

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS À
EDUCAÇÃO**

**CAPOEIRA ANGOLA: CULTURA POPULAR E O
JOGO DOS SABERES NA RODA**

Pedro Rodolpho Jungers Abib

**CAMPINAS – SÃO PAULO
BRASIL
2004**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS À
EDUCAÇÃO**

**CAPOEIRA ANGOLA: CULTURA POPULAR E O
JOGO DOS SABERES NA RODA**

Banca Examinadora:

Neusa Maria Mendes de Gusmão (orientadora)

José Luiz Cirqueira Falcão

Jocimar Daolio

Luiz Renato Vieira

Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Suplentes:

Carlos Rodrigues Brandão

Elisa Angotti Kosovitch

**Campinas – São Paulo
2004**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Título: Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda

Autor: Pedro Rodolpho Jungers Abib
Orientador: Neusa Maria Mendes de Gusmão

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Pedro Rodolpho Jungers Abib, e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 07/05/04

Assinatura: Neusa Maria Mendes de Gusmão
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Luiz Renato Vieira
Paulo Roberto
Paulo Roberto
Olga Lou Junison
Neusa Maria Mendes de Gusmão

ano

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	Ab55c
V	EX
TOMBO BC/	59465
PROC.	16 - P. 227/04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	13/09/2009
Nº CPD	

Bib Ed 321631

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Bibliotecário: Gildeir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

Ab55c

Abib, Pedro Rodolpho Jungers.
Capoeira Angola: cultura popular e jogo dos saberes na roda / Pedro
Rodolpho Jungers Abib. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Neusa Maria Mendes de Gusmão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Cultura popular. 2. Capoeira. 3. Educação não-formal. I. Gusmão,
Neusa Maria Mendes de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. III. Título.

04-0075-BFE

RESUMO

Esse trabalho propõe-se a investigar as formas com as quais a cultura popular articula todo um vasto campo de conhecimentos e saberes, bem com as formas de transmissão desses saberes através de algumas categorias, que elegemos como base para essa tarefa, quais sejam a memória, a oralidade, a ancestralidade, a ritualidade e a temporalidade, na perspectiva daquilo que denominamos aqui de uma lógica diferenciada que prevalece nesse universo, diferente daquela lógica que a racionalidade ocidental moderna determina.

Trazemos também à reflexão, a partir de algumas teorias emergentes no campo das ciências sociais, a necessidade de constituição de uma nova racionalidade que seja capaz de interpretar e validar os saberes ocultos e silenciados, presentes no universo da cultura popular, como forma de ampliação das possibilidades de um diálogo frutífero entre os saberes provenientes das várias tradições, presentes tanto no âmbito da academia quanto no da cultura popular, sem hierarquias e discriminações.

Para realizarmos tal tarefa, elegemos a capoeira angola, manifestação da cultura afro-brasileira das mais significativas, como campo privilegiado de estudo, na tentativa de buscar os seus sentidos e significados, esforçando-nos para constituir elementos de análise que dêem conta de interpretar sua simbologia, ritualidade e ancestralidade, como parte de elementos da cosmogonia africana, enquanto sistema religioso/simbólico que influencia consideravelmente essa manifestação.

Buscamos, ainda, analisar as experiências educacionais contidas nos processos envolvendo a transmissão de saberes no universo da capoeira angola, e também como se articulam no âmbito da cultura popular, esses processos educacionais não-formais. Essas experiências envolvendo os “saberes populares” são, então, a partir de nossa análise, confrontadas com a perspectiva desenvolvida pelos processos formais de educação existentes em nossa sociedade, sobre os quais buscamos estabelecer uma crítica.

Palavras-chave: cultura popular, capoeira angola, educação não-formal

SUMMARY

The objective of this paper is to evaluate the forms in which popular culture articulates a vast field of knowledge and wisdom, as well as the ways this knowledge is transmitted through categories we selected as a base for this evaluation, specifically memory, orality, ancestrality, rituality and temporality. This was done in the perspective of what we have chosen to call "differentiated logic," which prevails in this universe, a form of logic different from that espoused by modern Western rationality.

Based on some emerging theories in the field of social sciences, we also reflect upon the need to formulate a new rationality capable of interpreting and validating the hidden and silenced knowledge present in the universe of popular culture. Our aim was to increase the possibilities for a useful dialogue between knowledge from a variety of traditions, present both in the academic arena and in popular culture, without hierarchy or discrimination.

To carry out this task, we chose as our field of study Angola capoeira, an Afro-Brazilian martial art and highly significant cultural manifestation, in an attempt to find its essence and meaning. We did our utmost to identify analytical instruments that would allow us to interpret the symbology, rituality and ancestrality of Angola capoeira in terms of African cosmogony, since this religious/symbolic system has influenced it considerably.

In addition, we sought to analyze the educational experiences embodied in the processes involving the transmission of knowledge in the universe of Angola capoeira and how these non-formal educational processes are articulated in the realm of popular culture. In our study, the experiences involving "popular knowledge" are contrasted with the perspective developed by the formal educational processes that exist in our society, which we are attempting to analyze from a critical point of view.

Key words: Popular Culture, Angola Capoeira, Non-Formal Education

DEDICATÓRIA

A João Pereira dos Santos, o mestre João Pequeno de Pastinha, e a todos os verdadeiros mestres da cultura popular do Brasil, guardiões da memória, dignidade e sabedoria ancestral de um povo.

A meus pais Abib e Dorothy, pela presença sábia e iluminada em minha vida.

À minha companheira Carol, pela paciência, carinho, inspiração e fundamental auxílio nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia e à CAPES, que permitiram as condições financeiras e materiais para a realização dessa pesquisa.

À minha orientadora Neusinha, pela forma delicada, sensível e profundamente humana com que me auxiliou a encontrar caminhos.

Aos professores integrantes da banca: Carlos Rodrigues Brandão, Olga Rodrigues de Moraes von Simson, Jocimar Daolio, Luiz Renato Vieira, José Luiz Cirqueira Falcão e Elisa Angotti Kosovitch, pela atenção e disponibilidade em contribuir para esse trabalho.

Ao grande amigo e profundo conhecedor das “artes da capoeiragem”, Frede Abreu, pelos valiosos conselhos e sábias orientações durante toda a jornada.

A todos os camaradas capoeiras, parceiros no “jogo da vida”, especialmente Vítor, Eletricista e Zoinho, pelas muitas experiências e ensinamentos compartilhados ao longo desses anos.

A todos os amigos do samba e da boemia, pelo companheirismo e parceria que enriquecem nossa experiência com as coisas simples e belas da vida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – PROCESSOS GLOBALIZANTES E CULTURA POPULAR: O DEBATE NO CAMPO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS	09
1.1. O descentramento dos sujeitos e a questão da identidade.....	09
Problematizando o conceito de cultura	16
1.2. Cultura Popular: um conceito em evolução	21
1.2.1. Cultura Popular e o romantismo da década de 60.....	21
1.2.2. Cultura Popular e as transformações das décadas de 70 e 80.....	26
1.2.3. Cultura Popular: novas possibilidades de abordagens.....	30
1.2.3.1. Capoeira Angola: primeiras aproximações.....	35
1.2.3.2. Samba: algumas considerações sobre cultura popular e aprendizagem social.....	38
1.2.4. Cultura Popular, indústria cultural e a retomada das tradições.....	44
CAPÍTULO II - OS DIVERSOS SENTIDOS DA CULTURA POPULAR E AS POSSIBILIDADES DE SUA INTERPRETAÇÃO	51
2.1. Breves considerações sobre a racionalidade moderna.....	52
2.2. Cultura Popular e sua lógica diferenciada	54
2.2.1. Memória, oralidade e ritualidade	54
2.2.2. A perspectiva da temporalidade não-linear	66
2.3. Por uma nova racionalidade em gestação.....	72
CAPÍTULO III – ENTRE CAPOEIRAS: O JOGO NA “RODA DA VIDA”	83
3.1. Origens de uma tradição	85
3.1.1. A capoeira e os escravos no Rio de Janeiro do séc. XIX	90
3.1.2. A capoeira baiana: a África que vem se mostrar	96
3.2. Vádios, desordeiros e valentões: a luta social	110
CAPÍTULO IV – CAPOEIRA ANGOLA: UM JEITO DE ENSINAR E APRENDER... A VIDA	121
4.1. Da roda de capoeira ao aprendizado da vida	122
4.2. A mandinga e seu componente mítico-religioso	133
4.3. A estética da capoeira angola e outras formas de aprendizagem.....	139
4.4. Cultura Popular, escola e educação	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
BIBLIOGRAFIA	161

INTRODUÇÃO

Uma sensação nos aflora ao iniciarmos a escrita desse trabalho: a tentativa de tocar o intangível. Explico. Ao buscarmos penetrar o universo da cultura popular, aproximando-nos da ancestralidade que rege os modos de ser e estar no mundo, de pessoas simples, humildes, na maioria das vezes marginalizadas, analfabetas ou quase, em boa parte pessoas expropriadas de seus direitos fundamentais, mas que trazem consigo a força de seu passado, como um elixir que permite que a ritualidade, a simbologia e a alegria da vida cotidiana sejam sua característica mais marcante, sentimo-nos diante de um enorme desafio, que percebemos apontar desde já, para os possíveis limites de um trabalho acadêmico no qual a escrita e a racionalidade devem ocupar um lugar privilegiado.

Nossa trajetória pessoal sempre foi marcada por profundas ligações com o universo da cultura popular, pois crescemos ouvindo os tambores das congadas e moçambiques e acompanhando os cortejos da Festa do Divino com suas folias e bandeiras. Temos buscado ao longo dos anos, nos aproximar de personagens sábios que criam e recriam essa cultura nas mais variadas regiões de nosso país, e com eles temos aprendido muitos dos mais significativos ensinamentos que guardamos conosco. Nos últimos anos, temos nos envolvido mais organicamente com a capoeira angola e com o samba, o que tem nos propiciado ampliar nosso entendimento sobre as formas como esses sujeitos lidam com seu cotidiano, seu passado e suas tradições, bem como suas estratégias de resistência ao manterem vivas duas dessas mais importantes manifestações da nossa cultura popular.

O samba sempre fez parte de nossa experiência com a cultura popular, pois desde cedo, ouviamos Noel, Cartola, Ataulpho, Adoniram, e mais tarde, já em companhia do violão, fomos nos aprofundando nesse fantástico mundo de ritmo e poesia, e nos nutrindo do contato com sambistas de boa cepa, que muito têm enriquecido nossa experiência pessoal, vinda de parcerias que frutificaram em algumas composições espalhadas pelo mundo, e de memoráveis rodas de samba regadas à boa cachaça, pelos botequins desse nosso país, um dos mais ricos espaços de aprendizagem social e talvez um dos locais mais representativos de nossa identidade brasileira, se é que podemos falar de uma.

Em nossa trajetória pessoal, há um momento de transição muito importante, que é quando deixamos Mogi das Cruzes, no Estado de São Paulo, lugar onde nascemos, em direção à Bahia de todos os santos e orixás, e lá nos fixamos. Lá tomamos contato com todo o universo da cultura afro-brasileira, e mais precisamente com a capoeira angola do mestre João Pequeno de Pastinha, um velho senhor analfabeto, hoje com 86 anos de idade, referenciado como o maior símbolo vivo da capoeira, e que muito tem nos ensinado nesses dez anos de convívio e aprendizado humano.

Alguém disse, uma vez, que a capoeira “entra no sangue da gente”, e depois disso, “ela nunca mais sai de sua vida”. Somos levados a concordar ! Nesses anos de “capoeiragem”, temos sido aprendizes de ensinamentos tão significativos e profundos, quanto recheados de simplicidade e beleza, característica dos personagens populares que são os protagonistas maiores dessa manifestação cultural. Colocamo-nos, nós próprios, como frutos de um rico processo de educação levado a cabo pela cultura popular, dentro de sua forma muito peculiar de lidar com os saberes que remetem à tradição e à ancestralidade de um povo. Somos eternos aprendizes daquilo que a cultura popular tem a nos ensinar. E disso, muito nos orgulhamos.

Em nossa trajetória acadêmica, temos buscado através das aulas que ministramos e das produções científicas realizadas num período mais recente, estabelecer um diálogo entre o saber popular e o saber proveniente da academia, a partir de algumas experiências e aproximações iniciais. Partindo dessa perspectiva é que buscamos situar para o leitor, a tarefa a que esse investigação se propõe, ou seja, a tentativa de ampliar e aprofundar as possibilidades desse diálogo entre saberes de diferentes tradições – a acadêmica e a popular –, como uma premente necessidade das abordagens que incluem os temas relacionados à educação em nosso país.

O universo da cultura popular sempre nos exerceu um fascínio muito grande, através dos ritos, festas, crenças, enfim, toda a simbologia que compõe a cotidianidade do povo simples do nosso país. Esse longo processo de escuta sensível e aprendizado que temos levado a cabo nos últimos anos, vem nos propiciando realizar algumas reflexões sobre esse universo, tão rico em diversidade, tão ligado à tradição e ao passado, que vem resistindo às transformações impostas pela modernidade, sem no entanto, deixar de também

se transformar. Um universo muitas vezes hermético aos não “iniciados” porque guarda mistérios e segredos.

Essas reflexões têm nos permitido ficar atentos e intuir a existência de uma outra lógica, diferente da lógica determinada pela racionalidade moderna, mas que parece prevalecer nesse universo da cultura popular, cada vez que um caboclo de lança do *Maracatu de Baque Solto* sacode suas pesadas vestimentas, no ritmo contagiante que vem dos rurais de Pernambuco; cada vez que o estampido agudo das matracas do *Bumba-Meu-Boi*, restitui o passado indígena e escravo em terras maranhenses; cada vez que os versos de inspiração medieval dos *Repentistas Nordestinos* revelam a poesia e a sagacidade do homem sertanejo; cada vez que os sulcos esculpidos pelo tempo nos rostos das centenárias Baianas vestidas de negro na *Festa de N.S. da Boa Morte*, trazem os mistérios ancestrais do Recôncavo Baiano; cada vez que os passos lépidos dos dançarinos do *Jongo* presentificam as origens africanas no samba do Rio de Janeiro; cada vez que o ponteado de uma *Viola Caipira* traz a dolência matreira do caboclo do interior paulista, ou cada vez que os acordes de um berimbau ecoam como navalha cortando o ar, durante o cantar da ladainha numa *Roda de Capoeira*.

O próprio conceito de cultura popular sofreu um significativo desgaste nas últimas décadas, em função das modificações no contexto teórico, a partir de um predomínio de abordagens que desestabilizaram as noções de **identidade** e **cultura**. Na linha dessa crítica, pretendemos nessa investigação, analisar os contextos que influenciaram a concepção de cultura popular a partir da década de 1960 no Brasil, e por conseguinte, tentar restabelecer a discussão sobre o tema no atual contexto da sociedade brasileira, procurando evitar anacronismos e buscando uma abordagem sobre cultura popular, que leve em conta os novos pressupostos teóricos presentes no debate no campo das ciências sociais.

Entendemos que o conceito de cultura popular traz consigo toda uma carga de subjetividade, traduzida pelas festas, crenças, ritos e sonhos, em torno dos quais se organiza a vida do povo simples de nosso país. Por isso acreditamos que ele ainda deva ser significativo no contexto em que pretendemos utilizá-lo, o que, em nossa opinião, justifica o empenho de reformulá-lo e atualizá-lo, como uma das tarefas a ser empreendida por essa investigação.

A lógica que parece prevalecer no universo da cultura popular se caracteriza por uma outra concepção de **tempo**, que difere da concepção linear inaugurada pela metafísica, pois concebe passado, presente e futuro dentro de uma unidade temporal, aquilo que o filósofo

alemão Martin Heidegger¹, a partir de uma retomada do pensamento pré-socrático, define como noção circular do tempo. A partir dessa perspectiva, o passado não é algo que se esgotou e está fossilizado, mas algo vigente que tensiona com o presente, projetando possibilidades futuras. O passado é visto como uma dimensão temporal que vigora, que guarda e aguarda um sentido. Segundo este filósofo, a metafísica – que nasce com Platão e Aristóteles – aniquila essa noção da circularidade do tempo, ao impor a lógica linear como única possibilidade de pensá-lo e concebê-lo.

No âmbito da cultura popular, a **memória** é um outro conceito que tem lugar fundamental. A memória, enquanto patrimônio de saberes e conhecimentos, cuidadosamente armazenados e organizados, através de um processo ativo de seleção de fatos considerados importantes para a história social de um coletivo, exerce a função de amálgama do grupo, através do fortalecimento dos vínculos sociais, de afirmação da identidade coletiva e da definição de um *ethos* que é constituído em razão da importância que o passado em vigor e a ancestralidade assumem no imaginário do grupo.

Dentro desse contexto, a **oralidade** também exerce papel importante, mesmo convivendo com as inovações tecnológicas que a modernidade oferece (e que acabam também se incorporando ao cotidiano desses grupos). Mas a grande maioria das tradições populares ainda tem, na oralidade, o seu meio mais importante de transmissão, já que a escrita – juntamente com os meios formais de aprendizado, como a escola, por exemplo – não tem um papel central nos processos de ensino-aprendizagem desenvolvidos pelos sujeitos protagonistas dessas tradições. Nesse universo, a oralidade ainda prevalece resistindo aos avanços da modernidade.

A **ritualidade** presente na cultura popular é mais um fator que, em nossa opinião, exerce função essencial, já que é através dela que se estabelece a conexão com esse tempo primordial, onde tudo se originou, onde se encontram os antepassados, que retornam cada vez que o rito e a celebração assim o solicitam. A ritualidade adquire, no universo da cultura popular, o aspecto de culto, onde sagrado e profano se entrecruzam, atribuindo um outro sentido ao religioso e à religiosidade.

A partir dessas considerações iniciais, entendemos que os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular, pautados por uma **lógica diferenciada**,

¹ *Ser e Tempo*. Trad. e notas: Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1995.

pressupõem práticas pedagógicas também diferenciadas, baseadas numa outra concepção de tempo e espaço, que priorizam um outro tipo de relação entre o mestre e o aprendiz (ou entre o educador e o educando), que enfatizam formas diferenciadas de sociabilidade, em que as formas simbólicas, a ritualidade e a ancestralidade têm papel fundamental, e que assim privilegiam nesse processo pedagógico, outro sistema de valores, que não aquele presente na prática educacional corrente em nossa sociedade. As práticas pedagógicas presentes na cultura popular parecem pressupor o estabelecimento de **novas formas de racionalidade**, que sejam capazes de apreender a lógica diferenciada que lhe é própria e dar-lhe significado.

Na tentativa de investigarmos os pressupostos que orientam essas novas formas de racionalidade, capazes de interpretar essa lógica diferenciada presente no universo da cultura popular, pisamos num terreno um tanto movediço e cheio de armadilhas, por onde, no entanto, estamos dispostos a nos aventurar. Caminho cheio de percalços que, porém, nos permite a companhia de Walter Benjamin, Boaventura de Souza Santos, Nestor Canclini, Renato Ortiz, Paul Ricouer, Muniz Sodré, Homi Bhabha, Marilena Chauí, Michel de Certeau, Carlos Rodrigues Brandão, entre outros.

Analisamos, no primeiro capítulo, o contexto em que se dá o processo que denominamos de “reconstrução de raízes”, a partir dos exemplos envolvendo a capoeira angola, o samba e outras manifestações populares tradicionais, à luz das novas elaborações teóricas provenientes do campo das ciências sociais. Buscamos contribuir para um novo alcance da utilização do conceito de cultura popular, embora compreendamos a complexidade em que ele está atrelado, pois trata-se de um termo que busca dar significado a um processo extremamente contraditório, impreciso e ambivalente que está presente nas sociedades globalizadas.

Reconhecemos os limites que a utilização do conceito de cultura popular nos impõe, sobretudo em função da complexidade de seus pressupostos teóricos. Porém devemos reafirmar que o esforço que aqui empreendemos, no sentido de reformulá-lo diante do recente debate no campo das ciências sociais, deve-se à nossa compreensão e convicção de que esse conceito ainda é válido, pois carrega consigo a força e a vitalidade presentes nas crenças, ritos e tradições populares, e quando utilizado dentro do âmbito de atualização que é proposto nessa investigação, ganha fôlego e nos permite analisar e interpretar, com todo o vigor e com a profundidade que essa tarefa teórica exige, as formas com as quais as camadas populares lidam com seu cotidiano e seu passado.

Contudo, a partir da aproximação ao universo da cultura popular, temos percebido que nela predominam outras temporalidades, outras formas de conceber o divino, outras formas de transmissão de saberes, outras formas de se relacionar com a natureza, enfim, outras racionalidades. Temos a sensação de que algo nos escapa. A tarefa acadêmica de compreender e dar significado a esse universo carece então, ainda, de um instrumental teórico-metodológico que seja mais aberto à captação dessa realidade. Os parâmetros teóricos construídos pela academia, parecem não dar conta de interpretar esse complexo conjunto de significados presentes na cultura popular, em sua totalidade.

Em função disso, acreditamos que para compreender esse sentido que procuramos atribuir ao conceito de cultura popular, quando analisamos uma de suas manifestações mais tradicionais, como a capoeira angola, por exemplo, seja necessário estabelecer novas categorias de análise que não se encontram disponíveis no âmbito da racionalidade que predomina na sociedade moderna, pois para apreendê-la na totalidade dos seus significados, é preciso que a cultura popular seja vislumbrada a partir de outra lógica, que só poderá existir a partir da utilização de uma racionalidade mais alargada.

Apontar para as possibilidades de construção de uma racionalidade, que seja capaz de atribuir sentido e significado às experiências constituídas no universo da cultura popular, é o desafio e a tarefa que nos propomos a desenvolver no segundo capítulo. Valemo-nos para tal, da ampla reflexão que começa a ser feita no campo das Ciências Sociais, sobre a necessidade de sua abertura para um novo paradigma, capaz de apreender e compreender essas experiências que escapam da racionalidade inaugurada pelo pensamento moderno. Nossa tarefa é então trazer esse debate, no sentido de ampliar nossas possibilidades de melhor compreender os significados presentes nesse universo tão rico e tão complexo, como é o da cultura popular.

No terceiro capítulo, elegemos então, a capoeira angola, sobretudo aquela praticada em Salvador, pelos herdeiros de mestre Pastinha², como campo privilegiado de estudo, no qual procuramos realizar um mergulho, buscando os sentidos e os significados dessa manifestação afro-brasileira, esforçando-nos para estabelecer elementos de análise que dêem conta de interpretar sua simbologia, ritualidade e ancestralidade, como parte de elementos da

² Vicente Ferreira Pastinha, mestre de capoeira falecido em 1980, tido como a referência maior da capoeira angola na Bahia.

Cosmogonia Africana, enquanto sistema religioso/simbólico que influencia consideravelmente essa manifestação.

Finalmente, no quarto capítulo, buscamos analisar as experiências educacionais contidas nos processos envolvendo a transmissão de saberes no universo da capoeira angola, e também como se articulam no âmbito da cultura popular, esses processos educacionais não-formais. Essas experiências envolvendo os “saberes populares” são então, a partir de nossa análise, confrontadas com a perspectiva desenvolvida pelos processos formais de educação existentes em nossa sociedade, a respeito dos quais buscamos estabelecer uma crítica.

No aspecto metodológico, contamos com a privilegiada contribuição de alguns dos velhos mestres de capoeira da Bahia, que vêm emprestar suas vozes, sua sabedoria e suas visões de mundo, e amparar-nos nessa delicada tarefa de interpretar os sentidos e os significados dessa manifestação, tão expressiva de nossa cultura popular, tão intimamente ligada ao próprio processo civilizatório brasileiro. Valemo-nos, portanto, dos depoimentos orais de alguns velhos mestres vivos e ainda ativos no cenário da capoeiragem³ baiana, e da análise de manuscritos, e depoimentos de outros velhos mestres já falecidos, agora repousando em terras de *Aruanda*, lugar mítico, destino daqueles que daqui partiram, mas que ainda retornam, pelo chamado solene do berimbau.

Além da bibliografia específica, recorremos também à literatura, à poesia, à música e às lendas e histórias correntes no mundo da capoeiragem, como forma de aproximação mais subjetiva e sensível a esse universo de “malandros”, “vadios” e “heróis”, herdeiros de uma tradição que se mantém viva, graças às estratégias de resistência de um povo oprimido e subjugado que traz “...o sorriso no rosto, a ginga no corpo e o samba no pé...”⁴

A decisão de eleger a Capoeira Angola como campo privilegiado de estudo, no universo da cultura popular é, como já dissemos, decorrente de uma vivência pessoal de mais de dez anos no mundo da capoeiragem baiana, onde temos tido a oportunidade de conviver com os velhos mestres, iniciar-nos nos preceitos rituais e simbólicos e entrarmos em contato com os códigos dessa manifestação afro-brasileira, além de presenciar e vivenciar as estratégias de dissimulação, astúcia e sagacidade utilizadas pelos capoeiras⁵ como forma de

³ Refere-se à prática da capoeira.

⁴ Cantiga de capoeira (d.p.)

⁵ Termo utilizado para referir-se tanto ao praticante quanto à própria manifestação.

sobrevivência. Sujeitos esses, ainda hoje, em grande parte marginalizados e oprimidos por um sistema excludente. Sujeitos esses, cujas estratégias desenvolvidas na capoeiragem, extrapolam em muito sua atuação nas rodas de capoeira. A “roda do mundo” é o cenário no qual o capoeira utiliza todo seu repertório, sua “ginga” e sua malícia para lidar com as situações adversas do seu cotidiano.

Sabemos que a decisão, enquanto pesquisadores, de eleger como campo privilegiado de estudo uma manifestação da cultura popular, com a qual estamos organicamente envolvidos, nos traz tanto uma posição privilegiada de aproximação ao objeto de estudo, como também o risco de não sermos capazes de um distanciamento necessário para uma análise menos parcial. Porém, decidimos correr riscos, mesmo porque não acreditamos na neutralidade do pesquisador, e assumimos a intencionalidade dessa investigação, que pelas características do objeto, exige uma aproximação com grandes doses de subjetividade, em que a sensibilidade, a experiência e a emoção devem se fazer presentes, sem as quais não teríamos qualquer chance de ter algo significativo a dizer sobre esse universo tão rico que é a cultura popular.

CAPITULO I

PROCESSOS GLOBALIZANTES E CULTURA POPULAR: O DEBATE NO CAMPO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

O debate no campo das Ciências Sociais que problematiza os conceitos de cultura e identidade frente às transformações impostas pelo processo de globalização, atinge sua maior profundidade e efervescência nos anos 1990, embora tenha iniciado em anos anteriores, e é responsável pela constituição de um novo arcabouço teórico que dá novo fôlego às análises dos contextos onde são estabelecidas as relações sociais.

No presente capítulo retomamos esse debate, buscando esclarecer seus pontos principais, e, assim, apontar para uma definição do que sejam os conceitos de identidade e cultura diante dos processos de globalização vigentes.

Buscamos a análise da evolução do conceito de cultura popular através das quatro últimas décadas, procurando identificar os limites e avanços das diferentes abordagens, bem como a necessidade de reformular e atualizar esse conceito, através de uma problematização que leve em conta o novo campo teórico aberto pelas recentes formulações das ciências sociais. Procuramos, dessa forma, um novo alcance e uma ampliação das possibilidades de utilizar o conceito de cultura popular no contexto das sociedades atuais.

1.1. O descentramento dos sujeitos e a questão da identidade

Poucos são aqueles que ousam não incluir em suas análises sobre a realidade social, os termos globalização, mundialização ou processos globalizantes. De fato vivemos um período histórico totalmente absorvido pela idéia de globalização. Estamos imersos nesse processo, e em que pese o esforço teórico de compreendê-lo de forma mais abrangente, ainda são muitas as questões e dúvidas sobre o real significado e as futuras conseqüências desse período de ruptura histórica em que vivemos, representado pelo processo de globalização. Esse processo tem, invariavelmente, alterado e influenciado os conceitos de cultura e identidade.

Segundo Otávio Ianni (1993), a verdade é que, a globalização não é jamais um processo histórico-social de homogeneização, embora sempre estejam presentes forças empenhadas na busca de tal fim; ou que buscam equalizar interesses, acomodar alianças, criar e reforçar estruturas de apropriação econômica e dominação política. Sob o capitalismo global, conforme o autor: "...as contradições sociais agravam-se nos países dependentes, periféricos, atrasados (...) porém simultaneamente, as mesmas populações (pauperizadas por esse processo) apropriam-se de padrões, valores, ideais, signos, símbolos, formas de pensar e imaginar, com as quais se armam para se defender, resistir, lutar, emancipar"(p.144). O processo de globalização, sob a égide do capitalismo, parece ser um processo hegemônico e avassalador, porém as contradições que encerra, como diz Ianni, permitem-nos refletir sobre possíveis formas de encarar essa realidade sob outras perspectivas.

Boaventura de Sousa Santos (1995) alerta que, antes de mais nada, há que se ter em conta que o que designamos por globalização é um conjunto de relações sociais. Isto significa em primeiro lugar que não há globalização, mas globalizações, diferentes modos de produção de globalização. Significa também, diz ele, que todos esses modos de produção são conflituais, constituídos em luta. Esses processos constituem-se tanto a partir de cima, dos grandes rearranjos transnacionais envolvendo grupos de empresas multinacionais, como a partir de baixo, ao que designa de novas formas de cosmopolitismo, movimentos contra-hegemônicos de caráter social, ecológico, defesa de direitos de minorias, etc.

A idéia fundamental é que a globalização envolve a gênese e o desenvolvimento de uma vasta totalidade geo-histórica, simultaneamente complexa, contraditória e abrangente, e que, conforme Anthony McGrew (1992), atravessa fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. Ressalta Ianni (2000), que esse processo "... tende a articular, impregnar ou mais propriamente determinar, às vezes decisivamente, indivíduos e coletividades, grupos e classes sociais, governos e regimes, territórios e fronteiras, modos de vida e trabalho" (p.8).

Tudo e todos, afirma Ianni, parecem continuar no mesmo lugar, como dantes, mas uns e outros, as coisas, as gentes e as idéias estão sendo um tanto dinamizados e recriados como transfigurados ou dissolvidos. O indivíduo pode ser o cidadão do mundo, continua o autor, sem prejuízo de ser, ao mesmo tempo, membro de uma coletividade local e regional, além de sua

condição de membro desta ou daquela classe social. O Estado-Nação continua a ser Estado-Nação, mas são outras as condições e as possibilidades da soberania, pois a sociedade nacional perde seus contornos mais objetivos.

Esse contexto acaba determinando que as identidades dos sujeitos, imersos nesse processo de globalização, passem por profundas transformações, perdendo a estabilidade que outrora se entendia como sendo sua marca. Ou seja, esse processo está mudando as características das identidades pessoais, o que segundo Stuart Hall (1999), acaba abalando a idéia que temos de nós próprios, como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável, é chamada pelo autor, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

Ernest Laclau (1985), afirma que uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma “pluralidade de centros de poder”. Entretanto, argumenta o autor que essa concepção perturbadora e provisória de identidade não deveria nos desencorajar, pois o deslocamento possui características positivas: ele desarticula as identidades fixas e estáveis do passado, porém abre perspectivas para novas articulações que permitem a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos que se recompõem em torno de pontos nodais particulares de articulação.

A identidade, para J. Rutherford (1990), nunca ocupa um lugar estático, ela contém traços de seu passado e do que se tornará. Identidades são formadas em diálogo aberto, portanto, carregado de tensões, como diz Charles Taylor (1989), e vão sendo formadas e deformadas de acordo com as imposições e depreciações que vêm limitar o ideal de autenticidade.

Partindo dessa mirada, podemos analisar esse contexto sob a perspectiva da dinâmica social que ele proporciona, permitindo o surgimento daquilo que Peter McLaren (1999) denomina por “identidades de fronteira”, que para ele, são narrativas e contra-narrativas que escolhemos para atuarmos (mas, como Marx nos lembra, não em condições de nossa própria escolha) no contexto de nossa mundana e prática existência cotidiana. As identidades de fronteira, segundo McLaren, “...estão ancoradas e são também o resultado daquelas práticas sociais que configuram a experiência e dão forma aos investimentos afetivos em tal experiência. Estão relacionadas também às *narrativas de libertação* que desafiam as

identidades de mercado produzidas pelas narrativas da Nova Direita de cidadania do consumo” (p.193).

O autor afirma que: “Identidade de fronteira requer o que Ramon Saldivar chama de ‘dialética da diferença’, que se refere à formação de subjetividades de resistência, ou seja, subjetividades que são capazes de resistir às tendências absolutizantes de um mundo burguês, patriarcal, classista e racista que se funda na noção de identidade fixa e positiva e em papéis especificados de gênero, baseados nessas fixações positivas” (p.195).

Engajar-se ao projeto de criação de identidades de fronteira é, segundo McLaren, um meio de desconstrução e de tomada de controle de narrativas do *eu* em contato com o *outro*. Com efeito, é um diálogo consigo mesmo e com o outro, um diálogo que contesta e rompe com a estrutura narrativa monotópica e unidimensional de textos sociais dominantes, baseados em incentivos de mercado e na lógica de consumo. Construir identidades de fronteira é recusar a adoção de uma única perspectiva relacionada à dominação cultural, é subverter a racionalidade que institui o discurso monocultural.

A noção de identidades de fronteira, desenvolvida por McLaren, serve-nos muito bem para ampliar nossa visão e nossa interpretação dos processos de identificação em curso nas sociedades globalizadas, porém, no bojo dessa discussão, o autor defende um projeto – o multiculturalismo crítico – que revela, desde sua gênese, problemas e limites muito claros na tarefa que se propõe, qual seja a de formular uma política cultural que privilegie as diferenças sem a existência de hierarquias.

McLaren adota uma perspectiva em que os processos que envolvem identidades de fronteira, pressupõem que as relações de poder sejam substituídas por relações em que prevaleça o direito à diferença. Ora, o autor parece minimizar o conflito determinado pelas relações de poder que se estabelecem entre grupos que defendem interesses particulares distintos. Esse conflito é inevitável e vai ser sempre determinado pelas relações de poder que determinados grupos exercem sobre outros. Nada garante, portanto, que esse pretense projeto que ele define por multiculturalismo crítico possa, por si só, realmente contribuir com a diminuição das desigualdades, da discriminação e da violência contra as minorias que habitam as sociedades modernas.

O multiculturalismo, embora não represente um movimento social coeso, tem sido utilizado com propriedade por alguns autores, na problematização dos temas referentes aos

direitos de grupos e minorias excluídas, e da sua inserção nos processos sociais, numa perspectiva de igualdade em relação a outros grupos majoritários. Porém, os pressupostos que o sustentam, e as formas como o multiculturalismo foi se caracterizando em alguns países da Europa e nos EUA, apresentam problemas que lhe dificultam atingir o cerne da questão central que se propõe a abordar.

Na linha da crítica ao multiculturalismo, Danilo Martucelli (1996) define que a noção de *identidade multicultural*, dependendo da noção de *diferença*, supõe que o sentido se constrói em contraste com seu oposto, e até mesmo negando-o ou reprimindo-o. Toda identidade se estabelece em oposição explícita a uma outra identidade. “A oposição nada mais é do que um contraste socialmente estabelecido e a maior parte das interdependências são hierárquicas: no seio de cada dupla binária, um tem a primazia e o outro é negado” (p.29). A luta social é justamente definida pela capacidade de desfazer essa equação. Para o autor, esse processo acaba suscitando uma preocupação de autonomização por parte de cada grupo identitário, que logo encontra dificuldades devido ao caráter intrínseco da identidade, que não pode pressupor autonomia quando atrelada à complexa teia das relações sociais.

O “apaziguamento” identitário pode, então, ser acionado pelo processo do multiculturalismo, a partir de políticas que visam a aumentar a participação das minorias na vida social, mas esse é, segundo Martucelli, um processo que implica muitos riscos.

O autor se refere ao que se passa do lado subjetivo e que permanece além, ou aquém desses processos – “...a percepção individual cotidiana da alteridade, as emoções da negação de si mesmo, sempre percebidas mesmo que não sejam inteiramente reais, o sentimento de ser...”(p.30) Em outras palavras, devido à própria “natureza”, as identidades podem ser produzidas negativamente: “...a força do racismo vem da sua capacidade de produzir identidades impostas, de encerrar qualquer um num estereótipo, de, afinal, negar sua humanidade” (ibidem).

Para Martucelli, a instabilidade central da utopia multicultural encontra-se justamente aqui: na contradição da dinâmica identitária. A ausência de uma verdadeira equidade, especialmente a existência de discriminações ligadas aos particularismos, tendem a traduzir-se em apelos e reivindicações identitárias. Porém, e eis o ponto mais importante: “...quanto mais uma sociedade se envolve em programas de equidade, tanto mais existem (seja por depressão identitária, seja por essencialização das identidades) reivindicações identitárias” (p.30). O

desafio e talvez o principal problema do multiculturalismo, diz o autor, provém do caráter irreprimível das demandas de identidade, enquanto elas participam do processo de modernização, e sobretudo, das conseqüências de sua vitória sobre os princípios mais importantes da democracia.

A discussão envolvendo o multiculturalismo é proveniente dos chamados “estudos culturais”, dos quais McLaren é um dos representantes. Os estudos culturais são responsáveis por uma contribuição importante ao debate envolvendo os conceitos de identidade e cultura, pois se amparam na discussão inaugurada pela pós-modernidade, responsável por um maior “arejamento” na teoria das Ciências Sociais, ao buscar um olhar mais refinado sobre a complexidade das relações humanas, identificando suas particularidades, e questionando a ortodoxia dos determinismos macro-econômicos sobre a realidade social. Essa é uma contribuição inegável do pensamento pós-moderno à nova teoria social.

Porém, concordamos com Ianni (1993), quando ele afirma que precisamente quando se imagina que o pensamento entrou na época da pós-modernidade, a história se põe em movimento, a máquina do mundo volta a funcionar, as grandes proporções se infiltram nas singularidades, as totalidades abrangentes ressurgem no horizonte do pensamento científico, filosófico, e artístico. Para o autor, a modernidade não terminou, apenas continua sob outras formas. Recria-se e desenvolve-se em outras e novas linguagens. Inclusive absorve criativamente algumas das lições da pós-modernidade.

Várias das criações da pós-modernidade, diz Ianni, fundam-se nas conquistas da modernidade. Em última instância, a mesma razão que funda a modernidade está na base dos exercícios e criações da pós-modernidade. Ressalta o autor: “Este é o horizonte no qual se torna possível imaginar a morte do sujeito, o real como sistema de signos, o simulacro como forma do mundo” (1993, p.181).

Nesta altura da história, acrescenta Ianni, o singular e o universal tanto se impregnam de outras e novas mediações como encontram outras e novas possibilidades de se expressar, realizar, desenvolver, florescer. Aí, as relações, processos e estruturas de dominação e apropriação, integração e antagonismo podem manifestar-se em outros espaços e tempos. “Agora, tudo e todos se acham mais atrelados e ativos na máquina do mundo: indivíduo e sociedade, grupo e classe, etnia e minoria, movimento social, partido político e corrente de opinião pública, ideologia e utopia” (p.182).

A exemplo de Horkheimer (1976), lembremo-nos da razão "...enquanto convicção de que se pode descobrir uma estrutura fundamental ou totalmente abrangente do ser e de que disso pode derivar uma concepção do destino humano" (p.26). E aliarmo-nos a sistemas filosóficos que se opõem "...a qualquer epistemologia que reduza a base objetiva do nosso entendimento a um caos de dados não coordenados e identifique nosso trabalho como mera organização, classificação ou computação de tais dados" (ibid.).

O multiculturalismo e os estudos culturais, que se caracterizam como construções derivadas do pensamento pós-moderno, têm que ser, em nossa opinião, analisados com muito cuidado, já que, como vimos, apresentam algumas contradições importantes, que reduzem e limitam seu potencial enquanto estratégia de formulação de políticas que sejam eficazes contra o preconceito e a discriminação presentes nas sociedades modernas.

Adam Kuper (2002) afirma que ainda que a cultura não seja exatamente o mesmo que ideologia, com certeza existe um lugar para o relato crítico dos mercadores de cultura, tal qual afirmam as proposições centrais dos estudos culturais. Não obstante, diz ele: "muitos antropólogos se sentirão ludibriados pelo programa de estudos culturais. A objeção óbvia é de que, quando a cultura é restringida às artes, à mídia e ao sistema educacional, ela lida apenas com alguns aspectos do que os antropólogos entendem por cultura, e de uma maneira bastante peculiar" (p.293).

Tendo em vista a discussão aqui realizada, que aponta para um novo sentido a ser atribuído à dinâmica social nas sociedades globalizadas, buscaremos nessa pesquisa, abordar o conceito de identidade a partir da perspectiva definida por **processos identitários** que, ao nosso ver, se configura num termo mais abrangente, já que permite uma maior mobilidade do conceito, proporcionando um campo mais amplo à tarefa que estamos buscando desenvolver, qual seja, a de analisar os processos envolvendo a retomada de tradições culturais por parte de grupos populares, vinculando esses processos a uma reformulação e atualização do conceito de cultura popular.

Os processos identitários têm, assim, uma profunda imbricação com o conceito de cultura, sem no entanto, com ele se confundir. Nessa perspectiva, analisamos o conceito de cultura, a partir das recentes formulações desenvolvidas no campo das ciências sociais, buscando uma problematização que nos permita avançar na compreensão do conceito de cultura popular e de sua abrangência nos dias atuais.

1.2. Problematizando o conceito de cultura

O conceito de cultura tem sofrido, a exemplo do conceito de identidade, um processo de desestabilização, em função do amplo debate que se tem estabelecido não só no campo da Antropologia, nascedouro desse conceito, como também no campo das ciências sociais, como um todo, a partir das transformações ocorridas nas sociedades atuais.

Ulf Hannerz (1997) defende que, à medida que o conceito de cultura vem se popularizando em círculos cada vez mais amplos, ressurgue uma forte tendência para focalizar a atenção na cultura unicamente como um marcador de grupos. Afirma o autor que:

Na política de identidade, nos debates sobre multiculturalismo, em muitos contextos de estudos culturais, o termo tem se tornado basicamente um fundamento para a formação e a mobilização de grupos, geralmente implicando pertencimentos atribuídos. Ou, por outro lado, se transforma num instrumento de exclusão social por parte das maiorias dominantes (...) com frequência essa retórica da cultura está estreitamente associada tanto ao poder quanto aos recursos materiais (p.16).

Proveniente das formulações teóricas desenvolvidas pelos estudos culturais, conforme já discutimos acima, essa posição de Hannerz é combatida por Marshall Sahlins (1997). Ao estabelecer uma crítica às teorias que insistem na "diluição" do conceito de cultura, ao que chama de "pessimismo sentimental", Sahlins defende que a "cultura" - ao contrário do que apregoam muitos trabalhos recentes sobre o tema - não tem a menor possibilidade de desaparecer enquanto objeto principal da antropologia, e estende essa afirmação às ciências humanas como um todo. Sahlins ressalta que a cultura não pode ser abandonada, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos. A "cultura" está sob suspeita, porque marcaria *diferenças* de costume entre povos e grupos, sobretudo quando visa a populações subordinadas dentro de regimes políticos opressivos.

Opondo-se à visão de Hannerz, Marshall Sahlins critica o postulado de que a "cultura" seria então, o tropo ideológico do colonialismo. Segundo esse postulado, a cultura seria um modo intelectual de controle que teria como efeito a *demarcação* dos povos periféricos, isolando-os em seus espaços próprios, o que contribuiria para a estabilização da diferença,

legitimando dessa forma, as múltiplas desigualdades características de uma sociedade capitalista.

O conceito de cultura, gestado no interior das relações de produção da Europa Ocidental no início da época moderna, carrega os estigmas do capitalismo, repetindo e manifestando os conflitos estruturais do sistema de classes que a produziu, e de fato, o conceito de cultura serviu para justificar de certa forma, os processos gestados pelo colonialismo desde então. Porém, Sahlins afirma ser essa uma interpretação limitada, pois "...dá-se à alegada função de 'cultura' uma história conjectural. Interpretado como intenção originária, seu efeito discriminatório se torna sua causa histórica. Esse é o terrorismo intelectual corrente " (1997, p.45).

Defende Sahlins que a noção de cultura elaborada primeiramente por Johann Gottfried von Herder, antevia relações entre o imperialismo e a antropologia e se opunha portanto, à missão colonizadora que hoje se costuma atribuir ao conceito. Pois o fato, diz o autor, "...é que, em si mesma, a diferença cultural não tem nenhum valor. Tudo depende de quem a está tematizando, em relação a que situação histórica mundial.(...)Vários povos do planeta têm contraposto conscientemente sua 'cultura' às forças do imperialismo ocidental que os vêm afligindo há muito tempo" (1997, p.45). A cultura aparece aqui como a antítese de um projeto colonialista de estabilização, uma vez que os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar a autonomia sobre o próprio destino.

O debate atual em torno do conceito de cultura é, assim, caracterizado por uma complexidade muito grande. A transformação das dinâmicas sociais influenciadas pelo fenômeno da globalização e pelas contribuições do pensamento pós-moderno aqui já descritas, o torna um conceito um tanto fluido, o que exige o esforço teórico de situá-lo num contexto em que a conotação política inerente a esse conceito, possa ser explicitada mais concretamente e delimitada com maior clareza.

Nessa direção, Homi Bhabha (1998) afirma que toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras da vida e pensamento. A experiência afetiva da marginalidade social transforma nossas estratégias críticas e nos força a encarar o conceito de cultura para além da canonização da "idéia" de estética, e lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido de valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de

sobrevivência social. A cultura, como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória – no sentido de que cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas, ou como diz Bhabha, “traduzidas” a partir do ponto de vista, da experiência, e da capacidade de organização dessas minorias. Tendo como referência o lugar híbrido do valor cultural, diz o autor, é que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário.

Segundo Bhabha, o espaço de negociação que envolve interesse comunitário ou valor cultural, surge na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença. A partir dessa formulação, ele apresenta questões referentes ao modo de formação dos sujeitos nos “entre-lugares” – que são esses espaços de diferenciação e negociação entre grupos e culturas, característicos das sociedades contemporâneas – em que o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável, quando se trata de estratégias de representação ou aquisição de poder.

Cultura é sempre definida em oposição a algo mais, diz Adam Kuper (2002). Trata-se da forma local autêntica de ser diferente que resiste à sua inimiga implacável: uma civilização material globalizante. “A consciência cultural que se desenvolveu entre as antigas vítimas do imperialismo, no final do século 20, constitui um dos fenômenos mais notáveis da história mundial”(p.36). Assim, as diferenças culturais persistem nesse mundo em constante transformação, e podem ficar ainda mais acentuadas.

Afirmava James Clifford (1988), que modos distintos de vida que antes estavam destinados a fundir-se com o mundo moderno, reafirmam, no presente, suas diferenças de várias maneiras. Uma “guerra cultural” cósmica está em curso, mas o Ocidente não tem garantias de vitória em seus próprios termos. É cedo demais, ressalta o autor, para dizer se esses processos de mudança vão resultar em homogeneização global ou em uma nova ordem de diversidade. Parece que a dúvida de Clifford, expressa ao final da década de oitenta, mostra indícios claros de ter sido esclarecida, a partir da multiplicação dos movimentos reivindicatórios de caráter cultural e identitário espalhados por todo o mundo atual, ou seja, hoje impera, como previa o autor, uma nova ordem de diversidade.

O debate sobre os temas “cultura” e “diversidade cultural” não é mais privilégio nem está circunscrito aos meios acadêmicos. Ganhou tal expressividade, que aparece nos noticiários,

nos programas político-partidários, no marketing empresarial, nas propostas educacionais, nas políticas públicas, no turismo, no lazer, enfim, adquiriu popularidade e despertou uma certa consciência por parte do público comum, sobre a sua importância e sobre a necessidade de tratá-lo como um componente fundamental de qualquer iniciativa que vise à melhoria das condições de vida no mundo atual. A cultura é talvez, atualmente, o *locus* mais significativo para se pensar, analisar, vivenciar, experimentar, imaginar, compreender e mesmo definir as sociedades contemporâneas.

O caráter político do conceito de cultura está intimamente ligado às questões referentes ao poder, à luta de classes, à desigualdade e ao sofrimento que foram o motor da história. E concordamos com George Marcus (1991), quando ele afirma que:

... as estratégias modernistas, voltadas para os problemas da descrição da formação das identidades contemporâneas onde se realiza a pesquisa etnográfica, estão, de fato, tão claramente direcionadas para os processos de contestação, luta, etc. entre discursos oriundos de circunstâncias políticas e econômicas objetivas, que esse processo não precisaria ser descrito mais detalhadamente (...) Longe de ignorar as 'condições objetivas' tais como processos de coerção, o jogo de interesses e a formação de classes, o enfoque da etnografia modernista no experimental e no acesso à experiência através da linguagem em contexto, dá a ela condições para um engajamento direto e para a exploração de tais condições, sem que tenha que recorrer a abordagens preexistentes nas ciências sociais para discuti-las (p.217).

Uma visão que nos auxilia no entendimento dessa questão é aquela defendida por alguns autores que consideram o conceito de **classe social** diretamente ligado ao conceito de **experiência**. Classe, como experiência, significa considerar esse conceito como um processo subjetivo, vinculado às estratégias de vida, ou às "práticas cotidianas de resistência", que segundo Marilda Menezes (2000), não são tão visíveis como eventos formais e coletivos, havendo dificuldades metodológicas em identificá-las assim como compreendê-las num quadro teórico sistemático⁶. Harries (1994) contribui para essa discussão, ao afirmar que:

Proletarização é um processo objetivo, significando uma dependência crescente da venda da força-de-trabalho para a sobrevivência; mas é também um processo subjetivo, uma experiência que é construída pelas pessoas de uma forma específica a qual é expressa em formas diversas e concretas. Consciência de classe não foi apenas estruturalmente determinada pela economia política, mas foi também herdada, construída e adaptada pelos indivíduos que desejam dar um significado e ordem às suas vidas (p.223).

⁶ Abordaremos a questão envolvendo as noções de experiência e cotidiano no capítulo que segue.

Portanto, estamos aqui considerando a teoria marxista e as categorias dela provenientes, como instrumentos imprescindíveis para a análise dos processos sociais atuais, e por isso, concordamos com Edward P. Thompson (1981), sobre a atualidade dessa teoria, que no entanto, nos desafia para novas possíveis interpretações. Diz Thompson que, o que nos cabe fazer, "...é interrogar os silêncios reais, através do diálogo do conhecimento, e à medida que esses silêncios são penetrados, não cosermos apenas um conceito novo ao pano velho, mas reordenarmos todo o conjunto de conceitos"(p.185). Ao apregoar uma revisão na teoria marxista, afirma o autor que "... não há nenhum altar mais oculto que seja sacrossanto de modo a impedir a indagação e a revisão" (idem).

Thompson ressalta que Marx partilha com outros grandes e fecundos pensadores (e cita Hobbes, Maquiavel, Milton, Pascal, Vico, Rousseau) uma ambigüidade inerente ao rigor e à abertura de seu pensamento. E abrilhanta:

Fazendo-nos atravessar um umbral, deixa-nos à porta; abandonamos velhos problemas para trás, e ganhamos, exatamente, uma visão do novo campo de problemas à nossa frente, alguns dos quais ele [Marx] pôde ver, mas poucos dos quais pôde (antecipadamente) resolver. Ele nos situa num novo espaço teórico, a partir do qual novos desenvolvimentos alternativos levam à frente. Um nome para esse espaço é ambigüidade, o outro é possibilidade (p.187).

O marxismo foi para Thompson apenas uma evolução possível, embora tendo apenas uma débil relação com Marx. "Mas a tradição marxista aberta, exploratória, autocrítica foi também um outro desenvolvimento. Sua presença pode ser encontrada em todas as disciplinas, em muitas práticas políticas, e em todas as partes do mundo" (p.187).

A cultura passa a ser, a partir desse viés, um campo de significação e um terreno de luta, nos quais os processos de identificação se dão de acordo com as necessidades históricas dos sujeitos que compõem os grupos protagonistas desses processos. A concepção de cultura expressa no debate aqui apresentado parece-nos, portanto, ser a mais adequada para a argumentação que estamos propondo desenvolver nesse trabalho, na tentativa de ampliar as possibilidades de compreensão do termo "cultura popular", em referência aos processos em que grupos populares buscam retomar suas tradições culturais, e a partir daí, analisar os sentidos e significados que constituem esse universo cultural pautado por uma lógica e por saberes diferenciados, tarefa de nossa investigação.

1.3. Cultura popular: um conceito em evolução

“A cultura popular são as formas que o povo tem de sonhar”
Antonio Nóbrega⁷

1.3.1. Cultura Popular e o Romantismo da década de 60

A temática envolvendo a cultura popular, teve o auge da sua produção teórica no Brasil, durante a década de 60, integrando um amplo movimento que envolveu diversos setores da sociedade: intelectualidade, movimento estudantil, partidos políticos progressistas, movimento operário e camponês, classe artística em geral entre outros, e que aspiravam por mudanças na arcaica estrutura social, articuladas em torno de um projeto de democratização da sociedade brasileira.

Para situarmos, porém, a discussão sobre a cultura no contexto da década de 60, temos que recuar alguns anos, e trazer as contribuições do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que na década de 50 foi responsável, através dos intelectuais que o integravam, por uma remodelação do conceito de cultura, analisada dentro de um quadro filosófico e sociológico. Ao trazerem a discussão sobre cultura no Brasil, os conceitos de "cultura alienada", "cultura autêntica", "situação colonial" e "desenvolvimento", e ao discutirem as questões envolvendo o "nacional" e o "popular", esses intelectuais, baseados em autores como Hegel, Marx, Gramsci e Fanon, entre outros, foram responsáveis pela construção de um arcabouço teórico que, segundo Renato Ortiz (1994), constituiu-se como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão cultural no Brasil dos anos 60, até bem recentemente.

A inquietação que orientava os intelectuais do ISEB estaria em definir dois traços fundamentais da sociologia brasileira: *alienação e inautenticidade*. Ao discutir a situação colonial de dominação, inspirada em Fanon, os intelectuais do ISEB se propõem à tarefa de estruturar a "consciência nacional". Um exemplo muito claro é a publicação de dois volumes intitulados *Consciência e Realidade Nacional*: o primeiro, dedicado à consciência ingênua,

⁷ Epígrafe de prospecto do show de Antonio Nóbrega: "Cultura Popular não é Folclore". São Paulo: Sesc Pompéia, setembro de 2002

alienada, e o segundo, à consciência crítica, desalienada, e que aceleraria o processo de desalienação nacional.

Ortiz considera, porém, que no momento em que os intelectuais do ISEB escrevem, o passado brasileiro é caracterizado pela ausência de um "povo". Afirmam a existência de uma sociedade civil que ainda não possui a devida expressão política. Ao se colocarem como representantes legítimos do "povo", Ortiz entende que: "...o que eles estavam de fato procurando realizar, era dar às classes médias um papel político que elas não possuíam até então. Neste sentido, a proposta política só podia ser reformista, nunca revolucionária" (p.64). Não havia utopia: a realização do Ser nacional era uma questão de tempo, cabendo à burguesia progressista comandar esse processo. Ortiz comenta: "Não é por acaso que os isebianos se autodefiniam como ideólogos, eles estavam presos à realidade histórica brasileira e só poderiam elaborar uma ideologia que fosse conforme à hegemonia da classe dirigente que queria modernizar o país" (1994, p.65).

Ao estabelecerem que os intelectuais teriam um papel fundamental na elaboração e na concretização de uma ideologia, os isebianos recuperaram, segundo Ortiz, sob os auspícios do pensamento mannheimiano, uma concepção leninista de vanguarda. Isto permitiu que o movimento pela democratização da sociedade brasileira, na efervescência dos acontecimentos políticos do final da década de 1950 e início da década de 1960, desenvolvesse toda uma ideologia a respeito da vanguarda artística, e compreendesse o tema da tomada de consciência dentro de uma ação politicamente orientada à esquerda.

Dentre as inúmeras experiências ocorridas nesse período histórico no Brasil, talvez a mais emblemática tenha sido a do Centro Popular de Cultura - o CPC - que mantinha vínculos com a União Nacional dos Estudantes. O CPC tinha a compreensão de que o artista que praticava sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte - ou com objetivos apenas estéticos - seria apenas uma pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. Dizia o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962, que "...o que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país, é a convicção de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material, sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura" (Hollanda: 1980, p.123). Essa postura política engajada do CPC, claramente

definida por uma ideologia situada no campo da esquerda, explica o caminho escolhido como sendo o da "*arte popular revolucionária*". Afirmavam os integrantes desse movimento que "...em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular" (ibidem, p.135).

Um exemplo dessa produção artística, engajada politicamente, foi o livro "*Violão de Rua: Poemas para a Liberdade*" organizado pelo poeta Moacyr Félix (1963) e produzido pelo CPC-UNE, que trazia em sua nota introdutória, o seguinte texto:

Os poetas, ao nosso ver, são os homens da negação, que se revoltam contra a fatalidade "traçada pelos deuses" em nome de um destino a ser criado e desenvolvido pelos homens: Prometeu. Daí sua íntima afinidade com aquele impulso ou projeto de desalienação existente na história dos homens, sempre marcada pelas revoluções que o distanciam do ensombreado chão da Necessidade (grifo do autor), para aproximá-lo mais e mais do azulado reino da Liberdade (ibidem). *Violão de Rua* é um livro que se coloca, portanto, ao lado do proletariado e do campesinato, das suas lutas, das suas aspirações (p.7).

Outro exemplo, era uma iniciativa do CPC – denominada UNE Volante – que percorria o país, levando até as pequenas cidades do interior, peças de teatro, shows, mostras de filmes e artes plásticas, organizando debates e discussões com a população sobre a situação política do país, com o objetivo de levar essa arte engajada, e também a "conscientização" para as pessoas que compunham a parte "alienada" do povo.

Através de uma linguagem essencialista, o CPC assumiu a partir de sua ação cultural, uma postura vanguardista de dizer o *que o povo é* e *como deve ser*, o *que deve fazer* e o *que deve pensar* para que se cumpram as "leis objetivas da história", trazidas para a consciência popular através da "vanguarda revolucionária" e viabilizada através da arte e da cultura: mas uma arte e uma cultura pensada e elaborada apenas por essa vanguarda intelectual, que teria a tarefa de organizar e "conscientizar" o povo com o objetivo de tomar o poder do Estado para criar um "verdadeiro Estado nacional" porque "Estado popular".

O movimento político-cultural que tinha no CPC sua maior expressão - mas não a única - mobilizava boa parte dos artistas e intelectuais ligados a um pensamento de esquerda, baseando-se justamente numa busca de elementos da tradição e do passado – tendo como referência a cultura das classes populares – como uma alternativa para a desumanização, o consumismo exacerbado e o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro reinantes na sociedade. Essa volta ao passado, tal qual preconizava esse movimento que causou uma

efervescência cultural no país, durante mais de uma década, foi caracterizado por Marcelo Ridenti (2000) como "Romantismo Revolucionário" e seria a inspiração para construir o *homem novo*, uma utopia de futuro, e não seria pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo sim, mas *revolucionário*. Um poema do livro "*Violão de Rua*" ilustra essa análise:

*Mais devagar, meus senhores,
Isto é um processo histórico.
Modéstia, meus caros, modéstia
E um pouco de consciência
Em não se chamarem de autores
Palradores
De que há milhares de anos de vida
Custou sangue, morte e muitas dores*

(...)
*Mais devagar, meus senhores,
Isto é um processo histórico:
Vocês não inventaram coisa alguma !
Assim como a terra inventa o verde
Na hora marcada pelo chão,
A praça
A praça é que inventa a cidade
A tristeza dos homens, sua canção.
A curva emocionada de suas lutas
- A sua revolução ! (p.101)*

O romantismo seria, segundo Ridenti, uma forma específica de crítica à modernidade, caracterizada - em termos weberianos - pelo espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental e a dominação burocrática, inseparáveis do advento do espírito do capitalismo. A crítica a partir de uma visão romântica de mundo incidiria sobre a modernidade enquanto totalidade complexa, que envolveria as relações de produção, os meios de produção e o Estado. Ortiz (1992) entende que podemos considerar o Romantismo como uma concepção revalorizadora da individualidade e do processo de criação. Nesse sentido, corresponderia a uma sensibilidade estética que redimensiona as técnicas e o gosto artístico. Já a compreensão de Löwy & Sayre (1995) é que esse tipo de romantismo seria uma *autocrítica da modernidade*, isto é, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, caracterizada pela

convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados. Dizem os autores:

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer -, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o ‘passadismo’ romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista (Löwy & Sayre, p.44).

Boa parte dos integrantes desses movimentos artísticos e intelectuais tinha o marxismo como referência e por isso, não admitia ser classificada como iluminista, muito menos como romântica. Mas, para Ridenti, embora tentando superar essas perspectivas, eles, em certa medida, apenas as fundiam de diversas formas, ao buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. Nesse sentido, Marilena Chauí (1989) chama a atenção para essa contradição, comparando o que ela chamou de perspectivas *romântica e ilustrada*:

A perspectiva Romântica supõe a autonomia da Cultura Popular, a idéia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, ‘autêntica’, sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma Nação nova. A perspectiva Ilustrada, por seu turno, vê a cultura como resíduo morto, como museu e arquivo, como o ‘tradicional’ que será desfeito pela ‘modernidade’, sem interferir no próprio processo de ‘modernização’. Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes (p.23)

Chauí tece ainda uma crítica a essa postura afirmando que essa vanguarda "popular" representada por artistas e intelectuais militantes da década de 60, definia a cultura por três divisões: a cultura alienada (a da classe dominante); a cultura do povo (tosca, desajeitada, atrasada, trivial, ingênua, sem dignidade artística nem intelectual, conformista); e a cultura popular-revolucionária (produzida pela vanguarda que vê o povo como herói, combatente do exército revolucionário de libertação nacional e popular). A cultura popular seria aquela produzida por artistas e intelectuais que "optaram por ser povo" e se dedicam à "conscientização do povo". Existiam então, segundo a autora, dois *povos* ou duas *culturas populares*: o povo atrasado, inconsciente, e sua cultura trivial e inculta; e o "bom povo",

consciente, culto, avançado, e a cultura vanguardista que o fará realizar as "leis objetivas da história".

Essencialista, normativo, prescritivo e pedagógico, na opinião de Chauí, esse discurso populista é uma das formas exemplares do autoritarismo da sociedade brasileira, em particular dos intelectuais. Essas características foram as que mais marcaram os anos 60.

1.3.2. Cultura Popular e as transformações da década de 70 e 80

Os anos 1970 e 1980 no Brasil são marcados por uma ampla movimentação da sociedade no sentido da luta pela sua democratização. Sobretudo no final da década de 1970, a partir de um certo "afrouxamento" da ditadura militar, começam a surgir iniciativas de mobilização popular, sobretudo nos grandes centros, onde a reivindicação por direitos políticos e sociais, aliada a uma determinada abertura do regime, permitiram a organização de um número muito grande de movimentos sociais, que iam desde a articulação de novos partidos políticos, até a criação de associações de donas de casa, passando pela organização de movimentos como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), rearticulação de sindicatos, associações de bairros, movimento estudantil e ecológico, entre muitos outros, contando inclusive com uma participação importante da igreja católica, através da sua vertente progressista conhecida como Teologia da Libertação⁸.

Boa parte desses movimentos sociais nutre-se da experiência, das vivências, das formas de organização e das visões de mundo provenientes da cultura popular, já que os sujeitos protagonistas dessas novas formas de organização social, são em grande parte oriundos das camadas da população diretamente envolvidas com esse universo em que as tradições, a ritualidade, a simbologia e a ancestralidade são as referências mais importantes. É o aprendizado cultural, desenvolvido em comunidade, sendo utilizado agora de forma mais

⁸ A Teologia da Libertação é desenvolvida a partir da década de 60, por uma série de teólogos e intelectuais comprometidos com situação de miséria e opressão vivenciada no terceiro mundo - sobretudo na América Latina e África - utilizando como fundamentação teórica, o campo do materialismo histórico-dialético. O frade brasileiro Leonardo Boff é um dos seus maiores expoentes. A Teologia da Libertação acabou influenciando o surgimento de um grande número de movimentos populares em boa parte dos países considerados "periféricos".

sistematizada, organizado em função de uma reivindicação específica e objetiva, pragmática, de resultado mais imediato, sem contudo, se distanciar do *ethos* que determina essa coesão social em torno das reivindicações que originam tais movimentos.

As transformações ocorridas na sociedade brasileira nesse período são acompanhadas também por um desenvolvimento muito grande do capitalismo, em nosso país, reestruturando as relações políticas, sociais e econômicas, favorecendo o surgimento de uma indústria cultural com uma capacidade cada vez mais ampliada de impor modelos e padrões de consumo, criando, segundo Carlos Guilherme Mota (1990), “(...) uma rede ampla de comunicação em que o potencial crítico da cultura popular foi neutralizado e mobilizado para os quadros de massificação – realizada, agora, em escala massiva, à sombra da ideologia da cultura brasileira” (p.285). Na verdade, segue o autor, numa era do capitalismo monopolista, em área periférica, a massificação possui o papel de elemento desintegrador e nivelador das variadas formas de produção cultural, realizando essa tarefa, paradoxalmente, em nome da cultura nacional.

Com a finalidade de integrar as classes populares ao desenvolvimento capitalista, as classes dominantes, afirma Nestor Canclini (1983), desestruturaram – mediante procedimentos distintos, mas que são subordinados a uma lógica comum – as culturas étnicas, nacionais e de classe, reorganizando-as num sistema unificado de produção simbólica.

Esse fenômeno, na verdade, ocorre em escala mundial, ocasionando o que Marcelo Ridenti (2000) denomina de “enfraquecimento da arte política”, em que o capitalismo inviabilizaria as possibilidades de criação coletiva de uma arte engajada politicamente, em função de uma ocupação desse espaço de criação cultural por uma lógica predominantemente mercantil.

Se por um lado, então, o surgimento dos Movimentos Sociais organizados como forma de uma reivindicação específica, se vale da experiência e dos conhecimentos oriundos da cultura popular como combustível para desenvolver sua prática social, por outro lado, a indústria cultural, em franco desenvolvimento, em função do capitalismo que se estabelece cada vez com mais força no país, se apropria dessa cultura popular, massificando-a e estabelecendo as condições de transformá-la em mero entretenimento, objeto de consumo fácil, superficial e ligeiro por parte de parcelas cada vez maiores e menos críticas da população brasileira.

Nesse sentido, Marilena Chauí (1989) avança em relação à compreensão da cultura popular, trazendo a noção de *ambiguidade*, ao definir dialeticamente as categorias de *conformismo* e *resistência* como características que se completam numa totalidade complexa e contraditória do que ela entende ser possível definir como cultura popular. Argumenta ela que o termo *ambiguidade* não supõe falha, defeito, carência de um sentido rigoroso se fosse unívoco, mas sim, "... a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo elas também ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas que somente serão alcançadas por uma racionalidade alargada, para além do intelectualismo e do empirismo" (1989, p.123).

Afirma a autora que, freqüentemente, encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, "... tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação" (p.124).

Argumenta Chauí que o mais importante, no momento, é perceber que as interpretações ambíguas, paradoxais, contraditórias que coexistem no mesmo sujeito, criando a aparência de incoerência, na verdade exprimem um processo de conhecimento, a criação de uma cultura ou de um saber a partir de ambiguidades que não estão na *consciência* dessa população, mas na *realidade* em que vivem. É essa relação com o conhecimento ou com a cultura enquanto conjunto de *idéias* (tanto quanto de práticas) que ela concebe como uma relação entre conhecimento e política.

Tanto a *resistência* quanto o *conformismo* são categorias construídas por Chauí num cenário que explicita as relações de poder na sociedade de classes, sob o ponto de vista da dominação econômica, política e cultural. O poder hegemônico representado pelo Estado, insiste em controlar e ordenar segundo seus critérios, a dispersão e a fragmentação que caracterizam a multiplicidade e a pluralidade das manifestações populares no Brasil, no sentido de uma integração homogeneizadora desse "popular". Essa estratégia de controle trata, através do prisma "regionalista", de converter o popular em patrimônio nacional e assim esvaziar o sentido de transgressão, rebeldia, insubordinação, subversão e autonomia que essas manifestações incorporam. A *resistência* e o *conformismo* combinados, alternados ou

dissimulados, referem-se pois à forma ambígua pela qual as classes populares enfrentam a situação de dominação e a tentativa de controle por parte do poder representado pelo Estado ou, pela classe hegemônica que lhe dá sustentação.

Embora Chauí leve em consideração o cotidiano e as ações específicas, próprias e localizadas de cada sujeito ou grupo social, de acordo com cada situação particularizada que enfrentam nos contextos os mais diferenciados possíveis - e reside aí, ao nosso ver, a principal contribuição da autora que avança e muito, em relação à concepção de cultura popular predominante até então no Brasil - pensamos que as categorias sociológicas com as quais opera nessa obra escrita na década de oitenta, na difícil tarefa de discorrer sobre a noção de cultura, ainda carecem de um refinamento maior, pois acabam caindo nas armadilhas generalizantes a partir das oposições dominante/dominado, opressor/oprimido, etc..., que, se por um lado não deixam de ser legítimas como referências para uma análise sociológica mais global, por outro lado, não dão conta da complexidade presente nas sociedades contemporâneas, onde as particularidades e as especificidades das relações sociais somente podem ser captadas por um olhar mais refinado e menos dicotomizado, que, somente a partir da problematização dos conceitos de identidade e cultura, pode ser alcançado, conforme já tratamos anteriormente.

Não se trata aqui, portanto, de negar as relações de poder e hegemonia entre as classes sociais, nem a ideologia que determina e sustenta essa dominação, a partir de uma leitura sociológica desse processo, pois o opressor não deixou de existir, nem muito menos o oprimido. Para isso, como afirmamos anteriormente, as categorias de análise provenientes das teorias marxistas ainda são muito válidas e imprescindíveis para o momento atual, e na nossa visão, não podem, em hipótese alguma, ser substituídas por categorias pós-modernas que negam essas análises estruturais de sociedade.

Entendemos porém que, ao recuperarmos a discussão sobre cultura popular no Brasil, além das categorias materialistas histórico-dialéticas nas quais esse trabalho se apóia, necessitamos de um instrumental de análise mais amplo que possa ter condições de estabelecer o diálogo e a comunicação entre os vários campos do saber e as várias racionalidades existentes, a partir de uma elaboração conceitual que possa se valer da contribuição da interdisciplinaridade presente nas Ciências Sociais, sem cair na armadilha da oposição entre universalismo e particularismo, ainda predominante nessa área, a qual Immanuel Walerstein (1996) critica com propriedade como sendo um falso dilema, mas, na tentativa de superar essa

dicotomia a partir da busca de um “universalismo pluralista”, que segundo o autor, “...só assim nos permitirá captar a riqueza das realidades sociais em que temos vivido e vivemos ainda” (p.90) e dizendo mais, afirma que “...para lá do argumento óbvio de que é preciso dar mostras de que são hoje, finalmente, ouvidas as vozes dos grupos dominados (ou o mesmo que dizer, daqueles que até agora se viram quase totalmente ignorados), há que enfrentar a tarefa, mais árdua, de demonstrar como é que a incorporação das experiências destes grupos é fundamental para se chegar a um conhecimento objetivo dos processos sociais” (p.126).

“Por que sobrevivem e proliferam estes universos fictícios num mundo que reiteradamente se submete à racionalidade da eficiência ?” (1983, p.16), perguntaria Nestor Canclini ao se referir às tradições culturais de forma geral. E continua o autor: “A nossa capacidade em transcender as necessidades materiais e projetar-nos rumo a um futuro que não deriva automaticamente do desenvolvimento econômico, ainda que não deva ser encarada, à maneira do idealismo, como o componente fundamental e distintivo do homem, merece lugar numa interpretação da cultura”(idem). Fato com o qual concordamos e que assumimos na presente análise.

1.3.3. Cultura popular: novas possibilidades de abordagens

A discussão sobre o conceito de cultura popular, ao incluir a modernidade⁹ como marco teórico-metodológico, segundo Edson Farias (1997), leva a um novo fronte de distinções fronteiriças na esfera cultural, interseccionando campos e fazeres, ainda que permaneça a ênfase na diversidade sócio-simbólica. Para o que interessa aqui, diz o autor, a visão essencialista sobre a cultura popular, a meio caminho entre a "resistência" e a "manipulação", perde o sentido, conforme já dissemos, com o advento das massas urbanas, assimétricas e heterogêneas. Vale considerar que o deslocamento teórico vem conjuntamente com aquilo que Farias define como sendo a premissa de que:

... os elementos de circulação e fluxos informativos-comunicacionais redefinem na base a categoria mesma de cultura popular, fazendo-a interagir num contexto espesso dos relacionamentos sociais

⁹ O advento da modernidade e suas conseqüências para a constituição do paradigma que prevalece no campo das ciências sociais, serão abordados com maior profundidade no capítulo seguinte.

globalizados e transculturais. Isso não significa a eliminação dos arranjos populares-nacionais, mesmo porque os Estados-Nações constituem ainda agentes decisivos na cena mundial. Conquanto percebe-se que as transformações no conceito, dão margem a introduzir no debate outras armadilhas identitárias não redutíveis à matriz romântica que circunscreve a cultura popular no lugar pátrio originário, e tampouco aos níveis distintamente estanques de organização de cultura, mas desloca-se cada vez mais para as apropriações e aos usos e às modalidades de hibridismo que tomam contornos (p.40).

Ao abordar, portanto, a possibilidade de uma atualização do conceito de cultura popular, estamos, nessa investigação, utilizando o conceito de cultura dentro de uma perspectiva que leve em conta, tanto a discussão sobre identidade e cultura aqui apresentada, como a perspectiva política de negociação e luta por interesses específicos dos grupos sociais que protagonizam esse processo de revitalização de suas tradições.

Sahlins reconhece que as culturas supostamente em desaparecimento estão ao contrário, muito presentes, ativas, vibrantes, inventivas, proliferando em todas as direções, reinventando seu passado, subvertendo seu próprio exotismo, transformando a antropologia tão repudiada pela crítica pós-moderna em algo favorável a elas. Esse fenômeno que Sahlins nomeia "florescimento cultural", não está porém, desconectado dos fatores que movem a moderna "economia de mercado", já que segundo o autor, esses grupos articulam muito bem a sua "economia do dom" tradicional, com uma perspectiva cada vez maior de inserção no mercado globalizado, inaugurando eficazmente novos valores e funções às relações políticas e territoriais. Essas instituições tradicionais sobreviverão, diz ele, mas com novos valores, dentro de um novo sistema social.

Com isso, o próprio termo "popular" tem que ser também definido com maior clareza. Segundo Canclini (1982), nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. Diz o autor que "... é o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade"(p.135).

Uma noção atualizada de cultura popular tem que abandonar a visão essencialista que outrora a caracterizava, bem como compreender as dinâmicas de construção das identidades que, embora sejam caracterizadas por um descentramento, como diria Hall, ou deslocamento, não deixam de abrir novas e outras possibilidades de articulação em torno de interesses culturais específicos, a partir, por exemplo, da constituição de grupos imbuídos em buscar,

recuperar ou mesmo reconstruir suas raízes culturais, num processo de reconstituição de seu passado e de suas tradições.

Deparamo-nos durante uma madrugada na periferia da cidade grande, com um grupo de pessoas vestidas com tecidos coloridos e brilhantes, chapéus de fita e lantejoulas, tocando pandeiros, violas, violões e sanfonas. Cantam e dançam. São homens e mulheres de todas as idades. O apito da fábrica chama para o trabalho. A eles não. O apito do mestre soa mais alto: vai direto ao coração dos brincantes. Estão cumprindo um preceito. Quem são? De onde vem? Ainda não é carnaval, estamos em janeiro... É isso! É uma Folia de Reis!¹⁰

Poucos eram aqueles que há alguns anos atrás, poderiam acreditar que essa cena pudesse estar se repetindo. Quanto mais num espaço urbano de uma grande cidade. Talvez nem mesmo aqueles incansáveis defensores da preservação de nossas tradições populares, fossem capazes de imaginar que esse passado, moribundo pelas promessas de uma cultura global hegemônica e homogênea, pudesse fazer-se vigorar com tanta força no presente.

Nossas tradições estão aí, vivas como nunca. Revitalizando-se e recriando-se a cada ano, a cada ciclo de festas populares. Incorporando um número cada vez maior de jovens e crianças. Passaram sim, por um período de enfraquecimento. Um quase desvanecer no esquecimento e no cansaço de quem perdia suas referências e sua vontade de rememorar seu passado. Mas o ciclo do tempo não permite que o passado se esvazie de sentido e de vigor. O passado sempre retorna. O fenômeno a que assistimos hoje, de revitalização dessas manifestações da cultura tradicional de nosso país, deve ser analisado sob muitos aspectos, e a noção de temporalidade que vigora na cultura popular, certamente é um dos mais importantes¹¹.

Esse fenômeno, que Sahlins chama de “florescimento cultural”, nos permite apreciar que nossas mais caras tradições populares, como a Capoeira e o Maculelê, o Maracatu, os Reisados, as Marujadas e Cheganças, os Blocos Afro, o Bumba-meu-Boi, a Congada e o Moçambique, o Frevo e a Ciranda, a Quixabeira, a Banda de Pifes, o Samba de Viola, o Samba de Bumbo e o Samba-Lenço, a Catira, o Calango, o Tambor de Crioula e o Tambor de Mina, o Fandango, o Cavalo-Marinho, o Nego-Fugido, os Caiapós, os Bacamarteiros, a Dança do Lelê, o Chorinho, as Cavalhadas, o Côco e a Embolada, o Ticumbi, a Burrinha, o Cacuriá, a Dança de São Gonçalo, os Blocos de Marcha-Rancho, o Boi-de-Mamão, o Samba-Chula, o Jongo entre tantas

¹⁰ Experiência vivenciada por nós na cidade de São Paulo, em janeiro de 2001.

outras manifestações, muitas das quais que pareciam estar mesmo em processo de degeneração, ressurgem agora com toda a vitalidade, originalidade e beleza que lhes são próprias.

Tal fenômeno, que aqui denominamos de “reconstrução de raízes”, é uma inquietante novidade no cenário das sociedades globalizadas, que já há alguns anos assistem a um processo de revitalização das manifestações das culturas tradicionais em todo o mundo, deixando perplexos aqueles que já alardeavam a configuração de uma cultura única, globalizada, moderna, homogênea e padronizada como efeitos inevitáveis do processo de globalização.

Em cada parte do planeta, nota-se um interesse cada vez maior pelas formas tradicionais de cultura, sejam aquelas relacionadas a costumes familiares ou sociais que foram abandonados em nome da “modernização” da sociedade, sejam aquelas protagonizadas por coletividades e grupos marginalizados e “esquecidos” pela sociedade tecnológica, e que agora voltam a ocupar espaços importantes não só em suas próprias comunidades, como também reivindicam espaços públicos mais ampliados, incluindo aí a mídia e a indústria cultural, assunto a ser tratado mais à frente.

Como exemplo, poderíamos citar os movimentos reivindicatórios de identidade indígena presentes em vários países do “novo mundo”, ou o interesse cada vez maior pela chamada “música étnica”, que remete às origens de vários grupos étnicos que começam a sobressair-se em relação a uma identidade nacional homogeneizadora, forjada artificialmente em tantos outros vários países pelo mundo

Esse fenômeno parece estar também associado ao que Pierre Fougeyrollas denomina de “retorno religioso”. Diz o autor que:

É sobretudo no Ocidente, entre as massas urbanizadas descristianizadas, nos meios intelectuais ocidentais e ainda entre intelectuais ‘ocidentalizados’ da Ásia e África, que o ‘retorno do religioso’ é ou pode ser uma realidade efetiva. Não esqueçamos que a religião é a forma mais antiga do pensamento humano e que toda cultura é proveniente de uma matriz religiosa (...) a cultura é o que resta da religião, quando a crença foi perdida, sendo entendido que aqueles que guardaram a crença estão ainda mais próximos das fontes da comunidade cultural que outros. (p.45)

E ainda, sobre as respostas necessárias para a atual crise cultural, diz o autor que para encontrá-las, parece ser preciso acabar com a separação entre uma atividade da razão que seja essencialmente crítica, especialmente na filosofia, e uma atividade da imaginação que seja

¹¹ Trataremos a questão da noção circular do tempo no âmbito do universo da cultura popular com maior profundidade no capítulo seguinte

fundamentalmente orgânica, como na religião e também na criatividade artística. Em suma, argumenta Fougeyrollas:

... é tempo de reconciliar e fundir o **pensar** (*denken*) e o **poematizar** (*dichten*) [grifo do autor] para que disso resulte uma maneira de tratar especulativa e praticamente o mundo e o ser humano, de tal forma que se concretize a esperança de uma superação da crise atual da cultura que, afinal, nada mais é senão a expressão intelectualizada das incertezas que, no momento histórico atual, assolam o futuro da espécie humana (p. 46).

A retomada e reconstrução das “raízes” culturais e das tradições “esquecidas”, pode ser analisada em nossa opinião, como uma forma a qual dispõe os sujeitos fragmentados pelo mundo globalizado, a reencontrarem um passado, ou uma crença - conforme Fougeyrollas - que foram perdidos, e que podem ser recuperados na tentativa de recompor as identidades estilhaçadas pelo processo de descentramento descrito por Hall, e que através dessa retomada, podem, ao menos momentaneamente – pois esse processo não se constitui como definitivo – refazerem-se a partir da ativação da memória compartilhada do grupo¹². Vivemos numa época em que nada é inteiramente novo, mas na qual os ecos do passado tornam-se capazes de intensa sedução como se fossem marcas magistrais de descoberta e inovação, como diz Boaventura de Souza Santos (1996).

Longe de se constituir como uma possível reação essencialista e conservadora ao processo de fragmentação identitária, como busca da “identidade perdida”, esse processo é mais uma faceta da própria globalização. Essa memória compartilhada que é ativada, configura-se como uma memória específica, de um grupo específico, numa situação e num momento específicos, o que não impede que um mesmo sujeito passe por outros e vários processos de identificação semelhantes. Outras memórias, outros parceiros identitários, outras performances culturais.

Mas isso não significa dizer que o processo de retomada de determinada identidade, seja um processo excessivamente fluido e sem uma consistência e um engajamento por parte dos sujeitos: um *laissez-faire* de processos identitários, oferecidos nas prateleiras das lojas de conveniência da pós-modernidade. Acreditamos que esses sujeitos acabam sim, vivenciando de forma profunda e até mesmo militante, a tarefa de assumirem determinada identidade, e a partir

¹² A questão da memória, essencial na argumentação central dessa pesquisa, tem seu tempo e espaço nesse texto, e será aprofundada adiante.

disso, serem os responsáveis pela continuidade de determinada tradição que buscam retomar. Os processos identitários em desenvolvimento na sociedade globalizada, partem de uma referencialidade bastante ampliada, o que faz com que as identidades, como já dissemos, sejam formadas e reivindicadas de acordo com as necessidades e interesses específicos e/ou momentâneos, a partir da concepção de ambigüidade (Chauí, 1989), aqui já discutida.

Portanto, as identidades podem ser tanto móveis e deslocáveis, sem que isso signifique necessariamente descomprometimento e superficialidade por parte dos sujeitos que delas se valem, como podem também trazer a marca da busca de uma determinada essência que caracteriza uma dada cultura, sem que isso signifique aquilo que alguns denunciam como “essencialismo”.

Trazemos agora, a título de contextualização dessa discussão, o início de uma análise que se prolongará pelos próximos capítulos, sobre uma das mais significativas manifestações da cultura afro-brasileira, a capoeira angola, bem como algumas considerações sobre outra importante manifestação, o samba, para exemplificarmos melhor os contextos onde a cultura popular se expressa em nossa sociedade.

1.3.4.1 Capoeira angola: primeiras aproximações

Ao iniciarmos as primeiras aproximações sobre a capoeira angola, tema central desse trabalho, antes de mais nada, devemos fazer a diferenciação entre as duas vertentes de capoeira existentes: a capoeira angola e a capoeira regional.

A capoeira sofre uma transformação importante a partir da década de 30 do século XX. Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba, sentindo a necessidade de dar à capoeira, um caráter mais aceito socialmente, estabelece algumas modificações substanciais naquela prática que até então, era tida como “coisa de marginais e desocupados”, constando inclusive do Código Penal Brasileiro, de 1890, caracterizada como crime. Bimba busca apoio entre camadas das classes média e média-alta de Salvador, constituída por universitários e filhos de personalidades importantes, institui a academia – e não mais a rua – como espaço de aprendizagem dessa luta, incorpora elementos de lutas marciais como o karatê e o jiu-jitsu, e cria um método batizado por “Luta Regional Baiana”, que acabou ficando conhecido

posteriormente como “Capoeira Regional”. A capoeira deixa de ser crime em 1934, no decreto do então presidente Getúlio Vargas, fato que se deve também, entre outros fatores, à influência do processo desencadeado por mestre Bimba.¹³

Esse processo, no entanto, criou reações no meio da capoeiragem baiana, e logo articulou-se um movimento liderado por Vicente Ferreira, o mestre Pastinha, entre outros capoeiras da época, que buscava a preservação das formas originais e tradicionais de praticar a capoeira: a ludicidade e a ritualidade deixadas de lado pela “eficiência” da capoeira regional. Criou-se então, a denominação de “Capoeira Angola” para caracterizar essa prática, em oposição às transformações empreendidas por mestre Bimba.¹⁴

No entanto, em virtude da grande popularização alcançada pela capoeira regional nas décadas seguintes, a capoeira angola amarga um longo período de decadência e enfraquecimento, chegando quase ao total desaparecimento, com alguns raríssimos praticantes “sobreviventes”, perdidos por alguns redutos na cidade de Salvador e no Recôncavo Baiano.

Porém a capoeira angola retoma, sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX, um fôlego e um vigor admiráveis, justamente em função de um processo muito bem articulado por importantes lideranças baianas, no sentido de valorização da consciência negra e da africanidade. Segundo o pesquisador Jair Moura (2003), esse processo iniciou-se na década de oitenta daquele século, e teve um caráter político importante, envolvendo militantes do movimento negro e intelectuais baianos, mas também nele, tiveram um papel fundamental alguns mestres tradicionais da então agonizante capoeira angola, como mestre João Pequeno, mestre João Grande, mestre Curió e mestre Moraes.

A prática da capoeira angola vem crescendo em grande medida, não só em todo o Brasil, como em vários países da Europa e Ásia, sem falar nos EUA, onde reside atualmente, por exemplo o mestre João Grande, que no ano de 1995 foi agraciado com o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de UPSALA, em New Jersey. Nos EUA, em Washington, está também sediada a FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) presidida pelo mestre brasileiro Cobra Mansa. Grupos brasileiros de capoeira angola mantêm sub-sedes em vários países do mundo como México, Israel, França, Inglaterra, Alemanha, Japão, entre tantos outros.

¹³ Cf. TAVARES, Júlio César de Souza. Comentários feitos no livro “Capoeira: fundamentos da malícia” de Nestor Capoeira, Rio de Janeiro: Record, 1992, ps. 59 e 60.

¹⁴ Esse processo é cheio de conflitos e contradições e será abordado com maior profundidade no capítulo que se segue

Mestres de capoeira angola do Brasil viajam constantemente para o exterior a fim de ministrar cursos e oficinas, para os quais tem existido um interesse cada vez maior, por parte do público desses países. As academias mais tradicionais de capoeira angola da Bahia, como a do mestre João Pequeno – que a exemplo do mestre João Grande recentemente foi agraciado com dois importantes títulos: o de Doutor “Honoris Causa”, pela Universidade Federal de Uberlândia e o de Comendador, entregue pelas mãos do presidente Luiz Inácio da Silva – recebem um grande número de visitantes estrangeiros que, ávidos, buscam “beber na fonte” daquela que é considerada a “capoeira mãe”, e ampliar o aprendizado recebido em seus países de origem.

Esse aspecto relaciona-se àquilo que José Luiz Falcão (2003) denomina como “transnacionalidade” da capoeira, e que está no contexto da discussão aqui já realizada, sobre a influência dos processos globalizantes sobre a cultura de forma geral. Defende o autor que a capoeira revela, desde tempos passados, um perfil cosmopolita, já que, principalmente durante o século XIX no Rio de Janeiro, era possível verificar o expressivo número de estrangeiros que engrossavam suas fileiras, quando o Brasil começava a atrair aventureiros de várias partes do mundo, contagiados pela possibilidade de viverem num suposto “paraíso tropical”.

Citando C.L. Soares, Falcão afirma que, para adentrar os perigosos e boêmios labirintos da então emergente cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e início do século XX, “...muitos portugueses, italianos, argentinos, franceses, alemães e espanhóis juntavam-se aos negros rebeldes e ex-escravos e, nas ‘sombras da capoeiragem’, construíam laços de solidariedade para enfrentar o infortúnio e a miséria comuns aos forasteiros, desamparados e estranhos que chegavam ao ‘Novo Mundo’ na expectativa de encontrar o ‘paraíso’ ao sul do equador”. (2003, p.01)

Ao defender o caráter de transnacionalidade atribuído à capoeira, Falcão amplia a possibilidade de compreensão da mesma, para além de sua definição como uma manifestação exclusiva de escravos africanos, utilizada como resistência na luta contra o sistema escravista. Baseando-nos nessa análise, podemos compreendê-la também, como uma manifestação que articulava uma rede de solidariedade entre os vários sujeitos marginalizados de várias referências étnicas e culturais, e que se utilizavam da capoeiragem, enquanto uma possibilidade de enfrentamento e subversão à ordem estabelecida, “...moldando processos identitários forjados pelas semelhantes condições de vida e trabalho precários, bastante distinta das cultivadas pelas elites da época”. (p.02). A prática da capoeira começa então, a ser

criminalizada pelo poder colonial, que já percebia a ameaça que ela representava à sociedade escravista, justamente a partir desse período histórico, ou seja, meados do século XIX.¹⁵

O caráter transnacional da capoeira observado hoje, portanto, remonta suas origens históricas, ao mesmo tempo que demonstra as novas possibilidades de compreendermos, a partir de um exemplo prático, a questão da cultura frente aos processos globalizantes do mundo atual.

Mas o fato mais marcante do crescimento da capoeira angola no Brasil e no mundo, não se restringe apenas ao seu aspecto quantitativo, mas sim ao crescente interesse por parte dos seus praticantes, em conhecer e pesquisar as tradições africanas: os idiomas, a ritualidade, a musicalidade etc., e como elas interagiram com as tradições brasileiras no processo que culminou com o surgimento da capoeira em terras tupiniquins. Os capoeiras estrangeiros, inclusive, acabam tendo que aprender o idioma português, já que as músicas, os nomes dos golpes e de outros elementos que compõem o universo da capoeira, são transmitidos em grande medida, no idioma oficial do Brasil.

Um outro aspecto muito significativo refere-se a uma característica notada com muita regularidade no comportamento de boa parte de seus praticantes: uma certa tendência à militância política e étnica que tem se manifestado em diversos contextos e situações, dando um perfil politizado e atuante ao chamado capoeirista “angoleiro”¹⁶, tanto no Brasil, quanto no exterior, assunto que voltaremos a tratar mais adiante.

A capoeira possui semelhanças com uma outra manifestação de influência afro-brasileira – o samba –, que convém aqui para efeito de uma análise comparativa, trazermos algumas reflexões que possam contribuir no entendimento do conceito de cultura popular.

1.3.4.2. Samba: algumas considerações sobre cultura popular e aprendizagem social

Embora trataremos das questões referentes à cultura popular e formas tradicionais de transmissão de saberes, durante os próximos capítulos, quando então estaremos com maior especificidade abordando a capoeira angola, entendemos que algumas reflexões sobre o samba

¹⁵ O processo de surgimento da capoeira, bem como o período referido, será melhor detalhado no capítulo 3, onde buscaremos um aprofundamento maior na análise sobre essa manifestação afro-brasileira.

¹⁶ O termo “angoleiro” é utilizado para designar os praticantes da capoeira angola.

e suas formas de aprendizagem social podem ser interessantes para melhor compreendermos as relações que se estabelecem nesse rico universo da cultura popular.

Como sabemos, as tradições herdadas do continente africano influenciam boa parte de nossas manifestações populares. Esse é o caso do samba, cujo paralelo com a capoeira revela serem ambas, duas das mais significativas manifestações das formas populares de aprendizagem da cultura.

O samba é uma manifestação afro-brasileira das mais importantes, considerado inclusive por muitos, como símbolo maior de nossa cultura, e que, ao lado da capoeira, dizem de um campo de tradição e de saber.

Gênero de música urbana, o samba surge e fixa-se, segundo José Ramos Tinhorão (1997), num espaço de 60 anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no Vale do Paraíba começa a liberar mão de obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo). O que havia até então, era a música operística da elite, que eventualmente cultivava a valsa e a modinha, além dos “...gêneros estrangeiros das polcas, *shotishes* e quadrilhas, importados para o uso das camadas médias e ‘populares’, e, finalmente, o batuque, de sabor africano, exclusivo de negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não se podia chamar de povo”(p.17).

O samba nasce, segundo Tinhorão, como necessidade dos ranchos, blocos e cordões, grupamentos que começavam a aparecer quando o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva em razão do processo de urbanização crescente da cidade do Rio de Janeiro. Fazia-se necessário um ritmo próprio, mais adequado ao “...passo lento e cadenciado das procissões desvairadas desses grupamentos”(p.18).

Muitos desses grupos foram fundados, segundo o autor, por negros baianos de Salvador e do Recôncavo, que migravam para o sudeste em busca de trabalho, e traziam consigo, na bagagem, toda a cultura rítmica e melódica que se fazia presente naquelas regiões, influência das diversas manifestações afro-brasileiras que se amalgamavam no grande caldeirão cultural representado pela Bahia durante esse período, como também em períodos anteriores e posteriores.

Os primeiros protagonistas do samba faziam parte do mesmo universo que os capoeiras em fins do século XIX e início do XX, ou seja, eram também considerados malandros, vadios e

capadócios. Acompanhemos esta passagem literária citada por Tinhorão (1997), de autoria de J.M. Velho da Silva, datada de 1875:

Resta-nos esboçar outro tipo de quem já falamos algures; o cantor e tocador de viola dos batuques – o capadócio –. O capadócio, como o nome indica, vivia em santo ócio, tinha vida folgada e férias perpétuas; era de ordinário valentão e espadachim; afora essas qualidades tinha outras prendas que o tornavam complemento natural e necessário dos folguedos de que falamos. Tocava mais ou menos perfeitamente viola, guitarra e bandolim, era magistral no lundu, no fado, a que chamamos rasgado e nas cantigas correspondentes cantava ao desafio, improvisava...” (p.173)

Os capadócios viviam, segundo o autor, em “bródios intermináveis”, porque os “convites eram tantos e tão instantes que havia a dificuldade da escolha. Assim o capadócio associa as desordens – ‘valentão e espadachim’ [provavelmente também a capoeira] –, à viola e aos batuques. Quanto à cachaça, mesmo se não é mencionada explicitamente, está implícita na alusão às festas intermináveis...” (ibidem). O renomado cantor Francisco Alves, na música “Fala macacada” (1930), faz uma clara alusão às ligações entre o samba e uma antiga manifestação denominada batuque, hoje extinta, mas muito semelhante à capoeira:

*Leva, leva, se tens perna pra levar
Não há malandro que possa me derrubar (bis)*

*Eu sou é bamba
Ô macacada
Eu sou do samba
E também da batucada*

*Sou carioca
Da velha guarda
Não uso arma
Tenho fé numa pernada¹⁷*

O malandro é, também, no universo do samba, a exemplo do que ocorre com o universo da capoeira, como veremos nos capítulos seguintes, uma figura valorizada socialmente por seus pares. O samba já foi definido como sendo “a melodia do malandro”, ou a “alma sonora”

¹⁷ O batuque era também conhecido como “pernada carioca”, manifestação comum no Rio de Janeiro da época, onde o contendor ficava parado e o outro tentava derrubá-lo com uma pernada, e cujas semelhanças com a capoeira eram muito grandes.

desse personagem. O “bom sambista” de outrora – e mesmo aqueles considerados “bambas” de hoje em dia – buscam de alguma forma, sempre uma referência que os ligue à “malandragem”; seja nas letras das composições, seja na maneira de cantar ou tocar um instrumento com a malícia e a ginga características, seja na maneira de se expressar verbalmente - de forma cifrada e metafórica -, seja ainda nas atitudes cotidianas que demonstram uma maneira muito própria de ser e estar no mundo, aproveitando-se das brechas e interstícios do sistema.

A “malandragem” está na essência do samba e do sambista, e é fator fundamental para o seu reconhecimento no seu meio, em sua comunidade. Basta lembrarmos alguns dos grandes sambistas do passado, como Donga, co-autor juntamente com João do Baiana, do inesquecível “Pelo Telefone”, considerado como o primeiro samba a ser gravado, e que revela nesse outro samba, intitulado “Foram-se os malandros”, gravado por Francisco Alves em 1928, como o tema da malandragem era tratado pelos sambistas da época:

*Minha casa foi abaixo
Meu cachorro se perdeu
A mulher que eu mais amava
De desgosto já morreu*

*Os malandros da favela
Já não tem onde morar
Foram uns pra Cascadura
Outros para Circular*

*Os malandros da Mangueira
Que vivem da jogatina
São metidos a valentões
Mas vão ter a mesma sina*

Outro famoso sambista a retratar a malandragem, Wilson Batista, com o samba “Lenço no pescoço”, gravado em 1933, descreve a figura do malandro, que não é nada mais nada menos, que a própria descrição do capoeira, que também abordaremos com maior especificidade em capítulo que se segue:

*Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco o desafio
Eu tenho orgulho
De ser tão vadio*

*Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção*

Ainda hoje, o tema e os personagens ligados à malandragem são recorrentes no mundo do samba e basta citarmos dois nomes muito importantes do samba atual: Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho, para exemplificarmos melhor essas características, já que boa parte das composições interpretadas por esses sambistas, remetem ao universo dos malandros e da malandragem.

O aprendizado social proporcionado pelo samba, re-significa o conceito de “malandragem”, que aqui deve ser entendida tanto em relação às qualidades artísticas (composição, interpretação, execução instrumental, dança, artes plásticas, etc...) que o sambista desenvolve de uma maneira muito própria e peculiar, quanto em relação à sua postura perante às dificuldades enfrentadas em seu cotidiano, que demandam um saber e um conhecimento que se desenvolvem coletivamente, a partir da vivência comunitária onde o samba é um fator aglutinador dos mais importantes, e que permite à criança e ao jovem irem constituindo sua personalidade e desenvolvendo suas relações sociais, de acordo com os códigos de valores vigentes nesses espaços sociais.

“ Batuque é um privilégio...ninguém aprende samba no colégio “

O samba, tal como a capoeira em suas formas tradicionais, é até hoje expressão viva da oralidade, enquanto forma principal de transmissão de saberes. A música “Feitio de Oração”, citada acima, de autoria de Noel Rosa, revela um pouco dessa característica do samba, que critica processos de aprendizagem centrados de modo absoluto na formalidade ou no trato com os saberes científicos, típicos daquilo que é ensinado “no colégio” e por meio da escrita.

Nesse sentido, é sim um “privilégio”, fazer parte de um grupo social que transmite seus saberes e conhecimentos sem depender dos processos formais institucionalizados, pois dispõe de um sistema simbólico que determina um repertório cultural detentor de suas próprias formas de transmissão, pautados pela memória e a oralidade como referências principais desse processo, colocando em questão a escola e a educação de que somos herdeiros, e a

possibilidade de um diálogo entre a oralidade e a escrita que a cultura popular pode proporcionar.

Um exemplo que revela toda a dignidade do processo de aprendizagem social e cultural envolvendo o samba, baseado na memória, oralidade e ancestralidade, é sem dúvida, a agremiação conhecida como “Velha Guarda da Portela”. Formada no início da década de 70, por iniciativa do grande sambista e compositor Paulinho da Viola, a Velha Guarda reúne os antigos sambistas do tradicional bairro de Oswaldo Cruz, onde se localiza a escola de samba da Portela, cuja história se confunde com a de seus associados e fundadores.

A Velha Guarda representa um manancial de cultura para quem o passado, com toda sua força e dignidade, vem restaurar a memória, os sonhos e a inspiração dos sambistas de hoje; em que os ancestrais são constantemente referenciados, a exemplo de Paulo da Portela, fundador da escola de samba da Portela, cuja memória é constantemente lembrada através dos sambas magistrais compostos e cantados por Monarco, Casquinha, Jair do Cavaquinho, Tia Doca, Tia Surica, entre outros baluartes do samba do bairro de Oswaldo Cruz.

Personagens belíssimos povoam a memória de toda a comunidade na qual se insere a Velha Guarda da Portela, como Alcides “Malandro Histórico”, exímio compositor e partideiro¹⁸, que recebe esse apelido, justamente por ter na juventude, levado uma vida de malandro, vagando sem destino e sem ocupação fixa. E também por ter sido portador de excelente memória, sendo o responsável pelo registro oral de um grande número de sambas cantados nos “botecos” e terreiros pelos compositores da Portela e outras escolas, que, se não fosse por ele, teriam caído no esquecimento.

*O dia se renova todo dia
Eu envelheço cada dia e cada mês
O mundo passa por mim todos os dias
Enquanto eu passo pela vida uma vez*

Alvaiade (falecido integrante da Velha Guarda da Portela)

A oralidade, presente no mundo do samba, é um fator essencial para os processos de transmissão dos saberes e conhecimentos, e a memória, enquanto qualidade essencial de um

¹⁸ Partideiro é a denominação para o sambista especialista em Partido Alto, que é uma modalidade de samba onde dois ou mais compositores improvisam versos a partir de um refrão numa roda de samba.

bom sambista - assim como Alcides “Malandro Histórico” -, acaba sendo desenvolvida de forma muito particular entre os sujeitos pertencentes a esses grupos sociais que têm no samba, sua referência principal.

Os sujeitos que pertencem ao universo do samba, da capoeira e da cultura popular, de forma geral, tendem a ter essa qualidade de desenvolver a memória de maneira singular, pois, por não disporem de formas de registro escrito de suas tradições, essas se mantêm basicamente na capacidade de armazenar na memória toda essa bagagem cultural transmitida de geração em geração, no seio do seu grupo social. As letras de uma enorme quantidade de músicas, os personagens importantes, as datas e locais significativos, etc., tudo isso é, na maioria das vezes, transmitido oralmente e guardado cuidadosamente na memória de cada membro do grupo, como uma relíquia que o designa como pertencente àquela comunidade, e tendo dentro dela, um papel, um significado e importância.

Voltaremos a discutir as questões relacionadas à memória, oralidade e ancestralidade enquanto formas de aprendizagem social proporcionada pela cultura popular, bem como o conceito de malandragem, nos próximos capítulos, onde trataremos desses temas a partir da abordagem específica sobre a capoeira angola.

1.3.5. Cultura Popular, indústria cultural e a retomada das tradições

A retomada de uma tradição agonizante como a capoeira angola, a sua popularização em níveis nacionais e internacionais, bem como a coesão em torno da memória de um grupo, que o exemplo do samba nos traz, servem no mínimo, para relativizar o “poder de fragmentação das identidades”, do qual as sociedades globais parecem estar revestidas, pois esse processo não parece ser algo assim tão disperso e inexorável como aparenta, pois é um processo contraditório constituído tanto por acomodações, quanto por resistências, e nesse sentido concordamos com George Marcus (1991), quando ele afirma ser possível também, processos que vão na direção de uma certa estabilização das identidades e admite:

....como tarefa de toda etnografia, documentar a estabilização das identidades num dado local ou através de vários locais num mundo essencialmente desconstrutivo. A etnografia modernista apenas afirma que tal resistência na luta para estabelecer uma identidade não depende de uma nostálgica pedra fundamental da

tradição ou da comunidade, mas surge, criativamente, das mesmas condições desconstrutivas que ameaçam desintegrá-la, desestabilizar o que já foi conquistado. (p.217).

O fenômeno de revitalização dessas tradições não se constitui, portanto, conforme Ianni, apenas no reavivamento de tradições e configurações preféritas, mas como “...uma revelação de um novo todo, no qual as formações singulares adquirem outros significados” (1992, p.32). Assim, esse fenômeno tem que ser analisado conforme as especificidades das sociedades atuais.

No entanto, afirma Ortiz (1996) que a cultura popular contemporânea é, em boa medida, fabricada por esferas especializadas que escapam ao domínio das localidades. Por isso possui um raio maior de abrangência. Discorre o autor que: “Podemos sempre dizer que, na sua difusão, existirão várias leituras e usos sociais dos bens industrializados. Isso é verdade. Mas importa sublinhar que as indústrias culturais deslocam a centralidade que as culturas populares detinham nas sociedades passadas. A ‘parte’ já não é mais uma unidade autônoma; ela se articula, ou melhor, é atravessada pelo todo.” (p.45).

Concordamos com Ortiz, quando ressalta que a modernidade-mundo traz com ela um outro tipo de civilização. A desterritorialização de signos, imagens e objetos deita as raízes do que ele chama de uma “cultura internacional-popular” (p.45) como traços constitutivos de uma memória coletiva compartilhada em escala planetária. Com isso, analisa o autor, a noção de cultura popular se amplia, passando a abranger um conjunto de práticas desenraizadas, cuja presença é simultânea nos diferentes recantos da sociedade global.

Ortiz contudo, demonstra um certo desencanto em relação ao papel da cultura popular, quando afirma que ela, no início do século XXI, não desfruta mais da aura que a envolvia. Segundo ele, no mundo globalizado, já não é possível pensar como fazíamos há alguns anos, num projeto de construção nacional a partir do “popular”. O elo entre o nacional e o popular, tão caro a Gramsci se cindiu. Para Ortiz, nem a nação “incompleta”, nem o popular, “autêntico” ou “radical”, têm forças para se constituírem em sinais de alteridade. Eles não são mais as metáforas preferenciais para se imaginar o futuro, arremata o autor.

Entendemos, como Ortiz, que a nova configuração mundial não permite mais se pensar a nação, o popular e o próprio conceito de cultura, como categorias estáveis e centradas, e isso torna uma possível nova abordagem da noção de cultura popular, uma tarefa um tanto complexa. Porém, estamos nos propondo, nesta investigação, agregar elementos capazes de dar sentido e significado a uma noção atualizada de cultura popular, que possa ser contextualizada

a partir das transformações que o mundo globalizado determina. Talvez possamos ainda recuperar a “aura” da cultura popular, ao contrário do que acredita Ortiz e criar, a partir dela, outras metáforas para se imaginar o futuro.

Analisar a cultura popular sob o prisma de sua inserção nas sociedades globalizadas, implica em considerar as discussões sobre cultura de massa e o papel da mídia e da indústria cultural nesse processo. Na América Latina e no Brasil, essa discussão se coloca de maneira diferente do que para os ingleses, que tratam esses termos quase como sinônimos. São constantes as dissociações ou articulações equivocadas, entre a cultura popular e a cultura de massa. Jesus Martin-Barbero (1987) realizou uma síntese esclarecedora de todo esse debate, ao afirmar que depois da aparição das massas urbanas, o popular já não será mais o mesmo, e o seu sentido só poderá ser válido, a partir das imbricações conflitivas com o “massivo”.

Esta postura, que conduz a pensar de uma nova forma a cultura popular, urbana e moderna, encontra eco também em Canclini (1987), para quem o “massivo” é a forma que assumem as relações sociais num tempo em que tudo se massificou: o mercado de trabalho, os processos produtivos, o desenho dos objetos e até as lutas populares. A “cultura massiva” para ele, é uma modalidade inevitável do desenvolvimento das classes populares numa sociedade de massas.

Não podemos ignorar esse processo, mas devemos estar atentos para a capacidade dos sujeitos integrantes de grupos populares envolvidos nesses contextos, em re-significar as práticas determinadas pela indústria e cultura de massa, utilizando-as segundo seus próprios interesses, de maneira criativa e até mesmo subversiva em relação aos valores apregoados pela indústria cultural.

Como exemplo, podemos citar o fenômeno que está se tornando comum entre algumas manifestações tradicionais populares brasileiras, que têm mostrado uma capacidade cada vez maior de se inserirem no mercado artístico-cultural, a partir de uma articulação de lideranças, que vão se tornando cada vez mais competentes, quando se trata de defender os interesses dos grupos de que fazem parte, em relação à aquisição de mais espaços sociais em que possam se expressar.

Hoje vemos um espaço relativo na mídia, em geral, sendo ocupado por grupos populares que protagonizam manifestações tradicionais de suas culturas. Esse espaço vem aumentando, dado o interesse do público consumidor que busca cada vez mais, por um lado, o

“exótico”, e por outro, um contato com a “tradição”, com suas próprias “raízes” que foram perdidas ou esquecidas em algum *shopping center* da modernidade. Percebemos na programação televisiva, na produção cinematográfica, na mídia impressa, na produção musical, entre outras instâncias, um número cada vez maior de aparições de grupos culturais tradicionais, através de reportagens especiais, documentários, shows, apresentações, lançamentos de cds, etc.

Essa inserção se dá de várias formas, com maior ou menor repercussão nos meios de comunicação de massa e na própria sociedade, como um todo, conforme a capacidade de organização e gestão dos grupos populares, que começam a perceber que a revitalização de algumas de suas manifestações mais tradicionais, está diretamente ligada à sua possibilidade de sobrevivência dentro da sociedade globalizada.

Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart (1998) afirmam que os indivíduos das sociedades periféricas, em seu desejo de participar de sistemas sociais globais para conseguir novas formas de valor, utilizam-se de várias estratégias. Dentre elas está aquela em que escolhem o realce da identidade étnica, utilizando-a para desenvolver novas posições e padrões, para organizar atividades naqueles setores que não eram adequadamente desenvolvidos para os novos objetivos que agora se apresentam como possibilidades de sobrevivência econômica.

Nessa mesma direção, Fredrik Barth (2000) analisa a afirmação da identidade de grupos que buscam novos objetivos econômicos a partir dessa valorização étnica, que além de um caráter cultural, expressa também um caráter político eminente. Nestes contextos, é possível analisar com Sylvia Caiuby Novaes (1993) “...o grupo étnico enquanto um ‘tipo organizacional’ que permite a seus membros uma melhor atuação neste contexto mais amplo no qual interagem diretamente” (p.43). Os costumes e valores tradicionais são, aí, o idioma étnico através do qual estas pessoas articulam seus novos papéis.

É lógico que a relação que se estabelece entre as manifestações tradicionais da cultura e a sua inserção na economia de mercado é, ainda, circunscrito a um pequeno número de grupos que conseguem se organizar e percebem que sua atividade cultural pode se transformar numa forma de obtenção de recursos econômicos e de sobrevivência. Isso também não impede que esses mesmos grupos sejam “usados” pela indústria cultural, que se apropria indiscriminadamente dos conteúdos dessas manifestações, sem que isso signifique qualquer retorno financeiro ou aquisição de direitos autorais por parte desses artistas populares, dando a

esse processo um caráter extremamente conflituoso e contraditório. Mas de qualquer forma, são sinais de mudanças importantes que tendem a acrescentar à tradicional noção de cultura popular, esses aspectos “midiáticos” e econômicos que antes não eram considerados.

Até que ponto os interesses econômicos e as modificações impostas pela indústria cultural, podem prevalecer em relação à preservação e à continuidade dos aspectos mais tradicionais, alterando sentidos e significados dessas práticas ? Essa é uma pergunta que não pode deixar de ser feita, mas não existem ainda elementos suficientes para que possa ser respondida. No entanto, manifesta-se novamente nesse contexto envolvendo o universo da cultura popular, o conceito de **ambiguidade** utilizado por Chauí, como característica marcante dessas relações travadas no âmbito da cultura popular.

Essa questão porém, não se reduz somente ao aspecto econômico. O aspecto político é também muito importante, como já visto anteriormente, pois o processo de revitalização dessas formas culturais implica também em possibilidades maiores de organização desses grupos sociais, em torno de reivindicações específicas e lutas por maior autonomia. Por mais que o processo de globalização permita a formulação de um discurso de “homogeneização” cada vez maior, supondo que essa construção ideológica elimine (ou pelo menos seja capaz de ocultar) as reivindicações advindas, por um lado, em relação ao direito à diferença cultural, e por outro, em relação à luta por igualdade social, percebe-se que as fendas e rachaduras desse discurso têm mostrado uma realidade bem diferente.

O mundo, segundo Marcus (1991) tem se dividido internamente mesmo quando tem sido pressionado a se juntar, uma vez que os esforços para converter a dominação em ordem tem gerado evasão, resistência e lutas para recuperar a autonomia. Diz ele: “Essa luta por autonomia, ou seja, a priorização de reivindicações locais e particulares em detrimento de reivindicações globais e gerais, não implica fugir do mundo, nem recorrer à autarquia. Muito pelo contrário. Trata-se de um esforço para estabelecer os termos de participação autocontrolada e autodeterminada nos processos de integração global e na luta por uma ordem planetária.” (p.198).

Por um lado, vemos tradições sendo preservadas e recuperadas e o sentimento de pertencimento étnico e identitário sendo reforçado, apesar de todas as contradições que esse processo encerra; por outro, estratégias sendo desenvolvidas por esses mesmos grupos, no sentido de se integrarem cada vez mais ao mercado da sociedade globalizada, como uma

necessidade de sobrevivência política e econômica. Parece-nos que o contexto atual de nossa sociedade nos leva a perceber uma tendência de superação de algumas oposições que acreditávamos serem excludentes, tal como afirma Sahlins, como aquela entre tradição e modernidade. Segundo ele, “(...) esses paradoxos da história mundial contemporânea, estão se fundindo em novas sínteses culturais” (p.122), e novas configurações da sociedade do terceiro milênio vão se formando a partir dessa perspectiva.

O conceito de cultura popular em nosso entendimento, longe de passar por um processo de esvaziamento ou esgotamento como apregoam alguns, adquire novos significados a partir do processo de revitalização de tradições culturais de grupos que portam marcas sociais e culturais diversas, que os diferenciam no contexto social. Fenômeno esse que ocorre em escala mundial, enquanto um inesperado e inquietante efeito da globalização. O processo envolvendo a capoeira angola nos ajuda a entender um pouco melhor esse fenômeno.

CAPITULO II

OS DIVERSOS SENTIDOS DA CULTURA POPULAR E AS POSSIBILIDADES DE SUA INTERPRETAÇÃO: O MUNDO DA CAPOEIRA

A partir da idéia de que existe uma outra lógica reinante no universo da cultura popular, responsável por formas diferenciadas de se relacionar com o sagrado e o profano, o tempo e o espaço, os saberes e a natureza, pleiteamos apontar que essa lógica escapa das categorias de análise provenientes da racionalidade ocidental-cristã predominante na modernidade. Estas categorias prezam pelo enquadramento da realidade nas relações de causa-efeito, na temporalidade linear, na verificação analítica, e, lidam com o enigmático, no sentido de torná-lo tangível, palpável, demonstrável. Enfim, uma racionalidade que, desde o pensamento cartesiano, incumbe-se da tarefa de tudo decifrar, desvendar, delegando ao que resiste a esta categorização, a condição de não-existente.¹⁹ O **inaprensível** passa a ser, então, a partir dessa racionalidade, **inexistente**.

Pretendemos pois, nesse capítulo, identificar os pressupostos que caracterizam o que aqui estamos chamando de **lógica diferenciada** presente nesse universo, bem como identificar as dificuldades que a racionalidade predominante encontra, para atribuir sentidos e significados a essas práticas, a esse **inaprensível** que habita o universo da cultura popular.

Em seguida, buscaremos então apresentar elementos que possam contribuir para a construção de uma racionalidade mais alargada, que ainda está por ser gestada, embora já esboçada por alguns autores de quem nos valemos em nossa argumentação. Racionalidade essa que poderia então, ser capaz de apreender essa lógica diferenciada, capacitando-a e legitimando-a perante o saber hegemônico universal, sem as hierarquizações e dicotomias generalizantes que constituem a racionalidade que predomina nas sociedades modernas.

¹⁹ Vale trazer aqui uma passagem da sexta parte do *Discurso do Método: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. Escreve Descartes: "(...) é possível chegar a conhecimentos que sejam muitos úteis à vida, e que, em vez dessa filosofia especulativa que se ensina nas escolas, se pode encontrar uma outra prática, pela qual, conhecendo a força e as ações do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos cercam, tão distintamente como conhecemos os diversos misteres de nossos artífices, poderíamos empregá-los da mesma maneira em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tornar **como que mestres e possuidores da natureza**." In: Descartes, R. *Discurso do Método*. Coleção Os Pensadores. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p.63.

2.1. Breves considerações sobre a racionalidade moderna

Cabe-nos agora, caracterizar sucintamente a racionalidade que subjaz como base epistemológica à produção de saber das ciências atuais. Trata-se de uma racionalidade herdada do pensamento cartesiano, ou melhor, do projeto cartesiano para a modernidade. Como nos lembra Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (1985), um projeto que pretendeu a emancipação da racionalidade humana até então presa ao sobrenatural, às explicações míticas, à tutela da igreja, enfim. A pretensão deste projeto moderno de racionalidade foi justamente a de “desenfeitiçar o mundo”, criando categorias de análises baseadas na lógica da geometria, matemática e, posteriormente, da física mecânica, com o intuito de garantir o progresso da humanidade calcado num saber científico sustentado por certezas objetivas.

Nesta forma de pensar não há lugar para o que não é passível de ser determinado, manipulado e controlado. A impostura da busca de certeza, do auto-asseguramento, faz com que o pensamento leve a cabo a construção de métodos que garantam a via correta de acesso ao real, mais precisamente, aos objetos. A realidade é vista como algo que deve ser mapeado, planejado através de procedimentos seguros de conhecimento. Não é por acaso que a Época Moderna, fecundada pelo pensamento cartesiano, torna-se a época em que as ciências predominam, fundamentadas em seus procedimentos metodológicos, levando a cabo o conhecimento como instrumento de dominação. Uma vez que estes procedimentos têm como referência a matemática e a física mecânica, herdam destas ciências sua pretensão de universalização, suas noções de tempo e espaço, de causa e efeito, de verificação analítica, de mensuração, de demonstração da verdade, isto é, **herdam sua lógica**. Tal forma de entender o real vai culminar na ênfase positivista de que as ciências do espírito devem estar sobre o esteio da Física.

O surgimento das ciências sociais, segundo Immanuel Wallerstein et al. (1996), também ancorou-se nesse paradigma, e suas bases foram lançadas na primeira metade do século XIX, voltadas para a física newtoniana, tomando-a como modelo a ser seguido.

Não obstante o fato de estarmos referindo-nos a um projeto germinado pelo pensamento cartesiano e levado a cabo pelos positivistas do séc. XVIII, gostaríamos de salientar que esta forma de entender a realidade não sucumbiu inteiramente e ainda se faz presente em diversos âmbitos do saber acadêmico, na medida em que não repensamos as pretensões desta racionalidade, bem como, as noções de tempo, espaço e verdade que a fundamentam. Isto significa dizer que continuaremos herdeiros da racionalidade moderna, na medida em que não subvertermos esta lógica que se insinua em seu modo de deter-se sobre o real, de pensá-lo.

A pretensão universalista das ciências sociais, tal qual afirma Wallerstein, tem sido forçada a reformular-se graças à ação de minorias que lutam por seus direitos. As “vozes dissidentes” conforme o autor, puseram em causa a capacidade das ciências sociais em explicar a sua realidade específica. Vieram, assim, a alegar que aquilo que as ciências sociais apresentavam como sendo aplicável a todo o mundo, não representava, na verdade, nada mais do que o ponto de vista de uma parte muito pequena da humanidade. É, pois, segundo Wallerstein, num contexto de mudanças na distribuição do poder no mundo, que ganha relevo a questão da estreiteza cultural das ciências sociais, tal como historicamente se foram desenvolvendo. Acrescenta o autor que:

É nesse sentido que estas exigências se inseriram numa outra exigência, mais vasta, de abertura das ciências sociais. Tal não significa que toda e qualquer nova proposta avançada em nome desse novo esforço de teorização seja correta ou justificável. Quer dizer, isso sim, que a iniciativa de submeter as nossas premissas teóricas a um exame cuidadoso com vista a detectar pressupostos ocultos e injustificados é absolutamente válida, constituindo, em vários níveis, uma tarefa prioritária para as ciências sociais de hoje (p.84).

Entre essas tarefas, afirma Wallerstein, está a de saber como reintroduzir os fatores tempo e espaço, de forma a fazer deles variáveis constitutivas internas das nossas análises e não meras realidades físicas imutáveis onde o universo social existe. Se considerarmos que os conceitos de tempo e espaço são variáveis socialmente construídas, que o mundo – e o investigador – utilizam para agir sobre a realidade social e para a interpretar, somos confrontados com a necessidade de desenvolver uma metodologia que nos permita colocar essas construções sociais no centro das nossas análises, mas de modo a que não sejam vistas nem usadas como fenômenos arbitrários. Conclui o autor, que “(...) só um universalismo

pluralista nos permitirá captar a riqueza das realidades sociais em que temos vivido e vivemos ainda” (p.90).

Ora, salta-nos aos olhos que na esfera da racionalidade moderna, não há lugar possível para se pensar o que não é enclausurável em suas determinações temporais, espaciais, para o que não é materializado em rastros palpáveis, para o entendimento de uma memória que abriga também o oculto, para o “saber do silêncio”, transmitidos pela oralidade e ritualidade presentes nas formas que caracterizam as manifestações da cultura popular, onde o **inapreensível** e o **indefinível** muitas vezes se apresentam.

Denunciar os limites desta racionalidade, denunciar o estreitamento deste modo de pensar implica dizer que esta razão não abarcou a multiplicidade do real e que a onipotência desta reflexão é abalada por uma realidade que não é totalmente capturável por ela. Jurgen Habermas (1984), ao enfatizar a fragilidade desta compreensão racionalizante de mundo, aponta para a dimensão dos “horizontes de nossas biografias e das formas de vida nas quais nos encontramos desde sempre e que formam um todo poroso que se compõe de familiaridades presentes de modo pré-reflexivo, que escapam a qualquer intervenção reflexiva”(p.26). Esta dimensão, denominada por ele de mundo da vida (*Lebenswelt*), compreende uma totalidade pré-teórica e não-objetiva das auto-evidências cotidianas.

Impõe-se, então, a tarefa de concretizar a racionalidade na prática do mundo da vida, fazê-la adquirir carne e sangue em encarnações históricas.

2.2. Cultura popular e sua lógica diferenciada

2.2.1. Memória, Oralidade e Ritualidade

Talvez uma das características mais marcantes das manifestações oriundas do universo da cultura popular, em qualquer parte do mundo, e que nos remetem a essa lógica diferenciada que buscamos analisar, sejam justamente as formas de transmissão de seu passado - que carrega a mitologia ancestral e os saberes tradicionais do grupo - através de três elementos fundamentais presentes nesse universo: a memória, a oralidade e a ritualidade.

Ecléa Bosi (1987) sugere que **memória** não é sonho, é trabalho. O passado tem que ser reconstruído, e essa reconstrução feita coletivamente, não deve ser algo nostálgico, mas deve constituir-se num esforço em fortalecer os vínculos de relacionamento de um grupo. Nesse sentido, assim como afirma Lucília Neves (2000), o ato de lembrar insere-se nas possibilidades múltiplas de elaboração das representações e de reafirmação das identidades construídas na dinâmica da história, compreendendo, dessa forma, a função social da memória como sendo a de suporte da identidade coletiva.

Para Maurice Halbwachs (1968), a história se coloca acima dos grupos, ou melhor, ela os vê de fora, ao passo que a memória coletiva pressupõe a inserção dentro das formas de consciência coletiva. O autor entende, por memória coletiva, o passado que se perpetuou e ainda vive nesta consciência coletiva.

Recorrendo ao filósofo Henri Bergson (1950), compreendemos que a memória não consiste na regressão do presente para o passado, mas, ao contrário, no progresso do passado ao presente. É no passado que nos situamos, de chofre. Partimos, diz ele, de um estado virtual, que pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, vamos conduzindo até o termo em que ele se materializa na percepção atual, ou seja, até o ponto em que se transforma em estado presente e agente, enfim, até o plano extremo de nossa consciência sobre o qual se desenha nosso corpo. A recordação pura consiste neste estado virtual.

Nessa mesma perspectiva, em defesa do que chama de uma “etnografia modernista”, George Marcus afirma ser necessário “problematizar o tempo”. Diz o autor que o passado que continua presente é construído a partir da memória. Numa etnografia modernista, segundo ele:

... a memória coletiva e individual, nos seus múltiplos sinais e expressões, é tomada de fato como prova do auto-reconhecimento, ao nível local da identidade. Ainda que o significado da memória como agente vinculador e como processo que relaciona história com a formação da identidade tenha bastante aceitação entre os etnógrafos contemporâneos, uma reflexão analítica e metodológica sobre a memória ainda não se desenvolveu. (p.206).

Marcus ressalta a volta de um “presente etnográfico”, como um desafio na construção do contexto temporal nas etnografias modernistas. Trata-se, segundo ele, de um presente que tampouco é definido pela narrativa histórica, mas, sim, pela memória. Com suas próprias

narrativas e sinais, ou seja, por uma "arte da memória", que é sinônimo do processo fragmentado de construção da identidade em qualquer lugar.

Ao ressaltar a importância da recuperação da memória no processo de (re)construção da identidade de povos indígenas do nordeste brasileiro, João Pacheco de Oliveira (1998) elabora a interessante figura poética da "viagem da volta", que segundo ele, não é um exercício nostálgico de retorno ao passado e desconectado do presente, mas uma força política e emocional decorrente da resolução simbólica e coletiva que a etnicidade encerra. Oliveira utiliza a "viagem da volta" como uma imagem capaz de superar a polaridade entre: "... uma postura *instrumentalista* (Barth 1969, Cohen 1974 entre outros) que explica a etnicidade por processos políticos que devem ser analisados em circunstâncias específicas e uma postura *primordialista* (Geertz 1963, Keyes 1976, Bentley 1987), que a identificam com lealdades primordiais"(p.64).

A "viagem da volta" portanto, no sentido dado por Oliveira, pode significar um alargamento nas possibilidades de utilizar a memória dos sujeitos envolvidos por uma pesquisa etnográfica, encarando o processo de obtenção e organização de informações durante o trabalho empírico, de uma forma mais subjetiva e que permita reconstruções importantes por parte desses sujeitos, a partir da recuperação das trajetórias individuais e coletivas que vão configurando as representações simbólicas que caracterizariam o *ethos* de seu grupo social.

Richard Price, em sua obra "*First Time*" (1983), ao analisar as estratégias de preservação da memória dos *saramakas*, resalta aquilo que ele caracterizou como a "ideologia do tempo primordial", que esse grupo cultiva enquanto uma força viva que possibilita formas de reconstrução da memória e identidade do grupo, através do conhecimento especializado do passado que capacita o controle sobre as contingências do presente. Entre essas formas de preservação, ele cita: redes de nomes que servem a uma rica função mnemônica e relação de postos e funções; provérbios e fragmentos locais; batidas percussivas que funcionam como slogans; canções de diversos tipos para várias circunstâncias que evocam os eventos e pessoas deste tempo passado; preces espontâneas dirigidas a estes ancestrais.

Essas estratégias tratam-se, segundo Price, de um conhecimento especializado e por isso ele é ritualizado e tido como mercadoria valiosa. O homem interessado nesse conhecimento constrói imagens e analisa "o que realmente aconteceu" baseado em canções, ritos, disputas e celebrações que ele constrói em seu proveito. Entre os *saramakas*, essa capacidade é tida como

vocação. No entanto, essas estratégias apresentam também características de dissimulação, e essas histórias nunca são contadas por inteiro, ficando sempre algo oculto, transformando-se num mosaico fragmentado de diversas histórias truncadas, contadas por vários informantes, em vários momentos. Esse aspecto é característico, segundo Price, de um medo ou uma superstição de que, se contada toda a história, principalmente quando esse contar se remete aos tempos da escravidão, essa época de dor e sofrimento relacionado a esse período poderia voltar.

Nomes guardados contêm para os *saramakas*, algo de sagrado. Assim as narrativas contadas vagarosamente pelos anciãos contêm pseudônimos que camuflam estes nomes. Paciência para ficar sentado ouvindo passivamente o que os anciãos selecionam para contar, é estritamente necessária. Não adianta escolher o tema ou querer fazer perguntas, alerta Price, deve-se antes de tudo entender o modo particular de cada homem.

Ao analisar, então, a lógica diferenciada presente no universo da cultura popular, podemos traçar paralelos entre essa lógica e as características analisadas por Price junto aos *saramakas*, o que nos permite distinguir, portanto, dois tipos de sociedades diferentes:

- as *sociedades do esquecimento*, aquelas cujas características se aproximam das sociedades modernas em que vivemos, onde o valor dado à memória como esteio da identidade grupal, é transferido aos mecanismos e “instituições” responsáveis pelo registro e arquivamento dos fatos considerados relevantes para o grupo social, que são os museus, as escolas, os meios de comunicação, os computadores, etc. Nas sociedades do esquecimento, segundo Marilza Brito (1989), “...a experiência da memória não é mais espontânea e natural, mas estabelecida em grande parte, por parâmetros impostos do exterior para o interior.” (p.20)
- as *sociedades da memória*²⁰, que apesar de integrarem também a modernidade, o fazem sob uma outra perspectiva, sobrevivendo quase que inexplicavelmente

²⁰ Vale acrescentar que as sociedades da memória possuem o caráter de ambigüidade aqui já discutido, pois se valem também dos recursos oferecidos pela modernidade por estarem nela inseridas, e lidam com essa oposição: tradição/modernidade com muita naturalidade e criatividade. Só, como exemplo, poderíamos citar jovens adolescentes de algumas periferias, que, ao mesmo tempo que participam de grupos de Reisados, Congados e Folias, que começam a reaparecer nesses espaços periféricos, por influência de uma migração rural que reconstrói suas tradições no espaço urbano, participam também de atividades influenciadas por referências “pop”

às transformações impostas por ela, utilizando-se dos meios tradicionais de “arquivamento” e transmissão da memória coletiva do grupo, valendo-se da oralidade como recurso essencial, mesmo que não único, mas ainda capaz de conduzir com muita pertinência, esse processo de perpetuação de sua cultura. As sociedades da memória caracterizam aquilo que Marilza Brito denomina *saber do silêncio*, que é aquele que perpassa todo um grupamento humano, “...estando presente no corpo, no discurso, nos gestos e nos hábitos de cada homem e cada mulher, não havendo necessidade de sua materialização em rastros palpáveis, para que sua presença e atuação sejam verificadas.” (p.20)

Muitas das manifestações tradicionais de nossa cultura, como as da sociedade dos *saramakas*, podem ser consideradas como inseridas no que entendemos como *sociedades da memória*. Nessas sociedades, há sempre uma figura fundamental, responsável pelos processos envolvendo a memória coletiva: a figura do **mestre**. Assim como a figura dos velhos anciãos exercem papel fundamental na preservação das tradições, entre os *saramakas*, os mestres exercem um papel central na preservação e transmissão dos saberes que organizam a vida social no âmbito da cultura popular, caracterizando assim, a oralidade como forma privilegiada dessa transmissão. Recorremos à tradição grega para argumentarmos melhor sobre a função do mestre na cultura popular.

Na tradição grega, buscamos em Platão a idéia de que memória e conhecimento estão intimamente ligados, pois para esse filósofo, conhecer é reconhecer, é recordar. O conhecimento no entanto, exige a purificação da paciência. Alfredo Bosi (1987) descreve uma passagem de uma alegoria construída por Platão, na qual as lembranças remontam a épocas distantes, a um momento em que a alma pudera contemplar as verdades ideais e eternas:

Os deuses, cruéis em sua sabedoria, exigiam um sacrifício: as almas deveriam esperar um tanto para que esse desejo se interiorizasse e se espiritualizasse dentro delas, pois entre um e outro ocorreria o tempo necessário à memória. A água oferecida pelos deuses era tirada do rio *Lethe*, rio do esquecimento. Se as almas, arrastadas pela sede do desejo sem freio, bebessem a água do *Lethe*, sem a pausa do sacrifício, ao invés de aprender, cairiam na *letargia*, que é um estado de sonolência, de embrutecimento, de inconsciência. Voltariam aos seus instintos brutos e, saciadas e entorpecidas muito rapidamente, seriam incapazes de dar o salto que leva ao conhecimento através da memória. Mas aquelas almas que esperassem e não tragassem

de uma indústria cultural mundializada, como os bailes “Funk”, o movimento “Hip-Hop”, a “graffitagem”, o “skate”, etc...

sôfregas, a água do *Lethe*, alcançariam o não-esquecimento, o des-ocultamento, a *a-letheia*, a *alethéia*. Quem sofreia o desejo que, saciado, leva ao entorpecimento, consegue chegar à verdade, que é lembrança pura, memória libertadora. (p.53)

O poder de presentificação e invocação da musa da memória (*Mnemosyne*) cabe, segundo Marcel Detienne (1989), à palavra cantada do poeta. Para o grego, a poesia tem o sentido de produção (*poiesis*): é a ação de trazer à presença algo que se mostrava oculto. A palavra do poeta é assim a palavra que ao ser pronunciada, desvela aquilo que se mantinha encoberto, oculto (*lethé*), trazendo à tona a verdade (*alethéia*), instaurando e mantendo uma compreensão de mundo, em que todo um universo de significados se articula. Por isso, o momento de pronunciamento da palavra mítica se converte num acontecimento mágico-religioso que deve ser presidido por uma divindade. A divindade da memória (*Mnemosyne*) é que deverá ganhar voz no canto do poeta. O poeta é intermediário, meio por onde se pronunciará – e neste pronunciamento será evocado uma re-memoração conjunta, numa comemoração – o feito dos deuses e dos homens. O canto do poeta deverá rememorar o passado no presente, de modo que o grego possa decidir-se sobre sua ação futura. Memória e poesia se encontram no jogo de criação do mundo. Jogo do tempo: do que é, do que foi e do que será, que ao se mostrar no canto do poeta, instaura uma época histórica.

A figura do poeta exercia na *polis* a função política de manter viva a memória, de ser o guardião da ancestralidade de um povo - já que a Grécia arcaica se caracterizava por ser uma cultura ágrafa - e de ser aquele que traz a verdade (*alethéia*) pois era o intermediário entre os homens e os deuses. Ao evocar a figura do poeta, no pensamento grego, estamos aqui, buscando traçar um paralelo na cultura popular, trazendo a figura do **mestre**, como uma figura muito importante que exerce a função de ser portador e guardião da memória e da tradição do seu povo, função análoga à exercida pelo poeta na Grécia antiga.

Essa figura é fundamental no seio de uma cultura na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade, e por isso depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações. O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que através

do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro.

No âmbito da cultura popular, não poderíamos deixar de citar tantos mestres que exercem ou exerceram essa função de poetas com tanta dignidade e sabedoria. Mestres como Pastinha e Bimba, descendentes de africanos, que transformaram a capoeira baiana, outrora perseguida pela lei e pela polícia, em motivo de orgulho de uma africanidade que esbanja vitalidade pelas ladeiras e praças de Salvador. Mestres como Salustiano, que nos acordes oníricos de sua rabeca, faz vigorar toda uma tradição secular, enquanto caboclos, cafusos, negros e mulatos dançam em frente à sua casa em Aliança (PE), o ritmo contagiante do Maracatu Rural. Mestres como Clementina de Jesus e Cartola ou como Adoniram Barbosa e Geraldo Filme, que no seu canto evocando a dor da senzala e a alegria de uma batucada no morro, na periferia ou na várzea, traduzem com vigor, poesia e simplicidade, o samba e a verdade do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

E tantos outros mestres, poetas da mais pura tradição popular e que anunciam no seu canto, a rebeldia de uma cultura que segue teimosamente resistindo às transformações da modernidade, como é o caso de Jackson do Pandeiro, Patativa do Assaré, Riachão, João Pequeno e João Grande, Seu Nenê da Vila Matilde, Vitalino dos Bonecos, Helena Meireles, Darcy do Jongo, Nelson Cavaquinho, Dona Selma do Coco, Catulo da Paixão Cearense, Waldemar da Liberdade, Canjiquinha, Zé Isidoro da Marujada do Divino, Chico Preto da Congada, Walter Alfaiate, Argemiro do Pandeiro, Piolim, Mãe Stella de Oxossi, Moreira e Bezerra da Silva, Dona Teté do Cacuriá, Seu Delegado da Mangueira, Lia de Itamaracá, Humberto do Boi Maracanã, e incontáveis outros mestres que contribuíram e contribuem para manter vivas algumas de nossas mais belas tradições.

Poetas e mestres, mestres e poetas, capazes de desvendar, rememorar, anunciar, revestidos pela dignidade daqueles que conhecem e dão a conhecer. Ou, nas palavras de Michel Foucault (1995), "...o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas" (p.64).

Para Raul Iturra (1990), o saber oral, ao ficar consignado a gestos, palavras e interpretação de instrumentos e natureza, é um saber não só personalizado, como emotivo: a

autoridade da palavra provém do convencimento de quem faz. Sabe, porque consegue fazer. O mestre dispõe dessa autoridade perante sua comunidade porque, antes de mais nada, sabe fazer.

O mestre tem profunda ligação com a própria palavra tradição, que vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradere*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. O verbo *tradere* tem relação também com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. A tradição para Nietzsche (1983) é a afirmação de que a lei tem vigência desde tempos imemoriais, e pô-la em dúvida constitui impiedade contra os antepassados. O mestre é aquele que permite que os saberes transmitidos pelos antepassados vivam e sejam dignificados na memória coletiva. A **oralidade**, pela qual o mestre transmite a sabedoria ancestral do grupo, através da tradição, é assim caracterizada.

A capoeira angola nos traz exemplos belíssimos de como os saberes são transmitidos pacientemente pelo mestre, a exemplo do mestre João Pequeno, discípulo de mestre Pastinha, que na sua forma de ensinar, revela um profundo sentimento de amor para com seus alunos – ou discípulos –, traduzido pelo respeito ao “tempo de aprender” de cada um, pela forma como toca corporalmente seus alunos para ensinar os movimentos, herança de uma pedagogia africana, baseada na proximidade entre o mestre e o aprendiz, onde até o hálito de quem ensina, deve ser transmitido para aquele que aprende, como um meio por onde a tradição é repassada.

As músicas e ladainhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos no processo de transmissão dos saberes, pois é através delas que se cultuam os antepassados, seus feitos heróicos, seus exemplos de conduta, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiras, o passado de dor e sofrimento dos tempos da escravidão, as estratégias e astúcias presentes nesse universo, assim como também as mensagens cifradas, que exigem uma certa “iniciação” para poderem ser compreendidas.

O mestre, para os praticantes da capoeira angola, assume uma importância fundamental no sentido da sua própria identificação, enquanto pertencentes a esta ou àquela “linhagem”, termo que se refere à manutenção da herança de um determinado mestre. Uma pergunta muito comum nesse meio é: “Quem foi o seu mestre?”. Diz uma ladainha cantada nas rodas de capoeira angola:

*“Menino quem foi teu mestre
Meu mestre foi Salomão*

*A ele devo dinheiro
Saúde e obrigação
Sou discípulo que aprende
Meu mestre me dá lição
O segredo de São Cosme
Só quem sabe é Damião...”.*

(D.P.)

Ou seja, no universo da capoeira angola, a identificação com determinada “linhagem” é fundamental para o respeito e reconhecimento daquele capoeira que chega a uma roda ou a um lugar estranho. Não se pergunta o seu nome, nem tampouco de onde veio. Pergunta-se somente: “quem é seu mestre?”.

O mestre de capoeira e também o mestre de muitas das manifestações de nossa cultura popular: assim como os anciãos *saramakas*, também é aquele que sabe ocultar determinados conhecimentos considerados “essenciais” dentro da tradição por ele representada. São saberes ou conhecimentos que não podem ser disponibilizados a qualquer pessoa ou em qualquer momento, mas necessitam, para ser transmitidos, de uma certa preparação por parte da pessoa interessada, que inclui muitas vezes uma “iniciação” que faz parte da **ritualidade** característica daquele grupo.

“O mestre reserva segredos, mais não nega explicação” diz mestre Pastinha em seus manuscritos, conforme Ângelo Decânio (1996). Conhecido no meio da capoeira como “pulo do gato”, esse conhecimento só é disponibilizado àqueles que demonstram amadurecimento e compromisso suficientes para poderem utilizá-lo em benefício da própria preservação da tradição. Essas estratégias são importantes no sentido de manter uma certa coesão em torno desses saberes e tradições, fundamentais em relação ao sentimento de pertencimento identitário e de transmissão da memória coletiva do grupo, que se constitui a partir dessas práticas. Pastinha utilizava freqüentemente em seus escritos o termo “mestrar”, se referindo ao ato de ensinar e transmitir os conhecimentos referentes à tradição da capoeira angola.

Essas estratégias são fundamentais para a continuidade dessas tradições, que não teriam chance de se preservarem ao longo do tempo, se fossem demasiadamente “abertas” às influências externas. A ritualidade, como processo de iniciação, e os cuidados do mestre em não disponibilizar abertamente, ou totalmente, esses preceitos e tradições, são as formas que a

cultura popular encontra de se auto-preservar. O mistério e a magia são componentes fundamentais do rito. É o que permite sua continuidade no tempo.

A função do ritual, presente na maioria das manifestações tradicionais da cultura popular, é de suma importância, pois motiva os sujeitos a debruçarem-se sobre o passado em busca dos marcos temporais ou espaciais, que se constituem nas referências reais da lembrança. É o ritual que permite essa transposição do aqui e do agora para tempos imemoriais, para locais sagrados, onde tudo se originou. É o ritual que permite a conexão com o sagrado, com a *arché*, enquanto origem, enquanto fonte continuamente suscitadora de sentidos.

O berimbau, instrumento utilizado na antiguidade para conversar com os mortos, exerce função primordial no rito representado pela roda de capoeira angola, pois ele é o responsável por estabelecer essa conexão com o sagrado, e com a ancestralidade representada pelo tempo da escravidão, e antes ainda, por tempos remotos e longínquos que remetem à mãe África. Segundo Cinézio Feliciano Peçanha, o mestre Cobra Mansa, diz uma lenda africana sobre o surgimento do berimbau, que uma menina saiu a passeio. Ao atravessar o córrego de um rio, abaixou-se para beber-lhe a água com as mãos. No momento em que saciava a sede, um homem deu-lhe uma pancada na nuca. Ao morrer, seu corpo converteu-se na madeira; seus membros na corda; sua cabeça na caixa de ressonância e seu espírito na música dolente e sentimental.²¹

Não há quem não experimente a sensação de que algo sagrado está realmente acontecendo, no momento em que o berimbau chamado “gunga” – aquele que comanda a orquestra de instrumentos – faz soar seus acordes para dar início a uma roda tradicional de capoeira angola.

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

²¹ Lenda existente no leste/norte da África, extraída do texto: *Sobre a musicalidade da capoeira*. Mimeo, s/d de autoria do mestre Cobra Mansa

O ritual instaura um mundo paralelo, em relação direta com uma nova cosmogonia que é recriada através das construções simbólicas referentes ao tempo mítico primordial. O tempo ritual, conforme Adriana Barão (1999), sobrepõe ao tempo cotidiano uma temporalidade pretérita que pode ser reconhecida como esse tempo mítico, que volta e dialoga com o presente, de forma cíclica. Desta forma, o tempo dilata-se.

O tempo mítico, que para Mircea Eliade (1988), diz respeito a uma temporalidade primeira, original, onde o sagrado se manifestava através dos deuses, heróis e antepassados, estabelece uma nova ordem, que difere substancialmente do cotidiano. Essa reordenação simbólica que o ritual encarna, aproxima o real e o sagrado, pois, para Eliade: "...o real por excelência é o sagrado; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e faz durar as coisas"(p.65). O consagrar é então, a partir do ritual: tornar real, atribuir sentido e valor. Já, para Marc Augé (1997), a ritualidade seria:

...a normatividade da memória coletiva que encontra-se reforçada pelo fato de o grupo se definir, objetiva e subjetivamente, como uma linhagem crente (...). Esta continuidade transcende a História. Ela é atestada e manifestada no ato, essencialmente religioso, que consiste em *fazer memória* (anamnese) deste passado que dá sentido ao presente e contém o futuro. Esta prática da anamnese é efetuada, na maior parte do tempo, sob a forma do rito (p.131).

O ritual permite a experiência de relembrar em conjunto. Esse ato de compartilhar a memória é, segundo Olga von Simson (1991), um trabalho que constrói sólidas pontes de relacionamento entre os indivíduos – porque alicerçadas numa bagagem cultural comum – e que, talvez por isso, conduza à ação. Portanto, a memória compartilhada, que estamos aqui associando ao processo desencadeado pelo ritual, é para a autora, "...tanto forma de domar o tempo, vivendo-o plenamente, quanto empuxo que nos leva à ação, constituindo uma estratégia muito valiosa nestes tempos em que tudo é mercadoria, tudo possui valor de troca" (p.10).

Os "lugares da memória" são, para Neves (2000), esteios da identidade social, monumentos que têm, por assim dizer, "...a função de evitar que o presente se transforme em um processo contínuo, desprendido do passado e descomprometido com o futuro" (p.112). É através do ritual que esse processo se constitui.

Através do ritual, o passado longínquo pode, segundo Michael Pollak (1989), se tornar promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida, quando não pode se ancorar na realidade política do momento.

Podemos dizer, com Canclini (1982), que o ritual oferece uma ocasião para que algumas restrições cotidianas sejam levantadas, para que os corpos tomem consciência do seu poder lúdico e o expressem: o ritual mais rigoroso, sobretudo se é coletivo, serve à sociedade para que esta se abra a “uma visão alternativa de si mesma”, para que possa “inventar um mundo novo através da dramatização da nossa realidade social” (p.131). O fato de que na festa prevaleça ou a resignação ou a emergência do desejo, dependerá das relações entre as forças repressivas e expressivas de cada sociedade.

Para Carlos Rodrigues Brandão (1989), o ritual, “a festa é uma fala, uma memória, uma mensagem (...) O lugar simbólico onde cerimonialmente separam-se o que deve ser esquecido e, por isso mesmo, em silêncio não-festejado, e aquilo que deve ser resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência de tempos em tempos, comemorado, celebrado” (p.08). Aqui e ali, diz ele, por causa dos mais diversos motivos, a cultura de que somos parte, interrompe a sequência do correr dos dias da vida cotidiana e demarca os momentos de festejar, celebrar. Assim, continua Brandão, somos convocados à evidência, para sermos lembrados, ou para que algo ou alguém seja lembrado através de nós, para que então “alguma coisa constituída como sentido da vida e ordem do mundo, seja dita ritualmente através de nós, que, festejados, somos durante a brevidade de um momento especial, enunciados com mais ênfase: somos símbolo” (ibid.). A festa e o rito para o autor, quando soleniza a passagem e comemora a memória, demarca.

Analisando, pois, essas três características presentes no universo da cultura popular - a memória, a oralidade e a ritualidade²² - procuramos reunir elementos que possam nos auxiliar a compreender essa lógica diferenciada que predomina nesse universo. As categorias de análise vigentes na racionalidade moderna encontram muita dificuldade em analisar e interpretar os saberes provenientes de um universo carregado por tantos elementos subjetivos, que trazem o mistério e a magia como componentes importantes para explicá-lo com maior profundidade. Acreditamos ser possível uma elaboração teórica que possa abrir perspectivas para uma maior subjetivação e alargamento da racionalidade que orienta as sociedades modernas, para que seja possível a apreensão desses saberes e dessa lógica diferenciada. Por isso, buscaremos basear-

²² Voltaremos a analisar com maior especificidade as questões referentes à ritualidade, à memória e à oralidade no capítulo que se segue, quando trataremos com maior profundidade sobre a capoeira angola.

nos no argumento que já vem sendo elaborado por alguns autores no campo das ciências sociais, que visam a dar conta dessa tarefa.

Mas antes, devemos ainda analisar uma outra noção, que é também fundamental na diferenciação da lógica que prevalece no universo da cultura popular - representado aqui pela capoeira angola - que permite a compreensão dessa lógica sob outra perspectiva: a noção de temporalidade, que iremos abordar agora.

2.2.2. A perspectiva da temporalidade não-linear

Na tentativa de melhor compreender a lógica diferenciada presente no universo da cultura popular, necessitamos abordar uma categoria de temporalidade, que procure superar a noção linear do tempo, responsável por um fenômeno muito peculiar nas sociedades capitalistas: a **eternização do presente**, conforme nos alerta Boaventura de Sousa Santos (1997). Vivemos um período histórico em que a valorização exacerbada do tempo presente não nos permite olhar o passado enquanto *força instauradora*, mas como algo que passou e é incapaz de fazer sua aparição e irromper no presente. Deste modo, o poder de revelação e de fulguração foi lançado unicamente para o futuro. Todas as perspectivas de transformações e mudanças, a espera por uma vida melhor, as promessas por dignidade, estão depositadas num futuro...que nunca chega. O presente então, eterniza-se. Alastra-se ao passado e sobrepõe-se ao futuro.

Essa idéia de repetição do presente constitui-se como base para uma teoria que tem seduzido muitos intelectuais antes engajados num projeto histórico de transformação: a *teoria do fim da história* (Francis Fukuyama, 1992). Ao realizar uma crítica a essa teoria, Sousa Santos afirma que "...o grão da verdade da teoria do fim da história está em que ela é o máximo de consciência possível de um discurso falacioso de uma burguesia internacional que vê finalmente o tempo transformado na repetição automática e infinita do seu domínio" (p.54). Segundo o autor, o outro lado do fim da história é o *slogan* da celebração do presente, tão cara às versões capitulacionistas do pensamento pós-moderno. Dessa forma, tanto o passado quanto o futuro parecem vazios de sentido, e tal incapacitação do futuro não abre qualquer espaço para a capacitação do passado. A humanidade sofre hoje de uma amnésia paralisante: esquecemos

saber olhar o passado como uma força instauradora. Impedimos assim, que essa força possa vigorar no presente e, desse modo, interferir no futuro.

O passado deve ser visto, segundo Sousa Santos, como um recurso capaz de irromper num momento de perigo em socorro dos vencidos. O autor estabelece um diálogo com Walter Benjamin (1980) para quem: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como verdadeiramente foi. Significa apoderarmo-nos de uma memória tal como ela relampeja num momento de perigo” (p.695), e afirma que a capacidade de redenção do passado reside nesta possibilidade de emergir inesperadamente num momento de perigo, como fonte de inconformismo.

Nesse frutífero diálogo com Benjamin, Sousa Santos (1997) identifica o atual período histórico em que vivemos como um momento de perigo e dessa forma, não podemos voltar a pensar a transformação social e a emancipação sem reinventarmos o passado.

Na época em que o nazismo assolava o continente europeu, Benjamin dizia que “...o inconformismo dos vivos não existe sem o inconformismo dos mortos, já que nem estes estarão a salvo do inimigo se esse vencer” (p.695). Só assim, segundo Benjamin, pode-se fazer faiscar no passado, a chispa da esperança. Há pois, segundo Sousa Santos, que recuperar a capacidade de espanto advinda desse passado de dor e sofrimento, e de construí-la de modo a traduzir-se facilmente em inconformismo e rebeldia.

Carlos Rodrigues Brandão (1998) ressalta que as expectativas não realizadas no nosso passado através de outros que nos antecederam, e de cujos sofrimentos, de cujos limites e frustrações nos toca, não são para nós uma espécie de resíduo esquecível, uma falha silenciosa. Ao contrário, diz ele: “é a sua presença na memória o que torna compreensíveis as próprias experiências legadas como tradição na cultura” (p.32). E continua dizendo: “Se um elo nos une e se é uma consciência de compromisso entre as gerações através do fio da história o que nos torna densamente humanos, ele deve ter a sua força naquilo que, não realizado, é deixado a nós”(id.).

O autor afirma ainda que já que a consciência na memória não pode desfazer o feito na história, pode ao menos reconciliar-se consigo mesma ao reconstituir, recriar, reconstruir, como recuperação de significados incorporados aos seus próprios projetos de futuro, as injustiças sofridas nas expectativas não realizadas nas “gerações-de-passado”.

Desde essa perspectiva, o passado não pode ser visto como algo inerte, cristalizado no tempo, algo que foi, mas como algo vivo, que vigora e que tensiona com o presente, abrindo

possibilidades futuras. Esse é um princípio básico para se pensar o tempo numa perspectiva circular.

Trazemos aqui a contribuição do filósofo alemão Martin Heidegger (1995), que busca compreender a noção do tempo desde a perspectiva da articulação entre suas instâncias – passado, presente e futuro – como superação da lógica da linearidade temporal que impera no ocidente. Heidegger, ao voltar-se para a investigação dos fragmentos dos pré-socráticos busca aproximar-se desta experiência grega de pensamento, calcado não apenas na racionalidade da etimologia, mas na busca do que permanece impensado neste princípio do pensamento grego. Uma vez entendido desta maneira, o princípio grego não se alcança através de uma simples recomposição dos fragmentos, como se faria, por exemplo, com os cacos de um antigo vaso grego, como se as palavras fossem coisas de uso, como se pudéssemos, através de um exercício rigoroso de compilação e tradução, desvelar-lhes um sentido último, despindo-as das ambigüidades e dos enigmas. A referência heideggeriana ao passado se processa de outra maneira, isto é, o passado é tomado não como algo lacrado num tempo longínquo anterior ao nosso, não como um tempo que simplesmente não é mais, e sim, como um tempo que vigora por ter sido presente, devendo ser experimentado na atualidade não como algo acabado que se apresenta apenas como lembrança, mas, como a vigência de possibilidades que se mantêm imprescritadas no presente. Vigindo e vigorando no presente, o passado se abre como horizonte a ser experienciado no futuro.

A concepção heideggeriana de tempo, segundo Caroline Ribeiro (2000), não se atrela à perspectiva tradicional na qual, passado-presente-futuro se articulam numa seqüência retilínea de acontecimentos, sendo o presente ("o que é") considerado a dimensão temporal privilegiada, na medida em que o passado ("o que não é mais") é visto como algo que ficou para trás, e o futuro ("o que ainda não é") como algo impreciso, indeterminado, vazio. Ressalta a autora que:

Heidegger concebe a "articulação" das dimensões chamadas de passado-presente-futuro, de modo diferente da caracterização tradicional. Assim, o presente, enquanto **atualidade do que é**, está necessariamente em contínua tensão com o passado (compreendido como o que **vigora por já ter sido**), ou seja, o presente é perpassado pelo passado que força-o a atualizar-se. E neste insistir do que ainda **vigora no presente** abre-se o horizonte a ser ultrapassado no **porvir** (futuro). Deste modo, a **projeção do futuro**, ao acontecer no **presente** perpassado pelo **passado**, realiza-se num novo presente, que, por sua vez, será novamente determinado pelo **vigor de ter sido** e, nesta tensão, abrirá uma nova **projeção de possibilidades futuras**, e assim sucessivamente [grifos da autora](p.43).

Abandona-se então, por esta perspectiva, a concepção linear de tempo, encarando-o desde uma outra ótica, a circular. A partir da concepção circular do tempo, o passado não é algo que se esgotou mas, **algo vigente que guarda e aguarda um sentido**. Segundo este filósofo, a racionalidade moderna aniquila essa noção da circularidade do tempo ao impor a lógica linear como única possibilidade de pensá-lo e concebê-lo.

Constata Aaron Gourevitch (1983), que paradoxalmente, o homem em sua primeira concepção consciente do tempo, esforçou-se instintivamente em transcendê-lo ou descartá-lo. Diz ele que, sem dúvida, a tentativa mental de aniquilar o tempo que se esvai por um retorno ao protótipo mitológico, ao tempo ilusório inicial, não é mais que o desejo de superar o confinamento, o isolamento da existência humana individual. Com *mito da regeneração do tempo*, ressalta o autor, "...a cultura arcaica dava ao homem a possibilidade de vencer a brevidade e a unicidade da vida. Não se destacando, nem em seus pensamentos, nem em seu comportamento, do corpo social tribal, o homem enganava a morte"(p.35). O homem antigo, conforme Gourevitch, via o passado e o presente estendendo-se em volta dele, penetrando-se e explicando-se um ao outro.

A noção da circularidade, que compreende também o mito de regeneração do tempo são, portanto, fundamentais nesse momento histórico de repetição do presente, assim como denuncia Sousa Santos, pois nos abre novas perspectivas de lidar com a temporalidade, na tentativa de melhor compreender a lógica diferenciada que prevalece na cultura popular.

Na América Latina, onde as culturas populares exercem um papel fundamental na construção do imaginário coletivo de suas populações, a noção circular do tempo revela-se com toda força e vigor. O autor mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1987) descreve a concepção mesoamericana sobre o ciclo do tempo, diferente da noção linear ocidental. Define o autor nessa bonita passagem: "(...) *la nocion ciclica del tiempo está presente en la conciencia de la historia: el pasado de libertad, la edad de oro previa a la dominación colonial, no es un pasado muerto, perdido para siempre, sino el fundamento de la esperanza, porque en el ciclo del tiempo, esa edad habrá de volver*" (p.71).

Bonfil Batalla parece profetizar sobre o processo que se iniciaria no México, poucos anos após a publicação de seu trabalho, qual seja o de reivindicação da identidade e da cultura indígena, levado a cabo por importantes movimentos sociais, dentre os quais se destaca o Movimento Zapatista do estado de Chiapas. Esses movimentos, inspirados pela crença de que

o ciclo do tempo é capaz de reabilitar o orgulho e a dignidade perdidas, buscam nas tradições e nos modos de organização social dos seus ancestrais pré-hispânicos, a energia com a qual se empunha a bandeira de luta pelos direitos das populações que compõe as diversas etnias excluídas daquele país.

Assim como para a cultura mesoamericana, o tempo circular não aparenta ser algo estranho ou incompreensível para o universo da cultura popular, que parece lidar com essa dinâmica com muita naturalidade. As crenças, os ritos, as celebrações, as festas e o próprio cotidiano das pessoas inseridas organicamente nesse universo, parecem ser pautados por uma lógica que encara passado, presente e futuro, como dimensões temporais que se interpenetram a todo instante.

Em meio às manifestações da cultura popular, fatos e situações passadas são revividos com o vigor do presente. Os antepassados e suas histórias reencarnam nos sujeitos protagonistas dessas manifestações, tornando-se entes reais, que falam, cantam e dançam no momento da celebração. Esses sujeitos – iniciados, artistas populares, personagens performáticos ou simples brincantes – são mais do que eles próprios, no momento da celebração; são a encarnação desse passado que insiste em presentificar-se, graças à ritualidade presente nesses momentos, que permite a transposição, ou seja, a passagem entre o mundo real e o mundo mítico, a junção entre passado, presente e futuro.

O passado então, instaura-se no presente, inaugurando um novo sentido para esse presente, reordenando papéis e relações sociais, atualizando os significados que o grupo social atribui à sua realidade, permitindo um projetar-se à frente, no tempo, abrindo perspectivas de se pensar – e viver – o futuro. Permite experienciar o futuro no próprio momento presente, que é o momento da celebração, do rito, da festa, e onde o passado se pronuncia.

Quando numa roda de capoeira angola, os jogadores, antes do jogo, agacham-se em reverência, e no cantar de uma ladainha, invocam todo um passado de luta e sofrimento; quando se busca nesse momento de celebração, toda a memória e a tradição espiritual de um povo que segue resistindo a séculos de dominação; quando esse diálogo corporal se inicia expressando uma estética que remete a toda uma ancestralidade que incorpora referências rituais de um passado que continua vivo, tatuado no corpo de cada capoeira, talvez possamos compreender um pouco melhor a noção de circularidade do tempo; talvez possamos sentir essa força instauradora de um passado que vigora a cada vez que os acordes de um berimbau

ecoam como navalha cortando o ar. Berimbau que era utilizado nos primórdios da África, como instrumento para conversar com os mortos. Mortos que são chamados para restituir a dignidade daqueles que insistem em se fazerem seus herdeiros.

Esse passado tão presente numa roda de capoeira angola, vigora e denuncia, à medida que traz à tona tantos conflitos, que remetem ao tempo da escravidão, e ao de uma violência e opressão exercida contra os marginalizados que até os dias de hoje ainda persistem, permitindo dessa forma, uma melhor compreensão do presente, enquanto se traduz como indignação e inconformismo, como nos falou Benjamin.

Esse vigorar abre as possibilidades para projeção de um futuro que já se faz germinado a partir da tomada de uma consciência coletiva sobre a historicidade dos processos das relações sociais, das quais esses sujeitos são protagonistas. Falamos de um processo de *conscientiz-ação* coletiva, pois se trata de uma consciência que abre concretas possibilidades de ação, enquanto construção de um futuro. Na roda de capoeira angola o círculo do tempo se fecha. Completa-se assim a noção da circularidade do tempo: passado, presente e futuro se interpenetram e se explicam.

O tempo da cultura popular é, portanto, um outro tempo. Não é um tempo abstrato, aprisionado pelos ponteiros de um relógio, ou pela exatidão dos números de um calendário. É um tempo marcado pelo *evento*. Na cultura *Bantu*, por exemplo, conforme Paul Ricouer (1975), não existe substantivo teórico para indicar o tempo, como na cultura europeia. “Entre os *Bantu*, o importante é o tempo disso e daquilo, o tempo propício a isto ou aquilo” (p.30). Essa lógica diferenciada de tempo determina a idéia de passado, presente e futuro, pois é sempre a “marcação” por evento que regula o jogo das significações temporais.

Boa parte das manifestações da cultura popular brasileira, por ser herdeira das tradições africanas, parece trazer como marcas, em maior ou menor grau, o imaginário, o simbolismo, o modo de ser e estar no mundo e a temporalidade, características dos povos africanos que ao que tudo indica, influenciaram sobremaneira a constituição do *ethos* do nosso povo, tema que procuraremos aprofundar nos capítulos seguintes.

Como procuramos salientar, a racionalidade moderna não dispõe de categorias teóricas que dêem conta de interpretar na sua totalidade, os sentidos e significados presentes nessa lógica diferenciada acima descrita, onde a memória, a oralidade, a ritualidade e a

temporalidade se manifestam no universo da cultura popular, a partir de categorias não apreensíveis e não capturáveis pelo pensamento predominante nas sociedades modernas.

Faz-se necessário, portanto, a construção de outras categorias de análise que possam permitir a compreensão desse universo, a partir de uma lógica e de uma racionalidade mais alargadas. Racionalidade essa que tenha condições de estar atenta a essas vozes dissonantes que cantam e gritam, sem serem ouvidas; a esses corpos marginais que se movimentam e dançam, sem serem notados; a esses rostos desvalidos que choram e riem, sem serem compreendidos.

2.3. Por uma nova racionalidade em gestação

Uma racionalidade mais alargada deve ser capaz de apreender aquilo que Paul Ricoeur (1974) chama de “excedente de sentido” – *surcroît de sens*. Para que possamos apreender, mesmo que intuitivamente, o que significa esse excesso de sentido, devemos considerar que tudo aquilo que possui alguma significação que seja irreduzível ao método calcado na racionalidade moderna, pode ser de alguma forma recuperado pela via da compreensão. Compreensão essa que, segundo Gadamer (1997), deve inspirar-se num olhar fenomenológico, isto é, deve aproximar-se do que se mostra, tal como se mostra. Em outros termos: deve suspender qualquer pretensão a enclausurar o fenômeno em categorias pré-estabelecidas.

Esse “excedente de sentido” somente pode ser alcançado, segundo Roberto Cardoso de Oliveira (1998), “por um momento não-metódico” (p.88). Para esse autor, quem permite a compreensão desse excedente de sentido é a hermenêutica. Mas uma hermenêutica que consiga capturar apenas o que “resta” daquilo que as categorias da racionalidade moderna não foram capazes de apreender. Para Oliveira, portanto, esse processo não constitui um método.

Em nossa opinião, esse autor coloca-se, pois, em consonância com o paradigma moderno, já que considera esse excedente de sentido, apenas como “sobras” do que as categorias dessa racionalidade conseguem apreender, ao caracterizar o processo empreendido pela hermenêutica como um momento não-metódico. Não aponta Oliveira, portanto, para possibilidades de construção de um outro paradigma capaz de produzir uma racionalidade, que tenha condições de capturar e validar essa lógica subjacente àquilo que o paradigma moderno

considera como excedente de sentido. O autor até sugere que, em lugar de tomarmos ambas modalidades de conhecimento – as metódicas e as não-metódicas – como incompatíveis, devemos defender a compatibilidade entre elas, preservando as duas instâncias em que se exercita a cognição. Essa posição, porém, revela um certo aprisionamento de Oliveira em relação ao paradigma moderno, pois ela ainda mostra não ser capaz de cogitar instrumentos teórico-metodológicos que possam legitimar o conhecimento que excede os sentidos dessa racionalidade. Trata-se, portanto, desde essa perspectiva, de um conhecimento não racionalizável.

Assim, valemo-nos novamente da contribuição do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2002), que avança em relação à posição de Oliveira, ao propor que um novo paradigma já encontra condições de ser imaginado e gestado no contexto das sociedades atuais. Encontra-se pois, em fase de gestação, na premência de sua gênese.

Segundo esse autor, é hoje mais do que nunca evidente que o universalismo da ciência moderna é um particularismo ocidental, cuja particularidade consiste em ter poder para definir como particulares, locais, contextuais e situacionais todos os conhecimentos que com ela rivalizam. Diz Sousa Santos:

Disso decorre a constatação de que houve e há outras ciências e outras modernidades não ocidentais e muitos outros conhecimentos, que se validam por outros critérios que não o de serem científicos ou de serem modernos. A diversidade epistemológica do mundo é, assim, potencialmente infinita. Todos os conhecimentos são contextuais, e o são tanto mais quanto se arrogam não sê-lo. Não há conhecimentos completos, há constelações de conhecimentos (p.14).

O que há de novo, pois, para o autor, nesse limiar de século, é o reconhecimento de que há conhecimentos rivais alternativos à ciência moderna e de que mesmo no interior desta, há alternativas aos paradigmas dominantes. Sousa Santos (2000) busca na utopia, enquanto exploração de novas possibilidades e vontades humanas, um caminho ainda a trilhar, embora de alguma forma já se revelando “... por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar”(p.323). Enquanto nova epistemologia, a utopia recusa o fechamento do horizonte de expectativas e de possibilidades. A nova epistemologia anunciada e testemunhada pela utopia assenta, segundo ele, na “arqueologia virtual presente”. Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar sobre o que não foi feito, e

porque não foi feito, ou seja, porque as alternativas deixaram de o ser. Nesse sentido, argumenta o autor:

...a escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as vítimas, para os oprimidos, para as margens, para a periferia, para as fronteiras, para o Sul do Norte, para a fome da fartura, para a miséria da opulência, para a tradição do que não foi deixado existir, para os começos antes de serem fins, para a inteligibilidade que nunca foi compreendida, para as línguas e estilos de vida proibidos, para o lixo intratável do bem-estar mercantil, para a natureza nas toneladas de CO2 imponderavelmente leves nos nossos ombros. Pela mudança de perspectiva e de escala, a utopia subverte as combinações hegemônicas do que existe, destotaliza os sentidos, desuniversaliza os universos, desorienta os mapas. Tudo isto com um único objectivo de descompor a cama onde as subjectividades dormem um sono injusto (p.324).

Ressalta Sousa Santos, que o que ele propõe a seguir não é uma utopia. É tão só uma heterotopia. Em vez da invenção de um lugar totalmente outro, propõe uma deslocação radical dentro de um mesmo lugar, o nosso. Uma deslocação da ortotopia para a heterotopia, do centro para a margem. O objetivo desse deslocamento é tornar possível uma visão telescópica do centro e, do mesmo passo, uma visão microscópica do que ele exclui para poder ser centro. Trata-se, também, de viver a fronteira da sociabilidade como forma de sociabilidade. Continua o autor:

A heterotopia que proponho chama-se Pasárgada 2. Não é um lugar inventado, é o nome inventado de um lugar da nossa sociedade (...) Em Pasárgada 2 vigora a idéia de que estamos efectivamente (*sic.*) num período de transição paradigmática, e que é preciso tirar todas as consequências disso. Todas ou algumas, porque também se reconhece que este período de transição está ainda no começo e portanto, não apresenta ainda todos os seus traços (p.325).

Ao criar a imagem de Pasárgada 2, Sousa Santos adota o princípio da transição paradigmática. Ele afirma que, em boa verdade, não há um paradigma emergente. “Há antes um conjunto de ‘vibrações ascendentes’, de fragmentos pré-paradigmáticos que têm em comum a idéia de que o paradigma da modernidade exauriu sua capacidade de regeneração e desenvolvimento e que, ao contrário do que ele proclama – modernidade ou barbárie –, é possível (e urgente) imaginar alternativas progressivas”(p.327).

Um novo paradigma pressupõe portanto, práticas sociais alternativas. Práticas sociais alternativas gerarão formas de conhecimento alternativas. Não reconhecer estas formas de conhecimento, para Sousa Santos, implica deslegitimar as práticas sociais que as sustentam e, nesse sentido, promover a exclusão social dos que a promovam. O genocídio, diz ele, “...que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos

estranhos porque tinham formas de conhecimentos estranhas...” (p.328). Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu “...subalternizar, subordinar, marginalizar ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça à expansão capitalista ...”(idem).

Nesse sentido, o autor considera que está no **cotidiano**, o campo privilegiado de luta por um mundo e uma vida melhores. O cotidiano deixa, então, de ser uma fase menor e um hábito descartável, para se tornar uma “...rede de sínteses momentâneas e localizadas de determinações globais e maximalistas. O senso-comum e o dia-a-dia vulgar desvulgarizam-se, e passam a ser oportunidades únicas de protagonismo pessoal e grupal”(p.261).

É no cotidiano que a vida se pronuncia. É no cotidiano que as teorias devem trazer a energia do real vivido, como inspiração para constituírem-se enquanto narrativas de um mundo “encarnado”, que se revela e se oculta, cheio de ambigüidades e contradições, inconformismos e acomodações. Mundo feito de gentes que, no desespero da luta pela sobrevivência, ou pelo puro prazer de burlar e transgredir, são capazes de encontrar brechas, atalhos, fendas, com talento e criatividade, por onde vão se “desguiando” - à maneira do *malandro* Moreira da Silva - se opondo e subvertendo a lógica de um sistema que a tudo e a todos pretende controlar.²³

Ora, é nessas rotas de encruzilhada entre a rotina e a ruptura que se baseia o que José Machado Paes (1999), denomina de “sociologia do cotidiano” (*sic.*), passando a paisagem social a pente fino, procurando os significantes mais que os significados, juntando-os como quem junta pequenas peças de sentido num sentido mais amplo, como se fosse “...uma sociologia passeante, que se vagueia descomprometidamente pelos aspectos anódinos da vida social, percorrendo-os sem contudo neles se esgotar, aberta ao que se passa, mesmo ao que se passa quando nada se parece passar” (p.01). A sociologia do cotidiano é para ele, uma sociologia decifradora, é essencialmente uma sociologia hermenêutica.

Por isso, diz Paes, a sociologia do cotidiano não despreza os desperdícios do social, desvalorizados pela sociologia mais positivista, que “...tende a erigir como dignos de investigação, apenas aqueles objetos de estudo que se deixam captar pela sua

²³ Citação do samba “Na Subida do Morro” do compositor e intérprete Moreira da Silva, o “Kid Morengueira”, considerado o rei do “samba de breque”, que foi juntamente com outro “da Silva”, o também compositor e intérprete Bezerra da Silva, um dos compositores que melhor conseguiu traduzir a dissimulação, a astúcia, os ardis e a linguagem presentes no imaginário da malandragem dos morros cariocas.

mensurabilidade, ou aqueles outros que se distinguem por qualquer tipo de pretensão utilitarismo.” (p.04). O que a perspectiva do cotidiano nos permite desmontar, continua o autor, “...são os mecanismos prescritivos que escondem a capacidade performativa do cotidiano (*sic.*). Nesse sentido, o espaço da quotidianidade (*sic.*) é, sem dúvida, um espaço de reprodutibilidade social mas, simultaneamente, é um espaço de inovação, de criatividade – ainda que sujeito à forças alienadoras”(p.05). Paes recupera na cotidianidade, o sentido de aventura, como concretização entre a atividade e a passividade, entre o que nos é dado e o que se conquista.

Nesse sentido, toda grande façanha histórica concreta, como diz Agnes Heller (1988), torna-se particular e histórica precisamente graças ao seu posterior efeito na cotidianidade. O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em-si”. O processo de entender o cotidiano enquanto vida vivida e percebida, pode ser visto então, enquanto um motor de possibilidades e potencialidades que permitem, como afirma Neusa Gusmão (2000), que a imaginação criadora dos homens e das mulheres se constitua em *transgressão*, compreendida enquanto criatividade e inovação – mover-se, mover o mundo, fazer história.

Michel de Certeau (1994), cria as noções de “estratégia” e “tática” para definir as ações presentes na cotidianidade. Chama de “estratégia”:

... o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. A estratégia postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica, foi construída segundo esse modelo estratégico (p.46).

Denomina, ao contrário, “tática”:

...um cálculo que não pode contar com um *próprio*, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar, o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “*próprio*” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato do seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões” (*id.*).

Aí se manifestaria, segundo Certeau, a opacidade da cultura popular – a *pedra negra* que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se, segundo o autor, como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia de um saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Nestes estratagemas de combatentes, existe, para Certeau, “...uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor” (p.79).

Em suma, afirma o autor, a tática é a arte do fraco. Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, diz Certeau, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como “último recurso”, pois acrescenta: “Quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia, ou seja, tanto mais se torna tática”(p.101).

Esse conhecimento é, para o autor, um conhecimento que não se conhece. Entre a prática e a teoria, esse conhecimento ocupa ainda uma “terceira” posição, não discursiva, mas primitiva. Acha-se recolhido, originário, como uma “fonte” daquilo que se diferencia e se elucida mais tarde. Trata-se para Certeau, de um “saber não sabido”. Portanto não pertence à ninguém. “Fica circulando entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos não-praticantes, sem pertencer a nenhum”(p.143).

É justamente esse saber circulante, que prescinde de categorias capazes de compreendê-lo com maior abrangência. Esse saber circulante está na astúcia, sagacidade e artimanhas desenvolvidas por um praticante de capoeira que, feito e criado no universo da capoeiragem, acaba incorporando todo esse saber social que foi desenvolvido por seus antepassados, violentados por um sistema escravista desumano, e perseguidos que eram, implacavelmente, pela “lei e pela ordem” vigentes.²⁴ Esse saber, caracterizado pelas táticas de enfrentamento, que iam desde o uso da violência direta, até o uso de estratégias de dissimulação utilizadas pelos capoeiras do passado, é utilizado nos dias de hoje, também como formas de sobrevivência numa sociedade não menos opressora contra os marginalizados do sistema.

²⁴ Descreveremos com mais detalhes o contexto de perseguição e violência contra os capoeiras, no capítulo seguinte.

Voltemos a Sousa Santos (1997), que aponta a construção social da identidade e da transformação na modernidade ocidental, como sendo baseada numa equação entre *raízes* e *opções*. Esta equação, segundo ele, confere ao pensamento moderno um caráter dual: de um lado, pensamento de raízes; de outro, pensamento de opções. “O pensamento das raízes é o pensamento de tudo aquilo que é profundo, permanente, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência; o pensamento das opções, é o pensamento de tudo aquilo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes” (p.106).

A eficácia desta equação, segundo o autor, se assenta numa dupla astúcia. Em primeiro lugar, a astúcia do equilíbrio entre o passado e o futuro. O pensamento das raízes apresenta-se como o pensamento do passado, contraposto ao pensamento das opções, o pensamento do futuro. Trata-se de uma astúcia porque, de fato, tanto o pensamento das raízes, como o das opções são pensamentos do futuro, orientados para o futuro. O passado é, para Sousa Santos, nesta equação, tão só uma maneira específica de construir o futuro.

Fazendo uma análise do contexto atual, Sousa Santos afirma que a globalização, em articulação com a sociedade de consumo e a sociedade de informação, tem dado origem a uma multiplicação infinita de opções. O campo de possibilidades tem se expandido enormemente. A ampliação das opções transforma-se automaticamente num *direito* à ampliação das opções. No entanto, diz ele: “...em aparente contradição com isto, vivemos um tempo de localismos e territorializações de identidades e de singularidades, de genealogias e de memórias, em suma, um tempo de multiplicação, igualmente sem limite, de raízes. E também aqui, a descoberta incessante de raízes se traduz automaticamente num direito às raízes descobertas”(p.113). Mas a explosão das raízes e opções, continua o autor, “...não se dá apenas por via da multiplicação indefinida de umas e outras; dá-se também pela busca de raízes particularmente profundas e fortes, que sustentem opções particularmente dramáticas e radicais”(id.).

Na opinião de Sousa Santos, a equação entre raízes e opções é fundamental para a compreensão de que a teoria da história da modernidade é insustentável e que é, por isso, necessário substituí-la por outra que nos ajude a viver com dignidade este “momento de perigo” (tal qual já nos alertava Walter Benjamin), e a sobreviver-lhe pelo aprofundamento das energias emancipatórias. Do que necessitamos com mais urgência, ressalta o autor, “...é de uma nova capacidade de espanto e indignação que sustente uma nova teoria novas práticas

inconformistas, desestabilizadoras, em suma, rebeldes” (p.116). É preciso, pois, continua o autor:

...lutar por uma outra concepção de passado, em que este se converta em razão antecipada de nossa raiva e do nosso inconformismo. Em vez do passado neutralizado, o passado como perda irreparável resultante de iniciativas humanas que puderam escolher entre alternativas. Um passado reanimado em nossa direção pelo sofrimento e pela opressão que foram causados na presença de alternativas que os poderiam ter evitado (...). Talvez mais que ao tempo de Benjamin, perdemos a capacidade de raiva e espanto perante o realismo grotesco do que se aceita só porque existe, perdemos a vontade de sacrifício (p.117)

Procurando avançar na construção de propostas que indiquem na direção do novo paradigma em gestação, Sousa Santos afirma que a comunicação e a cumplicidade permitidas pela globalização hegemônica se assentam numa troca desigual que canibaliza as diferenças em vez de permitir o diálogo entre elas. Estão “armadilhadas” por silêncios, manipulações e exclusões.

Contra essa lógica, propõe o autor, o que denomina como sendo a *sociologia das ausências* (2003). Segundo ele, a necessidade de se pensar numa sociologia das ausências, decorre do fato de que, o que não existe, foi ativamente produzido para não existir. A tarefa da sociologia das ausências é dar credibilidade aos vários saberes existentes (os não científicos, ou não hegemônicos), que foram “barrados” pela categorização da racionalidade moderna. Trata-se de credibilizar as alternativas. O conceito de alternativa é subordinado à norma, e essa norma tem que ser questionada. Trata-se, pois, de dar a conhecer experiências que estão ocultas, e são produzidas para não existirem.

A sociologia das ausências busca superar as dicotomias e monoculturas. Sousa Santos exemplifica, a partir dessa concepção, que é preciso pensar o sul, para além da relação norte-sul, ou seja, apenas as polaridades e a relação de opostos não abarca todos os sentidos da experiência. É preciso uma racionalidade que consiga captar as imaginações.

Não há uma teoria geral que dê conta disso, então faz-se necessário o que Sousa Santos define como *trabalho-tradução* entre os saberes, ou seja, procurar inteligibilidades entre os saberes não-hegemônicos. Fazer a tradução entre os *saberes* e entre as *práticas*. Tradução para criar inteligibilidades recíprocas, ou seja, aquilo que ele chama de *zonas de contato*. Mas esse processo pressupõe a não existência de hierarquias. Quando desaparece a hierarquia, desaparecem as diferenças.

Como orientação metodológica dessa tarefa, Sousa Santos (1997), propõe o que chama de *hermenêutica diatópica*²⁵. Trata-se segundo ele, de um procedimento hermenêutico baseado na idéia de que todas as culturas são incompletas, e de que os *topoi*²⁶ de uma dada cultura, por mais fortes que sejam, são tão incompletos quanto a cultura a que pertencem. Os *topoi* fortes são as principais premissas da argumentação dentro de uma dada cultura, as premissas que tornam possíveis a criação e troca de argumentos.

O objetivo da hermenêutica diatópica é maximizar a consciência da incompletude recíproca das culturas, por meio de um diálogo com um pé numa cultura e o outro pé na outra. Daí o seu caráter diatópico. “A hermenêutica diatópica é um exercício de reciprocidade entre culturas que consiste em transformar as premissas de argumentação de uma dada cultura, em argumentos inteligíveis e críveis noutra cultura. Elevar a incompletude ao máximo de consciência possível, abre possibilidade insuspeitadas à comunicação e à cumplicidade” (p.121).

A hermenêutica diatópica não é tarefa para uma só pessoa, escrevendo dentro de uma única cultura. É necessário um intenso e profundo diálogo entre culturas, que não é isento de conflitos e contradições, mas que deve ser estabelecido horizontalmente, sem hierarquias e desigualdades. A hermenêutica diatópica requer, para Sousa Santos (2000-b), “...não apenas um tipo de conhecimento diferente, mas também um diferente processo de criação de conhecimento. A hermenêutica diatópica exige uma produção de conhecimento coletiva, interativa, intersubjetiva e reticular” (p.35). Trata-se, segundo Sousa Santos, de um procedimento difícil, pós-colonial e pós-imperial e, em certo sentido, pós-identitário. A própria reflexividade sobre as condições que a tornam possível e necessária, é uma das mais exigentes condições da hermenêutica diatópica.

Com um forte conteúdo utópico, a energia para pôr esse processo em prática advém-lhe da imagem desestabilizadora que o autor designa por “epistemicídio”, o assassinio do conhecimento, já explicitado anteriormente. A imagem de tais epistemicídios será, tanto mais desestabilizadora, quanto mais consistência tiver a prática da hermenêutica diatópica. Acrescenta Sousa Santos, que estas imagens são isso mesmo, imagens. “Não são idéias, até

²⁵ O autor desenvolve o conceito de hermenêutica diatópica com mais detalhe noutro trabalho: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a new common sense: law, science, and politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.

porque as idéias perderam toda a capacidade de desestabilização. São novas constelações onde se combinam idéias, emoções, sentimentos de espanto e indignação, paixões de sentido inesgotáveis. São monogramas do espírito postos em novas práticas rebeldes e inconformistas”(p.124).

Caracteriza-se a proposta de Sousa Santos, dessa forma, em nossa opinião, para além de uma proposta de constituição de um novo corpo teórico-metodológico que aponte para novos paradigmas ou novas racionalidades. Aponta para mais adiante. Para uma proposta de ação calcada num conteúdo político que traz consigo a utopia, essencial como força motriz de qualquer *transformação* social.

Nessa tarefa, torna-se mais do que nunca imprescindível, a utilização do instrumental teórico-metodológico fornecido pelo materialismo histórico-dialético, pois embora utilizemos nesse trabalho, a contribuição da fenomenologia e da hermenêutica como possibilidades de um olhar mais refinado para o “excedente de sentido”, presente na lógica diferenciada da cultura popular a que nos referimos acima, e cujas categorias marxistas não dão conta de apreender em sua totalidade, reconhecemos por outro lado que sem o auxílio dessas mesmas categorias, não seria possível pensarmos num projeto de transformação social que pudesse ser levado a cabo pela utopia presente nessa nova forma de racionalidade. Ou seja, essa utopia implica numa crítica ao modelo capitalista, e o conseqüente empreendimento da luta social pela transformação desse modelo, em busca de um modelo socialismo, ainda por ser gestado, que possa trazer mais justiça, igualdade e humanização para nossa sociedade.

Utopia que aponta no sentido da criação de novos espaços de diálogo e negociação; o que não implica a inexistência de hierarquias, do conflito e do jogo do poder, porém com maiores condições de superação por parte dos marginalizados, pois envolve um grau de conscientização coletiva que tem todos os requisitos e possibilidades de exercer uma influência cada vez maior nos resultados dessa negociação, uma maior capacidade por parte desses sujeitos, de se organizarem e se mobilizarem para exigirem seus direitos, de exercerem pressão sobre os poderosos, de “darem as cartas” nesse jogo do poder.

²⁶ O termo *topoi* é utilizado por Sousa Santos, como um lugar, um fato aceito socialmente, algo já posto, naturalizado. Conhecimento indispensável para se persuadir alguém sobre alguma coisa.

Com Sousa Santos podemos pensar na reinvenção da emancipação social, a partir da renovação das ciências sociais. Os dois objetivos são de fato um só: a renovação científica que se pretende, para ele, não tem outro objetivo senão o de reinventar a emancipação social.

Nessa concepção, as ações rebeldes, quando coletivizadas, são a resistência às formas de poder instituídas pelo saber hegemônico e, na medida em que se organizam segundo articulações locais-globais - a exemplo do fenômeno que vem acontecendo em torno de protestos anti-globalizantes dos novos movimentos sociais articulados mundialmente²⁷ - constituem a globalização contra-hegemônica. Esta proposta teórica baseia-se, segundo Sousa Santos (2002):

...na idéia utópica de uma exigência radical: é que só haverá emancipação social, na medida em que houver resistência as todas as formas de poder. A hegemonia é feita de todas elas e só pode ser combatida se todas forem simultaneamente combatidas. Uma estratégia demasiadamente centrada na luta contra uma forma de poder, mas negligenciando todas as outras, pode, por mais nobres que sejam as intenções dos ativistas, contribuir para aprofundar em vez de atenuar o fardo global da opressão que os grupos sociais subalternos carregam no seu cotidiano (p.27).

Acreditamos, pois, que a constituição de uma racionalidade mais alargada advinda desse novo paradigma em gestação, já começa a tomar forma, a partir da profunda reflexão que as ciências sociais têm feito sobre seus cânones, e da propensão a uma maior abrangência dos seus horizontes conceituais, abrindo perspectivas para a criação de categorias mais amplas e capazes de apreender a lógica presente no universo das culturas marginalizadas pelo saber e pelo poder hegemônicos, vítimas do epistemicídio denunciado por Sousa Santos.

Resta-nos afirmar que essa tarefa, para alcançar sua plenitude, necessita ser mais do que uma tarefa estritamente conceitual - ou apenas e tão somente, tarefa do pensamento. Necessita ser uma tarefa que não prescindia de uma ação política radical, eficaz e contundente, fruto de um fazer coletivo e ensopada pela humanidade e pela experiência daqueles que sofrem e sofreram o sentenciamento da história.

²⁷ As recentes ações de protesto dos movimentos anti-globalizantes, durante os Fóruns Econômicos Mundiais de Seattle, Gênova e Davos, bem como a articulação desses movimentos durante as edições do Fórum Social Mundial em Porto Alegre (2001, 2002 e 2003), tem se revelado como importantes estratégias de resistências ao processo de globalização organizadas internacionalmente

CAPÍTULO III

ENTRE CAPOEIRAS: O JOGO NA “RODA DA VIDA”

Situamo-nos, no presente capítulo, diante do desafio de realizar um mergulho teórico-metodológico no universo de uma das mais significativas manifestações da cultura afro-brasileira, a capoeira angola, embora já tenhamos feito algumas rápidas incursões nos capítulos anteriores. Dadas as considerações feitas anteriormente, sobre a dificuldade de serem estabelecidas categorias de análise, a partir de uma lógica que possa ser capaz de apreender um fenômeno com as características com que se apresentam na capoeira angola, temos consciência do caminho cheio de armadilhas e percalços que assumimos como desafio.

Estamos ao “pé do berimbau”, lugar de onde se inicia o jogo da capoeira, diante de um parceiro de jogo cheio de astúcia e artimanhas. “*Sorta a mandinga, êêê...!!!*”, cantaria mestre João Pequeno numa situação como essa, em sua academia no Forte Santo Antonio, no Pelourinho, Salvador, capital da Bahia de todos os santos e orixás. Estamos atentos ao seu conselho.

A capoeira tem muitas faces. Muitas histórias tem a capoeira. E outras tantas formas de contá-las. “*Óia a cabeçada...!!!*”, avisa João Pequeno, já tocando os primeiros acordes em seu berimbau.

Procuramos trazer algumas dessas histórias, dando voz aos seus próprios protagonistas: mestres e capoeiras. Alguns vivos, outros não, alguns reais, outros nem tanto, pois já se transformaram em lendas. Para essa tarefa, estamos nos utilizando da metodologia da História Oral, como estratégia de reconstruir esse universo da capoeira angola a partir do imaginário e da memória dos capoeiras baianos. Utilizamos para isso, os depoimentos orais coletados de velhos mestres ainda em atividade na cena capoeirística da Bahia, bem como de alguns capoeiras comuns, atores dessa expressão cultural. Valemo-nos também, de manuscritos deixados por mestres já falecidos, de relatos orais transcritos por outros pesquisadores, da análise das músicas cantadas nas rodas de capoeira, da poesia e da literatura, das histórias e dos personagens que habitam o imaginário coletivo dos capoeiras, e da nossa própria vivência no universo da capoeiragem baiana.

O relato oral está, segundo Maria Isaura Queiroz (1991), na base da obtenção de toda sorte de informações e antecede outras técnicas de obtenção e conservação do saber, “a palavra parece ter sido, senão a primeira, pelo menos uma das mais antigas técnicas utilizadas para tal” (p.03). A metodologia da História Oral permite registrar a experiência de um só indivíduo, ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade. A História Oral pode captar a experiência efetiva dos narradores, mas destes também recolhe mitos, crenças e tradições. Na verdade, diz Queiroz, tudo quanto se narra oralmente é história, seja a história de alguém, de um grupo e seja ela real ou mítica. Certamente, histórias de vida não esgotam todos os aspectos e nem todas as interpretações dos fenômenos que se pretende esclarecer, mas sempre levanta relevantes questões sobre as quais não se havia cogitado ainda, ou fornece novas perspectivas a respeito do que já se conhecia.

Como diz Olga von Simson (1996): “(...) não tenho como preocupação mais importante o resgate dos fatos, enquanto verdades históricas, captando seus detalhes e conseqüências em busca da anulação das discrepâncias, mas me preocupo em captar e entender as visões de mundo, aspirações e utopias elaboradas por diferentes estratos ou grupos sociais neles envolvidos” (p.84).

Não temos, pois, a pretensão de esgotar uma possível análise da capoeira angola, enquanto apenas um fenômeno circunscrito ao campo das ciências sociais. Nem tampouco ousamos tentar explicá-la, partindo somente da magia, do mistério e do enigma como seus componentes fundamentais, e que nos remetem à cosmologia da “mãe África” ancestral. São tarefas que se não forem cuidadosamente desenvolvidas, em paralelo e equilibradamente, correm o sério risco de alcançarem o total fracasso. Procuramos ouvir o aviso de João: “...devagar, devagar, devagar, devagarinho...”

O estudo sobre a capoeira exige muito respeito para com essa tradição, assim como muito critério para podermos interpretá-la dentro de uma racionalidade que possa validar tal estudo. Alguém na roda, puxaria um outro canto: “...quem não pode com mandinga, não carrega patuá ...!!!”.

Por isso, trataremos aqui de buscar percorrer o universo da capoeiragem, a partir de alguns elementos que possam nos indicar os sentidos e significados presentes no imaginário dos sujeitos protagonistas dessa manifestação popular, procurando interpretar como se estabelecem as relações sociais nesse universo, e como se constrói o *ethos* do “angoleiro”.

numa perspectiva de compreender quais são e que tipo de saberes prevalecem no universo da capoeiragem, como são construídos e como são transmitidos, bem como o papel exercido pelo mestre nesse processo.

A partir disso, buscaremos identificar como se constitui a lógica diferenciada presente nesse universo, e como os processos de transmissão de conhecimento pautados por essa lógica, podem contribuir para nos indicar caminhos significativos para a construção de uma prática educacional mais humana e humanizante, porque calcada na experiência e na vivência que reside no saber popular.

O berimbau abaixa, dando ordem para o jogo se iniciar. E canta João Pequeno: “*Ai, ai, aidê...joga bonito que eu quero aprendê...!!!*”. Estendemos a mão e cumprimentamos nosso parceiro. O jogo está começando....

3.1. Origens de uma tradição

*“Muriquino piquinino
Parente,
De quissamba no cacunda
Purugunta adonde vai
Ó parente,
Pru quilombo do Dumbá
Ei chora-chora mgongo é devera
Chora, mgongo, chora...”
(O moleque, de trouxa às costas.
Vai fugindo para o quilombo do Dumbá,
Os outros que ficam choram, porque não podem ir também)²⁸*

A capoeira é brasileira ou africana ? É dança ou luta ? Jogo, esporte...ou apenas “brincadeira de negros vadios” ?

Essas são talvez as perguntas mais frequentes que ouvimos, quando estamos a discutir sobre a capoeira. São dúvidas que persistem há muito tempo, pelo menos desde fins do século XVIII e início do século XIX, que é quando são encontradas as primeiras fontes

²⁸ Esse verso trata-se de um “*Vissungo*”, que é como é chamado o canto dos escravos que mistura a língua de origem *Bantu*, com o português. Extraído do CD “O Canto dos Escravos” – Gravadora Eldorado, 1982.

historiográficas específicas sobre a capoeira. Desde então, muitos têm se arvorado a defender seus argumentos sobre o assunto.

Todavia, a “questão do começo” é para Muniz Sodré (2002) um falso problema, na capoeira em geral. O importante não é o começo – a data histórica não tem tanto interesse assim, diz ele, mas sim o “princípio”: quais são as questões que a geraram e o que a mantém em expansão. Isto é: o conjunto de condições e circunstâncias históricas e culturais para que aquele jogo tenha se expandido. No caso da capoeira, a historicidade - o “começo” - é brasileiro, mas o “princípio” – tanto o fundamento, quanto o mito – é africano.

Existe uma forte corrente no discurso da capoeira angola, discurso esse respaldado por alguns pesquisadores, como Valdemar Oliveira (1985), de que a origem da capoeira está ligada a danças-rituais realizadas no sudoeste da África, região habitada majoritariamente pelo grupo *bantu*. Dentre essas danças-rituais, destaca-se o *N’Golo* que pode ser traduzido como Dança da Zebra, que ocorre durante a *efundula*, festa da puberdade das moças, quando essas deixam de ser *muficuemmas* (meninas), e passam a condição de mulheres, aptas ao casamento e a procriação. O rapaz vencedor do *N’Golo* tinha o direito de escolher a esposa entre as novas iniciadas. Era considerada a tradição da luta dos pés, mas também, em função do contexto onde acontecia, apresentava características de dança ritual.

Desde a década de 1940, afirmam Vieira e Assunção (1998), antropólogos como Herskovits têm apontado para a existência de “danças de combate” que trazem semelhanças com aquilo que conhecemos hoje como capoeira, não só na África - como o *Muringue*, em Madagascar -, como também em vários pontos da América, nos locais em que a diáspora negra se instalou. Relatos sobre o *Mani* em Cuba, e a *Ladja* na Martinica são dois exemplos dessas práticas. Sobre a *Ladja*, Vieira mostra a impressionante semelhança com a capoeira, verificada não somente do ponto de vista da execução de movimentos e golpes, como, o que é mais importante, o fato de congregarem aspectos lúdicos, musicais (praticam-se ao som de atabaques) e de combate corporal.

Ao criticar um certo “essencialismo” que busca na pureza da África perdida, a origem da capoeira enquanto uma estratégia daqueles que insistem na africanização dessa manifestação, Vieira ressalta que é importante considerar a história da capoeira no contexto mais amplo das manifestações afro-brasileiras, e mesmo afro-americanas, sobretudo aquelas que, como a capoeira atual, associavam dança, luta e jogo. “Certamente as influências e empréstimos

recíprocos entre as diferentes manifestações foram importantes ao longo dos séculos, e provavelmente eram bem poucos os que se preocupavam então com a 'pureza' delas" (p.96).

É certo que não podemos desconsiderar o processo híbrido que caracterizou a formação das manifestações afro-brasileiras e mesmo as afro-americanas. Também é certo que, no Brasil como em poucos lugares do mundo, podemos verificar o quanto a influência africana foi marcante e mesmo preponderante em boa parte das manifestações envolvendo os elementos lúdicos de dança, música, jogo e brincadeira. Não podemos desvincular o contexto de surgimento da capoeira, do contexto do surgimento do maracatu, por exemplo, ou das congadas e moçambiques, do jongo e do próprio samba, apenas para citar as manifestações mais conhecidas, que partilham, juntamente com a capoeira, de um mesmo núcleo cultural proveniente da África, responsável por claras semelhanças entre essas manifestações.

A capoeiragem, contrariando a opinião de muitos que enxergam nela somente um exercício de força combinada com destreza, é uma dança guerreira, assevera Jair Moura (1997), com base nos relatos de Rugendas, que descreve o que acontecia durante o reinado de Momo, o que se tornou uma observação importante sobre a evolução da capoeiragem no século XIX, no Rio de Janeiro:

Vêm-se, invariavelmente nos dias de Carnaval, grupos de máscaras, precedidos de atoadora e bárbara música de pancadaria, e chefiados por um dos do rancho, que os dirige e dá as vozes de comando. Essa dança é pitorescamente africana (...) e, quando em movimento todo o pessoal, custosa ou relesmente fantasiados, não importa, dir-se-ia avançada para uma batalha, pois entrechocam-se as figuras, aos alaridos do terno e ao baticum dos monótonos bombos (...) destacam-se agora os dois bizarros e tatuados capatazes dos dois clubes que se aferroavam numa esgrima infrene. Quando se encontram dois cordões, atira-se o primeiro chefe contra o segundo, brandindo formidáveis e prateados iatagãs, batucam, guincham, misturam-se, confundem-se, desviam golpes, estalam pauladas ao rufo dos punhos nas peles dos roucos pandeiros, e pausam, e repousam, para de novo se empenharem na mesma contenda (...) e quando o combate, previamente ensaiado, tocou à catástrofe, eles estacam, se aquietam, inclinam e cruzam os vistosos estandartes; e os dois pelotões seguem em marcha batida, opostos em rumos, indo, durante longos percursos, executar o mesmo bailo, e as mesmas evoluções aguerridas, com vários outros não menos disciplinados, em outros pontos da festiva cidade (p.07).

Na cidade de São Paulo, entre fins do século XIX e início do século XX, conforme relatos de antigos sambistas em pesquisa sobre o carnaval paulista realizada por Olga Von Simson (1984), também aconteciam disputas acirradas entre os cordões carnavalescos formados em sua maioria, por negros marginalizados, sendo tais contendidas, inspiradas em antigas tradições africanas caracterizadas por disputas pela preservação das mulheres virgens das tribos, visando o casamento dentro do próprio grupo.

O samba, como vimos anteriormente, também partilha com a capoeira do mesmo universo sócio-cultural e, as influências que ambos recebem, fazem deles manifestações culturais com um grau de proximidade muito grande. Por certo, a influência da cultura *bantu* foi marcante na constituição desse universo cultural no Brasil, embora, como sabemos, não tenha sido a única.

Um ponto de vista quase uniforme entre os historiadores é, segundo Valdeleir Rego (1968), aquele que concerne à hipótese de terem vindo de Angola os primeiros escravos, assim como ser de lá, a maior safra de negros importados. “Angola era o centro mais importante da época e atrás dela, querendo tirar-lhe a hegemonia, estava Benguela. Angola foi para o Brasil, o que o oxigênio é para os seres vivos”(p.15). Sobre os negros de Angola, Rego cita Braz do Amaral que afirma que: “eram insolentes, loquazes, imaginosos, sem persistência para o trabalho, porém férteis em recursos e manhas. Tinham mania por festa, pelo reluzente e ornamental. Seu pendor para festas, fertilidade de imaginação e agilidade eram o suficiente para usarem e abusarem dos folguedos conhecidos e inventarem muitos outros”(p.31).

A diversidade lingüística e cultural dos contingentes negros introduzidos no Brasil, afirma Darcy Ribeiro (1995), somada às hostilidades recíprocas que eles traziam da África, e à política de evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia, nas mesmas propriedades, e até nos navios negreiros, “impediu a formação de núcleos solidários que retivessem o patrimônio cultural africano” (p.115).

Essa tese é contestada, de certa forma, por Robert Slenes (1995). Para ele, os africanos falantes de línguas *bantu* trazidos como escravos, foram os que descobriram a África no Brasil, muito antes dos europeus. Alega Slenes que, “ao contrário do que afirmava a maioria dos antropólogos durante o século XIX e boa parte do XX, que a unidade da África Central e Austral era apenas lingüística, há razões para pensar que representantes desses povos, quando misturados e transportados ao Brasil, não demoraram muito em perceber a existência entre si de elos culturais mais profundos” (p.6).

Slenes se refere ao termo *malungo*, que identifica como significando “companheiro de viagem”, para demonstrar os vínculos de solidariedade que se estabeleciam entre os africanos nos navios negreiros, durante a dura travessia da *kalunga*, que significava oceano, mas também podia significar a linha divisória, ou a superfície, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; “portanto, atravessar a *kalunga* (simbolicamente representada pelas águas do mar)

significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’, se o movimento fosse no outro sentido” (p.10). A história do *malungo*, para o autor, encapsula o processo pelo qual escravos falantes da língua *bantu* diferentes e provindos de diversas etnias, começaram a se descobrirem como “irmãos”.

Trata-se, no entanto, de uma identidade africana que não era aquela das suas origens, nem das de qualquer outro escravo. Afirma Slenes que: “se os africanos, na sua grande maioria, não podiam olhar para a frente, para um tempo em que seriam assimilados pela nova sociedade, tampouco, ou apenas excepcionalmente, eles podiam olhar para trás” (p.13). Não devemos, alerta o autor, subestimar as possibilidades de os africanos manterem vivas suas identidades originais; “contudo, na labuta diária, na luta contra os desmandos do senhor, na procura de parceiros para a vida afetiva, necessariamente eles haveriam de formar laços com pessoas de outras origens, redesenhando as fronteiras entre etnias” (id.). Conclui o autor que devido à falta de possibilidades de socialização, por parte dos novos escravos, em relação às suas culturas de origem, esse processo teria facilitado a “transculturização” entre africanos, ou seja, a superação de fronteiras étnicas antigas e a formação de uma nova identidade *bantu*.

A capoeira surge nesse contexto, enquanto mais um elemento agregador entre as diversas etnias africanas em interação, bem como, enquanto possibilidade concreta de utilização desse “repertório cultural”, como um instrumento de luta contra a situação de extrema violência a qual estavam os negros escravos submetidos, e no qual o saber corporal inscrito em cada perna, braço, tronco, cabeça e pé, podia ser transformado numa arma eficaz a serviço da sua libertação. Coube ao corpo, único lugar seguro, a herança do que ficou perdido. O corpo ganha assim, conforme Júlio Tavares (1997), a função de “arquivo-arma” e, junto da tradição oral, constitui-se em manancial da população afro-brasileira.

Não existiu uma matriz, ou centro irradiador único que pudesse ser considerado como o local de surgimento da capoeira. Ela brotou espontaneamente e com formas diferenciadas em diferentes locais pelo país, materializando, porém, uma memória e um saber coletivos que caracterizavam a ancestralidade de milhões de homens e mulheres que, vindos de África, traziam e cultivavam um pedaço dela no Brasil.

A origem do próprio termo “capoeira” é objeto de muita polêmica e dúvida. Rego (1968), ao fazer um apanhado geral sobre as várias versões etimológicas do termo, sugere três principais: capoeira vem do tupi-guarani *caá-puêra*, mato que deixou de existir ou mato fino e

ralo. Lugar onde os escravos praticavam essa luta-dança-jogo. Capoeira era também o nome de um cesto de palha ou vime, que servia para carregar víveres levados aos mercados pelos escravos, que nas horas de folga, nesses espaços, praticavam a capoeira, que assim os identificava. E capoeira é ainda, o nome de uma ave encontrada em várias regiões do país, principalmente sudeste e centro-oeste, cujos movimentos utilizados em disputas entre os machos da espécie, se assemelham aos movimentos executados pelos capoeiras.

Os primeiros documentos nos quais aparece o termo capoeira, datam de fins do século XVIII e início do XIX como já visto, no Rio de Janeiro, e dizem respeito a registros de ocorrências policiais envolvendo escravos em brigas e desordens pelas ruas da cidade. Esse período histórico e a cidade do Rio de Janeiro, serão contextos emblemáticos na discussão das origens da capoeira.

3.1.1. A capoeira e os escravos do Rio de Janeiro do século XIX

A capoeira no Rio de Janeiro do século XIX assume feições muito peculiares, diferentemente de outras regiões do país. Ela é decisivamente praticada por escravos cativos, libertos ou forros, em condições bem específicas e num espaço urbano muito bem demarcado. Esses aspectos vão se apresentar como enquanto suas características mais importantes durante todo o século XIX.

Os capoeiras, possivelmente, eram figuras de destaque dentro da comunidade escrava do Rio de Janeiro. Afirma Carlos Eugênio Soares (2002), que não apenas por suas habilidades marciais, mas pelas qualidades de companheirismo e liderança, que já faziam parte integrante dos modos de agir daqueles praticantes. “Seu prestígio pode também estar ligado, em alguns casos, a conhecimentos mágico-religiosos e ao conseqüente exercício dessas práticas, altamente relevantes para a massa escrava. A desenvoltura com que eles se moviam pela cidade facilitava essas práticas”(2002, p.76). Vale frisar que nesse período, diferentemente do que ocorria com os escravos das propriedades rurais, os escravos urbanos (de obrigações “domésticas” ou os escravos “de ganho”) dispunham de uma certa autonomia para circularem livremente pelas ruas da cidade, mesmo nos períodos noturnos.

Esses novos espaços de socialização escrava que foram sendo estabelecidos no perímetro urbano da cidade, acabaram permitindo uma troca maior entre esses indivíduos, possibilitando assim o surgimento daquilo que poderíamos denominar como sendo uma “cultura escrava de rua”, onde diversas manifestações foram se desenvolvendo além da capoeira, como por exemplo o *lundu*, que veio posteriormente dar origem ao samba. Esse cenário foi muitíssimo bem retratado por muitos cronistas visuais daquele período – entre os quais se destacam Debret e Rugendas – cuja obra, riquíssima em detalhes, nos permite remontar às principais práticas e costumes sociais da época.

Porém, a brutalidade freqüente a que eram submetidos os escravos, dentro e fora de casa, predispunha os cativos a reagir da mesma forma em relação a qualquer coisa que os contrariasse, relata Soares. Não só os conflitos entre soldados da polícia e escravos eram comuns nas ruas da capital, como também violentas disputas e rixas entre etnias rivais, acabavam revelando a geografia escrava da cidade.

Era difícil para as autoridades dar cobro à prática da capoeira. Ilustra Soares:

Qualquer oportunidade era usada pelos escravos, e a prática tanto tinha de luta marcial como de folguedo, jogo, exercício, relaxamento da faina do trabalho de carregar água ou do fardo de ficar “ao ganho”. Por volta do início da década de 1810, a capoeira já era uma fixação para os jovens escravos africanos, na cidade, e seu desafio à ordem escravista era semelhante a uma guerra de guerrilha, com surtidas isoladas, inesperadas, imprevisíveis, realizadas por pequenos grupos que, prontamente, dispersavam-se ao menor sinal dos agentes da ordem (p.77).

Mas a capoeira é apenas parte das estratégias dos escravos para lidar com a brutalidade do poder escravista. Ressalta Soares que a expansão da comunidade negro-escrava na cidade, resultado também do tráfico de africanos para o Rio, criava novas possibilidades de vida lúdica e cultural. E a “feitiçaria”, como recurso para lidar com o sobrenatural e os azares da servidão, segundo o autor, crescia furtivamente, para receio das autoridades policiais e eclesiásticas que lutavam para eliminar essas “heresias”. Os elos entre as diferentes formas de resistência cultural dos escravos, assim se manifestavam.

Não precisava muito para atrair a atenção dos soldados da Real Guarda. Afirma Soares que qualquer atividade estranha, incomum, insólita, era o bastante para levar o indivíduo para a prisão, o que apontava para o medo que as autoridades tinham da riqueza cultural africana da

cidade, e como estes “folguedos” podiam significar atos de autonomia e mesmo de rebelião no ambiente congestionado da cidade.

Antonio Liberac Pires (1996) recorre à literatura, mais precisamente ao trabalho de Plácido de Abreu, escrito em 1886, para uma interessante descrição dos capoeiras no século XIX:

O rapaz que os havia interrogado levantou-se de um salto, bambeou o corpo em frente do de Biju e num movimento rápido como o relâmpago, abaixou-se e estendeu-se novamente, como se fosse impelido por uma mola, indo bater com a cabeça de encontro aos queixos de Biju. O Coruja e o Lagathé fizeram-lhe frente, ambos armados de navalha, o adversário procurou encostar-se a uma parede e ali esperou pelo ataque, havia um sorriso irônico em seus lábios. O Coruja adiantou-se para ele, o corpo curvado para frente (...) Ele compreendeu o jogo, fez uma investida para os tapear, bambeou o corpo em frente aos dois caiu rapidamente sobre as mãos arrastando com violência a perna direita de encontro as pernas do Coruja e segurando-se na perna esquerda em curva, dando por essa forma o mais famoso caçador que até ali se tinha visto (p. 57).

Esse trecho retrata a luta entre alguns capoeiras na segunda metade do século XIX e faz menção a diversos elementos que caracterizavam a capoeira: as armas, os golpes, as gírias e os apelidos, são algumas dessas características. Tratava-se, como se percebe, de uma prática muitíssimo violenta e perigosa, o que autorizava o poder escravista a desencadear uma perseguição implacável a todo aquele que pudesse ser considerado capoeira, ou praticante da capoeiragem.

A julgar pelos motivos da perseguição, alega Leticia Reis (2000) que “ser capoeira” significava algum nível de ameaça à ordem escravista brasileira, o que alimentava o imaginário do “medo branco da onda negra”. O medo, que até então era predominantemente físico, isto é, os brancos pareciam importar-se sobretudo com a possível agressão que poderiam vir a sofrer por parte dos capoeiras, torna-se eminentemente moral; neste momento é a própria existência dos capoeiras que importa. A autora lembra que o chefe da polícia da Corte, em 1878, já se referia explicitamente à capoeira como uma “doença moral dessa grande e civilizada cidade”(p.55).

A “cidade negra” é configurada como uma “cidade esconderijo”, solidária, instituída pelos negros e fundada nos interstícios da “cidade branca” conforme Sidney Chalhoub (1990). Os movimentos negros em busca de sua liberdade se articulavam nos “subterrâneos” da cidade escravista, utilizando-se de táticas e artimanhas muito bem elaboradas. Desenvolviam nesses espaços, a arte da dissimulação e o ofício da conspiração, e nos momentos propícios,

exercitavam a insubordinação, a arruaça e a desordem enquanto manifestação de sua rebeldia perante o sistema escravista violento e opressor.

Esses “ajuntamentos” surgiam, às vezes espontaneamente, mas boa parte era fruto de ações planejadas, como no caso das *maltas* de capoeira. A malta era a unidade fundamental de atuação dos capoeiras, segundo Soares (2002), pelo menos a partir de meados do século XIX e destaca seu papel aglutinador como enquanto canal de socialização na Corte, tanto para os que vinham do interior do país, fossem eles cativos ou não, quanto para os imigrantes pobres recém-chegados.

As maltas de capoeira vão significar toda uma refinada organização social que reunia escravos cativos, libertos ou forros em solidariedade com toda uma parcela marginalizada da população de brancos e mulatos, constituída desde trabalhadores pobres, até desocupados, arruaceiros, bêbados, delinquentes, vigaristas, biscateiros, punguistas, desordeiros, valentões, contando com uma parcela importante de portugueses, franceses, espanhóis e ingleses entre outros imigrantes, não menos marginalizados, que, portando paus, porretes, facas e navalhas, promoviam “correrias” pelas ruas da Corte, em espetáculos bizarros de pancadaria e demonstração de destreza e valentia; seja em ocasiões de grandes concentrações populares como festas, desfiles cívicos, comícios políticos etc, seja inesperadamente, à luz do dia ou à noite, para desespero da população e perplexidade da polícia, que atônita, muitas vezes não tinha muito a fazer nessas ocasiões.

Existia também uma feroz rivalidade entre as maltas de capoeira, sendo os grupos conhecidos como *Guaiamuns* e *Nagoas*, os que protagonizaram as disputas mais sangrentas entre as maltas, no período. Os integrantes de cada malta se identificavam por cores e sinais e se comunicavam por assovios, transitando somente nos espaços demarcados da cidade como sendo de seus domínios, pois, circular pelo território inimigo ou invadi-lo, podia significar, quando não, uma surra muito bem dada, muitas vezes até mesmo a morte.

Porém, as regras de combate entre as maltas de capoeira também eram pautadas por uma determinada ética, e quando se tratava de enfrentar um inimigo comum – a polícia – os laços de solidariedade se manifestavam mais explicitamente. Algumas dessas situações foram representadas pela pena magistral de Aluizio de Azevedo, conforme aqui transcreve Pires (1996):

Houve nas duas máltas um súbito espasmo de terror. Abaixaram-se os ferros e calou-se o hino da morte. Um clarão tremendo ensangüentou o ar que se fechou de fumaça fulva (...) Os cabeças-de-gato, leais nas suas justas de partido, abandonaram o campo, sem voltar o rosto, desdenhosos de aceitar o auxílio de um sinistro e dispostos até a socorrer o inimigo, se assim preciso fosse. E nenhum dos Carapicus os feriu pelas costas. A luta ficava para outra ocasião (p.63).

Essas atividades criaram ondas de repressão policial violentíssimas, pois as cenas da violência cotidiana, envolvendo os capoeiras e a polícia, cada vez mais constantes no espaço urbano da Corte, começavam suscitar no imaginário do poder escravista, o caráter iminente de uma rebelião escrava, prestes a ser desencadeada, tendo em vista o forte poder de organização desses “desordeiros” que, a cada dia, mostravam com maior evidência, serem sim, capazes de desfazer a ordem estabelecida pela sociedade colonial-escravista.

A repressão era articulada de várias formas, e exercida com tamanha brutalidade e truculência, que o “caos” social nas ruas da cidade se tornava inevitável nas primeiras décadas do século XIX. A disputa acirrava-se entre perseguidos e perseguidores. Os soldados abusavam de agressões e da violência arbitrária contra qualquer simples atividade realizada nas ruas, por algum negro ou grupo de negros, que pudesse remeter à prática da capoeiragem; e os negros capoeiras, por sua vez, se vingavam em toda oportunidade que pudessem surpreender seus algozes, através de tocaias, emboscadas, e ataques relâmpagos, realizados individualmente, ou em pequenos grupos, que se dispersavam rapidamente logo após a contenda, deixando muitas vezes, seus adversários ensangüentados e agonizantes pelo chão.

Os castigos sofridos pelos capoeiras eram terríveis: centenas de chibatadas aplicados em plena praça pública, para “servir de exemplo”. Isso, quando não eram mandados ao “Calabouço”, um terrível presídio localizado no Morro do Castelo, onde, além das chibatadas, os presidiários sofriam com a falta de água, com a comida estragada, e com as condições desumanas do cárcere. Descreve-o Soares (2002), a partir de um registro policial da época: “No Morro do Castelo há o Calabouço, prisão horrorosa, pelo muito calor em razão da falta de janelas. (...) o fim a que se dedica é de receber escravos fugidos, capoeiras, infratores de posturas ou que carecem de alguma correção (p.493).

O aparato repressivo mobilizado para dar fim à capoeira, meta do Estado colonial, depois imperial, totalmente mal-sucedida, conforme Soares, foi poucas vezes igualado na história social do Brasil. “Raras vezes – ou mesmo nunca – uma prática cultural, que seria depois introduzida no universo do folclore, chamou tanto a atenção dos donos do poder no

regime escravista e causou tanta preocupação aos tradicionais dirigentes do Estado no Brasil” (p.547). E isso não foi por acaso. A capoeira era uma prática cultural que municiaava escravos e marginalizados, de armas poderosas na luta direta contra o agente da opressão, fosse um senhor brutal, fosse um soldado truculento:

Assim o seu terror – o terror que era infundido nos senhores e governantes, tenho dito – não era exagerado. Em uma época em que as armas de fogo eram ainda poucas e frágeis, as ruas eram estreitas e tortuosas, os quintais eram longos e vastos, a multidão preta era incontrolavelmente superior aos seus donos e algozes, a violência era o motor do dia, e as noites eram escuras e misteriosas, a capoeira era uma ferramenta poderosa para sair do fundo do poço e levantar a cabeça. Dar o troco (Soares, 2002, p.548).

Ao realizar um estudo sobre as práticas transgressoras no contexto da sociedade escravista, Wilson de Mattos (2003) define o conceito de “crime social” como um ato de consciente resistência ao sistema de dominação material e ideológico, expressando as concepções das camadas dominadas a respeito do justo e do injusto, bem como sua rebeldia contra a ordem social vigente. Defende o autor que “...a luta pela liberdade desencadeou processos envolvendo ações, relações e estratégias multifacetadas, que podem revelar aspectos precisos das formas próprias e cotidianas de luta contra a dominação escravista, responsáveis, digamos, não-convencionais, da derrocada da própria escravidão” (p.33)

Qual seria, então, o legado dos capoeiras escravos da primeira metade do século XIX ? Geralmente, pensamos em herança, como algo palpável, material, mas, no nosso caso, responde Soares, o legado deixado para as gerações seguintes de negros e homens pobres da cidade do Rio de Janeiro, foi uma estratégia social, uma forma de lidar com os agressores, uma comunhão de solidariedade grupal – importantes para muitos que deixaram parentes e amigos do outro lado do Atlântico – , como auto-defesa frente aos inimigos, fossem eles da mesma extração social, ou envergassem os trajes dos defensores da ordem.

Esse legado pode ser compreendido hoje, enquanto um aprendizado desenvolvido e aprimorado durante gerações e gerações de pessoas destituídas de humanidade, que vêm buscando formas de enfrentamento e superação dessa situação, utilizando-se de estratégias, ou táticas, conforme já vimos com Certeau no capítulo anterior, que residem na memória coletiva dos marginalizados, e que vão desde a utilização de formas violentas de contestação, a um refinado modo irônico de lidar com as agruras de uma vida que não reserva esperanças de futuro. O malandro, o vadio, o marginal, o subversivo, o desordeiro que se fez e se criou no

universo da capoeiragem, traz essa marca, esse aprendizado social, que de alguma forma, persiste no *ethos* do capoeira de nossos dias.

3.1.2. Capoeira Baiana: a África que vem se mostrar

Uma capital africana. Foi esta a impressão de Robert Avé-Lallemant, um viajante alemão, sobre a cidade da Bahia, quando nela chegou em 1858, ao se deparar com a quantidade e movimentação de pessoas negras pelas ruas, conforme salienta Frederico Abreu (2000). Ao ilustrar esse cenário, inusitado para o viajante alemão, Abreu se refere a duas aquarelas de autor desconhecido, que retratam a Salvador no início do século XIX, e indica que nelas, entre outras cenas do cotidiano, estão estampados a luta, o folguedo e a labuta num mesmo cenário, acontecendo simultaneamente.

Admirado ficou o alemão com a arte de amaciar peso e de mercar dos carregadores e vendedores ambulantes negros. “Carregar peso é quase uma dança”, anotou ele, segundo Abreu, observando os carregadores negros combinando seus movimentos corporais com “gritos rítmicos”. Quanto aos mercadores, o que impressionou foram os gritos, a comicidade e a alegria dos mesmos, contrastando “de uma maneira estranha com a idéia da escravidão”, segundo afirmou o viajante, aponta Abreu (p. 15).

Como a capoeira é localizada historicamente pela tradição oral, diz Abreu, se referindo às ruas de Salvador, que: “...no meio desse ambiente pode-se supor o quanto de interação houve entre ela e esses ritos de rua; o quanto a cadência dos passos dos carregadores influenciou a cadência dos passos da capoeira” (id.). O autor procura evidenciar o contexto urbano, o mundo do trabalho, como possível origem da capoeira, o que, segundo ele, não se contrapõe ao espaço referente ao mato (já que o próprio termo capoeira refere-se a “mato ralo”), pois até nas grandes cidades do século XIX, as áreas verdes eram comuns, mesmo no perímetro urbano. Sugere Abreu que “o rumor da festa, os pregões dos mercadores, o espírito de brincadeira e o sentimento de alegria, contrariando as ordens que o sistema escravocrata impunha, possivelmente entraram na composição da capoeira” (id.).

A capoeira, como dissemos antes, aparece em vários pontos do Brasil, assumindo diversas formas em cada local. Em especial na Bahia, porém, afirma Muniz Sodré (2002), havia um fio condutor que estava ligado à religião, “espécie de arquétipo existente no inconsciente coletivo africano que veio se aflorar e se materializar aqui no Brasil” (p.39). É como se fosse uma forma, assevera Sodré, como se fosse um rio que está correndo e toma um pouco a forma do leite em que está...mas é sempre o rio...com variações aqui e ali” (id.).

“*A Bahia tem um jeito...*” diz a música de Caetano Veloso²⁹, muito talvez, em função dessa carga ancestral africana depositada em cada pedra “cabeça de nego” que compõe o mosaico barroco de suas ruas, becos e ladeiras. Muito em função também, do sofrimento inscrito em cada edificação secular, que abriga o suor e a labuta das negras mãos que também louvavam e ainda louvam seus santos pelo toque do atabaque. Muito em função ainda, da alegria escancarada em cada sorriso largo de um feirante da Cidade Baixa, de um menino esquelético do Pelourinho, ou de uma gorda cozinheira do Mercado do Peixe, que espantam o sofrimento e o *calundu*³⁰ com a mesma leveza de seus ancestrais transatlânticos.

Essa atmosfera que diferencia Salvador - e o Recôncavo Baiano -, de qualquer outro lugar do país, traz a marca de uma africanidade que determina os gestos, o andar, a rítmica, a musicalidade, a linguagem, a religiosidade, o “estado de espírito”, as formas de se relacionar, enfim, o modo de ser e estar no mundo, daqueles que habitam essa parte do Brasil. A capoeira não poderia deixar de ser influenciada por essa atmosfera, e adquire na Bahia uma forma muito própria que se transformaria, posteriormente, como veremos mais adiante, na referência para o restante do país.

O discurso que torna Salvador especial é, segundo Sodré, muitas vezes ficcional, mas não necessariamente mentiroso, porque é de fato, o único modo possível de se falar da cidade. “Ele pode ser desmentido por coisas, pequenos fatos, e ainda assim sustentar-se como fala, por uma atmosfera emocional, um espírito que sonha através de seus artistas e faz acontecerem realidades” (2002, p.29).

Por esse motivo, diz Sodré, o discurso sobre a cidade da Bahia, Salvador, é sempre um resultado da memória coletiva, seja de seus ficcionistas e cronistas eruditos, seja dos porta-vozes e personagens de sua extraordinária cultura popular. Muita coisa mudou na vida real,

²⁹ Citação da música “Terra” de Caetano Veloso, 1989.

³⁰ Palavra de origem tupi-guarani muito utilizada popularmente em Salvador, que significa mau-humor, estado de depressão (Silveira Bueno, 1968).

continua o autor, o que é evidente em toda cidade e todo o Recôncavo, “mas na Bahia os tempos diversos costumam recompor-se sincronicamente na vivência das festas, nas celebrações litúrgicas do candomblé, na mitologia do povo de rua, nas narrativas”(id.).

A capoeira angola é, sem dúvida, uma das mais profundas narrativas da Bahia. A sua ancestralidade, a sua ritualidade, as suas formas de expressão e de organização são, nada mais nada menos, que o retrato do espírito do povo baiano. Não se pode compreender a capoeira angola, sem compreender o espírito popular que habita a Bahia. E vice-versa.

Voltando às origens da capoeira baiana, temos nos versos do poeta popular itaparicano Manoel Rozentino, falecido em 1897, a expressão de como se constituía o imaginário popular, sobre os capoeiras da época:

*Eu amo o capadócio da Bahia
Esse eterno alegrete,
Que passa provocante em nossa frente,
Brandindo o seu cassete
(...)
Adoro o capoeira petulante,
O caibra debochado,
O terror do batuque, o desordeiro,
Que anda sempre de compasso ao lado.
(...)
Adoro o capadócio da Bahia,
Esse eterno patife,
Que gosta de bater numa pessoa,
Como quem bate bife*

A designação de “capadócio”, assim como vimos anteriormente em relação ao samba, tinha algo de pejorativo segundo Sodré, mas servia para identificar o batuqueiro e o capoeirista, que eram reconhecidos como membros de um clã, publicamente distinguidos pela valentia, pelo andar gingado e pelos trajes característicos: calça boca larga, chapéu à banda, lenço de seda ou “esguião” no pescoço (que, segundo diziam, evitava o corte da navalha), e uma argolinha de ouro na orelha esquerda. Esse modo de se vestir também é citado como característico do capoeira carioca do século XIX(Soares, 2002).

As festas populares, as chamadas “festas de largo”, eram um dos espaços privilegiados onde a capoeira baiana se mostrava, e se desenvolvia. Eram os momentos em que os grandes capoeiristas da época exibiam seus dotes e sua destreza, e também, não raro, onde aconteciam confusões, brigas, desordens e perseguições por parte da polícia. Mas, sem dúvida, as festas de

largo foram espaços importantes de desenvolvimento e de popularização da capoeira baiana, bem como, de valorização e reconhecimento público de grandes nomes da capoeira, que passaram a fazer parte do imaginário popular da cidade de Salvador. Um desses grandes capoeiras, Daniel Coutinho (1993), o mestre Noronha, relata em seus manuscritos, a presença da capoeira nessas festas de largo, isso já nas primeiras décadas do século XX:

Eu mestre Noronha sempre fui procurado para botar a capoeira nesta grande festa tradicional que antigamente hera na feira de lugar muito perigoso que era a Festa de São Nicodemos (...) Conhecida como Festa do Cachimbo ande comparicia mutos mest. capoeiristas com suais gingas de corpo e valentia com suais bouca de calcas larga chapéu cab Bento de 3 – proua que era a leia do bamba. Porem todos mi respeitava grssa a Deus – e Xangou (p.19).

Sobre a presença de capoeiras famosos na Festa da Conceição da Praia:

8 de dezembro ande tenho as grande roda de capoeira ande aparecia os grande mestre da Bahia afamados – Noronha, Livino, Maré, Cândido Pequeno, Lúcio Pequeno, Percílio, Eutico das Mahiadas, Ozeas Anca Preta, Juvenal Engraxate, Age do Pau da Bandeira, Chico 3 Pedaco, Piroca do Peixe, Filiciano, Bigode de Ceida, Antonio Boca de Porco, Algimiro Olho de Pombo, Guerado Pé de Abelha. Este grandes mestre que com sua jinga de corpo atrahia todois pesoal da Festa da Padroeira Nossa Senhora da Conceição da Praia (p.21).

E sobre a Festa do Bonfim:

Maior tradição da Bahia, 18 de janeiro a tradição do festejo do Sr. do Bonfim padroeiro da Bahia. Ternos de Reis Ranxos Bumba-Meu-Boi e outras diverção – capo-batu-sam – [referindo-se à capoeira, batuque e samba] de meia travesa camunção barravento – são as 3 catigoria de samba (...) onde aparece os bamba dessa malandrage de todos barrio que quere amostral o seu valor como conhecedor dessa malandrage. Quem esta realembrando esta tradição é o mestre Noronha da Bahia, Daniel Coutinho (p.22)

Antigamente, na capital baiana, havia capoeira onde existia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo, nos conta Rego (1968). Ali, aos domingos, feriados e dias santos, ou após o trabalho, “...se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira. Contou-me mestre Bimba que a cachaça era a animação e os capoeiras, em pleno jogo, pediam-na aos donos das vendas, através de toque especial de berimbau, que eles já conheciam” (p.35).

Infelizmente são poucos os documentos históricos existentes, que nos revelam pistas sobre como se manifestava a capoeira baiana durante o século XIX e início do século XX. A grande maioria dos estudos e pesquisas sobre a capoeira nesse período, se restringe ao Rio de Janeiro, o que leva alguns pesquisadores, como Leticia Reis (2000), a afirmar que “a tradição da capoeira baiana é bastante recente, remontando no máximo a cerca de meio século” (p.89). A autora refere-se, portanto, ao período em que já existiam registros históricos que pudessem sustentar a sua argumentação. O processo que Reis denomina como “invenção da tradição da capoeira baiana”, apoiando-se no termo cunhado por Eric Hobsbawn (1997), é levado a cabo, segundo ela, por uma série de elementos presentes no contexto do Estado Novo no Brasil, como a necessidade de se criar uma identidade brasileira, e a conseqüente esportivização da capoeira como efeito desse processo, na tentativa de torná-la então, um “símbolo étnico nacional”.

Conforme a autora, esse processo acaba determinando o caráter esportivo da capoeira baiana a partir dos anos 30 do século anterior, e traz, como conseqüência, a negação da capoeira carioca, cuja memória negra popular é apagada. Afirma Reis que “...é nos silêncios da tradição inventada da capoeira baiana, que está inscrita a memória da capoeira carioca” (p.95).

Somos levados a concordar com a autora, que o contexto político-ideológico determinado pelo Estado Novo, na sua tentativa de enaltecer a miscigenação e os “valores mestiços” como estratégias de se construir uma identidade nacional, influenciou sobremaneira diversas manifestações afro-brasileiras, sobretudo o samba e a capoeira.

Mas, em nossa opinião, Reis comete alguns equívocos importantes, ao considerar o que ela chama de “invenção da tradição da capoeira baiana” como sendo a referência ou a característica mais importante dessa manifestação, aquela que prevalece a partir da década de 30 do século XX. A autora analisa a capoeira baiana desse período, somente a partir do projeto que pretendia a sua transformação em esporte, nos moldes do projeto político de modernização da sociedade brasileira, que incluía a “higienização” das manifestações populares, junto com um apelo à eficiência e racionalização, que segundo ela, teria “vingado” na capoeira baiana. Reis pode estar se referindo a uma determinada invenção de uma determinada tradição, que realmente alcançou determinado êxito na sua expansão pelo país, enquanto modelo a ser seguido.

Porém o que a autora desconsidera, é que há uma “outra” tradição que vigora na capoeira baiana há muito mais tempo. Uma tradição muito mais arraigada, profunda e que se mantém viva. Reconstruindo-se é bem verdade, pois como já discutimos, a cultura popular é dinâmica e se recria constantemente. Mas, uma tradição que traz, como marcas indeléveis, a ancestralidade de uma cultura e uma religiosidade com traços africanos muito definidos, que são as características principais dessa manifestação, e que pouco deixaram ser influenciadas por essa “esportivização”, como quer Reis, a qual ficaria restrita ao âmbito da evolução da capoeira regional do mestre Bimba, e à forma que acabou tomando esse estilo de capoeira, conforme veremos mais adiante.

O fato de não existirem muitos registros historiográficos que possam “comprovar” com maior clareza essas características em épocas mais remotas, do que aquela analisada por Reis, não significa que não possamos reconstruir esse passado através de outros procedimentos, como recorrer aos relatos orais, às histórias e “causos” presentes no imaginário popular, enfim, à memória coletiva impregnada nas ruas, becos, praças e mercados de Salvador, para assim podermos reunir elementos que nos indiquem que a capoeira angola praticada na Bahia, tem suas referências num passado bem mais distante, e que esse passado continua influenciando as formas atuais de suas práticas, em que pesem outras influências como aquelas a que se refere a autora. A “invenção da tradição da capoeira baiana” como defende Reis, é apenas mais um aspecto, e que não traduz, de forma hegemônica, as características mais marcantes da capoeira praticada na Bahia.

Ângelo Decânio Filho, o mestre Decânio, um dos mais antigos alunos do mestre Bimba, em depoimento que nos concedeu, diz:

Os mais velhos que eu conheci, os meus ancestrais...alguns não sei nem o nome...eu chegava em Santo Amaro [da Purificação, no Recôncavo Baiano] e via jogando na rua...todos bons...nenhum inferior...cada um naquele instante, joga a capoeira que pode...amanhã vc não vai jogar a mesma capoeira que jogou hoje...então o que eu via era um alegria imensa...uma noção de parceria...havia um desencontro de pessoas...não gosta de um, não gosta de outro...isso havia...mas de um modo geral...a atmosfera de parceria, de alegria e de gostosura, de felicidade mesmo, então...o ancestral da capoeira é um homem feliz, vivo, alegre, sadio, (...) Essa é que seria a ancestralidade...daí que nasce a capoeira.

Embora insista Reis, que tanto a capoeira regional como a capoeira angola foram influenciadas por esse processo de esportivização, temos claras evidências de que a capoeira praticada no Recôncavo – um dos nascedouros da cultura afro-brasileira –, ou mesmo nas rodas

da Gengibirra, e mais tarde, no Barracão do mestre Waldemar, e no Centro de Capoeira Angola do mestre Pastinha³¹, só para citar os exemplos mais conhecidos, sempre mantiveram as formas tradicionais, muito mais voltadas para a “vadiação”, para a brincadeira, e mesmo, enquanto luta com características às vezes violentas; e muito pouco como esporte, nos moldes pretendidos pela autora.

Durante as décadas de 40, 50 e 60 do século passado, segundo relata Frederico Abreu (2003), no domingo, o mais alegre dos dias, um rito profano se tornou um vício sagrado para muitos capoeiras baianos: vadiar na Liberdade, no Barracão, no terreiro, na roda de Waldemar da Paixão, mais conhecido como Waldemar da Liberdade, ou da Pero Vaz, rua onde localizava-se o seu famoso Barracão. “Era a ‘vadiação’, palavra maldita pela crônica policial, sinônimo de contravenção, que se tornou predileta e significativa para os capoeiristas denominar as ‘funções’ de sambar e capoeirar³²” (p.34).

Nas palavras do mestre Waldemar, transcrito por Abreu:

Antigamente a gente vadiava de terno branco, engomado, sapato impecável e não sujava, a menos que o adversário fosse desleal e metesse o sapato na gente; se me agarravam eu dizia: “não me suje não”; eu jogava de roupa branca, sapato de cor de leite, calça de linho tremendo; eu só sujava meus dedos, dava salto, fazia e acontecia (...) Quando eu tava jogando eu dizia: toque um angola dobrado [toque de berimbau]. É embolado, ninguém dá salto. É um por dentro do outro, passando, armando tesoura, se arriando todo, parece que tô vendo eu jogar (...) Nas minhas rodas não tinha barulho, porque quando eu cantava a rapaziada vinha toda render obediência assim. Me respeitavam muito os meus alunos. E não tinha barulho porque eu olhava pra eles assim, eles vinham pro pé de mim e ninguém não brigava (ps.36-40).

A escola do mestre Pastinha, por sua vez, que funcionou por último na Ladeira do Pelourinho, durante várias décadas até quase a sua morte em 1980, era também um dos locais de maior referência do ensino e da prática da capoeira angola. As rodas que lá aconteciam levavam muitos visitantes, interessados em apreciar as exhibições dos grandes capoeiras da época. Seus alunos mais famosos - João Pequeno e João Grande -, tornaram-se as maiores referências da capoeira angola da atualidade, justamente pelo estilo “clássico” que caracteriza o jogo dos dois, hoje responsáveis pela manutenção do legado do mestre Pastinha, através da continuidade da forma tradicional de ensinar e praticar a capoeira angola que persiste em suas escolas.

³¹ Esses locais ficaram famosos como sendo as referências da prática da capoeira mais tradicional da Bahia.

No depoimento que nos foi concedido por João Pereira dos Santos, o mestre João Pequeno, um relato sobre a academia de Pastinha:

Eu encontrei seu Pastinha na Praça da Sé... numa noite... eu já jogava capoeira lá... aí eu vi seu Pastinha jogando com um sr. ali que eu já conhecia das rodas... quando terminaram, seu Pastinha disse assim: "...oh, eu quero organizar isso, eu quero organizar isso, e quem quiser, apareça lá no Bigode, ali quem vai da Sete Portas pra Fonte Nova" [referindo-se a um dos primeiros locais onde funcionava o Centro de Capoeira Angola de Pastinha]. Aí num domingo eu me arrumei... e fui pra lá... eu cheguei lá e nunca mais arreei (risos)... Eu me registrei lá como aluno e nunca mais deixei o mestre Pastinha, isso foi mais ou menos em 1945, e com ele eu convivi. (...) Na época que ele não podia mais jogar, de 1967 pra 68, ele dizia: "João, você toma conta disso porque eu vou morrer, mas eu morro somente o corpo... no espírito eu vivo, enquanto houver capoeira".

Portanto, hoje, ao assistirmos a uma roda de capoeira angola na academia do mestre João Pequeno, do mestre Moraes, ou do mestre Curió, três dos espaços mais representativos da capoeira angola da Bahia, podemos perceber que a capoeira vem mudando ao longo das últimas décadas, mas que ainda persistem muitos traços que remetem às formas mais características que assumia na década de 1940, e pouco se percebem características do que poderia ser considerado um processo de esportivização, que, reconhecemos, talvez seja uma característica importante da capoeira baiana, e também daquela praticada no restante do Brasil. Porém, não a única. E que nos ajude o espírito de seu Pastinha, para que assim continue sendo.

Não se trata aqui de defender uma "pureza" presente na capoeira angola, assim como critica Reis, em relação ao discurso construído pelos "angoleiros". Concordamos com a autora que esse discurso essencialista, utilizado por muitos praticantes e mestres da capoeira angola, não contribui para uma interpretação mais aprofundada do fenômeno da capoeira em toda complexidade que ele se apresenta. Porém, temos que reconhecer que existem na capoeira angola, elementos que a diferenciam substancialmente da capoeira regional, e que têm que ser levados em conta numa análise mais ampla sobre esse fenômeno social.

Na capoeira angola, persistem traços de uma ancestralidade e de uma ritualidade características do modo africano de se relacionar com o tempo, com o espaço, em última instância - com o mundo -, que a capoeira regional não conservou, e por isso, foi muito mais influenciada pela racionalidade que o pensamento moderno instituiu, e que se materializou no

³² Segundo Abreu, "função" é palavra usada popularmente para designar espetáculo, baile, samba, capoeira, e utilizada também no circo.

Brasil, através do projeto modernizante da era Vargas, durante o Estado Novo, conforme bem descreveu Luiz Renato Vieira (1998).

Nesta linha de interpretação histórica, podemos afirmar com Vieira, que é no bojo dessas transformações que ocorrem as mudanças no universo simbólico da capoeira. “O surgimento da proposta da capoeira regional, com seu conteúdo ascético e disciplinador, integra-se ao amplo processo pelo qual tem passado a sociedade brasileira, no sentido de instituir novos e duráveis padrões de comportamento ao longo de sua modernização cultural” (1998, p.36).

O surgimento da capoeira regional foi e ainda é considerado por muitos, como um processo de “descaracterização” da “autêntica” capoeira. Entendemos ser essa, uma visão equivocada e um tanto reducionista desse processo, pois, na figura do mestre Bimba, revela-se um grande estrategista, que soube articular um importante movimento que visava a um maior reconhecimento público e valorização dessa manifestação afro-brasileira, e a sua conseqüente descriminalização, já que até então, a capoeira ainda constava no Código Penal Brasileiro. E ele foi responsável, antes de tudo, por uma recriação importante no universo das manifestações afro-brasileiras, materializado pela sua capoeira regional. Mestre Bimba foi uma grande liderança, que articulou um importante processo de luta pelo reconhecimento e respeito pelas tradições afro-brasileiras, apesar de algumas injustas acusações que recebeu sobre sua pretensa “traição” aos princípios e fundamentos africanos.

A academia de mestre Bimba - um negro alto e forte, nascido na virada do século XIX -, foi registrada, segundo Frederico Abreu (1999), como Centro de Cultura Física Regional, ficando a palavra capoeira subentendida, pois de acordo com a lei, capoeira era sinônimo de desordem, vagabundagem, capadoçagem. Nos anos 30, na Bahia, através dos Centros de Educação Física, com funcionamento permitido por lei, começou a se difundir com mais intensidade o culturalismo físico: ginástica, luta, esporte, tendo entre seus aficcionados, “gente de fino trato”. “Atento à essa realidade, Bimba registrou sua academia como se fosse para ensinar educação física, dando a ela o nome de centro, utilizando esse recurso como “fachada” para o ensino da capoeira regional” (p. 30).

Mestre Bimba começa, então, a se aproximar e a ganhar a confiança de pessoas das classes média e média-alta de Salvador, sobretudo estudantes universitários, que o apóiam e começam a assessorá-lo, na tentativa de darem visibilidade e o conseqüente reconhecimento ao trabalho desenvolvido no Centro de Cultura Física Regional. E essa iniciativa é bem sucedida:

Bimba chega até mesmo a realizar uma apresentação de capoeira no Palácio do Governo da Bahia, a convite do então interventor, Juracy Magalhães, que se impressiona com a habilidade e a capacidade de organização demonstrada por ele. Sobre Bimba, diz mestre Decânio (que foi acadêmico de medicina na época), em seu depoimento:

A regional nasceu quando os acadêmicos de medicina se aproximaram dele. Foi o encontro de duas culturas: uma ágrafa de Bimba, que era analfabeto, Ogan, criado dentro do candomblé, que encontrou Cirilânio, acadêmico de medicina que chegou de Feira de Santana (...) Bimba liderou todo mundo...comandava nós todos com energia, com autoridade, com carisma imenso...porque se Bimba não fosse um homem extraordinário, não precisava liderar a gente, poxa !

Esse processo de valorização das manifestações afro-brasileiras, desencadeado também por outras lideranças, acaba culminando com a retirada da capoeira e dos cultos afro-brasileiros (como o candomblé por exemplo) do Código Penal, através de um decreto do então presidente da República Getúlio Vargas, datado de 1934. Porém esse ato presidencial não é isento de intenções, como afirma Nestor Capoeira (1992), pois, ao passo que tira da ilegalidade tais manifestações, “obriga que tanto os cultos afros, quanto a capoeira, sejam realizados fora da rua, em recinto fechado, com um alvará de instalação, e assim, cria também uma forma de controlar essas manifestações”(p.59).

Com isso, nasce a “Luta Regional Baiana”, que acabou se transformando posteriormente na capoeira regional, e que além dos elementos de uma cultura esportiva em voga, que incluía rigorosa disciplina, graduação de alunos e métodos de treinamento em recinto fechado, incorpora alguns golpes e movimentos de lutas orientais, como o karatê e o jiu-jitsu, no intuito de “torná-la mais combativa”, nas palavras do próprio mestre Bimba, segundo Rego (1968).

Mestre Pastinha, por sua vez, um negro franzino e mestiço de pai espanhol, nascido também em fins do século XIX, relata que aprendeu capoeira com um negro africano chamado Benedito, quando ainda menino. Muitos anos depois, na década de 1940, segundo ele próprio conta, recebeu das mãos do guarda civil Amorzinho, a incumbência de tomar conta da famosa roda de capoeira localizada na Gengibirra, onde vários “bambas” da época se encontravam para “vadiar” (Decânio Filho, 1996). Relata mestre Pastinha, em seus manuscritos, segundo Decânio Filho:

Aberrê [famoso capoeira da época] então me convidou para ir apreciá-lo jogar na Gengibirra, com o que eu concordei. Em 23 de fevereiro de 1941 fui a esse lugar como prometera a Aberrê, e com surpresa, o sr.

Amorzinho, dono daquela capoeira, apertou a minha mão e disse: “há muito que eu o esperava pra lhe entregar essa capoeira pro senhor mestrar”. Eu ainda tentei me esquivar me desculpando, mas terminando a palavra o sr. Antonio Maré [Totonho de Maré, outro famoso capoeira] me disse: não há jeito não, Pastinha, é você mesmo que vai mestrar isso aqui.(p.34)

Começa assim, de uma forma mais consistente, o processo iniciado alguns anos antes, ainda na década de 30, por outros importantes capoeiras, como os mestres Noronha, Livino, Aberrê, Totonho de Maré, entre outros, de valorização da capoeira angola, em oposição à recente criação do mestre Bimba, a capoeira regional.

O Centro de Capoeira Angola dirigido por mestre Pastinha, passou por períodos de alguma inconstância, até se mudar para o Pelourinho, já na década de 1950, onde a partir de então, inicia uma fase mais profícua, obtendo um reconhecimento público maior, e também uma maior visibilidade, em razão das amizades que o mestre Pastinha mantinha com importantes intelectuais e artistas da época, a exemplo do escritor Jorge Amado e do artista plástico Carybé. Nas décadas seguintes, o Centro foi uma referência inclusive para muitos turistas que visitavam a Bahia, que lotavam sua academia nas rodas de domingo. Depois desse período, o Centro passa novamente por um fase de decadência, culminando com a desocupação do prédio onde funcionava, exigida pelo governo do Estado, sob a alegação de sua reforma, nunca mais sendo devolvido ao mestre Pastinha, que morreria tempos depois, cego e na miséria. Pires (2002) transcreve aqui um depoimento de Pastinha sobre o processo de sua cegueira:

Nada vejo. Nada, absolutamente nada. Trevas, trevas, sempre trevas (...) Estou na miséria...Jorge Amado não quer que eu mendigue o pão. Simplesmente porque ele não quer que eu peça esmolas. Mas... eu estou na miséria (p.87).

Mestre Pastinha foi também responsável por modificações importantes na capoeira angola, introduzidas a partir da criação do Centro que dirigia, principalmente por buscar uma diferenciação com o modelo de capoeira de rua, praticado por “indivíduos de mau-caráter que se valem dela pra praticar agressões e desordens”, segundo dizia em seus manuscritos. A exemplo do mestre Bimba, Pastinha também buscou construir uma outra imagem da capoeira angola, que pudesse ser melhor aceita socialmente, mas ao contrário do criador da capoeira

regional, mestre Pastinha buscava nas origens africanas, na religiosidade, no lúdico, na teatralidade e num discurso que enfatizava o lado “amoroso” e ético da capoeira, os pilares nos quais sustentava essa mudança.

O discurso esportivizante também se fazia presente nas estratégias de consolidação da capoeira angola do mestre Pastinha, como afirma Pires (2002), inclusive pela presença de elementos que caracterizavam tal tendência, como juizes e fiscais nas rodas, definição de regras para o jogo, a utilização de uniformes inspirados em clubes de futebol, e na presença do próprio termo “esporte” e “desporto” utilizados freqüentemente por mestre Pastinha, para caracterizar a capoeira angola praticada no seu Centro. Em seus manuscritos, por exemplo, uma passagem em que alega a necessidade do “juiz”:

‘Não é permitido por mestre nenhum, se ele mestre for conhecedor das regras de capoeira, não pode consentir jogar numa roda ou grupo sem fiscal, como pode ter controle, quem ajuda o campo ? Não pode entrar em combate sem chegar a sua vez. Todos os capoeiristas tem por dever obedecer as regras do seu esporte cooperando para valorizar, porque somos responsável pelos erros, no caso da disputa ou desafio, procurar as autoridades é um juiz (Pires, 2002, p.74).

Porém, temos que compreender que nesse contexto histórico, o esporte assume um caráter de aceitação e status social que não poderia ser ignorado por ninguém. Pastinha sabia disso e se valia desse contexto esportivo para dar maior visibilidade à sua capoeira angola, muito embora se opusesse às estratégias de Bimba, que se apoiava no esporte para transformar a capoeira e torná-la mais aceita e ao mesmo tempo mais “competitiva”, pois na opinião de Pastinha, isso serviu para descaracterizá-la.

A estratégia utilizada por Pastinha com relação à capoeira angola vai numa outra direção: utiliza-se sim, do discurso e de elementos do esporte, como forma de valorizá-la socialmente, no entanto, esse discurso é quase que somente uma “fachada”, pois Pastinha busca os fundamentos da tradição africana, aliado à construção de uma nova “filosofia” para a prática da capoeira angola, baseada agora numa estética de jogo mais simbólica e subjetiva, na ludicidade, no companheirismo, no respeito, na ética e nos valores humanos, deixados como legado em seus manuscritos, que de certa forma não se coadunam com a concepção esportiva que se delineava na época e persiste até os dias de hoje, baseada na competitividade, na performance

atlética, na eficiência e na técnica, características mais próximas daquelas encontradas hoje na capoeira regional.

Trazemos alguns pensamentos de Pastinha, presentes em seus manuscritos, que se referem ao modo como ele via a capoeira angola e seus ensinamentos, conforme Decânio Filho (1996):

A capoeira é amorosa...a capoeira entre as lutas, é a mais amável que existe no mundo...mas devemos esquecer os hábitos duvidosos (...) eu reservei um lugar no Centro pra aqueles que desejam conquistar maior evolução (...)Mestre de capoeira tem a função de esclarecer, dar a liberdade de pensamento e a convicção da verdade (...)Um apelo pra que procedamos correto e decentemente os aspectos de nossa vida em sociedade; um apelo que sendo atendido, estamos sujeito a obter justa vantagem em qualquer circunstancia; quero demonstra-lhe mais agudo, e bem compreensivo interesse nos premeiores de jogo de angola

Nesse sentido, podemos até concordar que mestre Pastinha seja responsável por uma “invenção da tradição da capoeira baiana”, mesmo porque, como argumenta Eduardo Viveiros de Castro (1999), “...toda cultura é inventada, pois toda cultura é invenção” (p.194). E alfineta o autor: “a ‘invenção da tradição’ é apenas o modo pelo qual o olhar curto do sociólogo objetivista apreende a ‘tradição da invenção’...” (id.).

Se analisarmos esse processo sob a ótica da noção de circularidade do tempo, que tratamos no capítulo anterior, vamos perceber que as “invenções” são constantes e fazem parte do dinamismo cíclico presente na cultura popular, não se tratando de nenhuma novidade, nem algo que mereça tanta ênfase, como pretendido por Reis (2000) em seu trabalho. A tradição da capoeira é e sempre foi de constante inovação, pois ela sempre soube se adaptar aos diferentes contextos históricos nos quais estava inserida.

Contudo, a “invenção da tradição da capoeira baiana”, ao contrário do que defende Reis, não possui somente o caráter esportivizante como quer a autora, e que em nossa opinião, se adequa mais ao estilo de capoeira criado pelo mestre Bimba, sobretudo em função das transformações sofridas pela capoeira regional ao longo das últimas décadas. A tradição recente da capoeira angola, consolidada pelo Centro de Capoeira Angola do mestre Pastinha, e difundida por seus seguidores como João Pequeno, João Grande, Curió, Moraes, Cobra Mansa, entre outros, e pelos alunos destes, possui uma outra fonte de inspiração, mais profunda, porque arraigada numa ancestralidade que remonta os tempos de luta e sofrimento vivenciados durante a escravidão, e ainda mais distante, aos tempos imemoriais da mãe África.

Um outro grande capoeira, Rafael Alves França, o mestre Cobrinha Verde, falecido em 1983, porém vivo na memória da capoeira angola da Bahia, como aluno do legendário Besouro Mangangá de Santo Amaro, de quem falaremos adiante, e que sempre argumentou em torno da magia da capoeira, como um dos aprendizados herdados de seu mestre, afirmou em relação à compreensão da capoeira como esporte:

Eu não posso nunca dizer que tenho a capoeira como esporte. Eu tenho a capoeira como luta, defesa pessoal. De muitas coisas eu me defendi com minha luta. Eu me defendi de faca, me defendi de facão, me defendi de cacete, de foice. Até de bala eu me defendi. Eu tomei 18 tiros, nenhum me pegou e dois eu defendi na ponta de meu facão. Então eu não posso nunca ter como esporte, não posso levar como esporte (...) Eu me defendi de muitas coisas, e a capoeira, para os angoleiros velhos, tinha a magia dela, que ninguém confundia com a magia do candomblé (Santos, 1991, p.33).

Sobre o caráter lúdico da capoeira angola, que se opõe, de certa forma, à eficiência e competitividade presentes na concepção esportiva - mais próxima da capoeira regional atual, trazemos essa bonita analogia feita pelo mestre João Pequeno em depoimento que nos concedeu:

Não gosto, por exemplo, daqueles brigador, valentão...que diz "a minha academia dá pancada e tudo" aí só gera briga, barulho. Se a capoeira é uma dança...então você pega a menina pra dançar...vai bater nela ? (risos)...assim é o companheiro... pega o companheiro pra brincar, pra bater não....capoeira tem que se ver a bondade dela na perfeição...não é bater no adversário não (...) Então eu ensino a capoeira assim...e seu Pastinha também...ele dizia que a capoeira não é pra bater...você dá o golpe, viu que o adversário não se defendeu, antes de você encostar o seu pé, você freia o seu pé...ele me ensinava isso também.

Duas visões diferentes e complementares sobre a capoeira, provenientes de dois dos mestres mais representativos da capoeira angola baiana das últimas décadas, abordam a capoeira enquanto luta, no primeiro caso, e enquanto dança e brincadeira, no segundo. Ambas as visões relacionadas a períodos e contextos distintos da capoeiragem baiana: o primeiro, lembrado por Cobrinha Verde, referente aos tempos da capoeira de rua, dos desordeiros, malandros e capadócios, embora esse tempo ainda revive hoje de certa forma, em certas ocasiões, nas ruas e praças de Salvador; e o segundo, no depoimento de João Pequeno, referente ao modelo implantado pelo Centro de Capoeira Angola do mestre Pastinha, baseado na ludicidade, no companheirismo e na simulação. Porém, ambas as visões possuem algo em

comum: diferem, substancialmente, de um caráter esportivo/competitivo que implica em outros valores, outras visões de mundo e outras formas de representação.

3.2. Vadios, desordeiros e valentões: a luta social

“Um poeta faz sim a palavra da terra. Este é o seu ofício, e o seu valor. Tanto quanto o meu é vadiar pela vida, meu senhor. O poeta inventa, invade, conquista territórios para a falagem da língua, que depois a gente ara, capina, aplaina, lixa, esquece no sol, serra, desempena, usa. O povo é o marceneiro da língua. Eu só sei fazer poesia com as pernas, com o corpo. Capoeira.”

(Do personagem Besouro Mangangá, em “Feijoada no Paraíso” de Marco Carvalho, 2002, p. 96).

No imaginário da capoeiragem e dos capoeiras, não existe figura mais expressiva e representativa do que Besouro Mangangá, Manoel Henrique Pereira por batismo. Ainda hoje muitos duvidam de sua existência. Outros afirmam, categoricamente, como o mestre Cobrinha Verde, ter convivido e aprendido capoeira com Besouro. Na memória dos mais antigos moradores do Recôncavo, a figura de Besouro vive, e protagoniza um sem número de histórias e “causos” envolvendo suas peripécias e astúcias no enfrentamento com a polícia, sua valentia ao brigar e bater em vários oponentes ao mesmo tempo, e principalmente, sua condição de “...virar e desvirar coisa, toco ou bicho, e até mesmo de sair voando em caso de precisão”(Carvalho, 2002, p. 23).

Besouro Mangangá, ou Besouro Preto, ou ainda Besouro Cordão de Ouro, como o chamavam seus companheiros de vadiagem, é o elo de ligação com a capoeira do século XIX, afirma Pires (2002), tradição dos escravos e das lutas pela liberdade, tempo de conflito entre maltas, disputas a navalha, capangas eleitorais. Passado lendário, de vadiação, de façanhas memoráveis nas brigas com a polícia. Besouro é cantado, ainda hoje, nas rodas de capoeira, em prosa e verso. Sua valentia e perspicácia foram e continuam sendo uma referência para os capoeiras desde há muito tempo. Pela fama que alcançou, Besouro tornou-se uma lenda ainda em vida.

*“Zum, zum, zum, Besouro Mangangá
Batendo nos soldados da polícia militar
Zum, zum, zum, Besouro Mangangá
Quem num pode com mandinga
não carrega patuá.....”*³³

Percorrendo as trilhas do Recôncavo, em busca de evidências e pistas sobre Besouro, Pires (2002), encontrou alguns de seus contemporâneos, ainda vivos, na cidade de Santo Amaro da Purificação, que relataram algumas histórias que celebram suas façanhas. E, finalmente, conseguiu encontrar nos registros da polícia de Salvador, uma ocorrência policial que fornece indícios de sua existência, e inclusive, conforme o autor, fazendo jus à sua fama de “terror da polícia da Bahia”, pois trata-se de uma briga envolvendo Besouro e vários policiais. Sua certidão de óbito, outra evidência encontrada num cartório de Santo Amaro pelo pesquisador Gerardo Vasconcelos, segundo Pires, datada do ano de 1924, tem como *causa mortis* um “ferimento perfuro-inciso no abdome” (p.32), o que presume ter sido conseqüência de uma briga. Alguns afirmam ter sido à traição. Não se sabe ao certo. Muitas são as histórias sobre Besouro Mangangá.

Besouro reúne um pouco daquilo que poderiam ser considerados como atributos do herói marginal, um mito que povoa o imaginário dos capoeiras, assim como Pedro Malasartes e João Grilo, malandros definidos por suas trajetórias tortuosas, que a exemplo de Besouro, também povoam a “consciência popular” imortalizados nos livretos de cordel³⁴. Ou mesmo Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que na fantástica obra de Mário de Andrade, revela uma faceta da personalidade do brasileiro simples, que necessita ser extremamente criativo, perspicaz e dissimulado para aproveitar as “brechas” e interstícios do sistema, tal como já abordamos com Certeau, no capítulo anterior³⁵.

O fato de Besouro ter-se tornado um mito, faz com que suas histórias se multipliquem, tornando-se uma fonte de inspiração para a construção do imaginário popular passado e presente no universo da capoeira, onde são re-significados muitos valores considerados perniciosos à sociedade, como a vadiagem, a valentia e a malandragem. Esses valores que se incorporam ao imaginário dos capoeiras, como já discutimos anteriormente, são provenientes

³³ Cantiga de domínio público

³⁴ DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 32º ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

da memória coletiva desses sujeitos marginalizados, que dispõem dessas estratégias de subversão dos valores dominantes, justamente como forma de criação de espaços e formas alternativas de sobrevivência, em que esses valores são re-significados e re-apropriados, enquanto símbolos dessa resistência e desse inconformismo.

*Besouro Preto, Besouro Preto malvado
Ó Besouro Preto malvado, Ó Besouro Preto malvado
Besouro Preto, Besouro Preto malvado
Ó Besouro Preto que vem de Santo Amaro...*³⁶

Esse imaginário foi e continua sendo constantemente alimentado a partir de referências que, além de Besouro Mangangá, trazem também a memória de outros tantos que fizeram fama na capoeiragem baiana, como o temido Pedro Mineiro ou Samuel Querido de Deus, “o melhor capoeira da Bahia”, além de Chico da Barra, Vitorino Braço Torto, Bilusca, Sete Mortes, Siri de Mangue, Goite, Neco Canário Pardo, Noronha, Chico Me Dá, Nagé, Livino, Traíra, Inimigo Sem Tripa, Zé do Saco, Pedro Porreta, Doze Homens, Aberrê, Totonho de Maré, Chico Três Pedacos, Nozinho, Zacaria Grande, Boca de Porco, Bichiguinha entre tantos outros lembrados e cantados nas rodas de capoeira da Bahia. No Rio de Janeiro também muitos valentões e desordeiros fizeram fama, sendo, o mais terrível deles, o capoeira conhecido como Manduca da Praia, além de Chico Carne Seca, Quebra Coco, Natividade, Aleixo Açougueiro, Bonaparte, Bentivi, Pedro Cobra, Mamede, Fernandinho, Maneta, Pinta Preta, Campanhão, Trinca Espinhas, Leandro, Boca Queimada, Cá Te Espero e outros mais, além do legendário Madame Satã, um travesti temido por todos os malandros da boêmia Lapa, e que segundo contam, foi o responsável pela morte do famoso sambista e também malandro, Geraldo Pereira, após uma briga num cabaré.

Cada personagem com muitas histórias, como num artigo publicado no Jornal “A Tarde” de Salvador, no ano de 1971, em que Adroaldo Ribeiro Costa relata uma história contada por seu pai sobre Besouro, transcrita aqui por Pires (2002):

Eu era menino quando ele foi morto (...) Meu pai gostava de contar, por exemplo, uma briga que presenciou na margem do rio Subaé, entre Besouro e seis ou oito praças, os soldados de sabres

³⁶ Cantiga de capoeira de domínio público

desembainhados investiam contra ele que negaceava, fugindo dos golpes, de vez em quando gritava: “Vou tirar seu quépi macaco !” Ia no bolo e tirava o quépi do soldado sem o menor ferimento (p.23).

Estas fama e admiração, nutridas pela memória coletiva popular, sobre as façanhas e proezas de mitos como Besouro Mangangá, de certa forma, explicam o fato de alguns mestres insistirem na sua ligação com alguns desses mitos, como o mestre Cobrinha Verde, que afirma ter aprendido capoeira com Besouro quando ele ainda tinha 4 anos de idade. Naquela época, segundo Cobrinha, “Besouro ensinava capoeira aos alunos escondido da polícia, porque a polícia perseguia muito. No dia que estava aperriado quando a polícia vinha pra acabar, ele se revoltava, mandava os alunos fugirem e dava testa à polícia sozinho” (1991, p.12).

Cobrinha conta outras passagens de seu aprendizado, por exemplo, que quando Besouro ensinava aos seus discípulos e via que o aluno estava preparado, ele fazia esta experiência: “se fechava numa sala com o discípulo e dizia: ‘vamos trocar facas com uma toalha amarrada na cintura dos dois, pra um não fugir do outro’”(Santos, 1991, p.15)

O mestre João Pequeno de Pastinha por sua vez, afirma que Besouro era primo de seu pai, e que, desde menino, ouvia falar de suas proezas e segundo conta, queria aprender capoeira para ser valentão como Besouro. João Pequeno diz que seu pai contava que Besouro se escondia de uma pessoa em qualquer lugar, passava por esta pessoa e a pessoa não o via. João assegura que seu pai também era “preparado” de oração, e tinha certas qualidades, inclusive como Besouro, a de desaparecer: “*Ele andando assim, num caminho e quando avistava uma pessoa que ele não queria que visse ele, a pessoa não via mesmo não*”.

O mestre Curió, Jaime Martins dos Santos, é outro que também afirma ser descendente direto de Besouro, o que revela nessas posturas, uma certa nostalgia em relação a esse tempo, uma busca por uma identificação com um personagem reconhecido pela sua valentia, coragem e sagacidade, ainda que o discurso atual da capoeira seja encaminhado para valores que de certa forma se contrapõem à essas características.

Adentrando pelo campo da literatura, o personagem Besouro, que narra suas histórias no belo livro “Feijoada no Paraíso”, de Marco Carvalho (2002), conta como aprendeu capoeira com Tio Alípio, “...que já era velho quando conheci, mas parecia ter sido assim desde sempre. Andava leve, pisando macio no chão feito bicho gato” (p.25). Tio Alípio era um ex-escravo que quando moço, despertou paixões na sinhá do engenho, o que causou a ira do patrão, que

mandou que o matassem, o que só não ocorreu, “porque o moço era já feito na crença das linhagens de fé do povo iorubá” (p.28). Continua o personagem Besouro, revivido por Carvalho:

Tio Alipio me ensinou de tudo um pouco. Com a calma do parteiro dos anos que a eternidade é que engendra. Ele era um negro, daqueles uns que olham bem fundo no olho da maldade e viram a única forma de sair vivo de lá. A capoeira é a arte do dono do corpo e de outros tantos. Pois se não. O que come primeiro, o artilheiro, é o que não é nem nunca foi aquele pé redondo, o redemunho, o não falado, o tristonho, não. Capoeira é de Deus. Mundo e gentes muitas têm mandinga, corpo tem poesia, pássaro tem bico. Capoeira tem axé. Meu pai e meu mestre me ensinaram. E isto não é pouca coisa. Mas mel não conhece flor nem reconhece abelha. O que me ensinou capoeira conhecia (p.24).

O personagem Besouro, se real ou imaginário, verdadeiras ou falsas suas façanhas, pouco importa. Ele revela muito do *ethos* dos capoeiras de antigamente e mesmo dos capoeiras de hoje - por mais que se evitem tais comparações, quando se busca associar a capoeira com valores mais aceitos socialmente. Revela um universo simbólico que foi sendo constituído e moldado desde os tempos das agruras da escravidão, passando pelo tempo dos valentões e desordeiros de rua e suas brigas com a polícia, e até os dias de hoje, no enfrentamento das situações cotidianas, não menos desfavoráveis, por parte daqueles marginalizados pelo sistema, que ainda representam uma parcela considerável dos capoeiras atuais, embora a capoeira hoje tenha se difundido por todos os estratos da sociedade.

Frederico Abreu, ou simplesmente Frede, um dos maiores pesquisadores e conhecedores da arte da capoeiragem, considerado por muitos como mestre, embora ele próprio recuse essa menção, nos diz em seu depoimento, sobre a “tradição da desordem” existente nesse universo. Da vida no meio da desordem, já que a composição desse universo, segundo ele, é de elementos que remetem à “barra pesada”, à vivência no meio da marginalidade, e que “isso vai ficando como uma marca definitiva da capoeira, por mais moralismo que a gente queira traduzir nela, a partir da contribuição de Bimba e Pastinha, mas acho que essas coisas da malandragem, da marginalidade e da barra pesada também compõem a ancestralidade e a tradição da capoeira”.

Dos manuscritos do mestre Noronha, trazemos essa passagem:

Aprender todas as maldade que eziste na capoeira angola que tem seus gopes trasueiros (...) porque tem todo fundamento desta baderna na Bahia (...) Livino formou muito aluno na pregica quer hera barra pezada para quem freqüentava esse lugar so ezistia muito mestre de capoeira da barra pezada(...)

mestres antigo que aprendeu com amor proprio na época da barra pezada aprendeu jogar capoeira angola aqueles que tinha natureza pra pegar porco pela bouca (1993, p.42)

Mas Noronha, por outro lado, tenta justificar algumas atitudes em função do contexto em que viviam os capoeiras da época:

Todos jogador de capoeira angola não sabe o valor que tem um berimbão [berimbau] é uma arma de grande utilidade para o capoeirista que anda pençando na mardade não é questão de valentia é questão de privinição da vida porque um assalto pode si dá qualquer momento porque a vida está difícil para quem trabalha e para o marginal está face quando ele encontra um otário sai bem e quando ele encontra um capoeirista recebe nalfe [navalha] pela cara ahi ai intervenção da policia imediatamente não sei porque a policia toma logo essa deliberação dei alguma navalhada porque fui açaltado por um marginal é esta a origem que o capoeirista anda na mardade para esse fim não que ele ceija dizordeiro todos capoeirista são operário e não vagabundo. Mestre Noronha da este iscaricimento. Bahia. (id.)

Embora mestre Noronha tente justificar-se, o termo “desordeiro” aparece em muitas ocasiões, não só nos seus manuscritos, como no discurso de boa parte dos velhos mestres da capoeira angola da Bahia, como uma qualidade enaltecedora dos capoeiras antigos, que ao desfazerem a ordem estabelecida, principalmente nos enfrentamentos com a polícia, nas arruaças, brigas e confusões, estavam demarcando um comportamento desafiador do poder escravista, num primeiro momento, e do poder repressor, que se instala com a República em finais do século XIX, e vai até a assinatura do decreto de Getúlio Vargas, no ano de 1934, que tira a capoeira da criminalidade, iniciando, então, o processo de maior aceitação social dessa prática.

Os termos “desordeiro”, “falso”, “traíçoeiro”, “vadio”, “malandro” entre outros, adquirem um outro sentido no universo da capoeiragem. Segundo Frede Abreu, em comentário incluído na publicação dos manuscritos do mestre Noronha, esses termos dizem respeito ao que ele chama de “ética revolucionária”, pois funcionam como lei, suplantando a moral estabelecida. “Na barra pesada todo mundo estranha todo mundo; todos se respeitam porque todos são perigosos. Nisso se sustenta o equilíbrio e a harmonia do grupo, tornando a camaradagem essencial” (1993, p.119).

Um capoeira bastante conhecido e respeitado em Salvador, Edilson Manoel de Jesus, o contra-mestre Eletricista, aluno do mestre João Pequeno, falando sobre a malandragem e a malícia, em depoimento que nos concedeu, diz que “a malícia é o que você aprende de bom ou

de ruim e deixa pra você guardada...quando você já usou tudo que você tinha, aí você usa a malícia...na roda da capoeira ou na vida”.

A inversão desses valores, criando o que podemos definir também como “ética da malandragem” (Vieira, 1996), traz um componente muito significativo para o universo da capoeira. Traz elementos em que a subversão e a contestação da ordem são os mesmos elementos que proporcionam a coesão de um grupo social marginalizado, e uma maior solidariedade entre seus membros. São elementos que adquirem outro sentido, e passam a ser vistos como atributos do capoeira que quer ser valorizado e admirado no seu meio social. São atributos que dão identidade e possibilitam a valorização desses sujeitos perante seus pares também marginalizados. Traduzem-se, como a única forma de serem respeitados pela polícia, que em última instância, representa o poder que os oprime. Já que este é o único meio de serem vistos e ouvidos, numa sociedade que só permite o seu reconhecimento como aqueles que subvertem a ordem, assumem-se então como “desordeiros” e “valentões”, que passam a ser portanto, termos que denotam valor e respeito nesse universo.

Porém, em que pesem as inúmeras situações de confronto envolvendo a polícia e os capoeiras através dos tempos, a dissimulação e o enfrentamento indireto são uma das características mais importantes da capoeira, sobretudo em se falando da capoeira angola. Um dos elementos responsáveis por essa característica é a *ginga*. A *ginga* constitui-se num movimento embalado pelo ritmo da orquestra de instrumentos, quase uma dança, que coloca ambos os jogadores frente a frente, aguardando o momento mais propício para aplicação de um golpe.

O termo “ginga” refere-se, segundo Câmara Cascudo (2001), à *Njinga Mbandi*, ou simplesmente, rainha *Jinga*, que reinou em Angola entre os séculos XVI e XVII, e era muito respeitada não só em sua região, como entre os colonizadores portugueses e espanhóis que governavam África nesse período. A rainha *Jinga* vive até hoje na memória coletiva do povo de Angola, como constatou Cascudo em sua visita àquela região. Segundo Cascudo, ela era invencível na graça feiticeira e na prontidão verbal, sabendo portar-se como uma princesa real, e uma excelente negociadora política, fato que causava admiração entre os invasores europeus. No Brasil, a rainha *Jinga* influenciou o imaginário de muitas manifestações afro-brasileiras, como os maracatus, congos e congadas, como relata Cascudo, além da capoeira.

Os cortejos reais, dramatizados pelo maracatu de Pernambuco, e a representação do rei e da rainha africanos, muito comuns nos congados e moçambiques da região sudeste do Brasil, inspiram-se muito, segundo Cascudo, na rainha *Jinga*, por ter sido ela, uma das rainhas mais importantes para o imaginário do escravo africano, além de uma guerreira muito respeitada pelos seus adversários, colonizadores portugueses e espanhóis. Essas manifestações da cultura popular afro-brasileira são, portanto, recriações em terras brasileiras, desse passado glorioso vivido por seus ancestrais africanos.

O termo *ginga*, na capoeira, remete a um imaginário de conflito e negociação expresso pela ação política da rainha *Jinga*, no embate com os colonizadores/invasores europeus, e também aos seus atributos de magia, que segundo histórias da capoeira, permitia que ela aparecesse e desaparecesse durante as batalhas que liderava em África.

A *ginga* representa então a possibilidade desse enfrentamento indireto na capoeira e expressa, através de uma linguagem corporal, segundo Reis (2000), estruturas de representações presentes na sociedade mais ampla, relativas à condição do negro e do marginalizado: seu lugar social e as estratégias de ação que estão ao seu alcance. Segundo a autora, “é justamente a aparente oposição entre a rebeldia passiva e a rebeldia ativa que determina a ambigüidade do jogo de capoeira e de seus movimentos corporais. E, precisamente, por permitir disfarçar a luta, sob a forma da dança, é a *ginga* a principal responsável por essa ambivalência” (p.181).

Temos, dessa forma, um aspecto político fundamental do jogo de capoeira, interpretado enquanto um enfrentamento indireto entre os dois capoeiras. A capoeira torna-se, assim, uma refinada metáfora da luta social, um espaço onde são construídas inúmeras situações de enfrentamento indireto, onde os sujeitos em disputa com o poder dominante, dançam, jogam e dissimulam, aguardando o momento certo para aplicar o golpe inesperado e certo.

O jogo de capoeira é um jogo de contra-poder, afirma Reis. O que importa é saber aproveitar o espaço vazio deixado pelo outro e, quando houver oportunidade, partir para o embate direto. Dessa maneira, diz ela, “o mesmo corpo, que à primeira vista conforma-se, é aquele que, na ocasião oportuna, insurge-se e ataca. E ataca de um jeito inesperado, invertendo as regras do jogo que garantem a dominação, já que aquele que aparentemente dominava a situação poderá, subitamente, tomar um bom ‘banho de fumaça’ e tornar-se, ele próprio, o dominado” (p.181).

Em depoimento que nos concedeu, Pedro Moraes, o mestre Moraes, compara a capoeira angola com uma “*forma de guerrilha*”, afirmando que ela atravessou um período de obscurantismo, com a ascensão da capoeira regional, justamente em função de um interesse por parte de setores dominantes da sociedade, em valorizar essa expressão popular – a capoeira regional – que ao seu ver foi “*domesticada*” pelo poder, ao passo que a capoeira angola sempre representou uma contestação ao sistema, razão pela qual, propositadamente, caiu no esquecimento durante o período que engloba as décadas de 60, 70 e 80 basicamente.

Talvez sejam um pouco duras as palavras do mestre Moraes em relação à capoeira regional, que ao nosso ver, podem ser relativizadas, se compreendidas sob outros enfoques, sobretudo aquele que a valoriza enquanto uma recriação cultural, que busca estratégias de reconhecimento e aceitação social. Essas características da capoeira regional remetem à capacidade criativa do negro brasileiro, que soube utilizar-se de elementos do próprio sistema repressor, para ocupar espaços importantes na sociedade. Porém, não resta dúvida de que o processo de transformação pelo qual passou e ainda vem passando a capoeira regional, tirou dela muitas das características de contestação ao *status quo*, que na capoeira angola, pelo contrário, são bastante visíveis. A capoeira regional adquiriu, de maneira geral, certas características, como as suas formas de inserção numa cultura de consumo, por exemplo, que sugerem mais uma “*adaptação*” às normas da sociedade capitalista, do que a sua “*contestação*”.

No entanto, a capoeira regional passa por um momento importante de reflexão, no sentido de estarem seus mestres e praticantes, a buscar uma maior profundidade, ao tentarem recuperar as raízes dos fundamentos criados por mestre Bimba. Esse processo, segundo o mestre Cobra Mansa, em depoimento que nos concedeu, está relacionado “*à ascensão e ao reconhecimento social da capoeira angola, que tem provocado e estimulado a capoeira regional a essa busca no sentido da sua própria afirmação*”.

O *ethos* da capoeira angola contém todos esses elementos analisados acima, que acabam influenciando toda uma conduta e uma postura perante o mundo, observada em seus praticantes. A astúcia, a criatividade, o “*jogo de cintura*” e a maleabilidade desses sujeitos frente às situações adversas do cotidiano, terminam por constituir um saber que obedece a uma lógica diferenciada, nos moldes da discussão que estabelecemos no capítulo anterior. A tarefa que nos cabe, no próximo capítulo, é discorrer sobre esses saberes que são constituídos no

universo da capoeira angola, sobretudo, a partir do ritual da roda, onde se dá o jogo da capoeira, enquanto um rico processo de aprendizagem social.

CAPÍTULO IV

CAPOEIRA ANGOLA: UM JEITO DE ENSINAR E APRENDER ... A VIDA

Buscamos, nos capítulos anteriores, investigar o universo rico e diversificado da cultura popular, procurando identificar os elementos integrantes de uma lógica diferenciada, presentes nesse âmbito, responsáveis pela constituição de formas alternativas de compreender o tempo, o espaço, as relações sociais e os processos de transmissão da memória coletiva e da ancestralidade do grupo, que caracterizam em última instância, o imaginário e as práticas sociais e culturais dos sujeitos pertencentes a esse universo. Procuramos estabelecer ainda, alguns pressupostos que buscam definir o *ethos* de uma manifestação das mais significativas da cultura popular, a capoeira angola, a partir de alguns elementos presentes no imaginário e na memória coletiva dos capoeiras do passado e do presente.

Essas características se manifestam também de forma muito peculiar e própria, nos processos educativos e na transmissão de saberes e conhecimentos, que tradicionalmente se fazem presentes nesse universo. Festas, rituais e tradições populares constituem um espaço fecundo para a análise dos processos de mudanças e de construção da identidade e da memória coletiva, como já vimos anteriormente. Feito o preâmbulo, é correto também dizer que as manifestações culturais contribuem de forma importante para os chamados processos educativos não-formais presentes na nossa sociedade.

Estamos considerando, também, que a educação formal ainda carece de uma visão mais ampliada sobre a importância das referências provenientes do universo da cultura popular, cujos elementos são tratados de forma “folclorizada” e, na maioria das vezes, preconceituosa, em grande parte dos programas desenvolvidos nas redes pública e privada de ensino em nosso país.

É objetivo desse capítulo analisar os processos educativos não-formais presentes na capoeira angola, no sentido de levantarmos alguns aspectos importantes desses processos. Estamos buscando assim, inspiração nas formas tradicionais de ensinar-aprender utilizadas nesse universo, sobretudo a partir das influências marcantes da cultura afro-brasileira, que

caracterizam decisivamente as manifestações da cultura popular, como no caso do samba por exemplo, para refletirmos sobre outros modelos de aprendizagem possíveis.

Pretendemos com isso, contribuir para uma reflexão mais aprofundada sobre as formas de educação presentes no universo da cultura popular, e de como essas experiências baseadas na tradição, na ancestralidade, no ritual, na memória coletiva, na solidariedade e num profundo sentido comunitário, podem estar auxiliando num processo de construção de formas alternativas de se pensar a educação, sobretudo aquela voltada às camadas menos favorecidas da nossa sociedade, que são, em última instância, elas próprias, as responsáveis por essas experiências ricas em conhecimentos e saberes que, normalmente, não são reconhecidos nem valorizados nos processos envolvendo a educação formal no Brasil.

4.1. Da roda de capoeira ao aprendizado da vida

Então eu ficava só olhando
Aí ele disse assim
- Ô meu filho venha cá ! Você quer aprender ?
Eu disse:
- Quero
Ele mandou abaixar
Quando eu abaixei, aí eu vi o pé
Eu pulei
Aí ele disse:
- Ô meu filho, a partir de hoje eu vou lhe ensinar !

Esse depoimento de Washington Bruno da Silva Filho, o mestre Canjiquinha, retrata a forma como tradicionalmente se ensinava e aprendia capoeira. O mais velho sempre estimulando, a partir de uma situação real, o interesse do mais novo. O mais velho, nesse caso, era o famoso capoeira conhecido por Aberrê, o primeiro mestre de Canjiquinha. Esse fato se deu em 1935, em Matatu Pequeno, no bairro de Brotas, cidade de São Salvador, no banheiro de Otaviano, onde havia uma quitanda em frente. Ali aconteciam as vadiagens de capoeira.

Assim também foi despertado o interesse do mestre João Pequeno, segundo ele próprio relata, logo quando chegou a Salvador, vindo de Mata de São João, no interior da Bahia, onde já tinha tido algumas experiências com capoeira, mas de forma ainda incipiente:

Naquele tempo, não tinha capoeira em espaço...a capoeira era na rua...ai eu não tinha arte, não tinha nada, eu fui trabalhar de servente de pedreiro...lá na rua Carlos Gomes. Eu trabalhava mais um camarada, na masseira, e ele chamava...o camarada chamava Cândido...e ele gostava de tomar umas pingas (risos)...quando o serviço tava lento, ele ia na rua, tomava umas pinga e vinha, batia palma, cantava, sapateava e dava pulo de capoeira...ai numa daquelas que ele deu pulo de capoeira...eu entrei pra dar uma cabeçada e recebi uma joelhada por aqui [mostra o queixo] (risos). Ai ele me abraçou e disse: "olha, não se incomode não...vou lhe botar numa roda de capoeira (risos)".

Naquele tempo, na primeira metade do século passado, (e ainda hoje) nos bairros populares, o botequim, a venda, a bodega, a quitanda se constituíam, conforme Abreu (2003), pela rotina das suas funcionalidades, em pontos de animação da sociabilidade para essas comunidades, fator que não se eliminava, mesmo quando neles havia a perturbação da ordem. A capoeira nessa época, era então presença constante, principalmente nos fins de semana e feriados. Enquanto as doses do “espírito forte” (denominação antiga da cachaça) rolavam nas mesas, o samba, o batuque e as vadiagens de capoeira rolavam na frente desses estabelecimentos. E era assim que muita gente se iniciava nessas “artes da malandragem”.

A capoeira se aprendia “de oitiva”, ou seja, sem método ou pedagogia. A oitiva constitui-se como um claro exemplo de como se dá a transmissão através da oralidade na capoeira, baseada na *experiência* e na *observação*. A oitiva era um processo diversificado e culturalmente muito rico, segundo Abreu (1999). O processo, na maior parte das vezes, se dava na própria roda, sem a interrupção do seu curso. O mestre geralmente pegava nas mãos do aluno para “dar uma volta” com ele, dar os primeiros passos. “Diferentemente de hoje em dia, quando é mais freqüente se iniciar o aprendizado através de séries repetitivas de golpes e movimentos. Antigamente o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo: um balão boca-de-calça por exemplo. A partir dele se desdobravam outras situações inerentes ao jogo, que o aprendiz vivenciava orientados pelos ‘toques’ e conselhos do mestre”(p.20).

A roda pode ser considerada então, conforme Abreu, enquanto um rito de passagem, que se incorporava ao processo de aprendizagem, enquanto seu momento mais rico, aberto às influências e inventividades, quando o aluno, através dos toques e dicas do mestre que acompanhava atento o seu desenvolvimento, dos conselhos de outros camaradas da roda ou por

si próprio, ia descobrindo as articulações, truques e manhas do jogo. A partir de então, ele começava a moldar o seu jeito de jogar. E começava a aprender algo mais sobre a vida.

Às vezes, esse aprendizado se dava também individualmente, nos quintais e terreiros das casas, onde a proximidade entre o mestre e o aprendiz era um fator essencial. Muitas vezes, como lembra o mestre Moraes em seu depoimento, o aprendiz de capoeira, era também aprendiz de ofício do seu mestre de capoeira, que podia ser um marceneiro, um sapateiro ou um artesão, profissões comuns entre os mestres de capoeira de antigamente. Moravam no mesmo bairro e tinham, geralmente, a mesma situação econômica, pois eram oriundos da mesma classe social. A convivência entre mestre e aprendiz era então um fator que auxiliava muito o processo de aprendizagem da capoeira

Essa forma de ensinar e aprender, guarda muito daquilo que poderíamos chamar de “pedagogia do africano”, segundo expressão muito utilizada no âmbito da capoeira angola, que até hoje notamos nos mestres mais tradicionais, como João Pequeno, João Grande ou Curió, por exemplo. Guardamos vivas ainda na memória, lembranças das primeiras aulas no Forte Santo Antonio, há cerca de uma década atrás, onde aprendíamos os primeiros movimentos da capoeira angola pelas mãos de João Pequeno. A sensação de acolhimento ao sentirmos o toque das mãos daquele ancião, então beirando os oitenta anos, que com todo carinho e delicadeza, conduzia nossos movimentos de braços e pernas pelo caminho sinuoso da capoeira angola, era uma sensação que talvez jamais esqueçamos.

Segundo o mestre Moraes, em seu depoimento, o toque, na “pedagogia do africano”, é fundamental. *“Ele toca o aluno para passar o sentimento...ele não toca unicamente para consertar o movimento...ele passa muito mais a vontade de ver o aluno aprendendo, do que ensinar o movimento correto”*. Essa forma tradicional de ensinar passa pela proximidade que deve existir entre o mestre e o aprendiz. Uma proximidade corporal em que o afeto, a atenção e a disponibilidade do mestre se mostram integralmente.

O mestre Cobra Mansa, outro estudioso das tradições africanas, afirma em seu depoimento, que o mestre tradicional, verbaliza muito menos, do que toca o seu aluno, e demonstra com seus próprios movimentos, o que ele pretende ensinar. Segundo Cobra Mansa:

o mais importante nessa tradição é o hálito, é o que você tá passando...a sua alma que você tá transmitindo [faz o gesto como se estivesse passando a alma através da boca]. Então você não está transmitindo simplesmente a sua palavra, mas o hálito...a alma...então quando você recebe aquilo, você tá recebendo uma tradição de muitos e muitos antepassados, porque alguém já me passou

isso...agora eu tô passando pra você, você vai internalizar, e depois vai poder passar a mesma coisa para o outro, então é muito mais do que você pegar o livro e ler...tem uma alma ali, tem um gesto, um olhar, tem uma forma (...) tudo isso fica marcado, porque é legal você ler um livro, mas a emoção de alguém estar te contando uma coisa, te passando alguma coisa, tem todo um gesto, um brilho nos olhos, que você sente uma alma sendo passada para você.

Podemos afirmar que seja essa a essência da oralidade, enquanto uma forma de transmissão dos saberes e da cultura de um povo. O universo mítico que envolve a capoeira através da ancestralidade tal qual abordamos no segundo capítulo, possibilita segundo Luís Vítor Castro Jr. (2003), "...um caminho de comunicação vibrante que envolve seus personagens num campo fértil de produção de saberes, e que explica os fenômenos existentes. Os saberes revelam uma força de criação e recriação ordinária do passado em constante comunhão com o presente. Através de uma dimensão estética de educação baseada na descoberta, acontece um sistema de comunicação motora, simbólica e oral ” (p.09).

Na capoeira angola, essa forma de aprendizado ainda se expressa de certa maneira, e com alguma regularidade, sobretudo nas academias mais tradicionais de Salvador, se bem que o processo de crescimento que essa manifestação vem experimentando, tem influenciado também suas formas de aprendizado, que hoje já se mostram, nas diversas academias pelo país e exterior, muito mais direcionadas por métodos que evidenciam outros elementos, mais sistemáticos, racionais e ocidentalizados. Porém de qualquer forma, ainda pode-se notar alguns resquícios dessa pedagogia africana, em alguns dos processos de ensino-aprendizagem envolvendo a capoeira angola.

Tradicionalmente, como diz Muniz Sodré (2002), o mestre não ensinava o seu discípulo, pelo menos no sentido que a pedagogia ocidental nos habituou a entender o verbo ensinar. Ou seja, o mestre não verbalizava, nem conceituava o seu conhecimento para transmiti-lo metodicamente ao aluno. “Ele criava as condições de aprendizagem formando a roda de capoeira e assistindo a ela. Era um processo sem qualquer intelectualização, como no zen, em que se buscava um reflexo corporal, comandado não pelo cérebro, mas por alguma coisa resultante da sua integração com o corpo” (p.38).

A palavra “educação” não existia nas línguas tradicionais africanas, segundo Tedla e Maiga, citadas por Petronilha Gonçalves e Silva (2003). Ela entra na África com as escolas, tais como concebidas, organizadas e implantadas pelos europeus. “Entre os afro-descendentes,

o emprego dos termos educar-se, ser educado está ligado a posturas, valores, comportamentos, conhecimentos reconhecidos pela classe social e grupo racial branco que detém o poder de governar as sociedades, de que aqueles, embora façam parte, são excluídos”. (p.181). Para os africanos e afro-descendentes, segundo a autora, o termo educar-se tem um sentido mais amplo e referem-se ao como *tornar-se pessoa*, o que traduzem como *aprender a própria vida*.

Na perspectiva africana, como afirma Gonçalves e Silva, a construção da vida encontra um sentido maior quando relacionada à comunidade do qual faz parte o sujeito, não se restringindo ao seu aspecto individual. O crescimento das pessoas tem sentido quando representa fortalecimento para a comunidade a que pertencem.

A tradição oral é, pois, segundo a autora, fundamental para compreender os modos próprios de educar e de se educar encontrados junto à população negra, bem como os entendimentos e concepções que orientam suas ações educativas e pedagógicas. A tradição oral confere à história do continente africano uma força original, e por isso é considerada pela UNESCO, segundo a autora, como “museu vivo” em que se encontram preservadas produções sócio-culturais de povos africanos e seus descendentes na diáspora. Diz a autora:

A tradição oral é uma manifestação da tradição cultural, e, como ela, encerra conjunto de significados, que se apresentam com continuidade e constância entre membros de um mesmo grupo étnico-racial. Encontram-se tais significados inscritos em intenções, projetos, posicionamentos, avaliações, articulados no agir e intervir no ambiente. Trata-se de patrimônio ancestral intangível que sobrevive, com renovados contornos, como que ocultado, mas sempre compartilhado (p.185).

É justamente na tradição oral, presente na roda de capoeira, que os saberes têm o espaço e o tempo de se mostrarem e serem transmitidos pelos iniciados aos mais novos. A roda é sempre um ritual de passagem, pois inclui a mudança, o momento da transformação, a passagem entre esse mundo e o além, e vice-versa. Relacionando a roda de capoeira à roda de samba, Marco Aurélio Luz (1995), afirma que ali ocorre a passagem dos seres vivos em espíritos ancestrais, a vida e a morte. Comparando a capoeira com o samba, ele afirma que em relação à música e à dança, esse tempo de mudança está expresso na representação estética, através da “síncopa”, característica principal da musicalidade africana, que alterna tempos rítmicos com pausas não lineares.

A síncopa é a batida que falta, como diz Sodré (1998), é a ausência no compasso de marcação de um tempo fraco, que no entanto, repercute noutra mais forte. “É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento corporal no espaço” (p.11).

Nesse sentido, assim como também afirmou mestre Decânio, o ritmo proveniente da orquestra de instrumentos da capoeira, traz para o aprendiz, a possibilidade de ser conduzido por essa estimulação rítmico-melódica de uma forma quase espontânea. Em sintonia com essa atmosfera de estímulos sensoriais e mítico-religiosos proporcionados pelo ritual da roda, o aprendizado do iniciante vai se desenvolvendo de modo interativo e profundamente integrado àquela comunidade cultural que passa então a acolhê-lo como um novo membro.

As situações desafiadoras da roda de capoeira se tornam então, parte do processo de aprendizagem e estão presentes, como dizem Castro Júnior e Sobrinho (2001), “no imprevisível, no inesperado, na ginga desconcertante, no mar claro-escuro cheio de turbilhão, enfim, numa vivência inspirada e imersa na comunidade e nas histórias individuais e coletivas, mobilizadas pela memória ancestral do grupo”(p.10). O aprendizado da capoeira angola, simbolizado pela roda, tem o caráter profundamente comunitário.

A roda, enquanto rito de passagem, traz elementos importantes da cosmologia africana, como certos saberes ou segredos, guardados pelo mestre, que vão sendo revelados aos poucos, conforme o iniciante vai encontrando o amadurecimento necessário para poder ter acesso a esses conhecimentos. O segredo, como componente desse universo, tem para Muniz Sodré (1998), o mesmo significado de *auô*, palavra nagô que serve para designar aquilo que se quer subtrair à determinação imediata e separar-se, guardar-se para as sutilezas do processo iniciático. Quando o segredo é institucionalizado – como é o caso do *auô* na cultura negra –, diz o autor, a comunicação é o próprio processo iniciático, constituído por um conjunto de atos ritualísticos, através dos quais se transmitem gradualmente, ao longo do tempo, conteúdos secretos.

O segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo lingüístico de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de *axé*, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Afirma Sodré que elas circulam como tais, como *auô*, sem serem reveladas “porque dispensam a hipótese de que a verdade existe e deve ser trazida à luz”.

(p.54). Desnecessário dizer o quanto a educação formal ainda está distante da compreensão desses fatores que caracterizam os processos de aprendizagem presentes na cultura popular.

Nesse contexto, o tempo de aprender torna-se um outro tempo. Não pode ser estipulado nem demarcado segundo as categorias presentes nas sociedades ocidentalizadas, que o delimitam dentro de uma concepção linear aqui já analisada. A concepção de tempo orientada pela tradição afro-brasileira, é uma das características mais marcantes dos processos de aprendizagem presentes no universo da capoeira angola. Perguntado sobre o tempo necessário para se aprender capoeira, responde mestre Moraes em seu depoimento: “*O tempo para o africano, o tempo necessário para absorver o conhecimento...é...o tempo necessário para absorver o conhecimento ! Somos parte da natureza e a natureza é que rege o nosso corpo...o tempo de aprender é o tempo da natureza de cada um...e tem que ser respeitado ! .*”

Na concepção da cultura *bantu*, conforme Aléxis Kagame (1975), diferentemente da cultura ocidental, existe a unificação entre as categorias *espaço* (ou lugar) e *tempo*. Para efeito de compreensão dessa lógica, o autor busca explicar que nessa cultura, o movimento de cada *ser existente*, executado em tal ponto e em tal instante, é individualizado e distinguido dos precedentes e dos seguintes, justamente por haver nesse processo, uma combinação entre o tempo e espaço. Ou seja, esse movimento individualizado se torna uma entidade *única*; ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo *existente* nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do *espaço*; será sempre um outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente. Aí está para o autor, no nível do pensamento profundo, a justificação última da unificação do lugar e do tempo na cultura *bantu*.

Na cultura *bantu*, segundo Kagame, o tempo é uma entidade incolor, indiferente, enquanto um fato concreto não sobrevém para marcá-lo, para selá-lo. Esse fato pode ser a ação do pré-existente (as entidades espirituais, os orixás), do homem, do animal, ou de um fenômeno da natureza. O tempo é, pois, marcado pela ação de determinado evento. O tempo é então, tirado do anonimato e passa a ser o *tempo desse evento*.

Não existe, portanto, entre os *bantu*, substantivo teórico para indicar o tempo, como nas línguas da cultura europeu-americana. Entre os *bantu*, o que importa é o tempo disso ou daquilo, o tempo propício para isso ou aquilo. O tempo assim marcado, individualizado pelo

evento, pode ser, segundo Kagame, muito curto ou muito longo, segundo a duração do evento que o individualiza.

O tempo que um indivíduo leva para aprender a capoeira angola, segundo essa visão, portanto, não é nem maior, nem menor que o *seu próprio tempo de aprender a capoeira angola*. A pedagogia africana, que de certa forma influencia os processos de aprendizagem presentes no universo da capoeira angola, demonstra um profundo respeito pelo tempo de cada um, pela sua individualidade. A paciência, tanto do mestre, quanto do aprendiz, é uma qualidade que se torna essencial para que esse processo possa se desenvolver com a mesma naturalidade que uma planta é germinada, cresce e dá frutos.

...Iê
Vai lá menino
Mostra o que o mestre ensinou
Mostra que arrancaram a planta
Mas a semente brotou
E se for bem cultivada
Dará bom fruto e bela flor
Ai, ai,
Aidê
Olha mestre Pastinha
Cantei pra você....³⁷

Mestre Pastinha dizia, aos 92 anos de idade, pouco antes de morrer: “*eu ainda tô aprendendo capoeira...*”. Essa paciência em deixar o tempo agir como escultor das qualidades de um bom capoeira, ainda pode ser encontrada em alguns grupos de capoeira angola, diferentemente da capoeira regional, onde em boa parte dos grupos, a própria função de mestre tem se banalizado, pois é cada vez mais freqüente encontrarmos jovens capoeiras, na faixa de seus vinte ou trinta anos, se auto-intitulando mestres, com pouca experiência de vida, e de capoeira, sem a mínima noção do que essa titulação - o “ser mestre” - significa.

Isso se dá em função de interesses em relação ao mercado consumidor de cultura que cresce a cada dia, no qual se inclui a capoeira, e no qual o título de mestre é uma garantia de obtenção de espaços nesse concorrido “*shopping cultural da modernidade*”. A capoeira angola também não está livre dessa influência, porém nota-se uma certa preocupação, talvez um pouco maior do que na capoeira regional, com esse tempo de chegar a ser mestre, embora já tenhamos muitos exemplos também no universo da capoeira angola, que contradizem essa nossa análise.

³⁷ Trecho de ladainha feita em homenagem à memória do mestre Pastinha. (autoria de Toni Vargas.)

Diz uma cantiga de capoeira que “*só o tempo te faz mestre*”, e isso implica que o mestre de capoeira seja alguém que possua, além da capacidade e habilidade na prática do jogo, muita experiência de vida. O reconhecimento como *mestre* (tanto na capoeira, quanto na cultura popular em geral), se dá então naturalmente, por parte da comunidade da qual ele faz parte, por entender que foram preenchidos os atributos exigidos para tal função. O título de mestre só tem legitimidade, quando atribuído pelo grupo social ao qual representa, que, em última instância, é quem delega autoridade às suas lideranças.

O *soba* na cultura *bantu*, segundo Antonio Miguel André (2003), é a denominação da função exercida pelo *velho*, aquele que detém a memória e o conhecimento sobre os costumes, a língua e a história de sua comunidade, exercendo a liderança desse grupo social e decidindo sobre questões referentes à justiça entre seus pares. Ele só se reveste desse poder e dessa autoridade, justamente por ser velho, e portanto, ter adquirido a experiência necessária para exercer tal função. A função de mestre na capoeira angola deve, ou deveria ser pautada por esses mesmos princípios, já que ser mestre resulta do aprendizado, experiência e observação de toda uma vida.

Assim, o mestre, na cultura popular em geral, adquire esse reconhecimento, por ter se notabilizado perante sua comunidade, em razão de sua capacidade de ser um elo transmissor dos saberes de seus antepassados. Esse processo, na cultura *bantu* se reveste de importância capital, pois essa cultura põe em estreita relação os antepassados e seus descendentes, convencidos estes de que não continuariam a existir no presente e não poderiam perpetuar sua linhagem sem a proteção dos antepassados. Devem, pois, segundo Kagame, voltar-se para seus antepassados para se certificarem da intervenção tutelar que esperam deles, mas isso não significa de modo algum que eles não se orientam para os tempos que virão, pois o fim último do homem, em seu sistema filosófico, é a perpetuação da linhagem. Eles se voltam, pois, para o passado a fim de garantirem seu futuro individual e o futuro de sua descendência.

O culto aos antepassados que se manifesta na capoeira angola, influência direta da concepção *bantu* de tempo, se nota com muita ênfase através dos cantos e ladainhas (como a transcrita acima) em que os ancestrais da capoeira são sempre lembrados, e mesmo através da forma como esses antepassados são reverenciados, seja nos discursos dos mestres e alunos, seja na presença de fotografias, imagens e pinturas desses antepassados presentes de forma solene nas paredes dos locais onde acontecem as aulas e rodas de capoeira angola, seja ainda na forma

pela qual a maioria dos angoleiros fazem questão de se referirem à sua “linhagem” – a árvore genealógica da capoeira –, como prova de pertencimento à tradição herdada de determinado mestre considerado importante nesse universo.

Um outro dado interessante presente na concepção de tempo da cultura *bantu*, conforme Kagame (1975), é que a maioria das línguas que a compõem, empregam o mesmo vocábulo para traduzir os termos “ontem” e “amanhã”, e um outro para exprimir “anteontem” e “depois de amanhã”. Ou seja, isso significa que passado e futuro se interpenetram e não se diferenciam substancialmente, fazendo parte, juntamente com o presente, de uma mesma unidade temporal, que como já foi visto, é marcada pelo evento. A roda de capoeira se constitui enquanto uma dessas expressões da concepção de tempo baseada no evento.

A noção de circularidade do tempo, tal qual analisamos, não poderia dispor de exemplo mais esclarecedor. A presença marcante dessa concepção de tempo da cultura *bantu*, portanto, acaba deixando suas marcas também, de alguma maneira, na maioria das manifestações afro-brasileiras que sofrem essa influência, como no caso da capoeira angola.

A capoeira angola, ao buscar constantemente os vínculos com essa ancestralidade africana, e também com a ancestralidade que tem como referência os tempos de escravidão no Brasil, e posteriormente os tempos remotos da capoeira de rua, das desordens e vadiagens, busca estabelecer o elo entre o seu passado ancestral, o seu presente constituído e o seu futuro enquanto possibilidade concreta de afirmação social, cultural e política. Manifesta-se assim, principalmente a partir do ritual da roda, a noção de circularidade do tempo na capoeira angola, e os processos de aprendizagem presentes em seu universo acabam por serem também, em certa medida, influenciados por essa concepção de tempo.

A roda de capoeira, além de representar esse espaço mítico de ligação entre passado, presente e futuro, serve para metáforas interessantes, como aquela que nos traz Mestre Moraes em seu depoimento, ao fazer uma analogia entre a roda de capoeira e o mundo. A roda de capoeira é para ele:

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

A partir dessa análise, a capoeira angola pode ser vista enquanto uma forma de luta social, pois ainda que através do enfrentamento indireto e dissimulado, ela fornece elementos aos seus praticantes, que permitem a eles enfrentar determinadas dificuldades e obstáculos impostos por uma sociedade excludente e autoritária, bem como questionar os valores de uma sociedade consumista e mercadológica. Esse aprendizado desenvolvido nas rodas e no jogo da capoeira, torna-se então um aprendizado social, a partir do momento que o praticante de capoeira é capaz de fazer analogias entre a sua prática na roda de capoeira, e as possibilidades de utilizar esse aprendizado na “roda da vida”.

Quando perguntado se ele compreendia a capoeira enquanto forma de resistência e luta social, respondeu assim, mestre Decânio, em seu depoimento:

Quando você joga capoeira, você sabe que se vai logo mostrando que quer lutar, bater, já perdeu metade das chances de ganhar...se você tratar o outro como inimigo...nem você vai jogar, nem vai deixar o outro jogar...e você tá sujeito a apanhar também...então não é por aí. A meu ver...mesmo que seja [sobre a capoeira ser resistência e luta social] eu tenho que dizer que não é (risos). Se levantarmos a tese de que a capoeira é instrumento de luta social, nós estamos perdidos, que ela vai ser combatida como inimigo...entendeu qual o sentido ?

A ancestralidade da capoeira traz todos esses elementos utilizados historicamente pelas camadas marginalizadas da população brasileira, enquanto estratégias de luta, inconformismo, resistência, insubordinação e dissimulação, essa última expressa com clareza no depoimento acima. Tais estratégias são utilizadas, conforme já dissemos, no enfrentamento direto e indireto aos poderes estabelecidos, e acabam sendo componentes importantes do *ethos* da capoeira angola da atualidade, que se expressam no discurso, nas formas de organização e na militância política de boa parte dos grupos existentes no país e no exterior.³⁸

Não estamos aqui afirmando, que no âmbito da capoeira regional não existam tais discussões e preocupações, mas observamos que, possivelmente, elas aconteçam com menor frequência e muitas vezes, sob outros enfoques, com um grau de politização um tanto

³⁸ Nota-se, com muita frequência, que boa parte dos grupos de capoeira angola da atualidade, preocupam-se em realizar eventos, debates, palestras, oficinas, cursos, seminários, discussões etc., nos quais está geralmente presente, um discurso politizado que envolve temas como a discriminação e o preconceito racial, a questão da marginalidade e da violência na sociedade, a cultura e suas formas de intervenção na realidade política e social brasileira, além da pesquisa e do estudo sobre as tradições e religiosidade africanas, sobre a história da escravidão e sobre a condição atual dos negros e dos excluídos da sociedade.

descentrado. É claro que existem importantes exceções nesse universo da capoeira regional, mas como toda exceção, só faz confirmar a regra.

O caráter de consciência política presente em boa parte dos grupos de capoeira angola, embora não constitua uma uniformidade geral, se deve também, entre outros aspectos, a um processo de intelectualização pelo qual ela atravessa, em função de uma parte de seus praticantes, serem provenientes do universo acadêmico e de setores do movimento de consciência negra, que buscam construir um discurso e uma prática que sejam capazes de sistematizar tanto as experiências herdadas da tradição e da ancestralidade da capoeira, quanto às necessidades de articulação de um movimento cultural/popular que seja capaz de intervir politicamente na realidade social brasileira. Esse processo não se constitui sem conflitos, equívocos e contradições, mas talvez seja essa uma contribuição importante que a capoeira angola possa trazer no atual momento de nossa sociedade, enquanto cultura popular e universo de criação, re-criação e educação, aqui entendida enquanto aprendizagem social.

4.2. A *mandinga* e seu componente mítico-religioso

O aspecto mágico e misterioso, conhecido no universo da capoeiragem como *mandinga*, é um outro traço fundamental do *ethos* da capoeira angola, e de certa forma, é um componente importante no seu processo de aprendizagem. O substantivo “mandinga”, segundo Rego (1968), se refere possivelmente à região Mandinga, na África ocidental, banhada pelos rios Níger, Senegal e Gâmbia, uma vez que entre os africanos trazidos para o Brasil, havia a crença de que nessa região habitavam muitos feiticeiros. Assim, no tocante ao envolvimento do capoeira com a magia, constituíram-se, segundo Vieira (1998), mitos ainda fortes na memória coletiva da capoeira. Relata Vieira um depoimento do mestre Valdemar da Liberdade, que dizia que os mestres de antigamente “...tinham muita mandinga, viravam folha, viravam bicho. Aquilo era próprio para barulho. Besouro era um grande capoeirista, mas tudo debaixo de oração”(p.113).

Mestre João Pequeno, em seu depoimento, nos traz aqui, uma das versões da morte de Besouro, segundo a qual, sua mandinga foi quebrada:

A mandinga existe na capoeira, também um patuá que se usava no pescoço. Dentro do patuá, tinha orações rezas que preparava o corpo, rezas que faca não fura. Mas pessoas de corpo sujo que tem relações sexuais estão despreparados e com o corpo aberto. Foi assim que aproveitaram para matar Besouro. Ele dormiu na casa de uma mulher e no outro dia quando vinha voltando, passou por debaixo de uma cerca de arame, e o arame feriu suas costas, então ele viu que aquele dia ele tava fraco (...) Foi nesse dia que mataram Besouro, com uma faca preparada de tucum, que é uma palmeira que dá no mato.

João Pequeno também conta que quem lhe deu o primeiro treino de capoeira foi um negro chamado Juvêncio, que trabalhava de ferreiro, isso quando ainda morava em Mata de São João, interior da Bahia. Segundo ele, Juvêncio era amigo de Besouro, tendo convivido muito tempo com ele, e contava muitas histórias desse tempo para João Pequeno.

O mestre Cobrinha Verde era um dos que mais valorizava as “artes da mandinga”, atribuídas aos ensinamentos que recebeu de Besouro, e de outros conhecedores desses “ofícios” em Santo Amaro. Conta ele que esses ensinamentos o ajudaram a se livrar de inúmeras situações de perigo que enfrentou durante suas aventuras pelos vários lugares que passou, inclusive referentes à sua participação em bandos armados que percorriam o interior do nordeste brasileiro:

O breve que eu usava tinha oração de Santa Inês, de Santo André, de Sete Capelas, tinha Sete folhas. Depois que eu usava, botava ele em cima da mesa num prato virgem. Ele ficava pulando, porque era vivo. Mas houve algum problema, pois ele fugiu e desapareceu de mim. Foi algum erro que eu cometi e ele foi embora e me deixou. Quando entrei no bando de Horácio de Matos com dezessete anos, eu já tinha esse breve. Foi ele que me livrou de muitas coisas. Quem me deu esse breve foi um africano que até hoje, quando eu falo nele, meus olhos ficam cheios d’água. Ele se chamava tio Pascoal (Santos, 1991, p.17)

Cobrinha Verde se dizia católico, mas não deixava de recorrer também às tradições religiosas africanas para o “fechamento de seu corpo” no sentido de se proteger dos inimigos “desse mundo e do outro”. Uma das orações que usava para se proteger é aqui descrita:

Valei-me meu São Silvestre
E os anjos 27 pela sua camisa que veste
Assim como abrandaste
Os corações dos três leões
Em cima do morro cravado de pé e mão
Abrandai eles debaixo do meu pé esquecidos
Mais mansos do que a cera branca
Se olhos tragam, não me enxergarão

Se boca tragam, não me falarão
Se pagam pra mim, não me alcançarão
Se faca tragam pra mim,
É de se enrolar como Nossa Senhora enrolou o arco celeste
Cacete pra mim é de ser quebrado,
Assim como N.Senhora quebrou os gravetos pra ferver o leite
Do seu Bendito Filho
Arma de fogo para mim apontada,
É de correr água pelo cano, sangue pelo gatilho,
Assim como N.Senhora
Chorou lágrimas pelo seu Bendito Filho.
Amém (ibid. p.29)

Os depoimentos dos capoeiras mais antigos evidenciam a mandinga enquanto componente fundamental da capoeira. Nesse imaginário, afirma Vieira, “a mandinga aparece como a estruturante central, o que atribui a verdadeira identidade ao jogo da capoeira”(1998, p.111) No contexto da capoeira, diz ele, o termo mandinga designa tanto a malícia do capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes e iludindo o adversário, preparando-o para um ataque certo, quanto também uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o *Axé*, a energia vital e cósmica para as religiões afro-brasileiras. O autor cita um depoimento do mestre Curió sobre o assunto:

Existem muitas partes da mandinga. Existe a mandinga da magia negra e a mandinga da malícia do capoeirista, quando ele se diz realmente capoeirista. E com especialidade quando ele é angoleiro. Não que não existam elementos da Regional que não sejam mandingueiros. Porque tem pessoas que se preocupam em chegar na roda, trocar pancada e dizer que é bom. Mas não é o bom. Mandinga é isso, é sagacidade, é você poder bater no adversário e não bater. Você mostrar que não bateu porque não quis. Não é você quebrar a boca do camarada, dar cabeçada, quebrar costela, dar murro na cara que é capoeira não (p.112).

A mandinga é um dos elementos que diferenciam as características da capoeira angola e regional, segundo a visão de alguns mestres, como Curió no trecho acima. A capoeira regional, pelas razões já abordadas anteriormente, tem se distanciado cada vez mais dos elementos mítico-religiosos presentes na tradição africana, salvo algumas exceções, e isso acaba determinando uma estética de jogo e um sistema simbólico próprios, que privilegiam na capoeira regional, muito mais a objetividade do que a subjetividade, a técnica do que a malícia, o confronto direto do que a dissimulação, características estas, que diferentemente daquelas, se aproximam mais daquilo que é conhecido como a mandinga da capoeira angola. Isso não quer

dizer, como bem ressaltou Curió, que não existam alguns desses elementos entre os praticantes da capoeira regional, porém, apresentam-se aí estes elementos, em menor escala.

Em depoimento que nos concedeu, o contra-mestre Eletricista, diz que “*a mandinga não se ensina...mandinga você aprende*”, se referindo ao percurso individual que cada capoeira tem que percorrer para desenvolver as “*artes da mandinga*”, num processo quase religioso de iniciação, porém sempre referenciado nos “*antepassados que passaram isso pra gente*”, conclui Eletricista.

Ao pé do berimbau, os dois capoeiras se agacham, prontos para iniciar o jogo. Esse é um momento muito especial, pois na roda de capoeira angola, segundo a tradição do mestre Pastinha, o jogo se inicia e termina com os mesmos jogadores. Não há o “corte”, com um terceiro jogador “comprando” o jogo e substituindo um dos dois, como na capoeira regional. Isso só acontece na capoeira angola em momentos muito especiais, quando um mestre toma essa iniciativa, ou no final da roda, durante um canto conhecido como “*adeus, adeus, boa viagem*” utilizado para encerrar as rodas de angola, onde a “compra” do jogo então é livre.

O jogo numa roda de capoeira angola é muito mais longo que o da capoeira regional, que é “quebrado” a todo instante pela “compra” do jogo por um terceiro jogador. Na capoeira angola, ao contrário, existe o tempo para que cada jogador estude seu parceiro, procure decifrar o seu jogo, prepare com cuidado o seu “bote”, que é dado no momento certo. Um capoeira considerado mandingueiro é aquele que vai “cevando” o outro, ou seja, vai aguardando sem pressa, que o outro se descuide para então aplicar seu golpe certeiro. Essas situações, típicas da capoeira angola, só podem acontecer em um jogo com um tempo maior de duração.

Por isso, o pé do berimbau, local de entrada e saída do jogo na capoeira angola, é um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte. A morte é sempre uma possibilidade latente. Todo capoeira sente sua presença ao agachar-se ao pé do berimbau. O coração bate mais forte, a respiração altera-se e os olhos fixam-se nos do seu parceiro de jogo, que pode vir a tornar-se seu algoz. Por isso, ao pé do berimbau, o capoeira se benze. A mandinga aí se expressa: seja pelo sinal da cruz, sejam pelos “traçados”, que o capoeira faz com as mãos tocando o chão, hábito que se perde no tempo entre os velhos angoleiros. Seja ainda pela proteção que pede aos orixás, aos santos, ou aos antepassados, através de gestos próprios, com as mãos e com o corpo, ou mesmo durante o cantar de uma ladainha. Só então os dois apertam-se as mãos, e o jogo pode iniciar-se.

Uma outra situação muito característica da capoeira angola, e que traz elementos da mandinga presentes na roda, é a “chamada de angola”. A *chamada*, é um momento de quebra e interrupção no andamento do jogo. É um *parêntesis* na sucessão de movimentos de ataque e defesa incluindo também a ginga, onde um jogador promove a ruptura dessa dinâmica, “chamando” o outro, e assumindo uma posição estática e de observação. O outro então se aproxima lenta e cuidadosamente, pois pode ser surpreendido com um ataque inesperado daquele que o chamou, até conseguir um contato corporal com este, quando inicia-se então um “bailado” entre os dois jogadores, que se deslocam alguns passos para frente e para trás, sem que seus corpos se “descolem” um do outro. A tensão entre os dois jogadores é visível, pois a qualquer instante, um dos dois pode tentar alguma “mardade” contra o outro. A “chamada” então é interrompida, no momento em que aquele que “chamou”, toma a iniciativa de iniciar novamente o jogo, convidando seu parceiro através de gestos característicos. E o jogo se reinicia

Brincá com capoeira ? Ele é nego farso....³⁹

Nessa simulação, representada pela *chamada de angola*, a mandinga se mostra na forma como cada jogador lida com essa situação, demonstrando sua malícia, sua sagacidade e sua habilidade de expressar-se dissimuladamente, dificultando para o seu parceiro, a interpretação de suas verdadeiras intenções, no momento em que um certo clima de apreensão paira sobre os dois capoeiras. A *chamada* é um momento que sempre guarda um certo mistério durante uma roda de capoeira angola. Numa *chamada* tudo pode acontecer, e os dois capoeiras tem que estar atentos e preparados para possíveis surpresas, que não raro acontecem nessas situações.

Urgente urgentíssimo ficar prevenido, estar de alerta em qualquer ocasião, na tocaia das vastas atalaias, já que toda atenção é pouca. Assim rezam os preceitos da *mandinga*, uma vez que macaco velho jamais mete a mão em cumbuca. (...) O segredo da artimanha está dentro de si mesmo, no íntimo do seu mistério, verdadeiro e único. Já que o martírio existe dentro das sete chagas de Cristo,

³⁹ Corriqueira e antiga advertência popular aos não precavidos, segundo Jair Moura in: MOURA, Jair. *A Negaça*. Revista da Bahia, nº 33 – Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

então *camaradinho* conserve a fé no que você possui e desconfie até da sombra...com simpatia, disciplina e iluminação na alma.⁴⁰

A mandinga, na capoeira angola, faz parte daqueles aspectos aos quais nos referimos anteriormente, que uma racionalidade mais objetivista tem dificuldades em apreender. Analisar a mandinga na capoeira, significa mais do que identificar alguns aspectos do ritual presentes na roda, da malícia, do gestual ou do discurso dos capoeiras. Significa buscar um entendimento mais aprofundado sobre determinados comportamentos que certos “angoleiros” apresentam, que podem ser considerados como aprendizados que se iniciam na roda de capoeira, e como disse antes o mestre Moraes, expandem-se posteriormente, para o cotidiano desses sujeitos, e que se expressam nas suas formas de se relacionarem com o mundo.

Certos procedimentos, crenças, superstições e hábitos observados no modo de ser desses sujeitos, principalmente aqueles praticantes da capoeira angola moradores em Salvador e arredores, que se estendem até o Recôncavo Baiano, são características muito peculiares de um certo tipo de sujeito social, que se difere, justamente por ter adquirido a partir da vivência na capoeira angola, um comportamento social baseado em outra lógica, que se expressa através das formas como esses sujeitos se relacionam com a realidade em que vivem.

Eu e meus colega da mesma arte, de capoeira, porque hoje em dia está nos meios social e no mundo inteiro porque é uma defeiza pessoal de grande valor que é suas mandinga tracueira para vencer todas parada que apareiza sendo a hora suficiente si causo não for dezista para outra ocasião porque eziste outro encontro porque quem apanha nunca cisquece e quem dá não se lembra esta é a malícia do capoeirista (p.18).⁴¹

A mandinga de Besouro Mangangá - que segundo mestre Bimba, “era capaiz di sartá di costa i caí de vórta dentru dus chinélu”⁴² -, de mestre Noronha e de tantos outros capoeiras antigos, considerados “mandingueiros”, que povoam o imaginário popular de Salvador e do Recôncavo, parece exercer sobre o angoleiro, uma influência que vai além daquela aqui já analisada, referente às “qualidades” de desordeiros e valentões. Esse componente de magia que reveste o universo da capoeira angola, embora muito proveniente desse imaginário

⁴⁰ UMBERTO, José. *Maior é Capoeira, pequeno sou eu*. Revista da Bahia, nº 33 – Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999

⁴¹ Manuscritos do mestre Noronha.

⁴² SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002 (p.36)

popular, revela-se também de certa forma, nas suas atitudes cotidianas, e são um fator diferencial em relação à um certo padrão encontrado de forma mais comum no comportamento dos praticantes da capoeira regional. Esse “legado” de mistério e magia deixado por Besouro, e por toda uma atmosfera mítico-religiosa que predomina em Salvador e no Recôncavo, parece ser absorvido pelo angoleiro de uma forma muito peculiar e própria, e demonstra ser um outro importante elemento constitutivo do *ethos* da capoeira angola.

4. 3. A estética da capoeira angola e outras formas de aprendizagem

Sobre a estética da capoeira angola, mestre Moraes (1997), afirma que esta se caracteriza por um código cênico, e o entendimento da atitude do ator da capoeira, o angoleiro, passa por isso. O angoleiro, segundo ele, não tem nenhuma intenção de tornar fácil para o observador, a interpretação de seus movimentos, mas sim, de exigir uma atenção especial para esse universo cênico da capoeira angola. Para Moraes, “a expressão da força criadora do capoeirista angoleiro atinge sua plenitude quando acontece a íntima fusão entre a expressão e a forma. E a capoeira angola não tem uma forma definida dentro do juízo estético objetivo, sua forma é o que eu chamaria de uma forma deformada”⁴³.

Alguns pesquisadores, como Letícia Reis (2000), insistem em qualificar a capoeira angola como uma manifestação limitada do ponto de vista estético, pois segundo ela, o fato de não admitir a fusão com movimentos corporais de outras lutas - coisa que a descaracterizaria segundo defendia o mestre Pastinha -, faz com que sua base de improvisação se torne consideravelmente menor, comparando com a base da capoeira regional (p.197). Na mesma análise, a autora ainda afirma que um ponto fundamental da *performance* da capoeira angola a ser destacado, é que durante a vadiação, diferentemente da capoeira regional, segundo ela, os corpos dos capoeiristas nunca se tocam, com exceção da “chamada de angola” (ibidem).

Ora, a autora parece não ter tido um contato muito profundo com a prática da capoeira angola, pelo menos aquela praticada na Bahia, pois ignora alguns aspectos importantes dessa manifestação. A capoeira angola se caracteriza justamente por ter surgido, como diz Frede Abreu em seu depoimento, a partir da “*cultura do instantâneo*”, do “*improvisado*” e do “*não*

⁴³ Artigo publicado no jornal “A TARDE” de Salvador (27/09/1997)

racional” nas senzalas, ruas e praças desse país, e mantém até hoje, muitas dessas características, já que o código cênico que ela encerra, como diz mestre Moraes, ou a seu caráter de teatralidade, como diz Alejandro Frigerio (1989), permite uma infinidade de combinações de gestos e movimentos vinculados aos mais diversos significados, atribuídos de acordo com a intencionalidade de cada jogador em cada situação específica, que na capoeira angola são as mais diversas possíveis.

Segundo Jocimar Daolio (1995), no corpo, estão inscritos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca, e assim vai “assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação [grifo do autor]. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões” (p.39). O angoleiro se vale, pois, dessa ampla gama de referências culturais para “moldar” o seu jogo, que será sempre único, próprio e particular.

Mestre Moraes em seu depoimento, define com muita presteza, a relação do angoleiro com a capoeira que segundo ele “*é muito mais com o sentimento do que com o movimento*”. O sentimento do angoleiro expresso na sua forma de jogar, durante a roda, traz a subjetividade como algo característico da estética da capoeira angola. E a subjetividade não é quantificável, por isso, pode manifestar-se de várias formas segundo cada situação enfrentada pelo capoeira durante o jogo. Essa pode ser considerada uma estética de aprendizagem contínua.

Um dos mestres mais tradicionais da capoeira angola, o mestre João Pequeno, ensina em sua academia no Forte Santo Antonio, uma seqüência básica que inclui não mais de que dez ou doze movimentos. Ele fornece, através de seu método de ensino, a base sobre a qual o aluno desenvolve o seu jogo, a sua forma própria de jogar, a partir de suas características individuais. Isso significa que a abertura para a improvisação, para a expressão da criatividade e da individualidade de cada jogador é muito grande. Essa característica da capoeira angola, antes de limitar as possibilidades de improvisação de movimentos como quer Reis, possibilita pelo contrário, uma ampliação considerável desse repertório gestual.

Mesmo algumas características citadas pela autora referindo-se à capoeira angola, como o jogo mais lento e mais baixo, próximo ao chão, são muito relativas e dependem muito das situações de cada jogo, pois a capoeira angola pode apresentar movimentos extremamente rápidos e realizados em posição mais alta, incluindo aí também os saltos. É justamente essa

alternância que caracteriza a imprevisibilidade da capoeira angola, que utiliza essas artimanhas como mais um fator de astúcia e dissimulação, elementos-surpresa que se manifestam durante o jogo (e na qual se expressa a individualidade do capoeira).

A lógica diferenciada e diferenciadora desse processo permite que os capoeiras sejam sujeitos de sua própria ação, na medida em que no jogo, durante o ritual da roda, o indivíduo tanto aprende quanto ensina num rico processo de interação social, em que o improvisado, o inusitado, o desafio, o “estar atento” são elementos constitutivos de formas diferenciadas de aprendizagem no jogo de capoeira, com base nos princípios de oralidade já discutidos.

Uma frase do mestre Pastinha que ficou famosa, foi aquela que diz: “cada qual é cada qual, e ninguém joga do meu jeito”. Nessa singular sabedoria, expressa-se uma das características mais importantes da capoeira angola, em que o processo de aprendizagem revela um profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz, na qual o “belo” e o “feio” se confundem, numa estética do improvisado, do instantâneo, da dissimulação, e na qual a criatividade de cada capoeira se manifesta de forma plena e em profunda sintonia com a atmosfera propiciada pelos elementos rituais presentes na roda, mas também com a experiência e a subjetividade de cada um demarcando cada jogo como um singular momento de ver, observar e aprender.

*Iê
Menino preste atenção
No que eu vou lhe dizer
O que faço brincando
Você não faz nem zangado
Não seja vaidoso e despeitado
Na roda de capoeira
Pastinha já está classificado⁴⁴*

João Pequeno, um dos mais fiéis alunos, e o responsável pelos treinos no Centro de Capoeira Angola do mestre Pastinha, afirma que aprendeu de fato, muitos golpes com ele, mas não fazia igual ao seu mestre: “*eu aprendi, e dou os golpes que ele dava, eu passo pros meus alunos...mas eu não tinha aquele jogo, aquele manejo de corpo que ele tinha...é por isso que aqui [referindo-se à sua academia], eu não forço aluno nenhum que ele pegue meu jeito de corpo, né...*”.

⁴⁴ Ladainha de autoria do mestre Pastinha

Nesse sentido, a capoeira angola pode ser considerada uma “obra de arte inacabada”, porque constantemente sendo refeita, a cada encontro entre dois “artistas”, que expressam seu sentimento através do diálogo corporal que se estabelece entre ambos, revelando o que lhes é próprio: os signos culturais tatuados em seus corpos, os gestos singulares de cada um. Assim compreendemos, aquilo que Roger Bastide chamava de “barroco ao ar livre”, ao se referir às manifestações de rua da Bahia.

A capoeira angola, portanto, se aprende a partir da experiência e subjetividade de cada um, demarcando cada jogo como um singular momento de ver, observar e aprender conforme a “atenção especial” a que se refere acima mestre Moraes, necessária para estar jogando na roda, ou simplesmente dela participar, tocando algum instrumento, cantando, ou simplesmente assistindo.

Essas formas de aprendizagem presentes na capoeira angola expressam de forma muito clara o predomínio de uma outra racionalidade. Como diz Frigerio (1989), embora o angoleiro procure fazer movimentos bonitos por causa da importância da malícia, da complementação ao jogo do outro, e da indissociação entre jogo e luta nunca, ou quase nunca os fará pela beleza em si. Os movimentos servem como defesa, deslocamento ou ataque, e são respostas aos movimentos dos adversários. “É difícil ver um angoleiro ficar desprotegido por fazer um movimento belo. Ele o fará, mas de forma tal a ficar protegido, ou dar a entender ao adversário que está. Aí, inventará um contra-ataque fulminante. Tampouco interromperá o fluir do jogo para fazer alguma picareta que não seja exigida” (p.32). Para o autor, a beleza particular da capoeira angola reside em movimentos encolhidos, fechados para dar pouco espaço ao adversário, mas com um perfeito controle do corpo, para desarmá-los ou transformá-los, segundo o momento exija. “A expressão do rosto, a gestualidade das mãos e braços, a ginga mais dançada, a cadência geral dos movimentos – tudo isso é parte importante dessa estética, que reflete fielmente sua origem social e cultural ” (ibidem).

Esse diálogo corporal que se estabelece, cria uma série de situações muitas vezes inusitadas, tornando cada jogo da capoeira angola, sempre uma novidade, sempre uma expressão única de duas pessoas, que “se tornam uma só” durante o jogo, tal o grau de cumplicidade corporal que assumem nesse momento.

O contato físico na capoeira angola, é algo comum e faz parte do jogo. Basta ver uma *cabeçada* bem aplicada, uma *boca de calça*, uma *chapa*, uma *tesoura* ou uma *rasteira* ⁴⁵ para se notar que não só existe o contato corporal, como existe também o componente agressivo e de combate presentes no jogo. Tudo depende do momento e dos jogadores que estão em ação.

A diferença com a capoeira regional, está naquilo que Frede Abreu ressalta em seu depoimento, como sendo os “truques”, as “manhas” e a “malandragem” valorizados no jogo da capoeira angola, e que foram se diluindo no estilo criado por Bimba, em função das transformações ocorridas nas últimas décadas no estilo da capoeira regional, que passou a ser uma luta frontal, de combate direto e objetivo, como diz Frede: “*deixando de ser uma coisa bela, pois preferiu ser uma coisa mais técnica que bonita...as pernas bem colocadas, golpes bem feitos, parará, e que na verdade não é nada disso*”. Frede relata em seu depoimento, o que sentiu, quando viu pela primeira vez João Pequeno e João Grande jogando capoeira angola:

Quando vi os dois jogando eu senti uma profundidade naquilo, que era uma coisa incrível...as manhas, as gingas. Eu me lembro que eu pensava assim...eles eram os caras que faziam da simulação, a verdade...eles simulavam tanto que a simulação virava verdade, como se eu dissesse assim: o jogo da capoeira é isso aqui (...) É a coisa mais completa de insinuações que eu já vi: os dois jogando.

O mestre Decânio em seu depoimento, defende que um fator determinante para a constituição de uma atmosfera propícia para o “*bom jogo de capoeira*” - aquele em que os dois capoeiras estão em perfeita sintonia -, é justamente o ritmo dos instrumentos da orquestra, sobretudo do berimbau. Comparando com o “estado de santo” do candomblé, em que o toque do atabaque pode levar a uma condição mental diferente da normal, o que ele chama de “*transe dos orixás*”, o ritmo imposto pelo berimbau, segundo ele, tem a capacidade de levar o capoeirista ao que ele chama de estado de “*transe de capoeira*” ou “*transe capoeirano*”.

Decânio, que é médico e pesquisou durante muitos anos o tema ⁴⁶, defende que o ritmo *Ijexá* - segundo ele aquele que contém a célula rítmica da capoeira -, produz efeitos na estrutura cerebral dos seres humanos, que reagem com respostas mais ou menos equivalentes, independente das referências musicais, culturais ou étnicas de qualquer pessoa. “*Essa*

⁴⁵ Referem-se a nomes de golpes utilizados na capoeira angola

⁴⁶ Cf. DECÂNIO, Ângelo. *Transe Capoeirano: Estado de consciência modificado na Capoeira*. Revista da Bahia n° 33 . Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2001

estimulação rítmico-melódica com efeito mântico, lhe transporta a um estado modificado, porque ele se adequa à estrutura emocional do seu cérebro (...) que remete à sua memória atávica”, relata ele em seu depoimento.

Mestre Decânio afirma ainda que *“mestre Pastinha deu à orquestra da capoeira angola um significado muito grande, uma transformação de primeira importância para buscar o transe capoeirano, aquela orquestra que arrebatava, muito mais que a da regional.”* Mestre Decânio defende a tese de que quem ensina realmente a capoeira, é o berimbau. E arremata: *“eu não conheço ninguém que tenha entrado na cara do berimbau...pela cabaça, pelo aço...tenha sido embalado pelo som da capoeira...e que deixe de gostar dela “.*

Os elementos de aprendizagem da capoeira angola presentes no ritual da roda, onde os instrumentos musicais, o ritmo, o canto, enfim, a participação coletiva exerce papel preponderante, conforme análise do mestre Decânio, contribuem também para a configuração dessa estética que, na capoeira angola, permite que a aprendizagem social se dê segundo outros parâmetros e outras concepções de educação que, normalmente, não são validadas no âmbito formal/oficial em que se constituem os processos de educação em nossa sociedade.

4.4. Cultura popular, escola e educação

A educação formal de nosso país atravessa uma profunda crise e, sem entrar no mérito dos equívocos produzidos por políticas educacionais implementadas ao longo de várias décadas nesse país, é possível afirmar que ela não consegue dar conta de garantir uma formação crítica, integral, qualificada e universalizada ao conjunto de milhões de brasileiros, cuja maior parte está alijada desse direito fundamental, garantido em inúmeros tratados, estatutos, declarações e leis, funcionando porém, apenas como letra fria sobre o papel (Abib et al., 2000).

Talvez uma das razões desses fracassos em termos quantitativos e qualitativos, acumulados durante tantas décadas por diversas experiências envolvendo a educação formal no Brasil, seja devido a uma tendência histórica desse campo, de tomar como referência principal, uma grande quantidade de métodos e modelos educacionais originários de outros países, e que foram “transplantados” mecanicamente para a nossa realidade, sem uma maior preocupação que

fosse manifestada através de uma reflexão mais aprofundada sobre a adequação desses métodos, às características históricas e culturais de nossa sociedade.

A globalização também influencia esse contexto, pois segundo Maria da Glória Gohn (2001), enquanto um efeito inevitável do capitalismo expansionista internacional, ela desintegra a sociedade ao desmontar o modelo assentado sobre um projeto político, com instituições e agências de socialização locais. Torna-se segundo ela, uma sociedade de risco onde imperam as incertezas. Ignoram-se a diversidade das culturas e a realidade das comunidades, que “passam a se fechar ao redor delas mesmas, como forma de se protegerem da ‘invasão’ da cultura homogeneizadora que se apresenta. Com a globalização da economia, a cultura se transformou no mais importante espaço de resistência e luta social. O conflito social central da sociedade moderna ocorre na área da cultura.” (p.9)

A autora ainda afirma que “...o que foi instituído no passado objetivando justiça social, como o sistema de saúde e a escola pública, hoje é fonte de injustiça social” (p.10), ou seja, as políticas sociais perdem o caráter universalizante e passam a ser formuladas de forma particularista, “...visando clientelas específicas, e neste processo tanto podem contemplar os interesses das minorias demandatárias, como vir a ser segregativas/excludentes”. (p.12). São esses, os efeitos mais perversos de um capitalismo que, ao ver esgotadas as possibilidades de manter suas formas de acumulação originais, se transmuta e adquire outras características que se adaptam às novas realidades, sem no entanto, abandonar seu cunho excludente e marginalizante das populações enfraquecidas política e socialmente.

Os códigos de valores presentes nos processos educativos envolvendo a cultura popular, se diferenciam substancialmente daqueles privilegiados num processo formal de educação, mas são fundamentais para garantir a sobrevivência desses sujeitos numa realidade e num contexto ainda muito distante da escola formal, que não consegue apreendê-lo nem compreendê-lo de forma mais profunda. O aprendizado sócio-cultural proporcionado, por exemplo, pela capoeira e pelo samba, fruto da vivência comunitária de crianças e jovens, ainda está muito longe de ser validado pela educação formal, o que causa para esses sujeitos, um estranhamento e até mesmo certa rejeição, em relação aos processos de aprendizagem desenvolvidos nessas instâncias.

Existe um esforço hoje em dia, muito válido, diga-se de passagem, de enaltecer as características educativas da capoeira, como já analisamos, fato que vem ocorrendo também

com o samba. Destacamos, por exemplo, a capacidade dessas manifestações de trabalharem com os valores morais e permitirem a inserção social de jovens excluídos e marginalizados.

Antes de prosseguirmos, para efeito de melhor compreensão dos conceitos aqui utilizados, cabe definirmos educação formal, informal e não-formal, entre os autores que se dispõem a discutir o assunto, tal qual Almerindo Afonso (2001), que afirma que:

Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada sequência e proporcionada pelas escolas, enquanto que a designação educação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado. Por último, a educação não-formal, embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém, das escolas) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja essa a finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (p.09)

Em grande parte dos projetos de educação não-formal desenvolvidos pelos mais diversos tipos de instituições em nosso país, voltados para as populações de baixa renda, a capoeira aparece como uma das atividades que encontra maior receptividade por parte desse público de crianças e jovens marginalizados. Os resultados obtidos por essas atividades educacionais envolvendo a capoeira, bem como outras manifestações da cultura popular, nas quais o samba também aparece com muita frequência, são considerados excelentes na opinião da maioria de pedagogos e arte-educadores envolvidos nesses processos, pois permitem que sejam trabalhados valores como a auto-estima, o respeito pelo outro, a solidariedade e a auto-superação entre outros benefícios. Essa é sem dúvida, uma possibilidade muito importante de utilização da capoeira e do samba enquanto processos educativos voltados às camadas menos favorecidas da sociedade.

Porém não podemos esquecer, como bem nos lembra Frede Abreu em seu depoimento, que a capoeira só consegue esse efeito positivo num universo de marginalizados, “*porque ela é feita desse veneno*”. Ou seja, esses elementos da “*barra pesada*” e da “*malandragem*” que constituem o *ethos* da capoeira e também do samba, não podem ser desconsiderados porque são essenciais na condução de um processo educativo envolvendo sujeitos pertencentes às camadas excluídas da população, que têm a possibilidade de uma maior identificação com a abordagem educativa desenvolvida por essas manifestações. São justamente esses elementos que permitem a “*sedução pedagógica*” e a sensibilização desses jovens, pois são elementos que fazem parte do seu universo cultural e simbólico, do seu cotidiano.

Porém, isso não significa dizer que a educação não-formal referenciada na cultura popular, não possa ser também utilizada para além das camadas excluídas da população, ou seja, ela deve também ser voltada para segmentos da população com indicadores sociais mais elevados, pois esses segmentos podem ser também beneficiados por programas educacionais que visem uma maior conscientização sobre a necessidade de valorização dos saberes presentes na cultura popular, no sentido da busca por transformação social. Mas de qualquer forma, o público-alvo preferencial desses programas, encontram-se mesmo entre as populações excluídas das grandes e médias cidades.

Basta visitar uma comunidade nalgum morro qualquer do Rio de Janeiro, ou mesmo na periferia de São Paulo, ou da maioria dos grandes centros do país, para percebermos o quanto o samba, por exemplo, faz parte do cotidiano dessas pessoas, e o quanto os processos de aprendizagem sócio-cultural dele provenientes, se fazem presentes nesses espaços. E não nos referimos aqui, somente ao fato de que alguns sambas são facilmente aprendidos e acabam se tornando sucessos cantarolados por esses sujeitos, pois o fenômeno da mídia, acaba sendo responsável pela proliferação de um tipo de samba “comercial”, simplificado melódica e poeticamente, e romantizado ao excesso, voltado ao consumo de grandes massas. Para efeito de nossa análise, não estamos considerando esse tipo de samba, que poderia ser definido mais como um artigo de consumo, do que propriamente um gênero musical.

Referimo-nos ao fato de que nessas comunidades, principalmente aquelas que abrigam escolas de samba ou outras agremiações carnavalescas, o que se vê é um número grande de pessoas, incluindo jovens e crianças, que dominam facilmente a arte do “samba no pé” assim como fazia Pato N’Água na escola de samba Vai-Vai, ou como faz até hoje seu Delegado na Mangueira; ou a arte de compor letras e melodias com o lirismo e a dolência herdadas de grandes mestres como Cartola, Nelson Cavaquinho ou Adoniram Barbosa; a arte de tocar com maestria instrumentos relacionados ao samba como faziam mestre Marçal com seu surdo, Argemiro do Pandeiro, ou como faz ainda seu Jair do Cavaquinho; um domínio na interpretação vocal desse gênero musical - muito característica e quase espontânea -, como os grandes mestres João Nogueira, Clementina de Jesus ou Paulinho da Viola; além de um talento na criação e confecção de fantasias, adereços e alegorias, embora esse processo relacionado mais diretamente aos grandes desfiles carnavalescos, vem se profissionalizando cada vez mais, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas de qualquer forma, é um saber histórico

originário desses sujeitos. As fantasias, adornos, vestimentas coloridas, etc..., são uma das mais marcantes características que se apresentam na maior parte das manifestações tradicionais da nossa cultura popular.

Então perguntamo-nos: onde se aprende tudo isso ? quem são os professores ? como esse processo se dá ? Certamente não é no interior de uma escola formal, pois “ninguém aprende samba no colégio” como sugeria Noel Rosa em sua canção citada anteriormente.

O conceito de *comunidade* é fundamental para que possamos compreender os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular. Ferdinand Tönnies (1991), já no início do século passado, fazia a crítica à passagem de um modelo tradicional – a comunidade, para um modelo complexo – a sociedade. Para ele, a sociedade caracteriza-se pela racionalização e pela complexidade de suas relações. A sociedade – ou a metrópole –, é o local da mobilidade e do anonimato. Diferente portanto, da vida em comunidade, concebida como uma vida real e orgânica, mais forte e viva entre os homens, como forma de vida comum, verdadeira e duradoura, e onde o espaço e o tempo adquirem outra dimensão; enquanto a vida em sociedade é tida por ele, como uma estrutura mecânica e imaginária.

Segundo o autor, na sociedade, cada um está por si e isolado, e em estado de tensão perante todos os outros. As esferas particulares de atividade e poder são nitidamente limitadas pela relação com os demais, de tal forma que cada um se defende do contato com os outros, e limita ou proíbe a inclusão destes em suas esferas privadas, sendo tais intrusões consideradas atos hostis. Quando alguém possui e desfruta alguma coisa, o faz com a exclusão dos demais. Não existe, ressalta o autor, na realidade, o bem comum.

Na vida em comunidade, pelo contrário, as relações sociais são caracterizadas por uma proximidade muito maior entre as pessoas e onde o culto ocupa espaço privilegiado. Em princípio, ressalta Tönnies, o lar e o trabalho eram um só, o mesmo culto. O culto, ele próprio era uma arte. Arte e ofícios perpetuavam-se, transmitidos como uma fé, como mistério e dogma, pelo estudo e pelo exemplo. A arte e a religião impregnavam de conteúdo a vida cotidiana como medida e regras dos deveres e direitos, ativas e válidas no pensamento e na ação.

Enquanto na comunidade, os homens permanecem essencialmente unidos, a despeito de tudo que os separa, diz Tönnies, na sociedade eles estão essencialmente separados a despeito de tudo que os une. Os sentimentos recíprocos comuns e associados, enquanto vontade própria

de uma comunidade, que o autor denomina como *consenso*, representa a força e a solidariedade social particular que associa os homens enquanto membros de um todo.

Comunidade é um conceito que tem uma profunda e histórica ligação com o samba. Em extensa pesquisa que realizou sobre o carnaval de São Paulo, Olga von Simson (1991), destaca que os desfiles de rua representavam o auge das “folganças” do carnaval negro, pois representavam uma forma eficiente para esse grupo se afirmar sócio-culturalmente na vida urbana de uma cidade como São Paulo, caracteristicamente reconhecida como branca, imigrante e discriminadora. Segundo a autora, só foi possível a organização do carnaval negro, e a sua articulação através de uma rede de filiais dos cordões e escolas de samba, pelo profundo sentido comunitário desse grupo social, que tinha como núcleos fundamentais, as casas de membros mais influentes das agremiações (geralmente as costureiras), situadas em bairros periféricos, geralmente na zona leste e norte da cidade, onde era realizado um importante trabalho preliminar de organização e ensaio dos folguedos, que só buscavam a sede, situada em bairros centrais tradicionais de forte presença negra, para os ensaios finais.

Simson afirma que o significado maior que o carnaval assume para a população negra paulistana, se dá justamente pela oportunidade de ela se expressar sócio-culturalmente para uma sociedade, a princípio escravocrata e posteriormente altamente discriminadora. O espaço do carnaval, ressalta a autora, foi sempre utilizado pelos grupos negros para o exercício do que pode ser tido como “resistência inteligente”, ou seja, “aquela resistência que se exerce no cotidiano, ao nível da cultura, aproveitando as brechas que a religião, o lazer e a política possam apresentar, e que o negro paulistano sempre soube alargar” (p.55).

O forte sentido comunitário que permitiu que o carnaval negro paulistano conquistasse seu espaço, a duras penas é bem verdade, numa cidade onde o reconhecimento e a valorização da comunidade afro-brasileira era bem menor que no Rio de Janeiro, por exemplo, foi uma conquista da capacidade de organização desses sujeitos, que se refletem até hoje, nos bairros mais representativos do carnaval paulistano, que se constituem em comunidades fortes e atuantes, que se aglutinam em torno de suas escolas de samba, como a Vila Matilde, o Peruche, a Casa Verde, sem falar no Bixiga, considerado o reduto do samba na cidade.

O mundo do samba nos traz inúmeros exemplos de comunidades fortes e organizadas, com um profundo sentimento de identidade, que se manifesta também através de um senso de

solidariedade e responsabilidade social entre seus membros, aliado a um profundo respeito ao seu passado e aos seus ancestrais.

Essas comunidades que têm justamente no samba, seu ponto maior de convergência, se mobilizam durante todo o ano em função de se organizarem para o desfile de carnaval. Porém, na maioria delas, essa mobilização é também canalizada para projetos sociais, onde a educação não-formal que abrange áreas como a arte-educação, cursos profissionalizantes e esportivos, atende uma grande quantidade de crianças, jovens e adultos. E o enfoque central de grande parte desses cursos é, diferentemente da maioria das escolas formais, a realidade sócio-cultural-econômica da comunidade. O sentido de pertencimento comunitário e solidariedade social se fazem presentes de forma marcante nesses espaços educativos.

Na capoeira, também percebemos o forte sentido que tem o termo comunidade, embora esse termo não se refira a um espaço geográfico localizado, o sentido de pertencimento a um grupo de capoeira, reúne todos os elementos que constituem as características de uma comunidade, tal qual aqui analisada. A solidariedade entre seus membros, a cooperação em atividades de mobilização do grupo, que vai de mutirões para construção da sede até realização de eventos envolvendo outros grupos, além de uma relação de irmandade desenvolvida pelos capoeiras de um mesmo grupo, são exemplos de como o sentido de comunidade está presente nesses espaços, embora muitos grupos na atualidade, se organizem em núcleos espalhados por diversas regiões do país e mesmo em diversos países do mundo, e ainda assim mantêm-se o sentimento de pertencimento comunitário com muita expressividade, entre os membros desses grupos.

Obviamente, as transformações pelas quais passa o mundo globalizado têm dado muito mais ênfase às relações sociais inseridas no modelo de *sociedade*, do que no de *comunidade*, conforme definição de Tönnies. Porém, esse processo, por ser extremamente contraditório e conflituoso, como dizia Ianni em capítulo anterior, também provoca reações. A necessidade dos sujeitos da era globalizada, em buscar um “retorno” às formas mais comunitárias de vida, é também uma característica que já vem sendo notada em muitos grupamentos sociais, processo esse já analisado por nós no primeiro capítulo.

A comunidade é um fator essencial para que as tradições presentes no universo da cultura popular sejam preservadas, assim como vimos em relação à capoeira e ao samba. Essas tradições só resistem às transformações impostas pela modernidade, justamente por

preservarem, ainda que de forma ambígua - como também já discutimos anteriormente -, as formas e modos pelos quais as relações sociais se estabelecem no seio daquilo que mais se aproxima da definição de *comunidade* utilizada por Tönnies.

Portanto, os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular, têm como base para sua efetivação, a vivência em comunidade, pois só essa característica permite que os princípios aqui já discutidos como a memória, a oralidade, a ancestralidade e a ritualidade, possam ser enfatizados de maneira a garantir que os processos de aprendizagem social dos sujeitos se realizem com base na cultura e nas tradições daquele grupo social.

Essa vivência em comunidade, porém, não significa uma volta a um passado longínquo e nostálgico, pois as condições atuais das sociedades modernas não o permitiriam. Trata-se de uma reconstrução criativa das possibilidades de se viver e se relacionar com o mundo, com base em outros princípios e valores, pautados por uma dimensão mais solidária e humanizante. Esse processo está diretamente ligado à maneira como as tradições da cultura popular se fazem presentes em nossa sociedade, já que os sujeitos que delas participam só tem condições de articularem-se e organizarem-se, a partir das condições que só uma vivência comunitária muito coesa e atuante poderia permitir.

Talvez seja esse, o maior ensinamento que a cultura popular possa estar nos disponibilizando nesse momento atual, em que vem se revitalizando em várias partes do mundo, e com isso, revitalizando também as possibilidades de se pensar e agir sobre os processos de educação vigentes em nossa sociedade, a partir de outros ângulos e outras possibilidades. A experiência, os saberes e conhecimentos da cultura popular, representam esse manancial no qual a educação formal precisa se “ensopar”, como diria o mestre Paulo Freire.

Para Raul Iturra (1990), quem ensina, tem já adquirida uma visão de existência que o coloca racionalmente fora das particularidades da aprendizagem cultural. O liberalismo e a interpretação positivista da história e dos fenômenos, acabou com uma explicação local dos fatos que provém da prática do trabalho e do saber acumulado na memória oral, para salientar o saber textual que reproduz pela autoridade da escrita. A escola, segundo o autor, representa um saber positivista perante um saber cultural, pois se caracteriza como “...um lugar sagrado do silêncio onde se dizem coisas longínquas do real, trazendo o divórcio entre cotidiano e escola” (p.59).

A cultura popular, historicamente, nunca foi tida enquanto um conhecimento legítimo no âmbito dos currículos da educação formal. A forma “folclorizada” como ainda hoje são retratadas as manifestações da nossa cultura popular, nos programas educacionais da maior parte das escolas, sejam elas particulares ou públicas, é um exemplo claro sobre os preconceitos que persistem nesse âmbito, herança de uma racionalidade eurocêntrica, que influencia ainda, a maioria dos programas formais de educação, apesar de algumas iniciativas recentes envolvendo alguns municípios e estados da federação, terem proporcionado a implantação de programas educacionais que avançam em relação a esse paradigma.

Na maioria dos casos, a cultura popular só entra nos programas educacionais por via de atividades relativas a datas especiais como o mês do folclore, o dia da consciência negra, as festas juninas, etc...se limitando a uma abordagem superficial e caricaturada de seus elementos, não se constituindo enquanto um saber legitimado e valorizado pela cultura escolar. Essa realidade tem se modificado nos últimos anos, mas os avanços ainda são restritos, pois antes de mais nada é preciso que haja uma mudança na mentalidade de educadores e gestores educacionais, ainda pautada por uma racionalidade objetivista, tal qual analisada e criticada por nós, nos capítulos anteriores.

Os próprios educadores, em sua maioria, têm dificuldade em estabelecer vínculos entre os saberes universais, provenientes da racionalidade acadêmico-científica, com os saberes populares provenientes das culturas tradicionais, que ao nosso ver, seria o caminho ideal a ser seguido pela educação formal. A formação desses educadores deveria garantir que houvesse um tratamento privilegiado às questões referentes aos saberes tradicionais populares, enquanto forma e conteúdo dos programas pedagógicos, para que o processo de troca e diálogo com os saberes científicos se desse de forma mais equilibrada e não hierarquizada. Portanto, além das políticas públicas no campo da educação, a formação continuada dos educadores, também deve estar voltada para as experiências produzidas no campo do saber tradicional popular, pois só dessa forma, será possível o alargamento da racionalidade e dos paradigmas que predominam nessas instâncias.

Feitas algumas considerações sobre as dificuldades encontradas pela educação formal em considerar e valorizar os saberes provenientes do universo da cultura popular, após termos analisado as várias formas de aprendizagem presentes nesse universo, acreditamos estar possibilitando a abertura de um possível caminho capaz de permitir a ampliação das referências

existentes no âmbito da educação formal, afim de que possam ser estabelecidos canais de comunicação e diálogo entre o saber acadêmico-científico e o saber popular, proporcionando a possibilidade de construção de propostas educacionais concretas que sejam capazes de incluir e validar os saberes e as experiências advindas da cultura popular.

Podemos dizer que a educação formal se apóia basicamente na escrita, enquanto que a cultura popular tem seus meios de registro e transmissão de suas tradições apoiadas muito mais na memória e na oralidade. Para Raul Iturra (1990), o não relacionamento entre as técnicas da oralidade e da escrita, é o que acarreta uma descontinuidade no processo de aprendizagem, já que se referem a assuntos diferentes quanto à substituição na continuidade histórica de um grupo social. Isto porque cada uma dessas técnicas é resultado de sistematizar o real de forma diversa. “A oralidade, técnica que coexiste com a escrita e a complementa na circulação do saber, debruça-se acerca da qualidade dos casos particulares e de relação, de facto a facto, e serve-se para a reprodução do seu conteúdo partilhado pelos indivíduos que compõem o grupo social, a lembrança.” (p.79), enquanto a escrita se refere ao signo, que é circunscrito ao plano dos saberes científicos universais, e portanto, obedecem a uma racionalidade que delimita o campo do saber escolar às suas orientações paradigmáticas.

Afirma Iturra, que não se trata de conceber a escrita como negativa e a oralidade como positiva, embora há de se reconhecer que:

...a escrita como fim em si, transporta nela a desvantagem do signo fixo e fechado (...) O signo escrito tem que ser decorado porque ele é fixo e o seu significado não é polivalente. A memorização de uma só alternativa é o que fecha as estruturas mentais. O ritual, como o mito, componentes da oralidade, pelo contrário, significa agir e experimentar várias alternativas para um mesmo objectivo, várias maneiras de fazer a mesma coisa, várias versões. O ritual, [diferentemente do signo escrito] é preciso decodificar, isto é, entender. (1990, p.33).

Escrita e oralidade deveriam se fazer presentes na educação formal, de maneira não hierarquizada, de modo a permitir que a cultura popular pudesse encontrar canais de expressão no âmbito escolar, e possibilidades de ser valorizada enquanto fonte inesgotável de experiências e conhecimentos desenvolvidos por pessoas de origem simples e humilde, na maioria das vezes, mas com um sentido profundo de humanidade.

O universo da cultura popular, enquanto um campo extremamente rico e diversificado, em que a oralidade e a ritualidade abrigam saberes dos mais significativos, remete, como já

vimos, a toda uma ancestralidade onde residem aspectos importantíssimos relacionados à “história não contada” dos derrotados, aos processos identitários das camadas subalternas da nossa sociedade, ao *ethos* do povo oprimido, enfim, à cultura dos excluídos do nosso país. Infelizmente, esse universo permanece ainda praticamente inexplorado, como uma mata virgem que guarda riquezas, segredos e enigmas, que se mostram vivos e dinâmicos, mas ainda invisíveis aos olhos dos responsáveis por grande parte dos programas envolvendo a educação formal desse país. É vital, como diz Gohn (2001), que se coloque a diversidade histórica e cultural e o reconhecimento do outro, como metas na formação dos indivíduos enquanto cidadãos.

Defende a autora, a necessidade de se desenvolver uma nova cultura escolar que forneça aos alunos, instrumentos para que saibam interpretar o mundo. “Trata-se de um acervo de conhecimentos que não têm sido desenvolvidos nas escolas, gerador de um saber interpretativo, tão importante quanto um saber científico” (p.14). A cultura popular pode ser considerada, a partir dessa análise, um importante pólo gerador desse saber interpretativo, que a cultura escolar ainda não soube aproveitar.

A cultura popular representa para Roger Simon e Henry Giroux (1994), não só um contraditório terreno de luta, mas também um importante espaço pedagógico onde são levantadas relevantes questões sobre os elementos que organizam a base da subjetividade e da experiência do aluno. “Situada no terreno do cotidiano, a cultura popular quando valorizada e legitimada no currículo escolar é, em consequência disso, apropriada pelos alunos e ajuda a validar suas vozes e experiências.” (p.96).

Na visão dos autores, o discurso dominante ainda define a cultura popular como o que sobra após a subtração da alta cultura, da totalidade das práticas culturais. Ela é vista como o banal e o insignificante da vida cotidiana, e geralmente é uma forma de gosto popular considerada indigna de legitimação acadêmica ou alto prestígio social.

Afirmam Simon e Giroux que é precisamente quando pedagogia e cultura popular se relacionam, que surge a importante compreensão de tornar o pedagógico mais político e o político mais pedagógico. “A cultura popular e a pedagogia representam importantes terrenos de luta cultural que oferece não apenas discursos subversivos, mas também relevantes elementos teóricos que possibilitam repensar a escolarização como uma viável e valiosa forma de política cultural.” (p.97).

Talvez seja esse o caminho fundamental a ser seguido, se quisermos pensar num projeto de sociedade e de educação que seja libertador, e que possa trazer consigo, além do conhecimento científico, a força e a sabedoria das pessoas simples do nosso país, como um grande manancial de experiência e humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tentar percorrer o sinuoso caminho de compreensão da cultura popular enquanto um privilegiado campo de saberes, e nesse percurso buscar penetrar o mundo da capoeira angola na tentativa de decifrar a complexidade dos códigos e enigmas presentes nesse universo, sabemos não se tratar de uma empreitada tranqüila e sem percalços. Sabemos que muito do que foi aqui apresentado, poderá ser posto em questão bem como se transformar em alvo de críticas que serão bem-vindas, se com o propósito de contribuir com o processo de construção de um conhecimento sistematizado sobre a capoeira e a cultura popular, objetivo maior dessa pesquisa. O processo democrático de construção dos saberes se beneficia desse procedimento.

A discussão que estabelecemos com esse trabalho, esperamos poder contribuir com o debate acerca das questões envolvendo o conceito de cultura popular, a partir dos pressupostos aqui apresentados, visando atualizar e validar esse conceito no âmbito das produções teóricas recentes provenientes do campo das ciências sociais.

Esperamos também que os grandes protagonistas desse maravilhoso acervo de humanidade que é a cultura popular, na figura dos mestres, cantadores, brincantes, rezadeiras, artesãos, dançarinos, foliões, violeiros, poetas, capoeiras e sambistas que enriquecem com sua sabedoria, e encham de alegria, amor ao passado e crença no futuro, a experiência cotidiana de milhões de pessoas simples, humildes habitantes desse nosso país, possam se sentir homenageados e profundamente reconhecidos por um trabalho acadêmico que nasce justamente da inspiração que a vivência junto a esse universo nos proporcionou.

A sociedade brasileira, representada pelas suas instituições e órgãos oficiais, presa a uma racionalidade herdeira da tradição positivista, colonial e eurocêntrica, ainda não é capaz de dar validade a esses saberes provenientes da cultura popular que permanecem silenciados e ocultados, “produzidos para não existirem” como diz Boaventura de Souza Santos, para não serem reconhecidos como possuidores de valor, e por isso, destituídos de dignidade.

A educação formal segue essa mesma lógica, e como analisamos no capítulo anterior, também não é capaz, com raras exceções, de constituir no âmbito de seus programas e projetos pedagógicos, espaços onde os saberes provenientes da cultura popular possam ser tratados com o mesmo *status* dos conhecimentos provenientes da tradição acadêmica. E quando a cultura

popular se faz presente no âmbito da educação formal, é na maioria das vezes, conforme já denunciemos, tratada de forma folclorizada, atuando apenas de acordo com o calendário de comemoração de festas e datas especiais.

Essa realidade nos permite levantar um profundo questionamento sobre as reais possibilidades e perspectivas de algum dia, a educação formal poder cumprir o papel de instituição capaz de articular os saberes provenientes de diferentes tradições, sem hierarquias e discriminações, pois a própria natureza da escola formal, dependente que é da estrutura social determinada pelo capitalismo, como também já criticado anteriormente, não teria condições de levar a cabo tal empreitada. Talvez isso só possa ser possível com a substituição do capitalismo por um outro modelo de estrutura social, mais humano e digno, tarefa que esse trabalho aponta como necessária e urgente no sentido da construção de uma sociedade brasileira mais justa e menos excludente.

Nesse sentido é que apontamos para a educação não-formal, como a possibilidade mais viável de colocar em prática um projeto pedagógico capaz de dar voz, sentido e significado aos saberes provenientes da cultura popular, sobretudo quando falamos da imensa massa formada pelas populações excluídas do nosso país. Aí reside, ao nosso ver, um campo político de atuação fundamental, com capacidade de intervenção direta nas realidades mais cruéis e desumanas que pauperizam em todos os sentidos, tantos homens, mulheres e crianças que vivem em todas as regiões do Brasil. A educação não-formal é, portanto, hoje, em nossa opinião, a possibilidade mais concreta de implantação de projetos pedagógicos que possam atuar diretamente na melhoria da qualidade de vida desses sujeitos, bem como no sentido da sua conscientização política, fator essencial para que esses indivíduos possam adquirir autonomia e emancipação social, na busca de construir uma vida digna para si e para os seus.

A capoeira, como tantas outras manifestações da cultura popular, é um rico manancial de humanidade, onde muito se aprende sobre a vida e sobre valores fundamentais para existência humana como a solidariedade, a igualdade, o respeito às diferenças, o compartilhar, o respeito à natureza, a cooperação, o equilíbrio, a humildade, a parceria, entre tantos outros ensinamentos que a sabedoria do nosso povo vem cultivando, preservando e transmitindo de geração em geração ao longo da história do nosso país, resistindo e lutando por manter vivas suas tradições, legado maior de uma ancestralidade que rege suas formas de ser e estar no mundo.

Acreditamos que os saberes presentes numa roda de capoeira, numa roda de samba, e tantas outras “rodas” de saberes que a cultura popular proporciona, onde pessoas se reúnem para partilharem suas alegrias e tristezas, esperanças e sofrimentos, e onde passado, presente e futuro se juntam num momento único de celebração da vida, são o patrimônio maior desse povo que dança, que ri, que canta e que chora, e que mostra com sabedoria, simplicidade e beleza, a arte de estar sempre, apesar de tudo, insistindo em ser feliz.

BIBLIOGRAFIA

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers; CASTRO, Luís Vitor; SOBRINHO, José Sant'anna. *Capoeira e os diversos aprendizados no espaço escolar*. Revista Motrivivência n° 14, ano XI, Florianópolis: Ed da UFSC, 2000.
- ABREU, Frederico José de. *Bimba é Bamba: A Capoeira no Ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.
- _____. *A Capoeira Baiana no século XIX*. Revista Iê Capoeira, ano I, n°07. São Paulo: On Line Editora, 2000.
- _____. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AFONSO, Almerindo Janela. *Os Lugares da Educação*. In: Educação Não Formal – cenários da criação. Olga von Simson, Margareth Park e Renata Sieiro (orgs). Campinas: Editora da Unicamp, 2001
- ANDRÉ, Antonio Miguel. *A voz de um saber: o papel do velho entre os povos Kimbundu*. In: Infância e Velhice: Pesquisa de idéias. Neusa Gusmão (org.). Campinas: Ed. Alínea, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 32° ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Garnier, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Por uma Antropologia dos Mundos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARÃO, Adriana de Carvalho. *A performance ritual da Roda de Capoeira*. Dissertação de Mestrado em Artes Corporais: Instituto de Artes, UNICAMP, 1999
- BARTH, Fredrik. *Os grupos étnicos e suas fronteiras, a análise da cultura nas sociedades complexas*. In: Barth, F. (org: Tomke Lask): O guru, I iniciador e outras variações antropológicas. São Paulo: Contra Capa, 2000.
- BATALLA, Guillermo Bonfil. *México Profundo: Una Civilización Negada*. México, D.F: SEP/CIESAS-Foro2000, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, I. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henry. *Introduction à la métaphysique*, in *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Cultura e Desenraizamento* in: BOSI, A. (org.) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. *Memória Sertão: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão*. São Paulo: Editorial Cone Sul/Editora UNIUBE, 1998.
- BRITO, Marilza Elizardo. *Memória e Cultura*. Centro da Memória da Eletricidade no Brasil. Rio de Janeiro: C.M.E.B., 1989.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- _____. *Ni folklórico ni masivo: que es lo popular ?* Diálogos de la comunicación. Peru: Felfacs, n.17, 1987.
- CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: Fundamentos da Malícia*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- CARVALHO, Marco. *Feijoada no Paraíso: a saga de Besouro, o capoeira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Made in África*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Etnologia Brasileira*. in *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.

- CASTRO JR, Luís Vítor e SOBRINHO, José Sant'Anna. *O ensino da capoeira: Por uma pedagogia Nagô*. 2001. Apostila digitada.
- CASTRO JR, Luís Vítor. *Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre Historicidade e Ancestralidade*. 2003. Apostila digitada
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: As Artes do Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.
- COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira Angola: Os manuscritos do Mestre Noronha*. Frederico Abreu (org.). Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus, 1995.
- DECÂNIO FILHO, Ângelo. *A Herança de Pastinha*. Salvador: Coleção São Salomão, 1996.
- _____. *Transe Capoeirano: Estado de consciência modificado na Capoeira*. Revista da Bahia nº 33. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2001.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Coleção Os Pensadores. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade da Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem, 1988.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *Aspectos de Desenvolvimento da Capoeira: Transnacionalidade, Resistência e Mobilidade*. 2003. Apostila Digitada.

- FARIAS, Edson. *Direções Analíticas no Estudo do Nexo Cultura Popular, Entretenimento Turístico e Civilização Moderna*, in *Textos Didáticos nº 31(1)*, Campinas: Unicamp/IFCH, 1997.
- FÉLIX, Moacyr. *Violão de Rua: Poemas para a Liberdade*. Cadernos do Povo Brasileiro, v.III. CPC-UNE. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUGEYROLLAS, Pierre. *A crise da cultura*. Salvador, O olho da História: Revista de História Contemporânea, UFBA, 1998.
- FRIGERIO, Alejandro. *Capoeira: de arte negra a esporte branco*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº4, 1989.
- FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação Não-Formal e Cultura Política*. São Paulo: Cortez, 2001.
- GOUREVITCH, Aaron J. *Les categories de la culture médiévale*. Paris: Éditions Gallimard, 1983
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. *Antropologia e Educação. Interfaces do ensino e da pesquisa (org.)*. Caderno Cedes nº 43. Campinas: Centro de Estudos Educação e Sociedade, 1997.
- _____. *Apontamentos da disciplina: "Antropologia e Educação" cursada na Faculdade de Educação, Unicamp, 2000.*
- HABERMAS, Jurgen. *Pensamento pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A 1999.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave da Antropologia Transnacional*. Rio de Janeiro, Revista Mana, vol.3 nº1, 1997.

- HARRIES, P. *Work, culture and identity: migrant laborers in Mozambique and South Africa, c.1860-1910*. Portsmouth: Heinemann, Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. trad. e notas: Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IANNI, Otávio. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____. *Globalização e o retorno da questão nacional*. Primeira versão. Campinas, IFCH/UNICAMP, 2000.
- _____. *Sociologia do Futuro*. Primeira versão. Campinas, IFCH/UNICAMP, 2001.
- ITURRA, Raul. *Fugirás à escola para trabalhar a terra*. Lisboa, Portugal: Escher, 1990.
- KAGAME, Alexis. *A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento Bantu*. In: *As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela UNESCO*. Paul Ricouer (org). Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. trad. Mirtes Frange de Oliveira. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- LACLAU, Ernest. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verse, 1985.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia-o romantismo na contra-mão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MARCUS, George. *Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: Requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial*. São Paulo: Revista de Antropologia da USP, vol.34, 1991.

- MARTIN-BARBERO, Jesus. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. México: Gusto Gili, 1987.
- MARTUCELLI, Danilo. *As contradições políticas do Multiculturalismo*. Revista Brasileira de Educação, n.2, ANPED, 1996.
- MATTOS, Wilson Roberto. *Escravos astutos – liberdades possíveis: reivindicações de direitos, solidariedades e arranjos de resistência – Salvador (1871-1888)*. In “De Preto a Afro-Descendente”, Lúcia M.A.Barbosa et al (orgs.). São Carlos-SP: Edufscar. UFSCAR, 2003.
- MENEZES, Marilda Aparecida de. *Experiência social e identidades: trabalhadores migrantes na plantation canavieira*. In História Oral, vol-3, p.49-68, 2000.
- McGREW, Anthony. *A global society?*. In: Stuart Hall; David Held e Tony McGrew(orgs). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992.
- MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo Crítico*. São Paulo: Cortez, 1999.
- MORAES, Mestre. *Arte de Soma*. Salvador: Jornal “A Tarde”, Caderno Cultural (27/07), 1997
- MOURA, Jair. *Essas danças, pugilatos e evoluções*. Salvador: Jornal “A. Tarde”, Caderno Cultural (27/07), 1997.
- _____, Jair. *Revitalização da Capoeira Angola na Bahia*. Salvador: mimeo, 2002.
- _____. *A Negaça*. Revista da Bahia, nº 33 – Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- NEVES, Lucília de Almeida. *Memória, história e sujeito: substratos da identidade*. Revista de História Oral, vol.3-p.109 à 116, 2000.
- NIETZSCHE, Frederic. *O Anticristo: ensaio de uma crítica do cristianismo*. trad. Rubens Rodrigues Filho. In: Nietzsche - Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural. 1983.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de Espelhos: Imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- OLIVEIRA, João Pacheco. *Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais*. Revista Mana, vol 4, nº1, Museu Nacional, UFRJ, 1998.

- OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo capoeira e passo*. 2. ed. Recife: Cia Ed de Pernambuco, 1985.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1992.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Um Outro Território: Ensaio sobre a Mundialização*. São Paulo: Olho D'água, 2000.
- PAES, José Machado. *O Cotidiano em Debate*. Texto referente à palestra proferida na Universidade Estadual de Campinas, 1999.
- PIRES, Antonio Liberac A. *Capoeira no jogo das cores :criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. UNICAMP. Campinas, 1996
- _____. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: Três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2002.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.
- POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrik Barth*. trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PRICE, Richard. *First-Time: the historical vision of an Afro-American people*. The Johns Hopkins University Press, 1983.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: Ed. T.A Queiroz, 1991.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cultura Popular de Massa e a questão do Pós-Moderno*. Fronteiras da Cultura: Horizontes da Antropologia na América Latina. Fonseca, Cláudia (org.). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 1993.
- REGO, Valdeloír. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Ed. Itapuã, 1968.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

- RIBEIRO, Caroline Vasconcelos. *A Experiência de Pensamento Inaugurada Por Martin Heidegger em "Ser e Tempo"*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, UFPB, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICOEUR, Paul (org). *As Culturas e o Tempo*. São Paulo: EDUSP, 1975.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RUTHERFORD, J.A *A place called home: Identity and cultural politics of difference*. In: *Community, Culture Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- SAHLINS, Marshall. *O "Pessimismo Sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção*. Revista Mana, vol 3, nº1, Museu Nacional, UFRJ, abril de 1997.
- _____. *O "Pessimismo Sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (Parte II)*. Revista Mana, vol 3, nº2, Museu Nacional, UFRJ, outubro de 1997.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a new common sense: law, science, and politics em the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.
- _____. *A queda do Ângelus Novus: para além da equação moderna entre raízes e opções*. Novos Estudos CEBRAP, nº 47, março de 1997.
- _____. *Pelas Mãos de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. São Paulo: Cortez, 7º ed., 2000 (a).
- _____. *Por uma concepção muticultural de direitos humanos*. In: *Identities- Estudos de cultura e poder*, Bela Feldman-Bianco e Graça Capinha (orgs.). São Paulo: Hucitec, 2000 (b).
- _____. *Democratizar a Democracia: Os caminhos da Democracia Participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Sociologia das Ausências / Sociologia das Emergências*. Conferência proferida durante o "XI Congresso Brasileiro de Sociologia", Unicamp, 2003.
- SANTOS, Marcelino dos. *Capoeira e Mandingas: Cobrinha Verde/ Marcelino dos Santos*. Salvador: A Rasteira, 1991.

- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução*. In: Currículo, Cultura e Sociedade / Antonio Flávio Barbosa e Tomaz Tadeu da Silva (orgs.). São Paulo: Cortez, 1994.
- SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. *Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos*. In De Preto a Afro-Descendente, Lúcia M.A.Barbosa et al (orgs.). São Carlos-SP: Edufscar. UFSCAR, 2003.
- SIMON, Roger e GIROUX, Henry. *Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular*. In: Currículo, Cultura e Sociedade / Antonio Flávio Barbosa e Tomaz Tadeu da Silva (orgs.). São Paulo: Cortez, 1994.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *A burguesia se diverte no reinado de momo: sessenta anos de evolução do carnaval paulistano – 1850-1915*. Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH da USP, 1984.
- _____. *Folguedo carnavalesco, memória e identidade sócio-cultural*. Revista Resgate nº 3. Campinas: CMU/Papirus, 1991.
- _____. *Reflexões de uma socióloga sobre o uso do método biográfico*.in (Re) Introduzindo a história oral no Brasil. Org: José Carlos Sebe Bom Meihy. São Paulo: Xamã, 1996
- SLENES, Robert W. *Malungu, Ngoma vem ! África encoberta e descoberta no Brasil*. Cadernos Museu Escravatura. Luanda, Angola: Ministério da Cultura, 1995.
- SOARES, Carlos Eugênio Libano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social, 2002
- SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- _____. *Samba, o dono do corpo*. 2º ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TAVARES, Júlio. *Educação através do corpo*.Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- TAYLOR, Charles. *The sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.
- THOMPSON, Edward P. *A Miséria da Teoria*.Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 3º edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidade e Sociedade*. Trad. Orlando de Miranda. São Paulo: Edusp, 1991.
- UMBERTO, José. *Maior é Capoeira, pequeno sou eu*. Revista da Bahia, nº 33 – Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.
- VIEIRA, Luiz Renato. *O Jogo de Capoeira: Cultura Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.
- VIEIRA, Luiz Renato e ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. *Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira*. Revista de Estudos Afro-Asiáticos nº 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 1998.
- WALLERSTEIN, Immanuel et alii. *Comissão Gulbenkian para a Reestruturação das Ciências Sociais*. São Paulo, Cortez, 1996