ao foco desta dissertação.

O *festival anual* é o acontecimento mais importante do calendário de atividades dos integrantes do Angola Comunidade. Realizado, geralmente, no mês de dezembro, reúne participantes de vários estados brasileiros, incluindo alunos, professores, contramestres e mestres de outros grupos de capoeira angola. Na festividade, há a cerimônia na qual os alunos recebem as camisas correspondentes ao novo *nível técnico* em que serão enquadrados a partir de então; também ocorrem rodadas de treinamentos, oficinas de dança e de instrumentos, atividades culturais, vivências, *rodas* e debates relacionados à capoeira e a manifestações das culturas popular brasileira e afro-brasileira. O *evento* é esperado, planejado e organizado durante todo o período que o antecede, tanto pelo mestre Naldinho, como pelos alunos que integram o grupo há mais tempo. Um tema é escolhido previamente e os alunos do mestre se dividem em equipes, realizam reuniões e mobilizam esforços em busca de apoio (patrocínio) para a viabilização de cartazes, folders, certificados, camisetas e outras necessidades. De acordo com suas aptidões e dentro de suas possibilidades, cada *aluno mais antigo* é responsável por uma ou mais atribuições, em prol do *evento*.

Particpei do evento do ano de 2010, acompanhando tanto os preparativos como a programação completa. Naquela ocasião, o tema escolhido foi “Ao som dos tambores, no ritmo do berimbau”. Ao vivenciar o processo de realização do evento, com os membros do grupo, pude observar, bem como participar, da dinâmica da divisão de tarefas que ocorre entre

os membros do Angola Comunidade. Para o *festival*, uma aluna conseguiu apoio para a confecção das camisetas; outra fez a arte gráfica; uma integrante do grupo viabilizou patrocínio para a produção do material de divulgação; esta pesquisadora e um dos irmãos do mestre Naldinho contribuíram levando, de carro, outros membros do grupo e os mestres convidados aos locais de treinamentos; outros ajudaram com material de limpeza; os professores Barata e Marivan viabilizaram toda a parte de instrumentos musicais que seriam utilizados durante os treinos e as *rodas*; a filha do mestre Naldinho, que é fotógrafa profissional, realizou a cobertura fotográfica; um amigo da família registrou o evento em vídeo; parte das refeições foi preparada pela esposa do mestre Naldinho; os contramestres e demais professores do grupo contribuíram para a viabilização da alimentação dos participantes (que estava incluída na taxa de participação no evento), bem como para a organização e limpeza dos locais de treino e, ainda, contribuíram com o mestre Naldinho na coordenação e na execução de todo o *festival*, que foi realizado durante quatro dias e duas noites, nas cidades de João Pessoa, Bayeux, Conde e Santa Rita (distritos de Livramento e Forte Velho).

A escolha das localidades nas quais o evento foi realizado está relacionada com os locais onde os alunos do mestre Naldinho (professores e contramestre) que residem na Paraíba ministram aulas de capoeira: Conde (mestre Naldinho e professor Barata); Bayeux (professor Marivan e contramestre Mazinho); Santa Rita (professora Tina); Livramento (professor Sem-Terra); Forte Velho (contramestre Mazinho) e João Pessoa (mestre Naldinho). Estiveram presentes na festividade ainda os contramestres Arnaud (RN), Eudes (RJ) e Mulatinho (RJ). Alguns alunos (crianças, adolescentes e adultos) dos professores e dos contramestres do grupo também participaram do *evento*.

Os integrantes do Angola Comunidade receberam alguns visitantes e convidados, que vieram a João Pessoa especialmente para o *festival*, a exemplo de alunos pertencentes a grupos de capoeira angola localizados fora da capital paraibana, bem como dos seguintes mestres de capoeira angola: Jorge Satélite (grupo “Anjos de Angola” / BA); Neco Pelourinho (grupo “Ilê Mestre Benedito de Angola” / RJ); Cobra Mansa (Fundação Internacional de Capoeira Angola – FICA / BA); Rafael Magnata (grupo “Orun Ayê” / CE); Marrudo (“Fundação Art Capoeira” / CE) e Cabelo (“Capoeira Angola Center” / BA), e do contramestre Gildásio (grupo “Cordão de Ouro – Menino Bom” / CE). É válido ressaltar que, da relação que é mantida entre os mestres, transparece um clima de *camaradagem*. No entanto, o mestre *mais antigo* é o mais respeitado pelos demais. Na dinâmica dessas relações, o critério de *antiguidade na capoeira* e a *experiência de vida* são levados em conta, apesar de os capoeiristas pertencerem a grupos distintos. O mesmo critério deverá ser adotado quando do reconhecimento de mestres no

Angola Comunidade. Embora passem a ocupar a mesma categoria, deverão respeitar a autoridade do mestre Naldinho, que, além de ser professor destes, *tem mais tempo de mestria*.

Dentro da programação do *Festival 2010*, também foi lançado um CD do Angola Comunidade, intitulado “Meu Irmão Africano” (**FIGURA 13**), que foi gravado ao vivo na Casa da Capoeira Angola, durante uma *roda* realizada em comemoração ao aniversário do mestre Naldinho, bem como em uma *roda* na cidade do Conde (PB). O CD é composto por cantigas de autoria do mestre Naldinho e de seus alunos, além de algumas pertencentes ao domínio público. Descrevo, a seguir, a edição do *Festival 2010*, por entender que tal ação poderá contribuir para uma melhor compreensão tanto da dinâmica, quanto da importância dessa festividade para os membros da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade. Outro aspecto relevante é a possibilidade de considerar o evento como local privilegiado para a ocorrência do aprendizado, no contexto da capoeira.

A abertura do *Festival 2010* ocorreu em uma quarta-feira (dia oito de dezembro de 2010), à noite, com a realização de uma *roda*, durante a festa em comemoração ao “Dia de Iemanjá”, na praia de Tambaú, em João Pessoa. Alguns convidados já estavam presentes e os capoeiristas vestiram a camisa alusiva à festividade, confeccionada especialmente para este fim. (**FIGURA 14**). Na quinta-feira, durante todo o dia, as atividades aconteceram em uma granja, na cidade do Conde, onde foram realizados treinamentos, ministrados pelos mestres Cobrinha Mansa (RJ/BA) e Neco Pelourinho (RJ), *rodas* de capoeira, além de uma trilha ecológica e de uma *vivência* coordenada pelo contramestre Gildásio (CE), na qual as mulheres do grupo aprenderam a dançar “Tambor de Crioula”, uma dança de origem africana, bastante praticada no Estado do Maranhão. (**FIGURA 15**). Na sexta-feira, a programação do *evento* teve início na cidade de Bayeux, na região metropolitana de João Pessoa, com uma aula ministrada pelo mestre Jorge Satélite (BA), no Centro Dom Hélder Câmara, local onde o contramestre Mazinho dá aulas de capoeira para crianças e adolescentes. Em seguida, o mestre Cabelo (SP/BA) comandou mais um treinamento. A programação da manhã foi encerrada com uma *roda*, cuja *bateria* foi composta pelos mestres e contramestres presentes e os *jogos* foram realizados, prioritariamente, entre mestres. Em ocasiões onde vários mestres estão presentes, geralmente, acontecem vários *jogos* entre estes. Para os mestres, esta parece uma oportunidade para integração, bem como para a realização de *jogos* mais disputados e com nível técnico elevado. Já para os alunos, assistir a esses *jogos*, é, também, uma forma de aprendizado. Após a *roda*, todos os participantes do evento almoçaram no refeitório do local e retornaram, à tarde, para mais uma rodada de treinamentos, ministrados pelos professores Barata, Marivan e Tina e pelo o contramestre Mazinho. O grupo de participantes foi dividido e os professores

Barata e Marivan ficaram responsáveis por ministrar a *aula* para os adultos. Já a professora Tina e o contramestre Mazinho comandaram um *treinamento* para as crianças e os adolescentes. **(FIGURA 16).**

À noite, a *roda tradicional*, realizada semanalmente às sextas-feiras na Casa da Capoeira Angola, fechou a programação do terceiro dia de *evento*, na *sede* do grupo. Todos vestiram, mais uma vez, a camisa oficial do *Festival 2010*. Antes do início da *roda*, o contramestre Eudes e sua esposa Agda – que, como foi dito anteriormente, moram no Rio de Janeiro e vieram especialmente para o *festival*– fizeram uma apresentação de dança de salão. Em seguida, o mestre Cabelo, de São Paulo, também se apresentou, com um número musical realizado com dois caxixis grandes. Segundo o mestre Naldinho, ambas as apresentações – bastante aplaudidas pelos presentes – não haviam sido programadas e os responsáveis pelas atrações foram requisitados minutos antes do início da programação daquela noite.

No sábado, um ônibus nos levou da *Casa do mestre* até Livramento, local onde mora o professor Sem-Terra. Após uma vivência na Casa da Cultura, que incluiu *rodas* de coco de roda, tambor de crioula e capoeira angola, todos os participantes se dirigiram para o distrito de Forte Velho. Em Forte Velho, após uma tarde livre de atividades, ocorreu, à noite, uma *roda* de capoeira angola, na praça da cidade, onde, inicialmente, os alunos do contramestre Mazinho que moram naquela localidade *jogaram capoeira* com os mestres presentes, como forma de comemorar e oficializar a recente integração destes ao grupo. Ao final de cada *jogo*, os novos integrantes do Angola Comunidade receberam um certificado de participação no *Festival 2010*, assinado pelo mestre Naldinho **(FIGURA 17)**. Após a *iniciação* oficial dos alunos de Forte Velho, novos *jogos* foram realizados na *roda*, pelos mestres e demais capoeiristas presentes. Todos vestiam, novamente, a camisa oficial do evento. A *roda* contou com a presença de um vasto público, composto por moradores da região. Houve ainda uma apresentação – em um palco montado para uma festividade que ocorria na região – do grupo de percussão “Orin Axé”, no qual o professor Marivan atuava como músico e vocalista. No domingo, a programação foi reservada ao lazer e aos passeios turísticos. Após uma rápida divisão, os participantes do *evento* partiram para destinos diferentes. Eu acompanhei o grupo formado pelos mestres Naldinho, Cabelo, Neco Pelourinho e Cobra Mansa, além do contramestre Arnaud, dos professores Tina e Barata e de alguns alunos do grupo. Fizemos a travessia (ida e volta) de Forte Velho até Cabedelo (PB), em uma embarcação diferente: uma balsa que tem a aparência de um ônibus. Durante o passeio, os capoeiristas conversaram, cantaram, tocaram pandeiro, tiraram fotos e compartilharam vários momentos de descontração, especialmente ligados ao aspecto pitoresco do barco. À tarde, todos seguiram no

ônibus, de volta para João Pessoa. O ponto de chegada foi o mesmo da partida: a *casa do mestre Naldinho*. Na segunda-feira, não houve atividades no grupo e o dia foi reservado ao descanso e à volta para casa, por parte de alguns convidados de fora da Paraíba que participaram do *evento*.

Já na terça-feira (14 de dezembro de 2010), ocorreu a cerimônia da *troca de camisas*, durante uma *roda*, realizada na Casa da Capoeira Angola, com a presença dos alunos, professores e contramestres do grupo e de alguns convidados que permaneceram na cidade. Ao chamado do mestre Naldinho – pelo nome ou apelido –, os capoeiristas entravam na *roda* para *jogar*, começando pelas crianças, em ordem crescente de *graduação*. Após cada *jogo*, estes eram aplaudidos e recebiam, do mestre, um certificado de participação no evento, juntamente com a nova *camisa do grupo*, com as cores correspondentes ao *estágio* do aprendizado no qual passaram a se enquadrar. Em 2010, não houve *formatura* de professores ou de contramestres. A mais *alta graduação* (camisa com gola azul e punhos na cor amarela, que é uma etapa antes do estágio de professor) foi concedida à aluna Agda, que é esposa do contramestre Eudes e o auxilia nas atividades do grupo no Rio de Janeiro. Ao final da *troca de camisas*, os membros do grupo e alguns familiares presentes comemoraram a ocasião – que marcou o encerramento do *Festival 2010* – com um bolo, confeccionado pela mãe dos alunos Jonathan e Joseph, que realizaram a *primeira troca de camisa* naquela noite. A festividade parece representar um marco para os integrantes do grupo, ocorrendo uma vez a cada ano, como o início de um novo ciclo de atividades e de aprendizado. **(FIGURA 18)**.

Ao observar a reação dos alunos do mestre Naldinho no momento em que recebiam as novas camisas, percebi que todos expressavam grande alegria, por meio de largos sorrisos e olhos quase marejados, provocados por uma evidente emoção. Ao vestir a camisa nova, por cima da anterior, até a postura corporal dos alunos – especialmente das crianças – se modificava. Estes se posicionavam de forma mais ereta, como se a nova camiseta lhes concedesse mais *status* e até elevasse a autoestima. Tais observações fazem sentido na medida em que, segundo o próprio mestre Naldinho, a mudança de *níveis de aprendizado* – representada pela *troca de camisas* – é, também, como citado anteriormente, uma forma de *incentivo* aos membros do grupo, para que estes continuem dedicados aos treinamentos e demais atividades relacionadas à capoeira angola.

Mais do que uma festividade, o *festival anual* do Angola Comunidade contribui de forma significativa com o processo de aprendizado dos capoeiristas. Além da mudança de *estágio do aprendizado*, para os recém-chegados, o mais impactante aparenta ser a experiência de conviver de perto, pela primeira vez, com os demais integrantes do grupo e com vários

mestres, de diferentes partes do Brasil, por dias seguidos. Para os já iniciados, também é proveitosa a convivência com os mestres e os outros capoeiristas, no que se refere à troca de experiências, de conhecimento e ao aprendizado, não só durante os treinamentos e *rodas*, como ainda nas conversas e nos incontáveis momentos de descontração. A troca de experiências, de respeito, de amabilidades, de conhecimento, etc. está sempre presente na lógica das relações entre os membros do grupo. Proponho que essa discussão seja aprofundada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – “QUEM NUNCA JOGOU ANGOLA NÃO SABE O QUE É VADIAR”



3.1 Na capoeira, quem comanda é o berimbau – A bateria no Angola Comunidade

Se eu não respeito os rituais, eu não posso estar dentro de uma roda de capoeira. O mestre tem que chamar logo, para ensinar que desde cedo tem que se respeitar o grande mestre da roda, que é o berimbau. A história dos rituais da capoeira, eu faço, eu respeito (Mestre Naldinho).

Antes de descrever o conjunto de instrumentos musicais que compõem a *bateria* do Angola Comunidade, considero necessário fazer uma breve introdução sobre o berimbau. Tal decisão está embasada no fato de este ser considerado pelos capoeiristas como o mais importante entre todos os elementos que compõem a *roda* da capoeira. A ele é atribuído, inclusive, um caráter sagrado. O berimbau é respeitado e reverenciado pelos capoeiristas de forma tão intensa, fiel e rigorosa, que o trato com o instrumento se assemelha a uma relação com algo que possui vida. Com base em observações, durante a pesquisa de campo realizada com os membros do Angola Comunidade, bem como em levantamento bibliográfico, descrevo, a seguir, algumas características e peculiaridades referentes a esse instrumento. É importante ressaltar que o berimbau parece atuar de forma marcante no processo de aprendizado, uma vez que é a sonoridade (*toque*) deste que determina o ritmo da movimentação corporal dos capoeiristas. Além disso, *saber tocar (bem) o berimbau* e cantar estão entre as qualidades mais valorizadas de um capoeirista do Angola Comunidade, sendo requisitos, inclusive, para a mudança de estágio, dentro do *sistema hierárquico* do grupo, como já foi dito anteriormente.

O berimbau é um instrumento de percussão, utilizado, principalmente, no universo da capoeira, composto por um arco de madeira (na maioria dos casos a biriba), um arame e uma cabaça. As partes são unidas artesanalmente com barbantes. Para tocar o instrumento, utiliza-se uma *baqueta* de madeira e um *dobrão*, que pode ser uma pedra, ou uma moeda grande. Como complemento, também é utilizado o *caxixi*. Assim como a capoeira, o berimbau tem origem incerta. A versão mais conhecida, no entanto, é a de que o instrumento teria surgido na África (SHAFFER, 1977). Um fato bastante difundido e comentado no meio *capoeirístico* aponta que, no primeiro registro iconográfico da capoeira de que se tem conhecimento – uma pintura¹³ do artista plástico alemão Johann Moritz Rugendas, datada de 1835 (**FIGURA 19**) –,

¹³ De passagem pelo Brasil, Rugendas registrou cenas do cotidiano e dos costumes da época. A figura, intitulada “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre”, muito conhecida no universo da capoeira, mostra um grupo de doze pessoas, todas negras, reunidas em uma espécie de semicírculo. Sendo que dois dos integrantes do grupo estão mais ao centro, frente a frente, com postura semelhante à de capoeiristas durante o *jogo*. Atrás de um dos *jogadores*, aparece um homem sentado, com um tambor entre as pernas. Os demais componentes da cena parecem entusiasmados com o que estão observando. O ponto principal a ser observado nessa figura é a ausência do berimbau no cenário em questão.

o berimbau não aparece. A ausência do berimbau na gravura de Rugendas provoca discussão e polêmica entre estudiosos e capoeiristas há várias gerações, uma vez que, a partir do século XIX, o arco musical passou a ser considerado como “o instrumento principal e indispensável” (Pastinha, 1988, p.29) entre os que são utilizados na *bateria* da capoeira.

No entanto, segundo Reis (2000, p.166), “desconhece-se (...) o momento histórico exato em que o berimbau se associou à capoeira e o motivo que levou a tal associação”. No Angola Comunidade são utilizados três tipos de berimbaus: *gunga*, *médio* e *viola*. Há uma *divisão hierárquica* entre estes, de acordo com o tamanho da cabaça e a sonoridade. Tocado pelo capoeirista mais antigo presente na roda, o *gunga* é o berimbau que tem a cabaça maior – nas palavras de Pastinha (1988, p.36): o “berimbau solista ou chefe” –, com som mais grave e que emite o *toque* “principal”, correspondente ao tipo de *jogo* que será desenvolvido pelos capoeiristas. Ao lado do *gunga* estão o *médio* (que tem a cabaça um pouco menor e faz o *toque* do *gunga* invertido, com som menos grave) e o berimbau *viola*, que emite som mais agudo, tem a cabaça bem pequena e é responsável pelas variações ou toques improvisados. Juntos, os berimbaus *gunga*, *médio* e *viola*, compõem a bateria da *roda* do Angola Comunidade, que ainda inclui um atabaque, dois pandeiros, um reco-reco e um agogô. No grupo do mestre Naldinho, o tocador do *berimbau médio* também deve ser um capoeirista experiente, pois este é o responsável por determinar – com um gesto de abaixar o berimbau em direção ao centro da *roda* – a hora de começar e de parar o *jogo*. **(FIGURA 20)**.

O mestre Naldinho refere-se ao berimbau como *o mestre da roda*. Várias músicas, compostas pelos próprios capoeiristas e cantadas nas *rodas* de capoeira, fazem alusão ao berimbau. As letras falam, em sua maioria, do instrumento como “algo que tem vida”, que “fala”, que é capaz de dar respostas, que tem poder, que é sagrado. O respeito ao berimbau, por parte dos capoeiristas, parece estar no mesmo patamar da consideração e reverência com relação à figura do mestre de capoeira. O instrumento é respeitado e reverenciado por todos os capoeiristas, principalmente pelos mestres. Durante as observações que realizei em campo, constatei que alguns capoeiristas, antes de entrar na *roda*, reverenciam o berimbau, como em uma espécie de pedido de licença. Outros, também dirigem o olhar ao instrumento, o tocam e se benzem, como se pedissem proteção, durante o *jogo*. Também é comum o capoeirista agachar-se ao passar na frente do mesmo, dentro da *roda*.

É sabido que, desde a sua inserção na *capoeiragem*, o instrumento é fabricado pelos próprios capoeiristas. A fabricação do berimbau segue alguns preceitos pré-estabelecidos, desde a escolha e forma de *retirada da verga*, *na mata*, passando pela preparação da cabaça, até o acabamento, incluindo pintura, combinação da cabaça com a verga (sonoridade), entre

outros detalhes, de acordo com as regras de cada grupo. Como já foi dito anteriormente, no Angola Comunidade, os berimbaus são confeccionados, principalmente, pelo mestre Naldinho, além dos professores Tina e Sem-Terra. Depois de prontos, os berimbaus do Angola Comunidade são, geralmente, pintados ou *pirografados*. Ficam pendurados nas paredes da Casa da Capoeira Angola, prontos para serem utilizados – dependendo somente de um ajuste na sonoridade, que é feita quando o capoeirista *arma* o berimbau, por meio de uma ação que estica o *aço* (que é a corda do berimbau), o máximo possível. **(FIGURA 21)**. Entre os berimbaus existentes na *Casa*, alguns são de uso prioritário do mestre Naldinho, só podendo ser manuseados com autorização deste. As formas de fabricar, transportar, manusear, armazenar e tocar o berimbau também parecem fazer parte do *ethos* da capoeira, considerando-se as particularidades de cada grupo. Tudo é feito com muito zelo, cuidado e, principalmente, *respeito*. É difícil identificar como esse instrumento passou de elemento inexistente a quase divindade. Sobre a relação dos capoeiristas com o berimbau, Reis (2000) destaca:

Essa ambiguidade profano-sagrada contamina todos os elementos do sistema cultural da capoeira. O berimbau é um instrumento musical e uma autoridade espiritual ao mesmo tempo. Seus toques musicais misturam nomes de santos católicos com outros de pessoas e regiões geográficas: assim temos, de um lado São Bento Grande, São Bento Pequeno, Santa Maria e, de outro, Angola, Idalina, Benguela e Amazonas (p.172).

Como parte do processo de aprendizado dentro do grupo, são realizadas *oficinas de confecção de instrumentos* (mais frequentemente, de berimbau), nas quais os alunos têm acesso às técnicas e a outras informações referentes a aspectos como fabricação, montagem e conservação. Em uma das vezes que fui à Casa da Capoeira Angola, participei de uma atividade proposta pelo mestre Naldinho, junto com as crianças, que consistia em escolher uma cabaça, em meio a várias, que haviam sido colocadas por ele no chão. **(FIGURA 22)**. Cada aluno pegou a que desejava, inclusive eu. A nossa missão, a partir daquele momento, era levar a cabaça para casa, colocar de molho em uma bacia com água, para, em seguida, lavar o fruto para retirar a sujeira. Na aula seguinte, o mestre ensinou como abrir a cabaça e deixá-la preparada para ser utilizada na composição do berimbau. Segundo o mestre, a atividade teve como objetivo familiarizar as crianças do grupo com a arte de fabricar seu próprio instrumento, nesse caso, o berimbau. Entre as crianças que participaram, algumas haviam

começado a praticar capoeira há menos de seis meses¹⁴. Tal atitude do mestre nos conduz a perceber a importância que é dada ao ensinamento e ao aprendizado dos *fundamentos*, desde o início da trajetória dos alunos. Pude comprovar isso durante minha convivência com os integrantes do Angola Comunidade, ao observar que a maioria dos alunos *toca bem* os três tipos de berimbaus (além dos demais instrumentos). Como dito anteriormente, o fato de *tocar bem* os instrumentos complementa os demais aspectos que compõem o aprendizado, no grupo.

Com base nas já citadas ideias maussianas sobre o “mana”, assim como parece ocorrer com o mestre de capoeira, uma “força coletiva” permeia a relação entre os capoeiristas e o berimbau. Segundo Mauss (2003):

A ideia de ‘mana’ é uma dessas ideias turvas das quais acreditamos ter-nos livrado, e que por isso temos dificuldade de conceber. Ela é obscura e vaga, no entanto de um emprego estranhamente determinado. É abstrata e geral, no entanto cheia de concretude. Sua natureza primitiva, isto é, complexa e confusa, nos impede de fazer dela uma análise lógica, devemos nos contentar em descrevê-la (p.143).

Além de ser importante para quem o fabrica (e para quem o manuseia), o berimbau parece emanar o poder “mágico” que lhe foi conferido pelos que fazem parte do universo no qual ele está inserido. Dentro dessa perspectiva, sigo os passos de Mauss (2003) – quando este afirma que “devemos nos contentar em descrever”, em vez fazer uma análise lógica da ideia de “mana” – restringindo a uma breve descrição de como se manifesta a “força coletiva” que rege as relações entre os praticantes da capoeira e o berimbau, seu *instrumento sagrado*.

Com os demais instrumentos que compõem a *bateria* da capoeira, há também, por parte dos capoeiristas do Angola Comunidade, uma relação de respeito, em menor grau, sendo o atabaque o segundo, na ordem de importância, após o berimbau. Existem, dentro do grupo, algumas peculiaridades referentes à forma de lidar com o atabaque, que é considerado pelo mestre Naldinho como *o coração da roda*. Há, por exemplo, uma norma que limita o manuseio do instrumento somente aos capoeiristas do sexo masculino. O mestre explica que as mulheres não devem tocar o atabaque durante a *roda* em respeito a uma tradição, segundo ele, de religiões de matriz africana, onde a prática seria usual. Outra particularidade do grupo é que o atabaque deve ser tocado, preferencialmente, pelos capoeiristas *que tocam melhor*.

Além dos três berimbaus e do atabaque, também compõem a *bateria* do Angola Comunidade dois pandeiros, um reco-reco e um agogô. Oito capoeiristas se revezam durante a

¹⁴ Naquela ocasião, estavam presentes na *Casa*, além de Carlos, Janyeli, Jéssica, Jonathan e Joseph, outras cinco crianças, recém-chegadas ao grupo, todas moradoras do Bairro dos Novais. A atividade foi realizada no mês de junho de 2011.

roda, para tocar os instrumentos e cantar, sempre sentados em bancos de madeira ou de plástico. A exceção ocorre em ocasiões como a já citada *roda* realizada na Festa de Iemanjá, onde é inviável aos capoeiristas a colocação de bancos na rua, para acomodar os membros da *bateria*. O revezamento acontece de forma natural, geralmente após um contato visual entre o capoeirista que está tocando e o que assumirá o comando do instrumento em seguida. As *trocas de tocadores* ocorrem para que todos tenham a oportunidade de *jogar na roda*. A *bateria* é formada, na maioria das vezes, pelos mestres, contramestres, professores e alunos *mais antigos* que estejam presentes no local. Um desses capoeiristas conduz a *cantoria*, ou *puxa o canto*, tendo os demais presentes a tarefa de *responder o coro* (cantar o refrão da música). O professor Barata é uma espécie de “cantador oficial” do grupo (além de exímio *improvisador*, uma vez que, comumente, *canta, de improviso*, o que acontece no *jogo*). O professor Marivan também figura entre os mais habilidosos, no que se refere à *cantoria*, na *roda*. Ambos – juntamente com o mestre Naldinho e o contramestre Mazinho – também compuseram várias *cantigas* que são entoadas nas *rodas* do grupo.

A maioria dos mestres de capoeira toca o berimbau *gunga* durante praticamente toda a duração da *roda*. Em várias ocasiões que presenciei a participação do mestre Naldinho em *rodas*, percebi que ele foge desse padrão. Geralmente, enquanto não está *jogando*, fica de fora, observando, respondendo o *coro* e em uma postura semelhante à de alguém que coordena um evento ou apresentação: concentrado, para que tudo dê certo. Ou ainda, toca um dos demais instrumentos. O vi *puxando o canto* ou tocando um dos berimbaus poucas vezes.

Além de *jogar*, as crianças também são incentivadas a participar da *bateria*, tocando agogô, reco-reco, atabaque ou pandeiro. Para estas, o berimbau representa maior dificuldade, devido, principalmente, ao tamanho e ao peso deste. As crianças Jéssica, Janyeli e Carlos se fizeram presentes na *bateria*, por inúmeras vezes, nas *rodas* do grupo que presenciei, dentro e fora da *sede*. Carlos, inclusive, é um exímio tocador de atabaque, ocupando posição de destaque no palco e executando *solos*, quando das apresentações musicais do grupo. Jéssica e Janyeli, geralmente, tocam agogô ou reco-reco.

Os oito capoeiristas que compõem a *bateria* da *roda* do Angola Comunidade posicionam-se na seguinte ordem (da esquerda para a direita): pandeiro, berimbau *gunga*, berimbau *médio*, berimbau *viola*, pandeiro, *reco-reco*, agogô e atabaque. (FIGURA 23). Para cada instrumento, há uma forma peculiar de tocar, que deve se adequar ao *ritmo do jogo*, ditado pelo tocador do berimbau *gunga*. A compreensão da dinâmica de funcionamento da *bateria*, bem como das particularidades referentes aos instrumentos, constituem aspectos

fundamentais do aprendizado dos capoeiristas. Sobre a importância da bateria na capoeira angola o mestre Pastinha (1988) afirmou:

(...) não é indispensável para a prática da capoeira, mas, é evidente que o 'jogo da Capoeira Angola' ao ritmo do conjunto típico que acompanha as melodias e improvisos dos cantores adquire graça, ternura, encanto e misticismo que bole com a alma dos capoeiristas (p. 29).

Todos esses sentimentos, relacionados pelo mestre Patinha, na citação acima, fazem parte do *jogo* da capoeira, que ocorre dentro da *roda* de capoeira. Descreverei, no tópico seguinte, a dinâmica da *roda* do Angola Comunidade.

3.2 *Vamos começar a brincadeira, a brincadeira de capoeira – A roda e o jogo da capoeira angola no grupo do mestre Naldinho*

Formada a partir da integração dos capoeiristas, como em uma espécie de “círculo humano”, a *roda* de capoeira do Angola Comunidade representa um momento solene. Além disso, parece significar, também, o que Reis (2000, p.171) chama de “mundo particular”, para os capoeiristas. Na *Casa do mestre Naldinho*, a *roda* acontece, geralmente, às sextas-feiras, a partir das sete horas da noite. Aparentemente, sua realização funciona ainda como oportunidade para o encontro dos integrantes do grupo Angola Comunidade, uma vez que nem todos treinam na *sede*, durante a semana. Em dias de *roda*, além do mestre Naldinho, do contramestre Mazinho e dos professores do grupo, alguns alunos de outras localidades se fazem presentes, provenientes de municípios vizinhos a João Pessoa, a exemplo de Bayeux, Conde e Santa Rita. A *roda* também é aberta aos visitantes – membros de *outros grupos* de capoeira que, eventualmente, apareçam para *jogar*.

A *roda* do Angola Comunidade parece um grande ritual no qual estão concentrados todos os demais rituais que a compõem, além das regras, das particularidades e dos *fundamentos* que fazem parte da dinâmica de funcionamento do grupo. Dentro daquele círculo tudo é exteriorizado, vivenciado e respeitado com maior ênfase e rigor. As narrativas se convergem para dentro da *roda*, onde o *jogo corporal* predomina, em detrimento aos discursos verbais. A verbalização se dá, prioritariamente, por meio da musicalidade, com as *cantigas*. Ao que parece, a *hierarquia* é único critério de distinção presente na *roda* de capoeira. A *divisão hierárquica* do grupo ganha força quando da organização de todo o ritual. Os *mais velhos* têm a missão de liderar as atividades que conduzem à plena realização da *roda*, tais como: o *canto*, o *toque*, o *jogo* e a supervisão. No entanto, também é evidenciado, com mais intensidade, o caráter comunitário do grupo, no sentido de que todos precisam contribuir de alguma forma para que tudo aconteça da melhor maneira.

No grupo Angola Comunidade, a composição da *roda* é a seguinte: há os capoeiristas que formam a *bateria* e a dupla que ocupa o centro da *roda*, durante o *jogo*. Os demais capoeiristas permanecem sentados (no chão ou em bancos, dependendo da ocasião), assistindo aos *jogos* e respondendo o *coro*, enquanto aguardam sua vez de *jogar*. Estes formam, naturalmente, uma espécie de fila, que vai “andando” à medida que dois capoeiristas, um de cada ponta, próximo à *bateria*, entram para *jogar*. “A porta de entrada” da *roda* do grupo do

mestre Naldinho é o pé do berimbau. Ou seja, antes de *entrar na roda*, ou *sair para o jogo*, a dupla de *jogadores* agacha em frente aos *tocadores* dos berimbaus *gunga* e *viola*, deixando um espaço no meio, para que o comando de entrada na *roda* seja dado pelo *tocador do médio*. Para dar início à *roda*, os instrumentos começam a ser tocados, um a um, sempre nesta ordem: *gunga*, *médio*, *viola*, pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque. Em seguida, *entra o canto*, *puxado* pelo *cantador* e acompanhado pelos demais, nos momentos em que é necessário *responder o coro* (refrão das *cantigas*). Na abertura da *roda*, é cantada uma *ladainha*, que é uma espécie de *canto de entrada*, durante o qual não é permitido *jogar*. Esse tipo de *cantiga* se caracteriza por *contar uma história*, sobre um período (geralmente a escravidão), um personagem (um herói – real ou fictício – que marcou a história da capoeira ou da cultura afro-brasileira) ou um episódio específico. Enquanto ouve a *ladainha*, a dupla de capoeiristas que está agachada *ao pé do berimbau*, esperando a hora de *entrar na roda para jogar*, posiciona-se de frente para a *bateria*, como em uma reverência àquele momento, considerado pelos capoeiristas como um dos mais solenes. No Angola Comunidade, durante a *ladainha*, o atabaque não é tocado. Segundo o mestre Naldinho, o objetivo é permitir que todos ouçam a *história que está sendo cantada* com a maior clareza possível. Ao final da *ladainha*, geralmente, o *cantador* faz uma *louvação* – que segue uma ordem parecida, em todas as *ladainhas* – entoando expressões como: *iê viva meu Deus* e *iê viva meu mestre*, dando início à participação dos demais capoeiristas presentes na *roda*, que passam a *responder o coro*. Em seguida, o *cantador* entoia uma *cantiga* (que pode ser do tipo *quadra*, *chula* ou *corrido*) e, ao comando do berimbau *médio*, a primeira dupla *sai para o jogo*, ou, *entra na roda*. O *jogo* começa *rasteiro*, com movimentos realizados a uma altura bem próxima ao chão. Os capoeiristas iniciam uma espécie de diálogo corporal, onde cada um executa um repertório de movimentos de ataque e de defesa (como se fossem *perguntas e respostas*), com base na *situação de jogo*, no treinamento e na experiência adquirida ao longo dos anos de prática. A primeira dupla de capoeiristas a *sair para jogar* é composta, na maioria das vezes, por capoeiristas *mais antigos*, de acordo com o *sistema hierárquico* do grupo (caso haja visitantes, na ocasião, o lugar que ocupam na divisão hierárquica de seus respectivos grupos também é respeitado, em relação aos presentes). Em algumas situações, quando há crianças presentes, estas são as primeiras a *jogar*, ou entre si, ou com um capoeirista mais experiente. Enquanto uma dupla *joga capoeira*, dentro da *roda*, os demais capoeiristas ficam sentados lado a lado, a uma distância bem próxima uns dos outros, dando forma ao círculo que demarca o território onde ocorre a *vadiação* (termo nativo para o ato de *jogar capoeira*), observando o *jogo* e respondendo o *coro* da música entoada pelo *cantador*. O *canto* permeia toda a atmosfera da

roda, quase que ininterruptamente. As pausas ocorrem, normalmente, quando da necessidade de substituição do *cantador* – ação que é realizada em poucos segundos. Um *cantador* pode permanecer *puxando o canto* por trinta minutos ou mais, de acordo com critérios variados. É comum algumas *cantigas* da capoeira serem cantadas para narrar (geralmente, de forma indireta) a situação que acontece – ou que o *cantador* quer que aconteça – dentro da *roda*. Como, por exemplo, quando, em um *jogo*, um capoeirista está em situação de vantagem, em relação ao outro, representando uma “ameaça” constante de queda para o que está em desvantagem, como forma de “aviso”, para este último, o *cantador* pode entoar uma *cantiga* com a seguinte “mensagem”: “Cuidado menino, esse chão tem sabão”. Os capoeiristas que compõem a *roda* repetem essa frase, em *coro*, que permanece sendo cantada, alternadamente, pelo *cantador* e pelos demais, por alguns minutos. Caso, durante uma situação dessa natureza, ocorra uma queda, os presentes reagirão com risadas e comentários rápidos, sem interromper o andamento da *roda*, nem a *cantoria*. Enquanto que os *jogadores* – após uma breve pausa para retorno ao *jogo*, que também pode incluir um momento (teatralizado) de descontração – devem permanecer atentos. Em alusão ao capoeirista que sofreu a queda, o *cantador* (com auxílio do *coro*) pode entoar uma *cantiga* do tipo: “Escorregar não é cair. É um jeito que o corpo dá”. Ou, ainda: “O facão bateu embaixo (*cantador*). A bananeira caiu (*coro*). O facão era de aço. A bananeira caiu (*coro*). Cai, cai, bananeira, cai (*cantador*). A bananeira caiu (*coro*)”. Uma característica do professor Barata – e também do mestre Naldinho – é a habilidade para o improvisado, durante a *cantoria*. Estes conseguem criar e encaixar nas músicas frases referentes ao que está ocorrendo dentro da *roda*, no momento em que estão cantando. É notório que a musicalidade ocupa um papel fundamental dentro da *roda* de capoeira. Para os capoeiristas, historicamente, a música e a dança eram utilizadas para disfarçar a luta da capoeira, diante do opressor (seja o senhor de engenho ou o feitor, ou a polícia). No Angola Comunidade, as *cantigas de capoeira* também atuam no processo de aprendizado de forma evidente, contando histórias sobre temas como: origens históricas da capoeira, escravidão, *mestres do passado*, berimbau, grandes jogares de capoeira. A partir da presença das *cantigas*, os alunos também aprendem a cantar, a tocar e até a fabricar instrumentos. Outro aspecto marcante diz respeito ao bem-estar que a musicalidade proporciona aos capoeiristas. O mestre Naldinho, o contramestre Mazinho e os professores Barata e Marivan são compositores de algumas *cantigas* de capoeira que estão presentes nos dois discos (CDs) que foram lançados pelo grupo, um no ano de 2009 e outro em 2010. Além destes, os professores Marivan e Barata também lançaram um disco juntos, em 2011. Estes são comercializados, normalmente, durante os *festivais*, na *Casa do mestre* ou por meio das redes sociais da *internet*.

Acompanhando o ritmo, durante o *jogo* da capoeira, um capoeirista tenta surpreender o outro constantemente, por meio de peripécias corporais, *entradas e saídas* rápidas, que enfatizam a destreza corporal típica dos integrantes do Angola Comunidade. A essa tentativa de ludibriar o adversário, dentro da *roda*, podem ser atribuídas denominações como: *mandinga*, *manha*, *malícia* ou *malandragem* da capoeira. Esta, por sua vez, também parece estar associada à já citada noção maussiana de “mana”, anteriormente atribuída à figura do mestre de capoeira, bem como ao berimbau. O que mais chama a atenção, quando pensamos na lógica da *roda* de capoeira, é a evidente relação dialética que se dá entre o fato de ser este o evento mais solene e, por sua vez, mais importante, sendo que, no interior da *roda*, será o vencedor aquele que simular ou dissimular melhor – expressando a chamada *mandinga* –, por meio de sua *ginga de corpo*, que pode estar acompanhada de um sorriso e de um *olhar malandreado* (que tenta disfarçar a movimentação que está preparando). É por meio do contato visual que os capoeiristas tentam identificar a direção dos golpes que são executados pelo seu oponente, para que possam *esquivar* dos mesmos, ao mesmo tempo em que preparam o contra-ataque. Outra forte expressão da *mandinga* da capoeira ocorre durante a *chamada de angola*, que parece ser o momento mais teatralizado do *jogo*. **(FIGURA 24)**. Por um instante, ocorre uma pausa no *jogo*, provocada por iniciativa de um dos capoeiristas, que “chama” seu oponente para perto de si, como em um desafio, com o objetivo de tentar “pegar” (surpreender) o outro *jogador*. Antes de chegar perto do outro, o capoeirista que “foi chamado”, normalmente, realiza uma movimentação de corpo rasteira, chegando, em algumas situações, a benzer-se ou a fazer outros gestos que simbolizem um pedido de proteção divina. Em alguns casos, o capoeirista toca no berimbau durante esse processo. No momento em que ocorre a aproximação dos dois *parceiros de jogo*, estes se posicionam frente a frente – ou um atrás do outro (existem formas variadas de executar a chamada, ficando, geralmente, a critério de quem “chama”, definir aquela que será utilizada) – e realizam uma espécie de “dança”, na qual são dados três passos para frente e três para trás, algumas vezes (seguindo o ritmo da *cantoria*, que continua, normalmente). Em seguida, o capoeirista que “chamou” o outro para e o convida para *sair para o jogo* novamente. Embora tenham realizado a chamada dentro da *roda*, o *jogo* começa novamente ou, pelo menos, uma nova etapa é iniciada. Na hora da “saída” da *chamada*, há uma tensão, por parte dos dois *jogadores*, que tentam, simultaneamente, surpreender um ao outro (com uma rasteira, por exemplo) e prevenir uma possível queda ou outra situação que signifique desvantagem. Há casos em que, durante a *chamada*, ou, ainda, quando da chegada do outro para perto do capoeirista que “chamou”, este o surpreende com uma rasteira ou outro tipo de atitude que o coloque em uma posição inferior

no *jogo*. Em algumas ocasiões, presenciei as crianças da *Casa* fazendo *chamada* umas para as outras. Certa vez, após uma *roda*, perguntei a Janyeli como ela havia aprendido a fazer a *chamada de angola* (ela havia feito para sua irmã, Jéssica, naquele dia). No mesmo instante, ela respondeu: *aprendi olhando*. Existem muitas questões, entre os capoeiristas do grupo, referentes à *chamada de angola* e à sua importância, no contexto da capoeira angola. Uma delas é que um aluno não deve fazer uma chamada para um mestre, por exemplo. Os significados e mistérios referentes a essa particularidade do *jogo de angola* são diversos, de acordo com o senso comum nativo. Daí a minha surpresa, a ver a aparente intimidade das crianças com a *chamada*, durante o *jogo*. É importante destacar que a *chamada* não é realizada em todos os *jogos* e que a opção por executar esta movimentação fica a critério de cada *jogador*. Um *capoeirista* realiza a chamada quando se sente em desvantagem no *jogo*, utilizando este recurso para tentar “se recuperar”. Ou, ainda, pode também *fazer uma chamada* quando está em situação de superioridade no *jogo*, como forma de reforçar esta condição, em relação ao outro capoeirista. A *chamada de angola* é um momento privilegiado para a expressão da *mandinga do angoleiro*.

É nas ocasiões em que os capoeiristas se expressam por meio da *mandinga* que ocorre com maior ênfase a chamada “brincadeira de capoeira”, à qual me refiro no título deste tópico, bem como no desta dissertação. A alusão às crianças do grupo, nos já citados títulos, simboliza tanto o início do aprendizado e da trajetória dos capoeiristas, como sinaliza para uma reflexão sobre a semelhança entre o *jogo* da capoeira angola e a brincadeira infantil. Dessa forma, a utilização, no título desta dissertação, da frase “Quem te ensinou a brincar [de capoeira]?” é uma referência às crianças da *Casa*, bem como à forma de *jogar* a capoeira angola dos membros do Angola Comunidade. A frase faz parte da música “Menino quem foi teu mestre?”, de autoria do mestre João Pequeno¹⁵, que foi aluno do mestre Pastinha e, a pedido deste, ficou responsável pela continuidade do seu trabalho, junto com outro aluno, o mestre João Grande, que, como já afirmei, está radicado em Nova Iorque (EUA) desde a década de 1990. A minha intenção não é atribuir à capoeira angola a definição de “brincadeira”. Principalmente, porque, definir a capoeira não é objetivo deste trabalho. A brincadeira da capoeira angola à qual me refiro está associada à *malandragem* dos capoeiristas do Angola Comunidade e à maneira descontraída como estes se comportam durante o *jogo*, ou

¹⁵ O mestre João Pequeno recebeu o título de “Doutor Honoris Causa” das universidades federais de Uberlândia e da Bahia. João Grande é PhD Honoris Causa pela Universidade de UPPSALA, na Suécia. A Universidade Federal da Bahia (UFBA) outorgou a titulação de “Doutor Honoris Causa” (*post-mortem*), ao mestre Bimba, no ano de 1996. O mestre Camisa (Abadá-Capoeira) também recebeu esta titulação, outorgada em 28 de maio de 2010, pelo Conselho Universitário da Universidade de Uberlândia (MG).

seja, à expressão da *mandinga*. É como se eles fingissem estar brincando enquanto lutam – ou ainda, simulassem estar lutando enquanto brincam. (FIGURA 25).

Quando conversei com o mestre Naldinho sobre o título desta dissertação – sem informar, inicialmente, do que se tratavam meus questionamentos – perguntei o que era a capoeira, na opinião dele, que, de pronto, afirmou: *É luta, é jogo e é dança*. Em seguida, questionei se a capoeira poderia ser classificada também como uma brincadeira. Imediatamente, o mestre respondeu: *Claro! Ela é um jogo*. À “brincadeira” que ocorre durante o *jogo* da capoeira está diretamente associada a noção de *vadiação*, utilizada pelos capoeiristas em alusão ao ato de *jogar* a capoeira. É importante ressaltar, aqui, que, historicamente, as expressões “vadio” ou “vadiação” faziam referência aos *capoeiras* de forma pejorativa, principalmente durante o período em que a capoeira era crime previsto no Código Penal da República. A partir da descriminalização da prática da capoeira, a expressão passou a ser utilizada no sentido ao qual me refiro na presente discussão. Sobre o assunto, Reis (2000) observa:

Este era o termo usado pelos antigos capoeiras baianos para designar o que hoje chamamos de “jogo de capoeira”. Há aqui uma inversão dos valores hegemônicos já que, através da positivação dos termos *vadiação* e *vagabundo* (Pastinha dirá em tom elogioso que “*a capoeira é uma coisa vagabunda*”), valoriza-se o ócio em detrimento do trabalho regular. Ao estudar os malandros do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, Salvadori (1990) também nota esta positivação da “*vadiagem*”, o que a autora interpreta como resquícios da luta por autonomia e liberdade travada pelos negros da cidade do Rio de Janeiro em finais do século passado contra sua incorporação arbitrária ao mundo do trabalho disciplinado. (p.124)

A expressão *vadiar* – ou *vadiação* – está presente, inclusive, em várias músicas que são cantadas pelos capoeiristas – também de outros *grupos* –, tais como: “Quem nunca andou de canoa não sabe o que é o mar. Quem nunca jogou angola não sabe o que é vadiar”; “Vamos vadiar, vamos vadiar, berimbau está me chamando, meu corpo quer jogar” e “Eu não sou daqui, não vim ‘pra’ ficar, só ‘tô’ de passagem, ‘tô’ aqui ‘pra’ vadiar”. De acordo com o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis, o termo “vadiar” significa, entre outras definições: “brincar, divertir-se”. A palavra “brincadeira” também é utilizada no universo da cultura popular, pelos “brincantes”, que são os membros dos grupos que “brincam a brincadeira”, em manifestações culturais populares como: cavalo marinho, bumba-meu-boi, coco e ciranda. (LEWINSOHN, 2009).

Sobre a lógica do *jogo*, é pertinente ressaltar que, leva vantagem o capoeirista que, por ventura, consegue executar no outro uma *rasteira*, uma *cabeçada*, um ataque repentino e

certeiro ou ainda outro tipo de *entrada* ou de *saída* (que pode ser uma *passagem para as costas* do outro, em forma de salto, de giro ou de outra movimentação (a exemplo do *auí*) que deixe o outro “desorientado”, procurando seu oponente). No caso dos “ataques certos”, de acordo com a dinâmica do *jogo*, não há a necessidade de combate real. Mas, ao *parar o pé* “no alvo”, o capoeirista demonstra o que poderia fazer, se quisesse. A “vantagem”, à qual me refiro, é simbólica, sendo contabilizada mentalmente pelos *jogadores* e pelos demais capoeiristas que assistem ao *jogo*. Ao final de um *jogo* (entre cinco e dez minutos de duração, em média), aquele que tiver conseguido surpreender mais o seu oponente sairá vencedor. Não há comentários nem é feito o anúncio, mas, todos os presentes têm condições de distinguir quem apresentou melhor desempenho. Da mesma forma que entraram, os capoeiristas devem sair da *roda* ao comando do berimbau *médio*, que determina o encerramento do *jogo*. Para entrar, ambos devem estar agachados, próximos ao chão. Ao sair, os capoeiristas se cumprimentam, com um aperto de mão e – em alguns casos – com um abraço, até mesmo quando a disputa tenha sido acirrada. Ao terminar um *jogo*, cabe aos *capoeiristas* que saem do centro da *roda*, preferencialmente, sentar no lado oposto ao que ficam os instrumentos, a fim de não se posicionar (na “fila”) na frente de alguém que aguarda sua vez de *jogar na roda*.

O aplauso, ao final de cada *jogo* realizado, é bastante usual, entre os *angoleiros*. No entanto, o acompanhamento das músicas com palmas não é usado no Angola Comunidade. Há ocasiões em que isso acontece, a pedido de algum professor ou do mestre, quando o ritmo está mais acelerado. Mas, a prática não é frequente. A todo instante, o mestre organiza o andamento da *roda*, na tentativa de cumprir o ritual com total rigor. Como um maestro, ele observa a *bateria*, pede mais *cadência* nos instrumentos, alerta os capoeiristas para que respondam o *coro* da música que está sendo cantada pelo *cantador* da vez, verifica se há algum *buraco na roda* e se alguém está com as pernas ou os braços cruzados. Em caso positivo, pede para descruzar imediatamente, pois, segundo ele, isso impede que a *energia* (“mana”?) do local circule e *roda de capoeira tem que ter energia*.

A forma como os membros do Angola Comunidade *jogam* a capoeira angola é, segundo eles próprios, diferenciada, podendo ser definida, aqui, como *um jogo de angola ligeiro*. Esguios, ágeis, versáteis e plásticos, os corpos dos capoeiristas *do grupo do mestre Naldinho* dialogam uns com os outros com uma velocidade um tanto atípica, dentro do universo da capoeira angola. Embora não seja algo que foge excessivamente ao padrão praticado entre os *angoleiros*, o *jogo* ocorre em um ritmo mais acelerado do que o usual. A dinâmica quase teatral do *jogo* dos membros do Angola Comunidade deixa transparecer uma atmosfera de total descontração, embora também haja concentração e uma evidente tensão, no

que se refere ao aspecto da luta. Há, sempre, uma expectativa sobre os movimentos de ataque e de defesa que serão aplicados pelo outro, bem como sobre a possibilidade de alguma movimentação do capoeirista com quem se está *jogando* resultar em uma queda, ou algo do tipo, que possa vir a deixar seu parceiro de *jogo* em desvantagem. Alguns capoeiristas *jogam* sorrindo (em algumas ocasiões, durante o *jogo*) e a luta é misturada com passos de dança. O mestre Naldinho costuma sorrir enquanto *joga*, chegando até a “conversar” com o parceiro, durante o *jogo*. No entanto, após distrair o *companheiro*, com sua *mandinga*, ele aplica um golpe ligeiro e preciso, inesperadamente, surpreendendo a todos, gerando comentários e muitas risadas. Durante a imersão em campo, ao observar as *rodas* que foram realizadas fora da *Casa do mestre*, presenciei, em vários momentos, o público dando risada, junto com os *jogadores* e com os demais capoeiristas presentes, em consequência de situações ocorridas dentro da *roda*, durante o *jogo*. Em algumas ocasiões, a movimentação relativamente teatralizada dos capoeiristas na *roda* sugere, para o leigo, a existência de coreografias na hora dos *jogos*. Com exceção dos passos da *chamada de angola* (onde também há oportunidade para improvisação), as demais movimentações da luta (especialmente os golpes) ocorrem de improviso. Uma *roda* do Angola Comunidade dura, em média, uma hora e meia, sendo encerrada, geralmente, com um *canto de despedida*, no qual são entoadas frases do tipo: *Adeus, adeus. Boa viagem.*

Como já foi dito anteriormente, em relação à *chamada*, é importante ressaltar ainda que questões referentes à *hierarquia* devem ser respeitadas também durante o *jogo* da capoeira. Ao *jogar* com um mestre, ou com um colega *mais antigo*, o capoeirista precisa ter consciência de que *não deve desrespeitá-los*. Diante disso, o fato de um aluno mais novo tentar *aplicar uma rasteira* em um mestre (ou qualquer tipo de movimentação que demonstre *desrespeito*), por exemplo, poderia ser motivo de uma grande tensão, dentro do grupo. O *ensinamento* do mestre, com relação a uma atitude dessa natureza, provavelmente, seria exteriorizado dentro da *roda* (durante o *jogo*), para que o aprendizado pudesse ser estendido a todos os presentes.

No momento da *roda* de capoeira, as sensações, os elos e as demais relações entre os integrantes do grupo vêm à tona com maior clareza. Embora, como foi dito inicialmente, praticamente não haja diálogo verbal durante a realização do *ritual*, olhares, gestos, códigos, sorrisos e outras expressões faciais (positivas e negativas) passeiam pelo círculo de maneira tão sutil que um observador menos atento não consegue captar. O contato visual entre os capoeiristas é mantido ao longo do tempo de realização da *roda*. Ao mesmo tempo em que prestam atenção ao *jogo*, estes permanecem atentos uns aos outros (para o caso de necessidade

de substituição de um dos integrantes da *bateria*, por exemplo). Em ocasiões dessa natureza, toda a negociação é estabelecida, inicialmente, pelo olhar. Em seguida, gestos como movimentos com a cabeça, sinalizando questionamentos e respostas, são incorporados ao “diálogo” previamente iniciado. Nas oportunidades em que toquei berimbau na *roda* do mestre Naldinho, vivenciei as mais diversas sensações, troquei olhares, sorrisos, observei, senti-me observada, avaliada, emocionada, disfarcei percepções – tudo veio à tona ao mesmo tempo. Vivenciei ainda um conjunto de ações produzidas de maneira harmônica pelos vários capoeiristas que se fazem presentes na *roda* de capoeira, como em um esforço coletivo para que tudo aconteça da melhor forma possível.

Considero importante destacar que as informações, descrições e argumentações contidas neste tópico são fruto, prioritariamente, da pesquisa etnográfica realizada com os integrantes *do grupo do mestre Naldinho*. Após observar, participar e descrever a *roda* de capoeira do Angola Comunidade, percebi que esta, além de ser um local onde todos se reúnem para *jogar, cantar, tocar* e interagir com os demais, é, também, um lugar privilegiado para o aprendizado, no contexto da capoeira. Nela, entre outros aspectos, os capoeiristas vivenciam experiências e compartilham informações. Desta forma, conseqüentemente, ensinam e aprendem. É, também, na *roda*, que o modelo verticalizado de aprendizado deixa de predominar, abrindo caminho para um diálogo com o caráter circular de aprendizado, este, também baseado na troca, onde cada indivíduo tem participação na produção do conhecimento.

Esse pensamento nos conduz, ainda, às ideias maussianas acerca da reciprocidade, enfocadas no “Ensaio sobre a Dádiva” (1925). Ambos os modelos de ensino-aprendizagem (verticalizado e circular), que fazem parte do universo do Angola Comunidade, conduzem a um caminho regido pela ideia de que o *capoeirista deve ser grato (ao seu mestre) e retribuir (ao mestre, à capoeira e a outras pessoas) o que recebeu*. A partir das observações realizadas durante minha vivência em campo, pude constatar que o princípio da “reciprocidade”, no sentido maussiano do termo, permeia as relações entre os membros daquela Associação – e destes com outros capoeiristas que fazem parte da sua rede de relacionamentos. São relações cíclicas (com base em acontecimentos que integram um calendário de atividades), de trocas (de favores, de amabilidades, de conhecimento, de experiências), entre os indivíduos que compõem aquele grupo social. Diante disso, proponho, com o intuito de aprofundar a presente discussão, uma analogia entre as formas de convivência entre os capoeiristas e a teoria maussiana sobre a reciprocidade.

Nesse estudo, a dádiva, para Mauss, está presente em sistemas de trocas (simultaneamente interessadas e não interessadas), com base nos quais as sociedades por ele estudadas e descritas são constituídas. Além da troca de objetos materiais (sem necessariamente haver interesse econômico, no que se refere à ideia capitalista de obtenção de lucro), a lógica da dádiva inclui ainda a troca de amabilidades, por exemplo. A obrigação (moral) de retribuir algo que foi recebido, por parte do donatário, integra o circuito do dom, que é composto pelas ações de “dar, receber e retribuir”. Este, por sua vez, nunca é fechado, permanecendo em atividade constante, seja de um panorama “micro” (de relações interpessoais dentro de um grupo específico) ou de um ponto de vista “macro” (grandes sistemas de trocas entre sociedades), conforme foi descrito por Marcel Mauss.

Proponho uma aproximação entre a dinâmica das relações presentes no Angola Comunidade e as ideias que compõem a teoria maussiana sobre a dádiva uma vez que a noção de “troca” está presente, também, de maneira significativa, nas formas de ensino e de aprendizagem que fazem parte do contexto do grupo. O aspecto inicial que pode ratificar tal proposição, dentro da lógica do Angola Comunidade, é o fato de o mestre Naldinho se dispor a ministrar aulas, gratuitamente, *para a comunidade*, como em uma espécie de *obrigação* de retribuir a outras pessoas aquilo que recebeu de benéfico, por meio da vivência no universo da capoeira angola. O caminho seguido pelo mestre Naldinho está inserido em uma lógica semelhante à do ciclo maussiano da dádiva. É como se, uma vez parte do ciclo, este sentisse uma obrigação (moral) de retribuir aos *seus mestres todo o ensinamento que recebeu*. A retribuição, por parte do mestre Naldinho, ocorre tanto em forma de gratidão aos seus mestres, como por meio da dedicação em relação aos seus alunos. Tal dinâmica é semelhante ao que trata Mauss (2003, p.249), sobre a dádiva: “Abster-se de dar, como se abster de receber, é faltar a um dever – assim como se abster de retribuir”.

No contexto da capoeira, há um discurso recorrente referente à *gratidão ao mestre*, como também à própria capoeira. Desde o início, o capoeirista aprende que, além de *respeitar o mestre*, também é preciso ser grato por aquilo que receber. Essa (a gratidão) é a primeira forma de retribuição, demonstrada por meio de atitudes como: dedicação aos treinamentos, respeito, disciplina, perseverança e paciência. O sentimento de *gratidão* também é manifestado pelos capoeiristas em conversas, durante as aulas, quando contam aos alunos suas histórias, ou em trechos de músicas. Como pode ser verificado na seguinte frase, repetida constantemente pelo professor Barata, durante suas *cantorias*, nas *rodas* do grupo: *cantando eu agradeço ao meu mestre, a quem não posso pagar*.

Já a necessidade de retribuir o que lhe foi concedido, ensinando o que aprendeu a outras pessoas, surge naturalmente, sendo fortalecida quando o capoeirista está se preparando para o estágio de professor. Devido ao tempo decorrido (no mínimo dez anos de prática), aspectos como experiência e maturidade complementam o conhecimento técnico, resultante dos treinamentos, conduzindo o capoeirista a despertar para a necessidade de compartilhar o que aprendeu até então – como uma obrigação, ou um dever (moral). A transcrição de uma fala do mestre Naldinho, sobre a atuação dos professores e contramestres do grupo, poderá ilustrar essa ideia:

Eles [os professores e contramestres do grupo] estão, agora, retribuindo os favores que receberam, formando novos cidadãos, no trabalho de cada um. O trabalho com meninos em situação de risco não é fácil não. Não é fácil você atender uma criança que o pai, quando ela saiu de casa, (...) estava preparando a droga para vender. (...) Um trabalho como Tina [professora] faz, com cultura popular, que resgatou um monte de mulheres da terceira idade (...). Mulheres que se transformaram em alcoólatras e através da cultura popular estão ali, juntas de novo. O trabalho é duro para ela. Parece que não é nada, mas é muito duro. Ela dá todo o amor dela para os outros. Mazinho [contramestre] deposita todo o amor dele para as crianças no trabalho. [Da mesma forma, o fazem os professores] Marivan, Sem-Terra, Barata (...). É muito bom quando você é reconhecido e alguém diz para você. Não precisa fazer uma festa. Mas, um muito obrigado. Assim, um abraço de uma criança (...). A gente tem alunos que não falam, mas o abraço, o sorriso que têm no rosto (...) É uma retribuição muito melhor do que dinheiro. Isso reabastece. Então, cada vez que a gente abraça uma criança daquela, às vezes a gente esquece até a de casa. Porque em casa (...) eles têm tem todo dia. A gente volta para casa, eles têm ali. Mas, as de fora, a gente nem sabe se, quando voltar no outro dia, aquela criança vai estar na instituição.

O *compromisso* do mestre Naldinho (e dos membros de seu “corpo docente”) *com a formação de outros seres humanos* – além de, como foi dito anteriormente, estar relacionado ao processo iniciado a partir da década de 1930 pelos mestres baianos Bimba e Pastinha, – também está atrelado à lógica da reciprocidade, no sentido maussiano. Mais do que isso, diante do exposto, sugiro que a forma intensa como os capoeiristas daquele grupo vivenciam a suas experiências – ao longo de sua trajetória – se assemelha a uma relação de entrega. Como afirma Mauss (2003, p. 294): “É preciso se retribuir mais do que se recebeu. A retribuição é sempre maior e mais cara”. A capoeira angola é a *forma de viver* daquelas pessoas. Para o mestre Naldinho, *ela está na frente de um monte de coisas*. Questionado sobre os motivos que os fazem levar o trabalho adiante, ele afirmou:

(...) a satisfação de ver um sorriso no rosto das pessoas (...), de proporcionar o bem-estar. E o bem-estar, às vezes, não é só o sorriso. Às vezes é comida, até. Temos alunos [de todas as idades] que passam por uma dificuldade que só a gente [mestre, contramestres e professores do grupo] sabe. Então, a satisfação da gente é

ver uma pessoa dessa feliz. Não porque tem um pouquinho de dinheiro ou outra coisa. Mas, de estar bem, de estar se movimentando, esquecendo.

No que se refere ao compromisso, bem como à importância que a capoeira tem na vida dos membros do Angola Comunidade, transcrevo um trecho do meu diário de campo, no qual relato um episódio vivenciado com três crianças da *Casa* (Dudu, Janyeli e Jéssica):

Em uma segunda-feira de treino, quando cheguei à Casa do mestre, me deparei com algumas crianças sonolentas, em especial Dudu e Jéssica. Jéssica estava com tanto sono que deitou no banco de madeira onde os tocadores da *roda* costumam sentar, cobriu o rosto com um casaco e dormiu. Dudu bocejava o tempo inteiro, afirmando estar muito cansado, pois havia acordado às cinco horas da manhã, naquele dia, para ir à escola. Perguntei a Janyeli por que Jéssica havia ido ao treino naquela noite, se estava tão cansada. Janyeli respondeu que, na hora em que estava se arrumando para ir treinar, Jéssica começou a chorar diante da possibilidade de ficar em casa e faltar à aula de capoeira.

Apesar de, eventualmente, enfrentarem dificuldades no trajeto entre suas residências e a *Casa do mestre Naldinho* – por conta da tensão decorrente do cenário relacionado à violência na área em que residem –, Jéssica, Janyeli e Carlos dificilmente deixam de comparecer. Como conta Janyeli: *a gente só sai de casa pra ir pra escola e pra ir pra capoeira*. No contexto social no qual estão inseridas as crianças do Angola Comunidade, o aprendizado e a prática da capoeira angola também podem ser entendidos como uma espécie de “válvula de escape”. Moradoras de uma região marcada por contrastes – o Bairro dos Novais (que, embora registre altos índices de violência urbana e pobreza, possui uma riqueza cultural entrelaçada à sua história, vivenciada por vários mestres da cultura popular que residem naquela localidade) –, têm a atividade como uma possibilidade de experimentar situações que as distanciem (embora momentaneamente) da realidade na qual estão inseridas.

É relevante destacar ainda que o conhecimento adquirido com os anos de prática da capoeira angola pode ser utilizado, pelos alunos do mestre Naldinho, como opção para futura inclusão em um contexto profissional, relacionado ao ensino da capoeira angola e de outras atividades culturais a ela associadas. Como afirmei no primeiro capítulo, os professores Tina e Marivan, bem como os contramestres Mazinho, Arnaud, Mulatinho e Eudes têm o ensino da capoeira como única atividade profissional. A contribuição destes, juntamente com o mestre Naldinho, para a formação de outros potenciais professores, também pode ser relacionada à lógica maussiana da reciprocidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu penso que, como ser humano, eu tenho que contribuir, de uma forma ou de outra, com a formação do outro ser humano (mestre Naldinho).

Diante das ideias propostas por Pires (2010) – expostas anteriormente –, também considero relevante ressaltar a importância da pesquisa etnográfica, uma vez que, por meio desta, se ampliam as possibilidades de compreensão de particularidades inerentes ao grupo de pessoas com o qual se escolhe pesquisar. No caso desta dissertação, a etnografia contribuiu significativamente para que a dinâmica do processo de aprendizado no contexto da Associação Cultural de Capoeira Angola Comunidade pudesse ser – pelo menos em parte – entendida. Somente vivenciando e descrevendo a interação entre os capoeiristas daquele grupo, foi possível identificar os aspectos que atuam de forma mais intensa durante o percurso destes em sua busca constante pelo aprendizado.

Partindo do concreto, como propõe Mauss (2003), observando os indivíduos em suas relações, bem como a “mistura de almas e coisas” – à qual o autor se refere em seu Ensaio sobre a Dádiva (1925), ao tratar da relação indivíduo e sociedade – presente no *grupo do mestre Naldinho*, foi possível perceber que há uma nítida divisão nas formas e nos processos por meio dos quais se dá a aprendizagem, naquele contexto. De um lado está o aspecto técnico-corporal do aprendizado, no qual o modelo verticalizado predomina e é legitimado pela força da noção de *hierarquia*. Nesse caso, o capoeirista *mais antigo, mais experiente* – ou, *o mais sábio, que detém mais conhecimento* (como o mestre é considerado pelos discípulos) – *transmite seus ensinamentos ao mais novo*, ao iniciante. Este, por sua vez, diante daquele que ensina (e de acordo com o senso comum do *meio capoeirístico*), baseia-se na ideia de que só o mesmo é dotado de informações e de experiência suficientes para ensinar. A outra metade da divisão à qual me refiro está concentrada nos demais componentes do processo de aprendizado no âmbito da capoeira, a exemplo dos aspectos psicossocial, cultural e artístico. Aí, a centralidade do mestre de capoeira, bem como a subdivisão em *níveis do aprendizado* – características basilares do Angola Comunidade –, dividem espaço com outras possibilidades, que atuam na produção do conhecimento. Nesse aspecto, há a legitimação de um modelo circular de aprendizado, no qual a “bagagem cultural” de cada indivíduo é considerada e todos são agentes nos processos de interação. Nestes, estão incluídos os atos de ensinar e de aprender, como tratam os pressupostos da Antropologia da Criança. No *festival anual* e – principalmente – na *roda* de capoeira do grupo (locais privilegiados para a

ocorrência do aprendizado), é possível verificar com mais precisão que os dois modelos de aprendizado atuam de maneira conjunta e os aspectos técnico-corporal, psicossocial, cultural e artístico são postos em prática simultaneamente.

Dessa forma, é perceptível que, embora haja uma divisão, os dois modelos de aprendizado representam os dois lados de uma mesma moeda. Ou seja, no contexto do grupo em questão, um não sobrevive sem o outro. Se a *hierarquia*, aliada às noções de *disciplina* e de *respeito*, constitui a base das relações dos indivíduos dentro daquela sociedade, é impossível não reconhecer a importância da autoridade do mestre, do alto de sua *experiência* e seu *conhecimento*, durante o processo de aprendizagem. Da mesma forma, não podemos desprezar o valor do conhecimento produzido pelos capoeiristas, em suas vivências e no cumprimento de suas obrigações. Nesta última ação está incluído o dever do aluno de retribuir, ao mestre e à capoeira, tudo o que recebeu destes, ou seja, o que lhe foi dado. “Dar, receber, retribuir”. Fazem parte dos *ensinamentos para a vida*. Partes de um ciclo que nunca termina.

Assim também é o aprendizado no Angola Comunidade. Um processo contínuo. Verticalizado, porém, também circular. Em uma relação dialética, como a do *jogo* da capoeira. Com etapas definidas, cheio de obrigações – e, diria eu, interesses (em uma nova camisa, com cores diferentes, por exemplo) – porém, infinito. Como afirma o mestre Naldinho: *Aquele que [diz, ou acha que] sabe tudo [é o que mais] precisa de professor*. Em outras palavras, a dimensão atribuída, pelos capoeiristas, à capoeira, é tão grande que não permite que se saiba (ou se descubra) tudo sobre ela. A busca pelo conhecimento deve ser constante e a chegada ao estágio de mestre não significa o final do aprendizado. Ao contrário, é um recomeço. Ou, o início de uma nova etapa, ou ciclo. Em outro plano (espiritual? material?). Além disso, ser mestre *é um estado de espírito*, como afirma o mestre Naldinho. Para o *reconhecimento*, além de esforço, dedicação, disciplina, muitos anos de prática, entre outros aspectos, também são necessários: “carisma”, “mana”, “capital (simbólico)” e “mandinga”.

Aprender a ser capoeirista faz parte de um processo contínuo, inerente ao Angola Comunidade, no qual tudo é aprendido. Da mesma forma, tudo é ensinado. O conhecimento é produzido cotidianamente, enquanto existir interação social. Pessoas aprendem e ensinam (umas com as outras e umas às outras), em suas relações. Por meio de processos educativos “não-formais” – nos quais a *oralidade* predomina, em detrimento à escrita (processos educativos formais: escola) – os modelos verticalizado e circular de aprendizado atuam conjuntamente, tanto no aspecto técnico-corporal, como nas demais dimensões do ensino e da aprendizagem.

Na dinâmica das relações sociais, no contexto do Angola Comunidade, permeia o encantamento provocado por um poder, ou força mágica, que pode ser compreendida pela noção de “mana” (Mauss, 2003) e que está presente em aspectos como: o respeito ao mestre, o trato com o berimbau e a própria *mandinga* do capoeirista. Esta última, responsável por evidenciar a relação dialética que caracteriza o *jogo* da capoeira, na qual o bom capoeirista deve – ao mesmo tempo – ser rigoroso no cumprimento de regras, rituais e obrigações e maleável no que diz respeito ao *balanço do corpo*, à capacidade de improvisação e à *malandragem*.

Além de ser um local privilegiado para a ocorrência do aprendizado, *roda* de capoeira do Angola Comunidade reúne todas as instituições presentes naquela sociedade. Por meio da observação e posterior descrição desta, as hipóteses aqui levantadas puderam ser identificadas, evidenciadas e compreendidas com maior clareza. Por esse motivo, foi atribuída à *roda* do grupo a noção de “fato social total”, proposta por Mauss (2003).

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. (Org.) **Capoeira Angola**: cultura popular o jogo dos saberes na roda. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. **Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. Os velhos capoeiristas ensinam pegando na mão. In: **Cad. Cedes**. vol. 26, n. 68, . 86-98, jan./abr., Campinas: 2006.

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

ADORNO, Camille. **A Arte da Capoeira**. 6. ed. Goiânia: Kelps, 1999.

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. Religiões Afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. In: **Revista Pós Ciências Sociais**. São Luís, v.3, n.6, jul/dez. 2006.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial Art**. London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. O Poder Simbólico. In: **Sociologia da Educação II – Antologia**. A Construção Social das Práticas Educativas. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. In: ALVAREZ-URÍA, Fernando (Org.). **Materiales de sociología crítica**. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Reflexões sobre como fazer trabalho de campo**. Sociedade e Cultura, v.10, n.1. jan/jun 2007.

BRUMANA, F. G. **Antropologia dos Sentidos**. Introdução às ideias de Marcel Mauss. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAPOEIRA, Nestor. **O pequeno manual do jogador de capoeira**. São Paulo: Ground, 1981.

_____. Vídeo Escola de Capoeira. (livreto). In: **A Escola Nestor Capoeira (by Jorge Itapuã Beiramar)**. Rio de Janeiro: Saú & Magem, 2005.

_____. **Jogo corporal e comunicultura**. Tese de Doutorado em Comunicação. UFRJ, 2001.

CARDOSO, Ruth. (org.) Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: **A aventura antropológica. Teoria e Pesquisa**. Paz e Terra, 1986.

COHN, Clarice. **Antropologia da Criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacajá. In: **Revista de Antropologia**. v. 43, n. 2, São Paulo: 2000.

CORSARO, William A. **Entrada no campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças pequenas**. , v.26, n.91, p.443-464. Educ. Soc., Ago 2005.

CRUZ, José Luiz Oliveira (Mestre Bola Sete). **A capoeira de Angola na Bahia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

DA MATTA, Roberto. Terceira Parte-“Trabalho de Campo”. In **Relativizando**. Uma introdução à antropologia social. Pp. 143-173. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. O ofício do etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DECÂNIO Filho, Ângelo A. **A Herança de Mestre Bimba**. 2 ed. Salvador: Ed. do autor, 1997.

_____. **Evolução Histórica da Capoeira**. Salvador: Ed. do autor, 2002.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

DIAS, Mônica. A pesquisa tem mironga: notas etnográficas sobre o fazer etnográfico. In: Bonetti, Alinne & Fleischer, Soraya. (Org.). **Entre Saias Justa e Jogos de Cintura**. 1. ed. Florianópolis, SC, 2006.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus: O sistema das Castas e suas implicações**. São Paulo: EDUSP, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FALCÃO, Christiane R. **“Ele já nasceu feito”**: o lugar da criança no candomblé. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFPE, Recife: 2010.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In: **Cadernos de Campo 13**. Ano 14, USP, 2005.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Mais de mil e uma noites de experiência etnográfica**: uma construção metodológica para pesquisadores-performers da religião. Etnográfica, v.13, n. 2, p. 441-464, nov.2009.

FREIRE, Roberto. “É luta, é dança, é capoeira”. **Revista Realidade**. 1967.

FREITAS, Isaurora C. M. de. **A recepção dos espetáculos de dança produzidos por uma ONG brasileira**. Actas dos ateliers do V Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção Atelier: Artes e Culturas, pp. 35 – 44. Braga, 2004.

- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GIDDENS, A. **Capitalismo e Moderna Teoria Social**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- GLUCKMAN, Max. **Análise de uma situação social na Zululândia moderna**. In: Bela Felman-Bianco. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Uesp, 2010.
- GOLDMAN, Marcio. 2003. Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. *Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia*”. **Revista de Antropologia 46 (2)**: 445-476. 2003.
- GUSMÃO, Neusa M. Antropologia, processo educativo e oralidade: um ensaio reflexivo. In: **Pro-Posições** – vol 14. nº 1 (40), jan-abr. Campinas: FE-Unicamp, 2003.
- HOBBSBAWN Eric; RANCER Terence. **A Invenção das Tradições**. 2 ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru: Edusc, 2002.
- LEWINSOHN, Ana C. **O Ator Brincante**; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação de Mestrado em Artes, IA, Unicamp, 2009.
- LOPES DA SILVA, Aracy, NUNES, Angela e MACEDO, Ana Vera (orgs.). **Crianças Indígenas**: ensaios antropológicos (Intr.). São Paulo: Global, 2002.
- MAGNANI, Guilherme. **Discurso e Representação ou De como os baloma de Kiriwana podem encarnar-se nas atuais pesquisas**. Ruth Cardoso (org.) *A aventura antropológica. Teoria e Pesquisa*. Paz e Terra, 1986.
- MARINHO, Inezil Penna. **A Ginástica Brasileira**. (Resumo do Projeto Geral). Brasília, 1981.
- MARTINS, Bruno Rodolfo. **Raízes Étnicas da Capoeira**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da África e da Diáspora Africana no Brasil, FIS, Rio de Janeiro, 2010.
- MATTOS, Fernando Luiz Rojo. **Vivendo nu paraíso**: comunidade, corpo e amizade na Colina do Sol. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UERJ, 2005.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. “As Técnicas Corporais”. In: **Sociologia e Antropologia**. V. II. São Paulo: EDUSP, 1974.
- NÓBREGA, Saulo de T. G. **Capoeira e Direitos Humanos**: olhares, vozes, diálogos. Dissertação de Mestrado em Direitos Humanos, UFPB, 2010.

NUNES, Edson de Oliveira (Org.). **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O Trabalho do Antropólogo**. Editora Unesp: São Paulo, 2006.

PALMEIRA, Moacir. Política e tempo: nota exploratória. In: PEIRANO, M. (Org.). **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. p. 171-177. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/NuAP, 2001.

PASTINHA, Mestre. **Capoeira Angola**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PEDERNEIRAS, Raul Paranhos. A Defesa Nacional. Rio de Janeiro: **Revista da Semana**. 1921.

PEIRANO, Marisa. A favor da etnografia. In: **A favor da Etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PELUCIO, Larissa. "No Salto": Trilhas e Percalços de uma Etnografia entre Travestis que se Prostituem. In: Bonetti, Alinne & Fleischer, Soraya. (Org.). **Entre Saias Justa e Jogos de Cintura**. 1. ed., v. 01, p. 93-124. Florianópolis, SC, 2006.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. **A influência das línguas africanas no português brasileiro**. 2004. (artigo sem data).

PIRES, Flávia. (Resenha). LOPES DA SILVA, Aracy, NUNES, Angela e MACEDO, Ana Vera (Org.). **Crianças Indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: Global, 2002. Mana, v.10, n.1, Rio de Janeiro, abr. 2004.

_____. O que as crianças podem fazer pela antropologia? In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 16, n.34, p.137-157, jul./dez. 2010.

_____. **Os filhos-ausentes e as penas de São Sebastiãozinho**: Etnografia da Festa da Catingueira / PB. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Quem tem medo de mal-assombro?** Religião e Infância no semi-árido nordestino. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007b.

_____. **Roteiro Sentimental para o trabalho de campo**. Cadernos de Campo, USP, 2010 (no prelo).

_____. **Ser adulta e pesquisar crianças**: explorando possibilidades metodológicas na pesquisa antropológica. Revista de Antropologia (USP), São Paulo, v.50. n.1, Jun. 2007a.

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

REIS, André Luiz Teixeira. **Educação Física e Capoeira**. Brasília: Thesaurus Editora, 2001.

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

SELLTIZ I. Claire, et. al. **Métodos de Pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: E.P.U – Editora Pedagógica Universitária Ltda., 1974.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1976.

SILVA, Patrícia Morais da. **O Processo de Embranquecimento da Capoeira em João Pessoa**. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFPB, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Artes do corpo**. Coleção Memória Afro-Brasileira. Volume II. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SOARES, Carlos Eugênio L. **Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro**. Coleção Biblioteca Carioca. V. 31. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

_____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808–1850)**. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2002.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASSALLO, Simone Pondé. As novas versões da África no Brasil: a busca das "tradições africanas" e as relações entre capoeira e candomblé. **Revista Religião e Sociedade**. V. 25, n. 2, ano 2005.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VELHO, Otávio. **Mais realistas do que o rei: ocidentalismo, religião e modernidades alternativas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. **Trabalhos de campo, antinomias e estradas de ferro**. *Interseções*. V. 8, n. 1, pp. 09-26, 2006.

VIEIRA, L. R. e ASSUNÇÃO, M.R. **Mitos, controvérsias e fatos: Construindo a história da capoeira**. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 34, set., 1999.

_____. Os desafios contemporâneos da capoeira. **Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores**. V.14, p.9-19, 2009.

APÊNDICE

FIGURAS



FIGURA 1: Depois do *treino*, em uma lanchonete do Bairro dos Novais.



FIGURA 2: Instrumentos na Casa da Capoeira Angola.

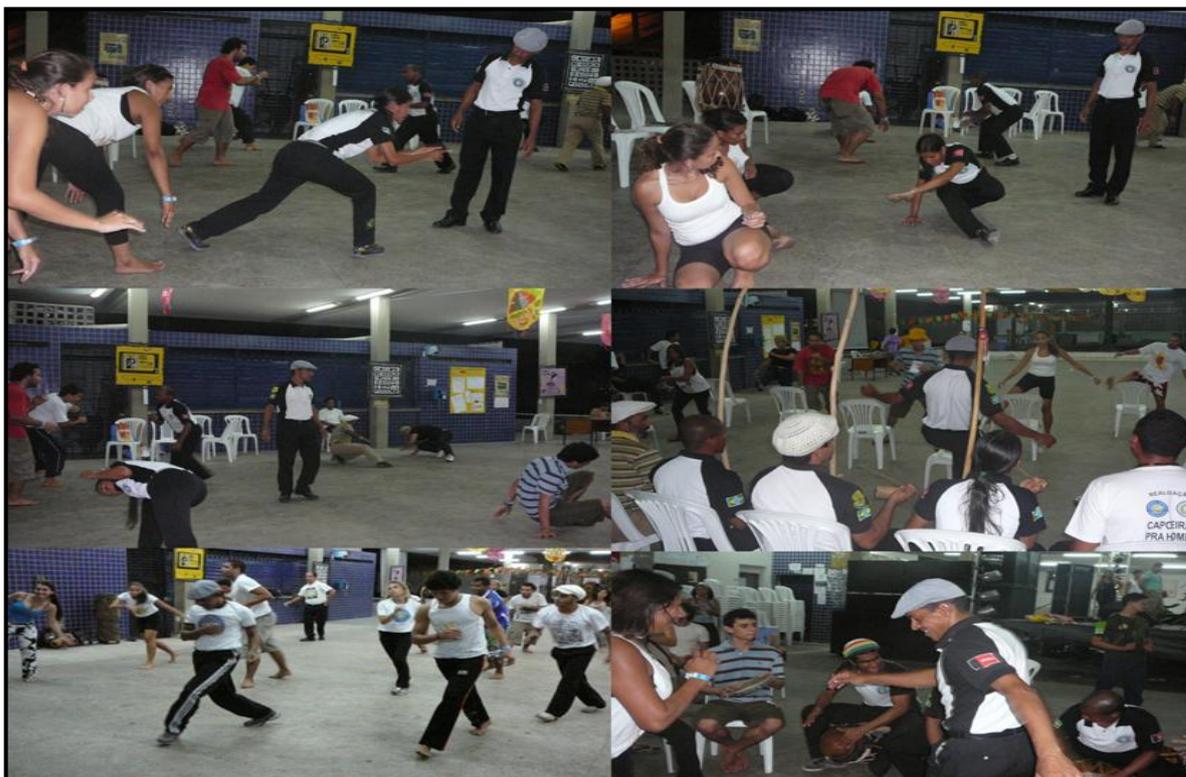


FIGURA 3: Oficina de capoeira para estudantes na UFPB.



Figura 4: “Brincando as brincadeiras no Bairro dos Novais”.



FIGURA 5: “Capoeirista-pesquisadora”.



FIGURA 6: Fachada da *Casa do mestre* e pintura no asfalto.

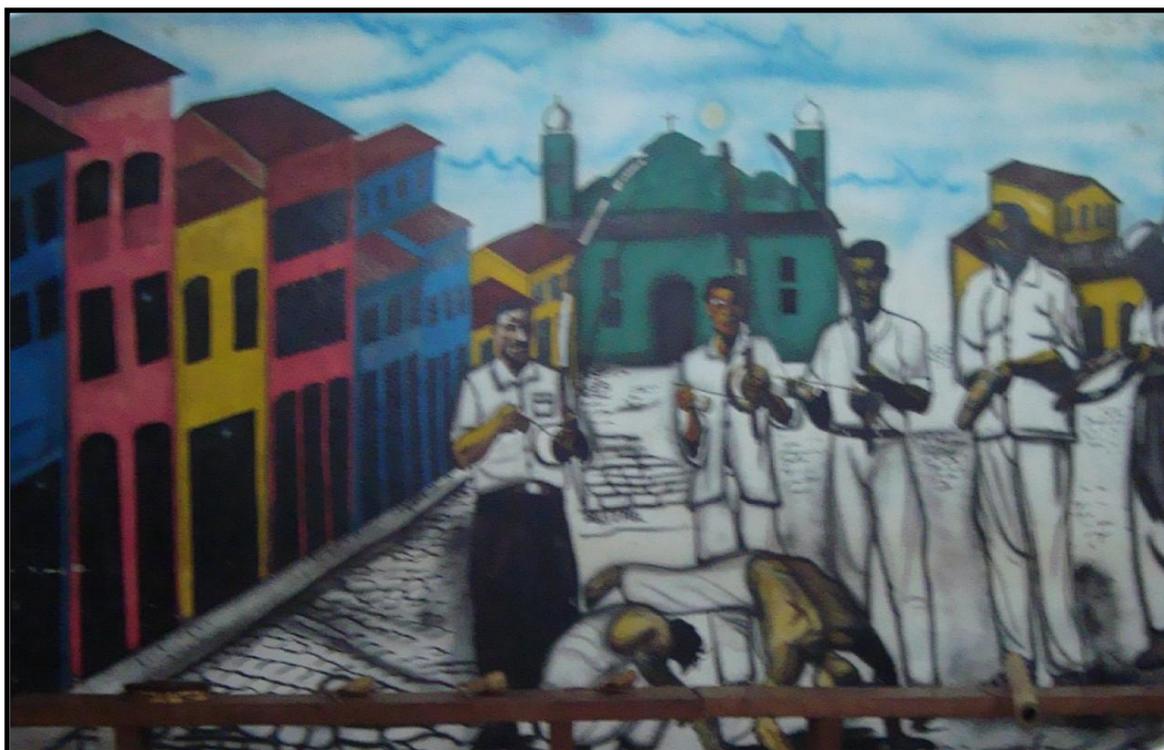


FIGURA 7: Parede principal da *Casa*. Plano de fundo da *roda*.



FIGURA 8: Treinamento na *Casa do Mestre*.



FIGURA 9: *Aula de instrumentos, exibição de vídeo, ensaio e “samba de roda”.*



FIGURA 10: *Treino embaixo dos elásticos amarrados nos atabaques.*



FIGURA 11: Sequência de cores das camisas (alunos).



FIGURA 12: Sequência de cores das camisas (professores, contramestres e mestre).



FIGURA 13: CD “Meu Irmão Africano”.



FIGURA 14: Abertura do *Festival*, na “Festa de Iemanjá”.



FIGURA 15: “Tambor de Crioula”.



FIGURA 16: Treino crianças e adolescentes.



FIGURA 17: Cartaz do *Festival 2010* e certificados.



FIGURA 18: *Roda da troca de camisas*.

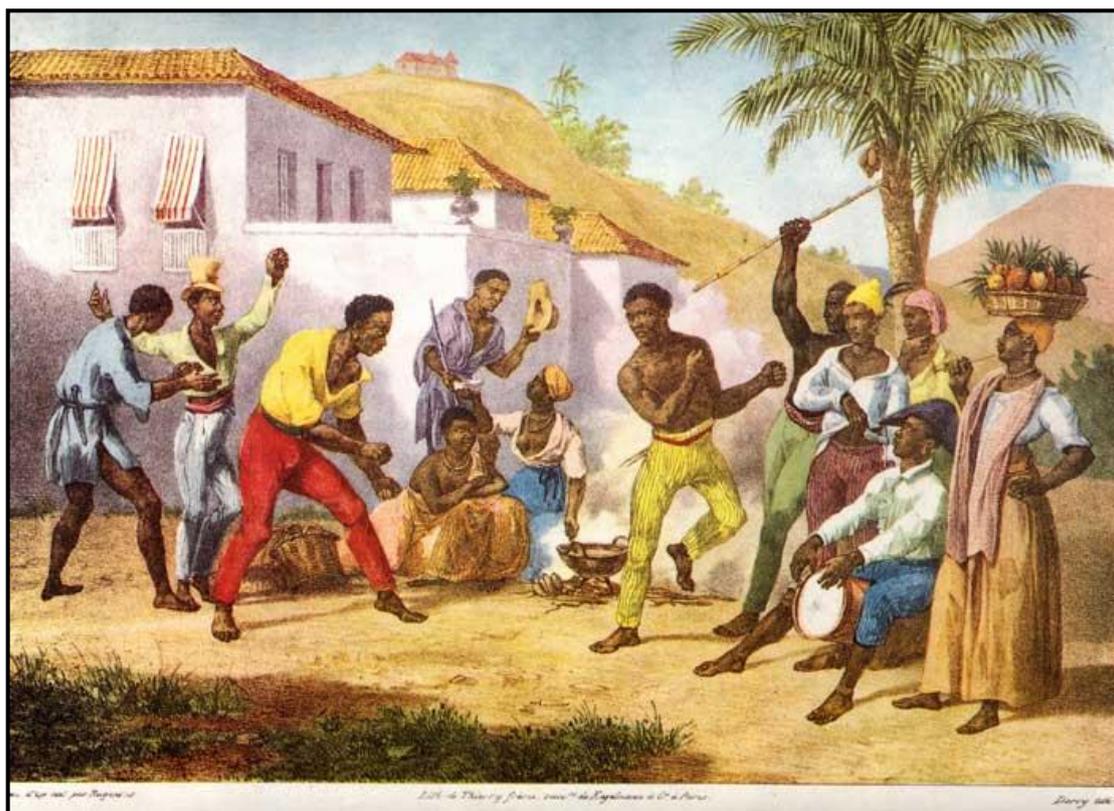


FIGURA 19: “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre” (Johann Moritz Rugendas, 1835).



FIGURA 20: Permissão para início do jogo.

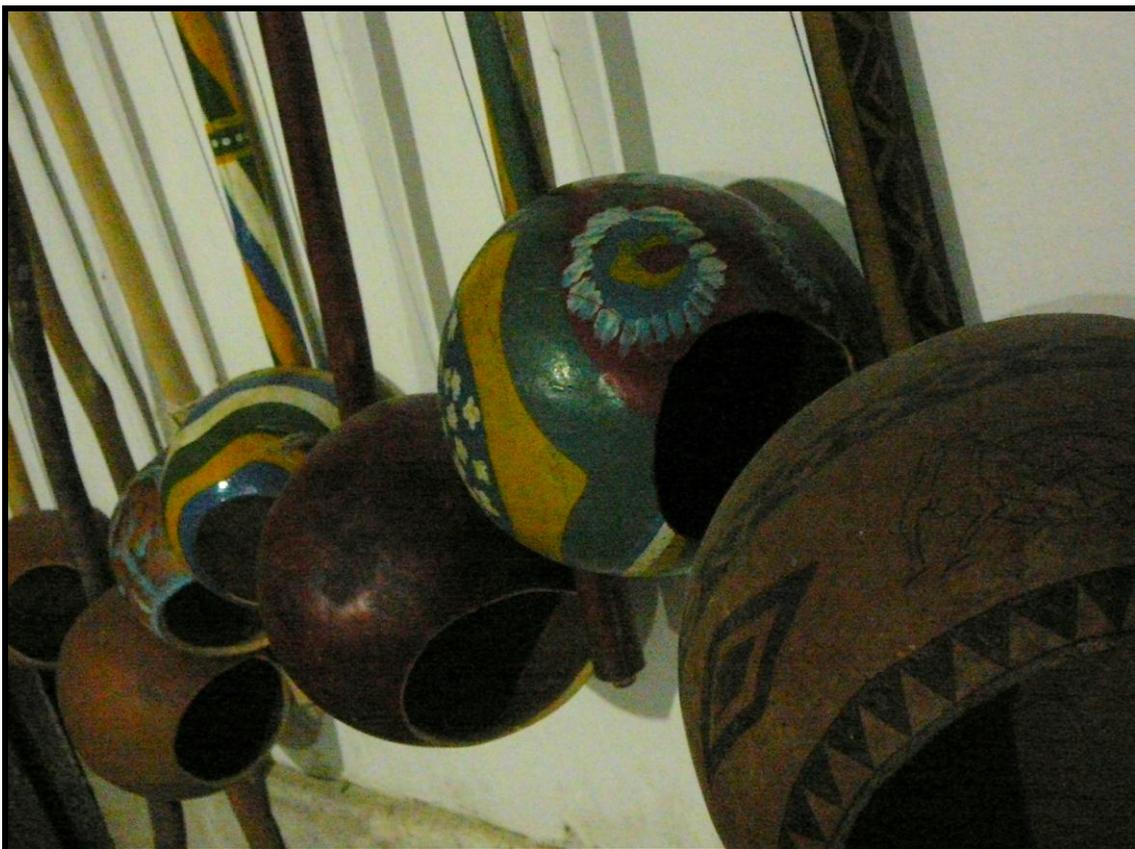


FIGURA 21: Berimbaus pendurados nas paredes da *Casa do mestre*.



FIGURA 22: Atividade com as crianças sobre como fazer um berimbau.



FIGURA 23: Composição da *bateria* do Angola Comunidade.



FIGURA 24: A *chamada de angola*.



FIGURA 25: *O jogo, na roda.*