

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A roda do mundo

: Os fundamentos da Capoeira Angola “glocalizada”

Celso de Brito

10/11/2010

CELSO DE BRITO

A roda do mundo

: Os fundamentos da Capoeira Angola “glocalizada”

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Lorenzo Gustavo Macagno

Banca de avaliação:

Prof. Dr. Bernardo Lewgoy (UFRGS)

Prof. Dr. Miguel A. Carid Naveira (UFPR)

Prof^a. Dr^a Lilitiana de Mendonça Porto (UFPR) (suplente)

Curitiba, novembro de 2010

A Capoeira exige um certo misticismo, lealdade com os companheiros de "jogo" e obediência absoluta às regras que o presidem. Acreditamos que estas recomendações sintetizem os fundamentos da Capoeira Angola (Mestre Pastinha, p. 32, [1964] 1988).

Agradecimentos

Agradeço, aos camaradas da comunidade angoleira, sem os quais essa pesquisa não se teria realizado. Entre eles, agradeço imensamente ao mestre Boca do Rio e aos companheiros do Grupo de Capoeira Angola Zimba, principalmente ao núcleo de Curitiba: Guto, Mico, Fábio, Pererê, Caetano, Ângela, Tânia e em especial à Flavinha, pela interlocução sincera e crítica que muitas vezes redirecionou o caminho que essa pesquisa tomava; agradeço também, de forma muito especial, ao mestre Barba Branca e aos integrantes do Grupo de Capoeira Angola Cabula das cidades de Lyon, Grenoble e Privas, pela amizade e afeto com que fui recebido em suas vidas, principalmente Ada, Alex, Gaelle e Irme. Ainda, entre os angoleiros, devo imensos agradecimentos ao amigo, de longa data, angoleiro e pesquisador, Alan Caldas, conhecido nas rodas de Capoeira Angola como Xitão, pelos muitos debates acalorados, que por vezes duravam noites e madrugadas inteiras, sem os quais, o desafio de pensar a Capoeira Angola contemporânea teria sido muito mais penoso.

Agradeço, também, a minha família: meus pais, Sr. José Bráz de Brito e Sra. Áurea de Brito, e minha irmã, Patrícia de Brito (outra angoleira da família) pelo apoio incondicional.

À minha amada companheira, Hagen, devo um imenso agradecimento, pelo apoio e carinho.

Quanto ao meio universitário, devo agradecimentos ao PPGAS-UFPR, nas pessoas do professor Lorenzo Macagno que, entre muitas palestras, aulas e viagens de pesquisa, dedicou tempo à orientação deste trabalho; agradeço ao professor Miguel Carid, pelas discussões possibilitadas em sua disciplina de “método de pesquisa” e pelas conversas informais que contribuíram para algumas questões desenvolvidas nesse estudo; agradeço também aos colegas de mestrado, com quem partilhei algumas de minhas angústias acadêmicas. Igualmente não posso deixar de agradecer aos Professores Jorge Santiago e Martin Soares, ambos pertencentes ao *Master 2 Recherche - Spécialité Dynamique des Cultures et des Sociétés Culture de l'Université Lumière Lyon 2*, pelo acolhimento que me foi dado nessa instituição.

E por fim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de uma bolsa de estudos durante a primeira etapa e ao governo francês pela concessão de uma bolsa MIRA (*Mobilité Internationale de la Région Rhône-Alpes*) durante a segunda etapa dessa pesquisa.

Dedicatória

Dedico esse trabalho aos meus pais, Áurea de Brito e José Bráz de Brito e aos mestres de Capoeira com os quais aprendi a entender e situar-me na Roda do Mundo.

SUMÁRIO

RESUMO	6
SIGLAS DOS GRUPOS DE CAPOEIRA CITADOS NESSE TRABALHO	9
APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - ENTRE O LOCAL E O GLOBAL	14
DA CAPOEIRA REGIONAL À CAPOEIRA ANGOLA	14
PROBLEMATIZAÇÃO.....	18
PROCEDIMENTOS DA ETNOGRAFIA	22
CULTURA E IDENTIDADE	26
A TRADIÇÃO DA CAPOEIRA ANGOLA	30
TRANSNACIONALISMO E CAPOEIRA ANGOLA: ALGUNS ANTECEDENTES.....	32
CAPÍTULO 2 - ORIGENS E LINHAGENS	45
MESTRE MORAES - GCAP (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO), DÉCADAS DE 1970-80.....	45
MESTRE PASTINHA, DÉCADAS DE 1930-40	51
O “SISTEMA DE LINHAGEM DA CAPOEIRA ANGOLA”	57
IDENTIDADES DO ANGOLEIRO.....	58
A LOCALIZAÇÃO SOCIAL DOS NÚCLEOS ANALISADOS: DO GLOBAL PARA O LOCAL.....	75
CAPÍTULO 3 - “ANGOLEIROS EMERGENTES”: A FORMAÇÃO DE NÚCLEOS DE CAPOEIRA ANGOLA NA FRANÇA E NO BRASIL	79
GCAC-FRANÇA (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA CABULA): DA COMPANHIA DE DANÇA AZANIE À TRADIÇÃO DA CAPOEIRA ANGOLA BAIANA.....	80
UMA CONEXÃO ENTRE ANGOLEIROS DE LYON E CURITIBA	93
GCAZ DE CURITIBA (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA ZIMBA): DA SOMATERAPIA À TRADIÇÃO DA CAPOEIRA ANGOLA BAIANA.....	94
“SELEIRO DE ANGOLEIRO PARA EXPORTAÇÃO”.....	110
“FILIAÇÃO” E “APADRINHAMENTO” DAS LINHAGENS.....	113
CAPÍTULO 4 - “GLOCALIZAÇÃO” DOS FUNDAMENTOS RITUAIS, DESLOCAMENTOS E SOCIABILIDADE	117
“MÉDIASCAPES”: O MUNDO IMAGINADO DA CAPOEIRA ANGOLA DO GCAC-FRANÇA (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA CABULA)	118
“ETHNOSCAPES”: A CAPOEIRA ANGOLA E O SENTIMENTO DE <i>RELIGARE</i>	128
O RITUAL DA RODA DE CAPOEIRA ANGOLA.....	135
A VIOLÊNCIA FÍSICA E O “BOM STRESS” NO RITUAL DA RODA DE CAPOEIRA ANGOLA.....	152
“CORRER TRECHO”: O DESLOCAMENTO DO ANGOLEIRO.....	160
A DISPUTA PELA LEGITIMIDADE	169
CONCLUSÕES	177
REFERÊNCIAS	183

RESUMO

A roda do mundo: os fundamentos da Capoeira Angola “glocalizada”

Celso de Brito

Orientador: Prof. Dr. Lorenzo G. Macagno

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Este trabalho trata da análise etnográfica multissituada de grupos de Capoeira Angola das cidades de Lyon, na França (Grupo de Capoeira Angola Cabula), e de Curitiba, no Brasil (Grupo de Capoeira Angola Zimba), e suas relações no interior da “comunidade transnacional da Capoeira Angola”. A análise considera o conjunto de normas ritualísticas da Capoeira Angola, chamado de *fundamentos*, para a formação das identidades dos sujeitos *angoleiros* que se organizam em um “sistema de linhagem” baseado na ideia de ancestralidade mítica africana. Vê-se que o “sistema de linhagem” expande-se pelo mundo, através da formação de “núcleos emergentes” e de sua aliança com grupos de Capoeira Angola tradicionais, segundo a lógica específica dos *fundamentos*. O “sistema de linhagem” funciona, então, segundo *fundamentos* vinculados à ancestralidade mítica africana que, por sua vez, também dita o funcionamento do ritual Roda de Capoeira Angola. Os *fundamentos*, como símbolos culturais, viajam até os “núcleos emergentes” levados por sujeitos viajantes, imagens midiáticas e trabalhos acadêmicos que formam um “mundo imaginado” da Capoeira Angola. Esse “mundo imaginado” da Capoeira Angola é entendido como um processo identitário contemporâneo, no qual a “tradição” e a “modernidade”, o “local” e o “global”, o “sagrado” e o “profano” se apresentam como pares de conceitos em relação dialética, cuja síntese compõe a “Capoeira Angola Glocalizada”.

Palavras-chave: transnacionalismo, glocalização, identidades, Capoeira Angola

RÉSUMÉ

“A roda do mundo”: les fondements de la Capoeira Angola “glocalizada”

Celso de Brito

Orientateur: Prof. Dr. Lorenzo G. Macagno

Résumé de la Dissertation de Master 2 au Programme d'Études Supérieures en Anthropologie Sociale, de l' Université Fédérale de Paraná, dans le cadre des exigences pour l'obtention du titre de Maître en Anthropologie Sociale.

L'objectif de ce travail est d'analyser l'ethnographique multi-placés des groupes Capoeira Angola à partir de la ville de Lyon en France (Groupe de Capoeira Angola Cabula) et la ville de Curitiba au Brésil (Groupe de Capoeira Angola Zimba) et leurs relations au sein de la communauté transnationale de la Capoeira Angola. L'analyse considère l'ensemble de règles ritualistes de la Capoeira Angola, appelé fondements, pour la formation des identités des sujets *angoleiros* qui sont organisées dans un système de lignée fondé sur l'idée d'ancêtre mythique africaine. On voit que le «système de lignée» élargit au monde, à travers de la formation de noyaux émergents et de son alliance avec des groupes de Capoeira Angola traditionnelles, selon la logique spécifique des fondements. Le système lignée fonctionne selon les fondements liés à l'ancêtre mythique africaine qui, à son tour, a également déclaré le fonctionnement du rituel Roue de la Capoeira Angola. Les fondements comme des symboles culturels arrivent jusqu'aux noyaux émergents emmenés par des sujets voyageurs, des images médiatiques et des travaux académiques qui forment un monde imaginaire de la Capoeira Angola. Ce monde imaginaire de la Capoeira Angola est vu comme un processus d'identité contemporain, dans lequel la tradition, la modernité, le local, le global, le sacré et le profane sont présentés comme des concepts en relation dialectique dont la synthèse arrange la Capoeira Angola Glocalizada.

Mots-Clé: transnacionalisme, “glocalização”, Identités, Capoeira Angola

ABSTRACT

“A Roda do Mundo”: the fundamentals of the “glocalised” Capoeira Angola

Celso de Brito

Supervisor: Prof. Dr. Lorenzo G. Macagno

Abstract of the Masters Dissertation for the Post Graduation Programme in Social Anthropology from Universidade Federal do Paraná, as part of the requisites needed to obtain the title of Master in Social Anthropology.

This work deals with the ethnographic multi-sited analysis of Capoeira Angola groups in the cities of Lyon, in France (Capoeira Angola Cabula group), and Curitiba, in Brazil (Capoeira Angola Zimba group); and their relations within “the transnational community of Capoeira Angola”. The analysis takes into consideration the set of ritualistic rules of Capoeira Angola, called fundamentals, for the formation of the identities of the “angoleiro” subjects, who organize themselves in a lineage system based on the idea of the mythical African ancestry. It is seen that the lineage system expands itself throughout the world, through the formation of “emergent nucleuses” and its alliance with traditional Capoeira Angola groups, according to the specific logic of the fundamentals. The lineage system works, then, in conformity to the fundamentals connected to the mythical African ancestry which, consequently, also commands the functioning of the ritual of the Capoeira Angola Circle. The fundamentals, as cultural symbols, go to the “emergent nucleuses” taken by travelling subjects, mediagenic images and academic work which shape a Capoeira Angola “imagined world”. This world is understood as a contemporary identity process, in which “tradition” and “modernity”, the “local” and the “global”, the “sacred” and the “profane” present themselves as pairs of concepts in dialectical relationship, whose synthesis form the “Glocalised Capoeira Angola”.

Key Words: transnationalism, glocalisation, identities, Capoeira Angola

Siglas dos grupos de Capoeira citados nesse trabalho

ABADÁ-Capoeira: Associação de Apoio e Desenvolvimento à Arte Capoeira

ACAD: Associação de Capoeira Angola Dobrada

ACAR: Associação de Capoeira Angola e Regional

CCAMJG: *Center of Capoeira Angola of* Mestre João Grande

CCFR: Centro de Cultura Física Regional

CECA: Centro Esportivo de Capoeira Angola

CECAJPP: Centro Esportivo de Capoeira Angola João Pequeno de Pastinha

CGC: Centro Gunga de Capoeira

CoCAA: *Comité de la* Capoeira Angola Azanie

FICA: Fundação Internacional de Capoeira Angola

GCAASS: Grupo de Capoeira Angola Angoleiros Sim Sinhô

GCAC: Grupo de Capoeira Angola Cabula

GCAI: Grupo de Capoeira Angola Iúna

GCAK: Grupo de Capoeira Angola Kabula

GCALV: Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar

GCAM: Grupo de Capoeira Angola Mãe

GCAMA: Grupo de Capoeira Angola Meninos de Arembepe

GCAN: Grupo de Capoeira Angola N'zinga

GCAP: Grupo de Capoeira Angola Pelourinho

GCARA: Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte

GCASBP: Grupo de Capoeira Angola São Bento Pequeno

GCASJA: Grupo de Capoeira Angola Semente do Jogo de Angola

GCAZ: Grupo de Capoeira Angola Zimba

GCBB: Grupo de Capoeira Berra Boi

GCFA: Grupo de Capoeira Filhos de Angola

GCM: Grupo de Capoeira Maculelê

GIACA: Grupo Iê Anarquista de Capoeira Angola

APRESENTAÇÃO

A frase título deste trabalho, *a roda do mundo*, foi extraída de uma expressão nativa entre os angoleiros que diz respeito à conexão entre valores sagrados e relações sociais tecidas no interior do ritual da *Roda de Capoeira* e valores profanos e relações sociais existentes na vida cotidiana extrarritual.

A análise da Capoeira Angola contemporânea me conduziu a uma interpretação análoga, porém em outras dimensões; além das dimensões sagrado-profano introduzo nesta interpretação a dimensão local, na qual os rituais da Roda de Capoeira Angola são realizados segundo seus próprios princípios, e a dimensão global, na qual as relações sociais são igualmente pautadas em um conjunto de princípios semelhantes àqueles encontrados no ritual. Aqui, entrevê-se que o sagrado não se limita à esfera do ritual, mas, também, encontra-se presente na forma com que os grupos se organizam socialmente entre si.

A discussão aqui apresentada visa, portanto, desenvolver a ideia segundo a qual a relação entre a cultura local e a cultura global se articula no universo da Capoeira Angola com a relação entre os fundamentos do ritual e os fundamentos do sistema de linhagem pelo qual os angoleiros se organizam, de forma a tornar visível um processo que, em outro contexto, R. Robertson chamaria de “glocalização”¹.

No primeiro capítulo, o leitor encontrará os elementos que contribuíram para que a pesquisa se desenvolvesse. Nele, descrevo: a minha trajetória pelo universo da Capoeira e como esse percurso influenciou o olhar através do qual o tema será abordado; a problemática e os pontos que serão desenvolvidos, assim como os procedimentos etnográficos seguidos; alguns esforços intelectuais já realizados por pesquisadores do tema; e, por fim, alguns encaminhamentos conceituais que serviram de ferramentas analíticas.

¹ Roland Robertson (2000) diz que o conceito “glocalização” surgiu da atividade chamada *micromarketing*, envolvendo a construção de consumidores cada vez mais diferenciados, a “invenção” das “tradições do consumidor” (p. 251). A partir dessa ideia inicial, “glocalização” se refere à relação entre a cultura global e a cultura local em articulação e não em relação de oposição. “Glocalização” refere-se, desta maneira, a uma alternativa ao pensamento de que “nosso senso de lar está rapidamente sendo destruído por ondas de globalização (ocidentais). Contrário a isso sustento [Robertson] que a globalização envolveu a reconstrução, e de certo modo a produção, do ‘lar’, da ‘comunidade’ e da ‘localidade’ (p. 253).

No segundo capítulo, demonstro como os fundamentos da Capoeira Angola se consolidaram enquanto tal, dentro de um processo de continuidade e transformação de elementos culturais no interior de um outro processo entendido aqui como “invenção da tradição”. A partir dessa tradição e de seus fundamentos procurarei demonstrar que existe um “sistema de linhagem” sustentado por uma ideia de ancestralidade africana mítica que organiza as identidades dos angoleiros em linhagens, grupos e núcleos em torno de um jogo de homogeneidades e heterogeneidades no qual os “fundamentos identitários” funcionam como sinais diacríticos.

No terceiro capítulo, descrevo a trajetória de formação de dois núcleos de Capoeira Angola, no Brasil e na França, a partir da qual demonstro o processo pelo qual o sistema de linhagem atrai (força centrípeta) para dentro de si os angoleiros emergentes. Paradoxalmente, esta atração é operada por fluxos responsáveis por disseminar (força centrífuga) os valores vinculados à necessidade de legitimidade de pertencimento a grupos tradicionais do sistema de linhagem.

No quarto capítulo, faço uma análise dos fluxos culturais que permitiram que um núcleo de Capoeira Angola da cidade de Lyon-França percebesse, imaginasse e realizasse os fundamentos do ritual da Roda de Capoeira Angola como expressão de uma sociabilidade comunitária, e até mesmo como expressão da ideia de *religere*. Também neste capítulo, buscarei demonstrar como essas ideias de sociabilidade comunitária e *religere* encontram eco em contextos mais amplos que o local/ritual, através de encontros de Capoeira Angola que reúnem angoleiros de muitos países da Europa inteira em uma dimensão global/sistema de linhagem.

A título de considerações finais, no quinto capítulo, articulo as duas dimensões da Capoeira Angola aqui analisadas: a local, da prática ritualística e a global, do sistema de linhagem, considerando, 1º, a forma pela qual o ritual da Roda de Capoeira Angola é realizado e, 2º, a forma pela qual a Capoeira Angola contemporânea se dissemina pelo mundo. Pretendo demonstrar que ambas as dimensões se relacionam de modo a obedecerem a uma mesma lógica, a dos fundamentos da Capoeira Angola.

Concluo, então, que o processo de globalização da Capoeira Angola contemporânea constitui uma expressão social dos fundamentos ritualísticos “tradicionais” da Capoeira Angola.

CAPÍTULO 1 - ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

Da Capoeira Regional à Capoeira Angola

Neste primeiro tópico do primeiro capítulo, faço uma breve descrição de minha trajetória no universo da Capoeira sem o intuito de fazer uma antropologia confessional e assim me esquivar da necessidade de um policiamento epistemológico que se torna necessário quando o pesquisador partilha da sociedade pesquisada. A intenção é, ao contrário, oferecer ao leitor a possibilidade de julgar por si mesmo as condições de interpretação dos dados coletados, analisados e apresentados. Como escreve Obadia, (2003, p. 22) pretendo utilizar a subjetividade para construir uma maior precisão metodológica :

La reconnaissance de la subjectivité ne se confond pas avec la tentation autobiographique: elle est un effort de précision méthodologique, auquel se livrent d'ailleurs de plus en plus les chercheurs qui consacrent, depuis quelques décennies maintenant, au moins un chapitre (généralement en conclusion ou introduction) à expliciter les conditions de l'enquête, à la première personne.

Conheci a Capoeira Regional² quando tinha 9 anos em uma cidade com 15 mil habitantes no interior do estado de São Paulo. Tratava-se de um projeto social para crianças da cidade, e me lembro que não usávamos uniformes além de uma calça branca qualquer. Passei alguns anos nesse projeto e na adolescência mudei para a Grande São Paulo onde conheci outro grupo de Capoeira. Dessa vez tratava-se de um grupo que se chamava ACAR (Associação de Capoeira Angola e Regional), de Mestre Alípio³.

² Como veremos adiante, a Capoeira se divide em algumas vertentes com seus princípios e fundamentos próprios.

³ Todos os sujeitos que são apresentados neste trabalho serão chamados pelos nomes ou apelidos pelos quais são conhecidos no universo da Capoeira Angola.

Nesse período, soube da existência de diferentes formas de praticar a Capoeira: a Angola e a Regional. Segundo meu novo mestre, a Capoeira Angola era muito difícil e por isso tinha de ser praticada apenas por mestres. Obviamente, ele não me dava muitas informações a respeito, por ser eu aluno.

Cinco anos mais tarde, alguns dos alunos mais velhos desse grupo deixavam-no para filiar-se a outro grupo de Capoeira, chamado Abadá-Capoeira que teria surgido a partir de dissidentes de um outro grupo chamado Senzala, no Rio de Janeiro.

Influenciado por eles, fiz o mesmo caminho. Nesse período, conheci uma nova prática da Capoeira, chamada Capoeira Contemporânea. A partir desse momento percebi que havia um juízo de valores e uma disputa simbólica (algumas vezes se tornando luta física) entre grupos de Capoeira.

No Grupo Abadá-Capoeira, fui surpreendido por uma forte tendência a construir um “corpo” diferente do que eu tinha até então. Os movimentos, os cantos, as músicas, os instrumentos, a violência, tudo era muito diferente e senti que entrava em um novo universo da Capoeira. Os professores e alunos já iniciados, que entravam nesse grupo, eram obrigados a abandonar seus antigos títulos ou cordas (que marcavam o estágio de aprendizado dentro de uma hierarquia predefinida) até que fossem considerados adaptados à nova Capoeira Contemporânea e ao novo grupo.

Passados alguns anos, tive de me mudar de cidade novamente indo para Londrina, interior do Paraná, onde conheci outro grupo de Capoeira Contemporânea chamado GCM (Grupo de Capoeira Maculelê) de mestre Fran. Esse novo grupo tinha uma identificação com o grupo Abadá, mas, mesmo assim, tive de recomeçar novamente do zero, devendo adaptar-me ao estilo do novo grupo.

No grupo Maculelê, a adaptação foi mais fácil; percebi que a experiência que havia acumulado no grupo anterior (o Abadá) era valorizada pelo novo grupo e me tornei um “graduado”⁴. Tive de mudar algumas coisas em minha forma de jogar

⁴ Termo usado para referir-se ao primeiro nível da hierarquia apto a dar aulas nos grupo de Capoeira Contemporânea.

Capoeira, entretanto notei que outras eram valorizadas a ponto de as pessoas do novo grupo me imitarem.

Percebi que havia uma certa hegemonia do “estilo de jogo” do grupo Abadá ao qual o grupo Maculelê lutava para se adequar.

Depois de mais alguns anos foi que descobri a Capoeira Angola. Eu estava na Faculdade e vi apresentações de um grupo chamado CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola). Em uma dessas apresentações tentei entrar na Roda (comportamento até então normal para os meus parâmetros), mas eles se opuseram.

Dias depois, conversei com uma amiga que fazia parte do grupo de Capoeira Angola e soube que eles não gostavam de capoeiras⁵ “como eu, porque ‘éramos’ muito violentos, ou seja, eu não era um ‘angoleiro”.

Interessei-me por essa nova perspectiva e mais uma vez abandonei um grupo e tentei me inserir em outro. Comecei a pesquisar sobre o tema e foi aí que descobri a complexidade social existente no universo da Capoeira e as lutas simbólicas que havia nesse meio.

Alguns dos meus amigos praticantes da Capoeira Contemporânea me diziam que Capoeira Angola era “coisa de velho” ou de “moça” porque não havia muito contato físico.

Mais alguns anos e passei a frequentar o CECA de Londrina para estudar essa relação entre Capoeira Contemporânea e Capoeira Angola em relação à percepção da violência.

Acabei por fazer uma monografia de graduação em Antropologia pela Universidade Estadual de Londrina, cujo tema foi a “construção da masculinidade na Capoeira Angola da cidade de Londrina” onde pude perceber que a identidade de um grupo estudado era construída a partir da oposição à identidade do outro e isso envolvia vários aspectos relativos à violência. Os praticantes de Capoeira Angola e

⁵ O termo “Capoeira” com letra maiúscula designa as diversas formas de realização da prática aqui analisada (veremos quais são no decorrer do trabalho) o termo “capoeira” com letra minúscula designa os praticantes de Capoeira.

os praticantes de Capoeira Contemporânea apresentavam “identidades contrastivas”.

Já fazendo parte de um grupo de Capoeira Angola, inevitavelmente comecei a perceber a relação entre praticantes de Capoeira Angola que eram de grupos diferentes. Percebi que entre eles também havia diferenças em relação aos comportamentos, e essas diferenças eram valoradas, ou seja, como na relação dos praticantes de Capoeira Angola e os praticantes de Capoeira Regional, havia também entre os angoleiros um processo de construção de identidades pautado na contrastividade, e percebi também que esse processo era repleto de juízo de valor. Entretanto, o que era chamado de “estilo” pelos praticantes de Capoeira Contemporânea, era chamado de “fundamento” pelos praticantes de Capoeira Angola.

Porém, só percebi que se tratava do mesmo processo quando me mudei de cidade mais uma vez, e passei a treinar em outro grupo de Capoeira Angola chamado GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) da cidade de Curitiba.

Nesse grupo, permaneci mais de 6 meses sem usar a camiseta que me faria parte deles. Havia *fundamentos* muito diferentes do grupo CECA do qual fiz parte anteriormente, mesmo sendo ambos grupos de Capoeira Angola.

Nesse período, estando a fazer os créditos para o meu mestrado (e com os quais pretendia aprofundar a questão da masculinidade na Capoeira), decidi me deixar levar pela circunstância e estudar as identidades desses diferentes grupos de Angola, GCAZ de Curitiba e CECA de Londrina.

Durante a minha prática da Capoeira Angola, realizei um trabalho de campo no seio do GCAZ de Curitiba. Escrevi um trabalho no qual mostrei que a identidade dos grupos de Capoeira Angola era construída em virtude da contrastividade existente em suas relações sociais concretas com outros grupos de Capoeira Angola da cidade.

Os angoleiros de Londrina construíam sua identidade dando ênfase ao contraste com os capoeiras regionais/contemporâneos, Como não havia outros praticantes de Capoeira Angola na cidade de Londrina, a relação que o grupo mantinha com outros praticantes de Capoeira Angola eram eventuais, anuais para

ser mais preciso. Já o GCAZ estabelecia um contraste com outros 3 grupos de Capoeira Angola de sua cidade, um dos quais pertencia à mesma *linhagem* que o GCAZ. Nesse caso, os praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea, enquadrados nessa contrastividade, apresentavam menor ênfase.

A identidade do GCAZ de Curitiba tinha de ser analisada de forma mais sutil, posto que guardava mais semelhanças com os grupos de Capoeira Angola do que os integrantes do CECA de Londrina em relação aos praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea.

Foi desse modo que comecei a pensar que havia algumas dimensões de diferenciações no universo da Capoeira e que essas dimensões se relacionavam com os *fundamentos* colocando os grupos de Capoeira dentro de um mesmo mecanismo de funcionamento de diferenciação.

Problematização

No período em que eu estava em Curitiba, no GCAZ, conheci Maria⁶, uma angoleira do GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula) que morava na cidade de Grenoble, França, e que, passando suas férias em Curitiba, sua cidade natal, resolveu conhecer a Capoeira Angola brasileira de que tanto ouvira falar em Grenoble.

Fiquei surpreso com a história de uma brasileira, curitibana, que conhecera a Capoeira Angola na França e resolvera conhecer a Capoeira Angola de sua cidade natal em razão dos discursos que ouvira na França.

Passei então a pensar no contexto da transnacionalização da Capoeira Angola e na possibilidade de uma lógica interna à Capoeira, mais especificamente da Capoeira Angola, que pudesse ser considerada em âmbito global.

⁶ Maria é natural de Curitiba, mas mora em Grenoble, na França há 8 anos onde conheceu e começou a praticar Capoeira Angola.

Considerando a realidade de tal projeto e as informações que eu já tinha, pensei em uma pesquisa que pudesse me ajudar a desvendar etnograficamente uma dinâmica organizacional da Capoeira Angola que envolvesse a construção das identidades e as relações sociais estabelecidas pelos grupos tendo como pano de fundo os processos de “localização” e “globalização” da Capoeira.

Entrei em contato com as pessoas do grupo de Maria, na França pela *Internet*⁷ e pensei na possibilidade de ir até esse país para realizar o trabalho de campo. Coincidentemente, o GCAC-França tem sua sede francesa na cidade de Lyon, “cidade irmã”⁸ da cidade de Curitiba, facilitando, entre outras coisas, o estabelecimento de intercâmbios acadêmicos e consequente fluxo de estudantes curitibanos em direção à cidade de Lyon e região, o que aconteceu com Maria, com Jonathan (como veremos adiante) e comigo, ocasionando a realização dessa pesquisa.

A Universidade Federal do Paraná mantém relações com a *Université Lumière Lyon 2* através da qual pude permanecer um período na cidade de Lyon, onde, além de realizar meu trabalho de campo, fiz mais alguns créditos no programa de *master 2* em Antropologia especialização em Dinâmicas das Culturas e das Sociedades.

Foi assim que me propus a relacionar os dados obtidos durante o trabalho de campo junto ao GCAZ de Curitiba e os dados da etnografia junto ao grupo GCAC-França, procurando mapear seus processos de construção identitária e relacioná-los, a fim de traçar um esquema pelo qual a mobilidade do universo da Capoeira Angola pudesse ser mais bem compreendida.

Antes de seguir viagem para Lyon, na França, passei dois meses em Salvador-Bahia para conhecer os grupos de Capoeira Angola dessa localidade, já que os núcleos que foram analisados guardam estreitas relações com tais grupos.

⁷ A *Internet* fez parte de meu trabalho de campo desde de antes dele começar verdadeiramente. Após o início das pesquisas descobri que os grupos mantêm *sites* na *Internet* que passaram a ser uma rica fonte de informações.

⁸ A política das “Cidades Irmãs” visa aumentar o intercâmbio entre cidades que têm algo em comum. A troca de informações e o aumento do comércio entre elas são meios de tornar as cidades irmãs mais próximas e é, ao mesmo tempo, um dos fins dessa idéia que vem se espalhando ao redor do mundo.

Chegando em Lyon permaneci dois meses na casa dos angoleiros do GCAC o que me possibilitou criar uma relação de amizade com eles. Fui recebido com ânimos estimulados pela surpresa e pelo interesse: eles se mostraram surpresos pelo fato de alguém sair do Brasil para estudar a Capoeira Angola na França, sendo que, segundo eles, o mais habitual seria os franceses se dirigirem ao Brasil para tal esforço intelectual, como foi o caso de alguns angoleiros-pesquisadores desse grupo; mostraram-se interessados por conta de uma possível legitimidade que meu trabalho lhes proporcionaria, já que guardam um certo ressentimento em relação à ideia que brasileiros do GCAC de Salvador fazem da (in)autenticidade da Capoeira Angola praticada na França.

Desde o início julguei ser mais sincero comigo mesmo e com os meus novos amigos se me apresentasse como membro do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) o que, de imediato causou um pequeno problema: como tal, eu não poderia seguir os treinos do GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula), visto que sou angoleiro e não faço parte da linhagem desse grupo. Depois de uma negociação entre Ada (integrante do GCAC de Lyon) e seu mestre, mestre Barba Branca, fui aconselhado a pedir permissão ao meu mestre e deixar tudo resolvido entre eles.

Havia um grande receio de que a minha pesquisa ocasionasse algum conflito entre os dois grupos e mestres.

Inserido no ciclo de amizades do GCAC-França, passei a frequentar as casas de alguns deles e acompanhá-los durante algumas reuniões do grupo e também em viagens que realizavam para outros núcleos do GCAC-França. Conheci, então, os núcleos do GCAC-França de Grenoble (onde reencontrei Maria) e de Privas. Nesses “encontros”, eu era apresentado a outras pessoas que me permitiram frequentar outros grupos, como o GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) e o Grupo Roda. A partir de uma rede de informantes fui realizando entrevistas e participando de rodas de Capoeira nesses grupos. No caso do Grupo Roda, fui levado ao encontro do GCAZ (o mesmo grupo que analisei em Curitiba e do qual, desde então, faço parte), de mestre Boca do Rio, de quem eu era “neto de Capoeira” há 2 anos, mas ainda não o havia conhecido pessoalmente, uma vez que ele mora (desde um período anterior ao que me inseri nesse grupo) na Espanha, desde 2007.

O fato de conhecer o mestre do grupo do qual faço parte em um evento na França, sem que isso houvesse sido programado, me colocou diretamente em face do fato de que tanto o grupo de Curitiba, quanto o grupo de Lyon se enquadram em uma mesma dinâmica social em que as relações sociais entre mestres e alunos são realizadas de forma igualmente distanciada, sugerindo que as identidades de ambos os grupos tenham sido construídas mediante processos semelhantes.

Durante o trabalho de campo, percebi que, dentre os núcleos que pesquisei todos eles se consolidaram enquanto grupo de Capoeira Angola, após o início de sua transnacionalização que começou na década de 1990. Uma especificidade desses núcleos é que todos construíram suas “identidades de angoleiros” mediante um processo de inserção em grupos tradicionais, o que os caracteriza, segundo Araújo (2004, p. 97), como “grupos de Capoeira Angola emergentes” ainda não estudados:

Não passa ainda por esta abordagem [pesquisa desenvolvida por Araújo] estas novas ações dos *angoleiros emergentes*, termo apresentado por este trabalho como referência, i) ao recente surgimento de grande número de mestres e contramestres que atuavam na Capoeira Regional e, ao abandoná-la, migram para a Capoeira Angola portando suas graduações; ii) aos novos núcleos de praticantes que se formam através de vinculações a antigos mestres residentes em outras localidades, colocando-se sob a supervisão destes, num novo modelo de rede de praticantes.

Dessa forma, entendo que o processo de globalização da Capoeira Angola contemporânea é fortemente marcado pelo surgimento do que Araújo chama de uma segunda qualidade de “grupos emergentes”, contribuindo para uma delimitação do objeto de minha pesquisa que será abordado a partir de uma questão ampla que se desdobra em algumas outras: como diferentes núcleos de “angoleiros emergentes” se integram aos grupos de Capoeira Angola tradicionais? Como esses grupos se organizam socialmente considerando uma dimensão globalizada e qual o papel dos *fundamentos* nessa organização?

Essas questões desenvolverei considerando algumas problemáticas caras à tradição antropológica clássica e contemporânea. Considerarei os processos de

construção identitária, a relação “nós” e os “outros” entre os angoleiros inseridos em processos de construções identitárias transnacionais que envolvem organizações sociais do tipo de linhagens, onde haveria um centro irradiador e centralizador de poder que regeria as relações dos angoleiros espalhados pelo globo.

De súbito, uma análise transnacional remete à discussão antropológica contemporânea entre instâncias globais e locais onde diferentes esquemas culturais se friccionam, ocasionando esquemas culturais híbridos que serão aqui analisados como processos de “glocalização”.

Procedimentos da etnografia

O meu pertencimento ao universo da Capoeira serviu como maneira de entender mais facilmente os símbolos existentes entre os nativos com os quais dialoguei. Creio que tal facilidade, entretanto, não significa uma total identificação com as localidades analisadas, pois cada grupo de Capoeira Angola mantém seus próprios fundamentos, os quais tive de apreender a partir da observação participante.

Trata-se aqui de uma “etnografia multissituada” (MARCUS, 1995, p. 105-106) ou “etnografia estrategicamente situada”, cujo local deve ser articulado com o global pelo pesquisador:

Multi-sited ethnographies define their objects of study through several different modes or techniques. These techniques might be understood as practices of construction through (preplanned or opportunistic) movement and of tracing within different settings of a complex cultural phenomenon given an initial, baseline conceptual identity that turns out to be contingent and malleable as one traces it... Multi-sited research is designed around chains, paths, threads, conjunctions, or juxtapositions, of locations in which the ethnographer establishes some form of literal, physical presence, with an explicit, posited logic of association or connection among sites that in fact defines the argument of the ethnography.

Assim foi que realizei a etnografia em diferentes localidades geográficas (Curitiba e Salvador no Brasil; Lyon, Grenoble, Privas e Montelimar, na França e Santiago de Compostella, na Espanha) em diferentes localidades sociais (muitos grupos de Capoeira Angola GCAC, GCAZ, GCFA, ACAD, GCAP, CECA, etc.).

Nos dois núcleos de Capoeira Angola privilegiados nesta pesquisa, fui reconhecido pelos nativos como um angoleiro-pesquisador, porém um angoleiro de um grupo diferente cujos fundamentos característicos marcaram uma alteridade entre mim e os nativos que impunha um “estranhamento do familiar” necessário ao trabalho antropológico (DAMATTA, 1987).

A minha relação com os angoleiros do núcleo de Curitiba do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) foi marcada por uma relativa horizontalidade porquanto eu era apenas mais um angoleiro que se unia a eles para aprender os fundamentos do grupo. A idéia de pesquisá-los surgiu posteriormente à minha inserção no grupo. Já na qualidade de pesquisador, eu era visto como uma possibilidade de construção de um registro histórico da formação do núcleo, o que, em alguns momentos, ocasionou uma certa desconfiança, já que a minha análise visava o entendimento de um processo de construção identitária fortemente pautado na busca por legitimidade que, por sua vez, é fornecida por uma prática caracterizada pela “pureza” da tradição.

Considerando que o processo de “invenção da tradição” (HOBBSAWN e RAGER, 1984) tende a esconder o percurso pelo qual a tradição é inventada, meu trabalho despertava o receio (tanto em mim, quanto neles) de que a legitimidade do núcleo fosse abalada perante a comunidade da Capoeira Angola. Essa questão se resolveu quando decidi chamá-los para participar ativamente da construção do texto⁹. Essa foi a maneira pela qual consegui manter a relação de amizade que tenho com meus companheiros de grupo e que daquele momento em diante passavam a ser nativos de minha pesquisa.

⁹ Tal texto encontra-se no capítulo 3 no tópico “GCAZ de Curitiba (Grupo de Capoeira Angola Zimba): da Somaterapia à tradição da Capoeira Angola baiana” (p. 102). O texto foi disponibilizado para as pessoas do grupo através de um *site* da *Internet* de rede social, onde os integrantes liam, criticavam ou sugeriam alguma modificação caracterizando a negociação da escrita.

Já no caso do GCAC francês (Grupo de Capoeira Angola Cabula), o “estranhamento” foi mais intenso, visto que a língua e as diferenças culturais impuseram um maior distanciamento, porém essa interação foi marcada por uma certa relação de poder mais evidente em dois sentidos:

1)No sentido de que eu representava um *angoleiro brasileiro* e, como tal, fui acolhido como uma autoridade em Capoeira Angola despertando reações do tipo: *você é brasileiro e vem estudar a Capoeira Angola na França? O movimento habitualmente é o contrário!* Essa relação fazia com que os nativos franceses se esforçassem em me dizer aquilo que julgavam ser o que eu gostaria de ouvir, segundo uma estratégia de autolegitimação.

2)Havia o receio de que a prática da Capoeira Angola, na França, fosse julgada por mim, em meu trabalho, como uma exploração da cultura brasileira e, como tal, uma atualização do processo de colonização europeia. Essa reação, porém, foi logo amenizada quando eu percebi e deixei claro a eles que reconhecia um enorme esforço e dedicação em conhecer a cultura do Brasil e, sobretudo, o esforço em manter os fundamentos tradicionais de seu mestre Barba Branca. De certa forma, eles eram mais familiarizados ao seu mestre do que eu com o meu, já que mestre Boca do Rio mudou-se para a Espanha antes que eu o conhecesse, no Brasil, e me integrasse ao grupo. Havia um grande interesse nos resultados de minha pesquisa que poderia atestar o compromisso dos franceses do GCAC-França com os fundamentos tradicionais de mestre Barba Branca.

A negociação com os nativos em relação à exposição de seus nomes no texto final foi realizada e decidimos que os nomes ou apelidos pelos quais o leitor conhecerá os meus interlocutores serão os mesmos como eles, de fato, são conhecidos nas rodas de Capoeira, salvo aqueles que, por motivos pessoais, não quiseram que seu verdadeiro nome fosse exposto no texto, caso em que utilizei nomes fictícios.

Busquei considerar o discurso nativo como verdadeiro, levando a sério as concepções em relação à prática da Capoeira Angola. O leitor poderá perguntar-me como uma análise que evidencia a “invenção da tradição” entre grupos que veem na tradição ancestral seu maior valor pode ser feita levando o discurso nativo a sério? Ao que respondo que nos contextos analisados, há consciência de que a tradição é

um construto social, e como tal, em constante transformação, por que todos os nativos, tanto na França quanto no Brasil, têm acesso a bibliografias antropológicas e sociológicas, inclusive, muitos deles são pesquisadores da Capoeira Angola.

Dessa forma, a pesquisa aponta para a ideia de que a consciência da invenção da tradição não interfere na concepção de uma prática com forte vinculação ao sagrado e à ancestralidade tradicional.

Pensar o contrário significaria tomar os nativos como ingênuos, o que no meu entender, evidenciaria uma verdadeira falta de consideração para com eles.

Durante meu trabalho de campo, busquei realizar uma imersão profunda e considerar, na medida do possível, a minha interação no universo pesquisado como parte da análise. Como, mais uma vez, nos mostra Obadia (2003, p. 18):

La pratique de l'ethnographie, lorsqu'elle suppose une immersion profonde, engage l'individu en totalité et n'opère virtuellement pas de coupure la sphère de la pratique proprement scientifique et celle de la vie ordinaire. C'est dans ce sens que Lévi-Strauss affirme que "l'observateur est lui-même une partie de son observation ».

Dessa forma, deixei-me ser afetado (GOLDMAN, 2003) pelas emoções compartilhadas pelos nativos, principalmente no ritual da Roda de Capoeira Angola, o que me propiciou uma nova concepção em relação a esses rituais corroborando a afirmação de que a realização do trabalho de campo transforma o antropólogo (DAMATTA, 1987).

A coleta de dados foi atingida mediante a escrita diária em um caderno de campo. Em alguns momentos, durante a observação participante, eu fazia anotações em tópicos para não esquecer alguma informação importante que seria redigida com mais cuidado e atenção, assim que possível. Muitas conversas informais deram origem a temas que, mais tarde, seriam abordados em entrevistas formais não estruturadas com auxílio de gravador.

Documentos relativos às associações dos grupos, fotos, jornais com notícias sobre os grupos, assim como vídeos com jogos de Capoeira Angola e documentários me foram por eles cedidos.

Para finalizar esta explicitação dos procedimentos etnográficos, quero dizer que optei pela manutenção da língua original do referencial teórico, já as entrevistas optei por traduzir todas elas para o português. Algumas entrevistas foram realizadas inteiramente em francês, outras inteiramente em português e, em algumas delas, as línguas eram ‘misturadas’ com intuito de potencializar a comunicação em busca de vocabulários em comum entre mim e o entrevistado.

As “aspas” serão utilizadas para conceitos teóricos e citações de textos e o *itálico* será usado para a fala dos nativos e para alguns termos que sejam escritos em alguma língua diferente da portuguesa, salvo sejam citações de textos.

Cultura e identidade

Há algumas décadas, vê-se que a Capoeira Angola tem-se disseminado pelo mundo possibilitando e evidenciando novas formas de relacionamento com a cultura: jovens de diferentes atitudes tomam conhecimento de práticas culturais distanciadas de seus locais de origem implementando-as em sua vida cotidiana.

No que se refere à prática da Capoeira Angola, esse processo está intrinsecamente associado a critérios de autenticidade e legitimidade atribuídos por mestres dessa manifestação. Ao contrário do que ocorria, há algumas décadas, a maioria desses jovens não é formada por alunos de mestres inseridos em projetos de imigração. Eles se ligam a mestres que se localizam a milhares de quilômetros de distância e mantêm relações pessoais esporádicas (uma vez por ano) e/ou virtuais através de *Internet* (Agier, 2001).

Michel Agier (2001) nos adverte sobre a importância da relação entre cultura e identidade numa sociedade globalizada como a atual, na qual os avanços das tecnologias de comunicação e transporte possibilitam uma grande interação entre culturas de diferentes locais geográficos.

Se pensarmos na influência de figuras, como Roger Bastide, Pierre Verger ou Hector Carybé, na “fabricação da tradição” e da “eticização” da Capoeira Angola e do Candomblé brasileiros, entenderemos que o fluxo e contrafluxo culturais entre nações e regiões diferentes envolvem a cultura brasileira afro-descendente desde há muito tempo. Agier (2001, P. 14) diz:

Sem saber Bastide e antes dele Verger, foram vetores de globalização cultural e de etnicização local. Eles contribuíram para a desterritorialização da África, para a sua transformação em um “universal particularizável” (AMSELLE, 2001), e para fazer da África um “conceito-África” que pertence a todos aqueles que quiserem apoderar-se dela, ligar-se nela.

O processo de “africanização” da Capoeira no Brasil foi mediatizado por intelectuais entre a década de 1930 e 1960 e passou por uma renovação após a década de 1980 com a abertura política do país. Nesse período, o Estado possibilitou a proliferação de movimentos sociais organizados vindo um desses movimentos, o Movimento Negro, a ganhar maior abrangência.

Mestre Moraes, do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) foi um grande articulador da Capoeira Angola, nesse contexto, como um “intelectual orgânico”.

Aluno de mestre João Grande, que, por sua vez, foi aluno de mestre Pastinha, mestre Moraes enfatizou a origem africana da Capoeira Angola e alcançou um público mais amplo do que o brasileiro. Mestre Moraes e (na ocasião) seu discípulo mestre Cobra Mansa levaram, no final da década de 1980, a Capoeira Angola para os EUA e trabalharam para a valorização de velhos mestres dessa arte.

Nesse momento, “Salvador-BA funcionaria como uma ponte entre a África, a ‘terra mãe da Capoeira’, e o Brasil” (Andrade, 2005, p. 71); eu diria que, mais que uma ponte entre a África e o Brasil, há a exportação de uma “baianidade da Capoeira Angola” enquanto caminho intermediário entre a África e o resto do mundo. Dois estudos demonstram o quanto a Capoeira se difundiu pelo mundo e como um

discurso construtor de uma tradição vinculada a reivindicações étnicas e libertárias pode dar vazão a processos de novas formações identitárias.

1º, A Associação Maíra foi criada em Paris, em 1989, com o objetivo de “desenvolver a Capoeira na França” e de “promover a cultura popular brasileira neste país”. A sua maior peculiaridade é o fato de ser uma associação de Capoeira sendo a participação de brasileiros completamente vetada. Os membros da Associação Maíra “inventaram uma tradição” (Hobsbawn e Ranger, 1984) da Capoeira brasileira, assim como inventaram uma imagem do Brasil nas quais tanto a Capoeira quanto a vida no Brasil seriam, supostamente, formas de resistência anárquica ao capitalismo e às relações de dominação próprias desse sistema. A Capoeira para os integrantes da Associação Maíra é a manifestação nascida da luta dos escravos afro-brasileiros contra seus opressores e, dessa maneira, pode representar a luta dos oprimidos contra o sistema atual, seja essa luta qual for.

Os brasileiros foram proibidos de participar da Associação Maíra pelo fato de serem percebidos como altamente autoritários e com tendências à implantação de uma hierarquia. À medida que o “imaginado” se chocou com o “real”, a Associação Maíra optou pela dissidência e consolidou-se como uma associação de Capoeira de franceses para franceses.

Segundo os integrantes da Associação Maíra, a Capoeira também pode ser vista como uma luta contra o racismo. Eles a definem como uma atividade eminentemente “mestiça”, fruto de uma grande mistura de povos¹⁰.

Podemos perceber que a Associação Maíra critica a Capoeira “à brasileira” por interpretá-la como sinônimo de opressão por impor relações muito autoritárias entre mestre e alunos, de modo a significar privação da liberdade individual dos alunos franceses.

2º Já Granada (s/d) analisa conflitos gerados pelas trocas proporcionadas pela relação “transnacional” entre França e Brasil. Esses conflitos seriam a consequência de diferentes interpretações de “códigos de conduta”: ideias de “raça”

¹⁰ Percebemos, aqui, o quanto elementos da “tradição” são selecionados durante o processo de construção identitária: “Os membros dessa sociedade selecionam apenas alguns traços culturais e os tomam como os únicos critérios para determinar, sem ambigüidades, o pertencimento ao grupo étnico” (Barth, 2000, p.72).

inspiradas no Brasil com as ideias do “igualitarismo republicano” francês. Granada (s/d) pensa a emergência de movimentos sociais de cunho étnico associados à Capoeira Angola¹¹ e sua influência na Capoeira francesa.

O conflito teria, então, decorrido do fato de que, no Brasil, a Capoeira se afirmava como parte de uma “cultura negra”, já na França, o “ideal do igualitarismo republicano” e a recusa do reconhecimento do “étnico” levam, segundo Granada (s/d), a um reforço do papel do Brasil na formação histórica da Capoeira difundida nos grupos franceses em relação a um processo de etnicização.

Granada (s/d) descreve outro grupo de Capoeira em Paris, a Associação de Capoeira Angola *Kolors* que organizou manifestações contra a venda de documentos sobre a escravidão nas antigas colônias francesas.

Na Associação *Kolors* também não há brasileiros; o grupo¹² é composto de franceses parisienses e outros vindos do interior do país. O líder desta associação se chama Jocelyn Chaubo, um francês vindo da Martinica.

Jocelyn faz críticas à França e ressalta a violência vivida por ele um “francilien” (filho de imigrantes) na periferia, que seria uma violência institucional e social porque ele não teria tido acesso a boas escolas. Jocelyn diz que a Capoeira lhe mostrou que os negros lutaram por sua vida e liberdade nas colônias, que não aceitaram a escravidão, o que o levava a crer que isso também deveria ser feito nos dias de hoje.

Em 2005, Jocelyn começa a organizar manifestações de caráter “racial” e diz que é importante fazer este tipo de manifestação, pois a negritude ainda não está afirmada na França. Segundo ele, a Capoeira deve informar as pessoas desta mentira que é a *superioridade europeia*.

Com esses dois exemplos, vemos que, se no seu início, o movimento de expansão da Capoeira fora do Brasil estava intimamente associado ao movimento

¹¹ Aqui podemos localizar esses movimentos com mestre Moraes e mestre Cobra Mansa na década de 1980, como foi dito acima.

¹² Como a Associação Maíra e a Associação *Kolors* têm em seus nomes oficiais o termo “Associação”, outros grupos aqui descritos utilizam esse mesmo termo, como é o caso da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD). Entretanto, em suas relações sociais todos os coletivos de angoleiros se referem a si mesmos e aos outros com o termo “grupo”. Desse modo, quando me refiro a alguns desses coletivos utilizarei o termo “grupo”.

de imigração de brasileiros em busca de melhores condições de vida e de trabalho fora do Brasil, durante os anos 70's e 80's, hoje, na França, várias associações são dirigidas por franceses. O fenômeno de expansão não está mais necessariamente vinculado a um fenômeno migratório, mas ao estabelecimento de um complexo sistema de redes sociais e de troca de informações estabelecido durante essas décadas.

A potencialização deste fenômeno de expansão é, certamente em grande parte, devido à apropriação, tradução e aclimação desta prática pelos praticantes franceses.

Esses são exemplos do processo de formação de “culturas identitárias” sobre as quais Agier (2001) discorre. Segundo esse autor, não existem mais “grandes narrativas identitárias” nas sociedades contemporâneas; em seu lugar há “[...] construções híbridas, ‘bricoladas’, heterogêneas como resultado da iniciativa dos indivíduos, dos pequenos grupos [...]” (p. 18).

Segundo Agier (2002), os agentes dessas novas narrativas são em sua maioria, jovens, cidadãos, escolarizados e relativamente bem conectados nas redes institucionais e informacionais globais.

A tradição da Capoeira Angola

A Capoeira Angola é tradicionalmente entendida como tendo sua origem na África e posteriormente na cidade de Salvador da Bahia, onde africanos advindos de Angola teriam sido levados no período de escravidão. É nessa cidade que jovens ávidos por uma prática *autêntica* e *tradicional* procuram mestres que sirvam como referências legítimas.

A ideia de tradição da Capoeira é aqui entendida como um conceito construído e validado a partir de disputas simbólicas entre vários agentes, incluindo-se o Estado brasileiro, capoeiras e intelectuais em dois contextos históricos específicos: 1930-40 e 1970-80.

Entre essas disputas pela hegemonia do “tradicional” desenvolveu-se uma determinada organização social no universo da Capoeira Angola que é formada por unidades sociais (“linhagens”, “grupos” e “núcleos”), cada qual com seu mestre e seus conjuntos de normas específicas, conhecidos entre os angoleiros como *fundamentos*.

Os fundamentos podem ser acionados de formas diferentes, contudo sempre se referindo a condutas que devem ser observadas. Funcionam, como categoria de acusação sempre que algum grupo seja taxado de *sem-fundamento*, forçando-os a adequarem-se à tal prática *tradicional*, dando, assim, origem a dois movimentos opostos e complementares: 1, um movimento centrípeto dos grupos de Capoeira Angola emergentes para o interior de um sistema organizacional preestabelecido e 2, uma força centrífuga disseminando a Capoeira Angola tradicional, ou seja, organizada segundo o sistema de linhagem, pelo mundo.

Nessa perspectiva, os fundamentos são formados por elementos legitimados pela tradição que são, ao mesmo tempo, objetivo e arma das disputas simbólicas.

Num plano macrosocial e histórico vemos que essa luta simbólica construiu um grupo hegemônico que disseminou para outros grupos a necessidade de aderência aos seus próprios valores desenvolvendo os elementos constituintes dos fundamentos e uma ideia de linhagem, grupos e núcleos, que se tornaram o modelo de organização social no universo da Capoeira Angola.

Já num plano microsocia, o do cotidiano, a partir do momento em que um grupo se insere nessa tradição graças à força de atração desse sistema, esse mesmo grupo passa a ser dotado de um poder de acusação que impele outros grupos iniciantes a se inserirem em tal sistema, de modo que a força de atração se reproduz e se mostra como uma característica própria do sistema.

Essa força de atração que impele os grupos iniciantes a se inserirem no sistema, se vista de outra perspectiva, exerce uma força centrífuga, à medida que promove a disseminação da Capoeira Angola legitimada por ele em várias localidades do mundo.

Dessa forma, o sistema organizacional da Capoeira Angola funciona no sentido de colocar em relação o maior número possível dos grupos praticantes de

Capoeira Angola fazendo circular mestres e grupos específicos, relacionados a uma forma de hierarquia disseminada historicamente, por um grupo hegemônico detentor da tradição.

Entende-se que os “fundamentos” sejam divididos em dimensões e que em uma dimensão mais geral todos os grupos de Capoeira Angola devam partilhar dos mesmos fundamentos (para que sejam considerados legitimamente tradicionais) e que, em dimensões mais específicas, haja uma margem para certa autonomia, suficiente para que seja construída a subjetividade de cada grupo no interior do universo da Capoeira Angola, formando um sistema onde os grupos de Capoeira Angola se organizam entre si.

Nesta pesquisa, parto da hipótese de que a categoria nativa “fundamento” é responsável pela organização dos grupos de Capoeira Angola em diversos lugares do mundo alocando os sujeitos e grupos no interior de um sistema organizacional através do qual esses sujeitos e grupos estabelecem determinados tipos de relações sociais e mobilidades.

Transnacionalismo e Capoeira Angola: alguns antecedentes

Nessa última década, muitos pesquisadores se dedicaram à análise do movimento de transnacionalização da Capoeira Angola. Obviamente, tal fato reflete o aumento na cifra de seus praticantes que se encontram fora das fronteiras nacionais brasileiras. Em alguns desses estudos cogitou-se a ideia de que a Capoeira pudesse alterar a relação de poder que marca a relação entre o “velho mundo” e o “novo mundo” no sentido de que o Brasil teria assumido o papel de “centro” irradiador de cultura.

Entretanto, mais do que a simples presença da Capoeira Angola em outros países, algumas partes do mundo têm-se afirmado como “centros” irradiadores da tradição da Capoeira Angola, como é o caso de Manhattan-USA, onde um dos mais

importantes mestres angoleiros vivos, mestre João Grande, desenvolve seu trabalho.

Castro (2007), em seu estudo intitulado “Mestre João Grande: na roda do mundo entre a Bahia e Nova York” pondera sobre o contexto em que se dá a sua pesquisa: “globalização” e “internacionalização” da “tradição” da Capoeira Angola.

A grande questão levantada por ele, assim como por muitos outros autores, é a pertinência da utilização desses termos para descrever um fenômeno contemporâneo. Castro (2007) faz coro com Renato Ortiz defendendo a ideia de que, se a noção de globalização for entendida apenas pela sua característica de relações de contatos entre culturas diferentes e distanciadas geograficamente, a globalização não seria, de modo algum, algo original.

Entretanto, o autor se apoia em Sevckenko (2001) no que ele chamou de “era da globalização” para descrever um fenômeno social que despontou, a partir da década de 1970, quando das crises das indústrias petrolíferas. Nesse período teria havido uma superestimulação dos fluxos econômicos com vista ao aquecimento da economia mundial que teria gerado a rede interligada de computadores que, por sua vez, teria provocado uma revolução na comunicação diminuindo distâncias e esfumando fronteiras antes nítidas.

É nesse contexto que Castro (2007) analisa a consolidação de mestre João Grande nos EUA.

O estudo de Travassos (2000) é utilizado por Castro para demonstrar que a Capoeira brasileira foi levada para os EUA por imigrantes brasileiros capoeiras em busca de melhores oportunidades de vida, porém o que diferenciava um imigrante comum de um imigrante capoeira era que o primeiro tinha um projeto de imigração e o segundo era levado pelo “espírito aventureiro” e era dotado de um saber mais do que artístico, étnico, que o tornou muito interessante aos olhos dos norte-americanos.

Já Granada (2004), em seu estudo “Brasileiros nos Estados Unidos: Capoeira e identidade transnacionais”, também tentou abordar a questão através do viés da imigração, porém atribuindo um projeto aos seus nativos. O trabalho de Castro (2007) tratou de uma geração de capoeiras anterior à que Granada analisou, de

forma que os sujeitos analisados por ele já encontraram uma “rede” formada que lhes possibilitou um processo de migração mais fácil por haver um mercado de trabalho receptivo.

Na ótica de Granada (2004), o conceito de “imigração” não respondia as suas questões posto que apresentava um forte apelo às questões financeiras, o que não se aplicava ao caso dos capoeiras que ele analisou.

Desse modo, ele optou por abordar a questão através do conceito de “diáspora”.

Tirado do termo grego, o conceito foi usado para definir a dispersão dos judeus, gregos e armênios que, por conta de fugas forçadas e da hostilidade que sofreram, veiculou, durante muito tempo, certa carga negativa e um tom pejorativo.

Atualmente, transformado em categoria analítica da Antropologia, “diáspora” pode indicar outros fenômenos como imigração, exílio, comunidades culturais, trabalhadores legais e ilegais, refugiados e outros (GRANADA, 2004).

Nessa variada gama de possibilidades, Granada (2004, p. 19) optou por utilizar o conceito de “diáspora” para designar:

... todos aqueles grupos sociais que se autodefinem como tais, sendo o papel da teoria social a análise comparada da gênese de cada uma de suas estruturas sociais e institucionais.

Ainda incomodado com a inadaptabilidade dos conceitos para os sujeitos de sua análise, posto que eles não se autodenominavam como uma diáspora de brasileiros nos EUA, Granada encontrou em Hall (2003) a possibilidade de usar o conceito “diáspora” por entender que os brasileiros que chegavam nos EUA tentavam se enquadrar no local e em seu sistema étnico polarizado, o que acabou por alocá-los no interior de uma “diáspora africana” mediante a partilha de uma mesma ancestralidade mítica da Capoeira Angola. A Capoeira Angola tornava-se, então, parte da “diáspora afro-americana”.

Aqui, creio ser interessante abrir “parênteses” na discussão de Granada e situar a Capoeira Angola na discussão realizada por Fry em “Feijoada e *soul food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais” (1982).

Nesse texto, Fry mostra como a feijoada, prato associado aos negros escravizados, é ligado a um discurso nacionalista, no Brasil, ao mesmo tempo em que, esse mesmo prato é associado à um discurso étnico vinculado à ancestralidade africana, nos EUA; ou seja, de um contexto ao outro houve uma conversão de “símbolos nacionais” à “símbolos étnicos”. A Capoeira também exprime essa tensão entre significados nacionais (vide a discussão da identidade nacional brasileira no período do presidente Getúlio Vargas que veremos adiante) e significados étnicos que, como Granada demonstra, possibilita “transnacionalização” da Capoeira nos dias atuais.

Granada ainda abordou a questão dos “fluxos culturais” que perpassam a Capoeira Angola do Brasil e dos EUA. Constatou que alguns dos significados produzidos por sujeitos localizados no interior do sistema étnico polarizado norte-americano, que associava um valor de “africanidade” à Capoeira Angola, era também transmitido aos praticantes brasileiros.

Nesse sentido, aponta os debates das Ciências Sociais em relação ao “desgaste das ‘velhas estratégias de localização’ (CLIFORD, 1997: 245) através de velhas noções como bordas, centro, periferias, regiões” (GRANADA, 2004, p. 23).

Afirmando que o Brasil desempenha um papel de “centro” para muitos capoeiras, esse autor afirma que para o grupo de capoeiras que acompanhou (FICA-Fundação Internacional de Capoeira Angola), o “centro” pode ser também os EUA, já que a sede institucional da organização se localiza em Washington DC.

Finaliza a questão defendendo que, na Capoeira Angola, existem “diversos centros e periferias”, de modo que ainda deve ser importante considerar tais categorias para a análise do fenômeno em questão.

Já Delamont e Stephens (2008) analisam o que chamaram de “Capoeira diaspórica” em um sentido diferente desse atribuído por Granada (2004).

Segundo esses autores, a Capoeira não é africana, ela é brasileira e já considerada um fruto da globalização (ROBERTSON, 2005) realizada depois da diáspora africana. Com Assunção (2005), eles pensam o tráfico de escravos como um processo de globalização que possibilitou, na década de 1930, um “híbrido cultural” de português com africano caracterizando um fenômeno de “glocalização”¹³.

Para Delamont e Stephens, o termo “diáspora” seria mais apropriado para a sua análise por conta, sobretudo, da difusão de brasileiros expatriados, autoexilados que se espalharam pelo mundo afora e que sonham em um dia retornar a sua terra natal e que, por conta desse sonho, reproduziriam essa terra em suas aulas no estrangeiro através dos valores disseminados e método de ensino e de ações que expressariam a “saudade”.

Há um conflito entre o uso das expressões “Capoeira globalizada” e “Capoeira diaspórica” presente na discussão desses autores. Essas distinções são construídas através da comparação de dois estudos: o de Bennet (1999) sobre o hip-hop e o de Savigliano (1995, 1998) e Viladrich (2005, 2006) sobre o tango.

Bennet analisou os hip-hop’s de cidades da Inglaterra, da Alemanha e do Japão, que tinham sido estudados anteriormente e considerados “não-autênticos”, posto que estavam sendo praticados em contextos diferentes cuja realidade não guardava nenhuma relação com seu contexto de origem.

Usando o conceito de “glocalização”, Bennet teria constatado que todas as diferentes formas de glocalização guardavam o aspecto considerado essencial ao hip-hop: a contestação e a tensão de problemas de jovens locais.

Delamont e Stephens (2008) dizem que o fenômeno visto na Capoeira difere desse processo do hip-hop por três motivos: 1) os professores são brasileiros, 2) a língua usada é o português e 3) o *habitus* encontrado nesses praticantes é brasileiro, de forma que o hip-hop é “glocal” e a Capoeira não é apenas “glocal”.

Um melhor paralelo, análogo ao processo de disseminação da Capoeira seria a forma com que o tango se espalhou pelo mundo.

¹³ Neologismo cunhado por Robertson (2005).

Os pesquisadores da disseminação do tango analisaram a sua prática na Argentina (país de origem), Japão e EUA. Em todas as localizações, eram argentinos quem ministravam os cursos em autênticas *milongas* (salões de dança argentinos), os sons eram em língua espanhola que expressavam o equivalente à “saude” brasileira. Ambos são expressões da “alma negra”¹⁴ e alvo do exotismo latino.

Todas essas características da Capoeira e do tango estariam cruzando o mundo no corpo de professores brasileiros e argentinos.

Dessa forma, tanto o hip-hop, quanto o tango e a Capoeira seriam todos práticas globalizadas e todos contendo formas glocalizadas, porém a Capoeira e o tango seriam, além disso, “práticas diaspóricas”, o hip-hop não.

Para Delmont e Stephens (2008), a Capoeira apresenta uma hierarquia clara na qual os discípulos são aprendizes e os mestres exigem fidelidade e lealdade a si e a seus grupos.

Considerando esses conceitos mobilizados por tantos pesquisadores da Capoeira transnacional, percebo que a ideia de “diáspora”, conforme Granada (2004) a entende, não me serviria, porque em nenhum dos casos os angoleiros se veem como parte de uma diáspora; também não se veem como inseridos em algum grupo que se autointitule como diaspórico.

A ideia de “Capoeira diaspórica” de Delmont e Stephens (2008) também não se enquadraria nessa reflexão, visto que não há um sentimento de saudade e, em muitos casos, como já disse acima sobre a utilização do conceito “diáspora” por Granada (2004), os grupos analisados não são liderados por brasileiros. Entretanto, Delmont e Stephens (2008) apontam para a transmissão e reprodução do “*habitus* institucional da Capoeira” que marcaria o pertencimento e lealdade dos alunos ao seu mestre e a um determinado “estilo de Capoeira” de seu grupo.

Considerarei a noção de “glocalização” de Robertson (2000) relevante a partir de quando encontrei diferentes formas de conduzir os rituais da Roda de Capoeira Angola em diferentes contextos e obedientes a um mesmo conjunto de princípios. É

¹⁴ Thompson 2006 atribui ao Tango uma representação dos afro-argentinos.

uma maneira de explicar as homogeneidades e heterogeneidades culturais produzidas nesses diferentes locais com referência a um processo globalizado.

Nos casos aqui estudados, a “autenticidade” da Capoeira Angola é palpável justamente por se inserir nesse sistema.

Esse sistema ter-se-ia disseminado pelo mundo através de redes sociais tecidas em torno das “linhagens de Capoeira Angola” e de um complexo jogo de expiação mútua em torno da ideia de “tradição” que envolve acusações entendidas como imposições de um modelo tradicional, que por sua vez, teria nos fluxos culturais seus vetores principais.

Os “fluxos culturais” proporcionariam um tal movimento centrípeto entre os praticantes de Capoeira Angola que seriam responsáveis pelo surgimento de “comunidades imaginadas” fortemente estruturadas em um “sistema de linhagem”. A partir do movimento inverso, o centrífugo, tal sistema se torna cada vez mais globalizado ocasionando, na verdade, a produção de “comunidades imaginadas internacionais” em torno de um “trabalho de imaginação” (APPADURAI, 2005).

Segundo Appadurai (2005), a sociedade contemporânea é marcada por transformações que repousam sobre dois elementos: as mídias e os deslocamentos populacionais. Esses dois elementos têm um papel preponderante no que ele chamou de “trabalho de imaginação”.

Nesse contexto, a imaginação é responsável pela criação de subjetividades e faz os sujeitos se pensarem a si mesmos como projetos sociais.

De modo geral, o trabalho de imaginação sempre teve grande importância na vida social, entretanto, em tempos de “globalização informatizada”, a imaginação se diferencia de diferentes maneiras:

- 1) o imaginário não está mais restrito às artes, está vinculada diretamente à vida cotidiana das pessoas comuns: as imagens das mídias permitem aos sujeitos de todas as classes sociais e nações imaginarem suas vidas fora de seu lugar de nascimento e fora do quadro restrito de sua cultura local.

- 2) Appadurai se posiciona contra os teóricos que defendem a racionalização do mundo e a mercantilização dos desejos pelas mídias de massa. Os indivíduos se

apropriam ativamente das informações eletrônicas de modo que podem significar resistência à ideia de simples consumo. Assim, a imaginação coletiva estimula a ação e não a simples fuga que a fantasia oferece. Desse modo, a imaginação se apresenta como característica diferente da fantasia.

3) A imaginação é uma característica coletiva e não individual. Ela assume a forma de uma “comunidade afetiva”.

Anderson (2005) já mostrou como o desenvolvimento capitalista da imprensa pode constituir um meio privilegiado para explicar como grupos que nunca estiveram em contato direto podem passar a se considerar uma “Nação”.

Appadurai (2005) inova essa ideia mostrando que uma nova forma do desenvolvimento capitalista relacionado à informática pode causar efeitos mais potentes, ultrapassando o quadro dos Estados-Nação e formando “comunidades transnacionais imaginadas”.

Para Appadurai (2005), não é possível ver a economia cultural globalizada dentro do quadro “centro-periferia”, ele deve ser visto como uma esfera de relações complexas e disjuntivas que funcionam como fluxos de cinco dimensões (« ethnoscares », « technoscares », « financescares », « médiaescapes », « idéoscares »), de cujo composto o termo *scapes* representa a ideia de paisagem que seve como tijolo para a construção dos “mundos imaginários”.

Eles são entendidos da seguinte maneira:

Ethnoscares: são formados por pessoas que fazem parte da vida cotidiana de uma localidade, entretanto são naturais de outros lugares do mundo: turistas, imigrantes, refugiados ou trabalhadores convidados. Segundo Appadurai, os *ethnoscares* afetam a vida da localidade quando trazem consigo outras formas culturais.

Technoscares: são máquinas tecnológicas, mecânicas ou informatizadas. Essa dimensão refere-se à indústria e ao fluxo da economia de mercado atual.

Financescares: essa dimensão diz respeito à fluidez financeira, a especulações sobre produtos e serviços, mercados de trocas, etc.

Médiascapes: são os meios eletrônicos de produzir e disseminar as informações. São os jornais, filmes, televisão e revistas eletrônicas veiculadas pela *Internet*.

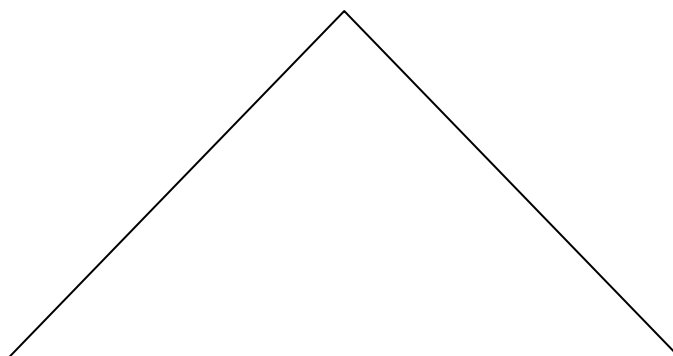
Idéoscapes: são compostos de visões de mundo, frequentemente associados ao iluminismo, como liberdade, bem-estar, direitos, soberania, representação e democracia.

Uma outra recente contribuição para o estudo do transnacionalismo da Capoeira é o trabalho de Aceti (2010). Aceti (2010, p. 7) busca analisar a forma com que a Capoeira se dissemina pelo mundo a partir de “*ethnoscapes*”, segundo três fontes culturais, processo explicitado por ela como “triângulo de hidridização”:

Trois sources culturelles alimentent ces ethnoscapes. La perpétuation du savoir-faire de la Capoeira s’ancre dans un rapport d’hybridation triangulaire entre les effets du GLOBAL, c’est-à-dire de la culture du réseau mondialisé de la Capoeira, les empreintes de la culture d’ORIGINE afro-brésilienne et l’impact des ressources culturelles LOCALES. Chaque savoir-faire incorporé s’inscrit en un point de ce que nous avons appelé le « triangle d’hybridation G.O.L. ».

culture du réseau mondialisé de Capoeira

G : GLOBAL



O : ORIGINE

culture d’origine afro-brésilienne

L : LOCAL

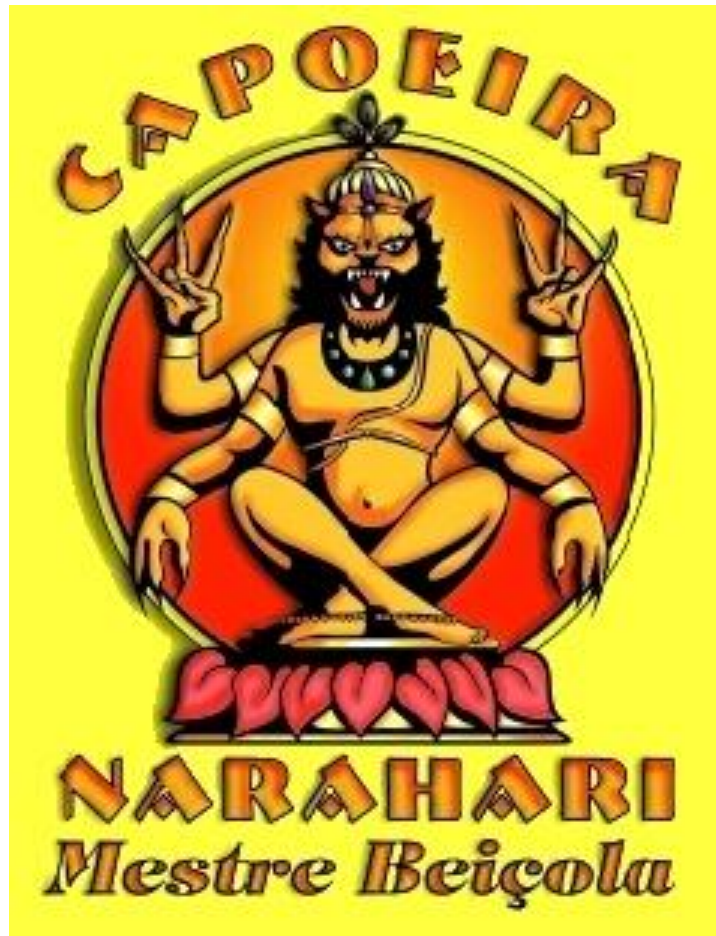
ressources culturelles locales

Schéma G.O.L. des sources d’hybridation

Utilizando o “G.O.L”, Aceti diz que, diferentemente de outras análises sobre a transnacionalização da Capoeira que entendia o processo de transmissão entre mestre e aluno a partir de uma perspectiva de “*acculturation*” (Campos Rosario, Stephens, Delamont, 2010), busca, em sua análise, o reconhecimento de um processo de “*interculturalisation*”:

Dans l'une des contributions (Campos Rosario, Stephens, Delamont, 2010), les buts et les stratégies d'un maître "à succès" sont décrits, mettant à jour un processus de transmission par l'acculturation des élèves aux valeurs jugées fondamentales pour le maître : loyauté, cohésion sociale, goût pour la culture brésilienne et beau jeu. Ces modes d'enseignement systématisant et hiérarchisant, qui visent à la reproduction, sont répandus. De notre côté, nous avons également recherché des terrains « décalés », qui offrent des cas d'« interculturalisation » - à la différence de l'« acculturation » - afin d'analyser les formes d'hybridations créatrices et novatrices de l'influence des nouveaux contextes sur la Capoeira (ACETI, 2010, p. 8).

Um dos grupos que Aceti (2010) investigou é o Nahari de mestre Beizola que se instalou na Califórnia mesclando Capoeira com religião indiana:



Veremos no capítulo 4, que há, no que se refere ao imaginário dos lyoneses em relação ao ritual da Roda de Capoeira Angola, uma síntese que articula diferentes crenças em torno de uma ideia de *religare* (religião no sentido etimológico) o que pode ser explicado pelo G.O.L como Aceti (2010, p. 15) coloca:

La *roda* devient l'arène d'une négociation entre le local, le global et l'originel (schéma G.O.L.). La convivialité entre des athées et des pratiquants de religions traditionnelles... ou personnalisées (mystiques, adeptes du candomblé, etc.) met à jour un bricolage syncrétique entre des affinités culturelles divergentes... Au-delà de ces impératifs religieux, les pratiquants s'ordonnent et s'harmonisent dans leur « micro-monde » ritualisé et spécifique.

Entretanto, Aceti se esforça por mostrar as negociações e ressignificações locais, o que ela chamou de “interculturalização”, em oposição à acuturação e reprodução dos valores brasileiros em terras estrangeiras.

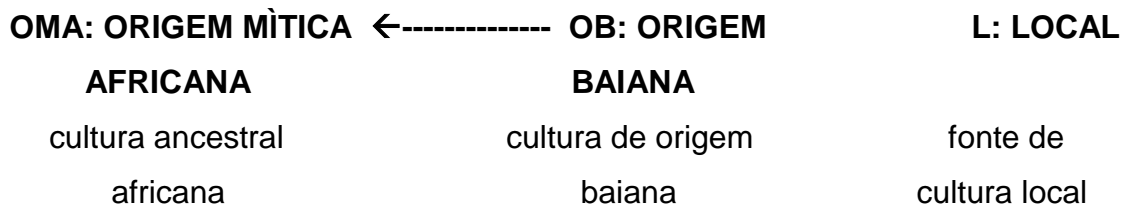
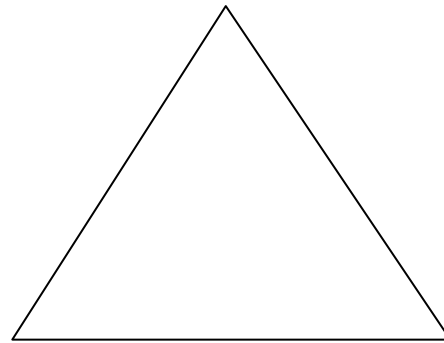
Esse esforço fez com que sua análise despreze a especificidade da Capoeira Angola nesse processo de transnacionalização. A Capoeira Angola preza a manutenção de seus fundamentos de acordo com a referência da África mítica, e seu sistema organizacional não permite alterações tão radicais, quanto a Capoeira Regional/Contemporânea tende a permitir.

Se analisarmos o esquema de fonte de hibridação GOL de Aceti utilizado para entender a rede mundial da Capoeira e considerarmos a fala de Tigrão (treinel do GCAC-França): *eu quando fui ao Brasil, em Salvador eu me comuniquéi com mais facilidade com africanos graças a isso, porque eu tenho a Capoeira Angola e uma língua [português] que me permite fazer uma ponte com a África...* (que por sua vez encontra paralelo no estudo de Andrade (2005, p. 71): “Salvador-BA funcionaria como uma ponte entre a África, a ‘terra mãe da Capoeira’ e o Brasil”) vê-se que a “ORIGEM” pode ser entendida como baiana e pautada em uma outra localidade mítica, a África mítica.

A “ponte simbólica” não se inicia simplesmente no Brasil e se espalha pelo mundo como pressupõe Aceti (2010), nem se restringiria ao Brasil, como pressupõe Andrade (2005), mas se estende da África para a Europa e talvez para o resto do mundo. Dessa forma, o esquema de Aceti (2010) adaptado a essa análise ficaria da seguinte forma:

Cultura da rede glocalizada da Capoeira
Angola

G : GLOBAL



Nessa lógica, a Capoeira Angola disseminada globalmente seria marcada por um complexo sistema segmentado em homogeneidades e heterogeneidades formando camadas que se dividiriam em unidades sociais menores cujo funcionamento seria pautado pelos fundamentos.

A análise que será apresentada ao longo das próximas páginas foi construída para possibilitar o entendimento da participação de angoleiros de duas localidades (o núcleo lyonês do GCAC e o núcleo paranaense do GCAZ), percorrer trajetórias de pessoas e grupos que contribuíram para a formação dessa localidade como microvariações do sistema de linhagem da Capoeira Angola.

A seguir mostrarei a genealogia (origem) dos fundamentos da “Capoeira Angola glocalizada” evidenciando o processo de continuidade e transformação da tradição que nela estão presentes.

CAPÍTULO 2 - ORIGENS E LINHAGENS

Neste capítulo proponho mapear uma possível genealogia da formação do “sistema de linhagem” e do papel dos fundamentos para essa organização social na qual os angoleiros contemporâneos se encontram inseridos.

Em meio a muitos mestres de Capoeira Angola renomados, os que mais são citados em conversas de Capoeira, ou *papoeira*, seja respeitosamente ou criticamente, são mestre Pastinha e mestre Moraes.

As críticas se devem, assim penso, ao fato de que tamanha atenção a ambos os mestres acaba por diluir historicamente o papel de outros tantos mestres que também contribuíram para a construção/manutenção da Capoeira Angola hoje praticada. Entretanto, poucos são os angoleiros que não reconhecem a importância dessas duas figuras para a atual configuração da Capoeira Angola no Brasil e alhures.

Analisarei, brevemente, sua trajetória e suas possíveis influências na constituição da dinâmica social verificada entre os angoleiros contemporâneos.

Mestre Moraes - GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), décadas de 1970-80

Mestre Moraes, natural da Bahia, fundou o GCAP no Rio de Janeiro, no ano de 1980, depois de quase uma década de sua chegada na cidade do Rio de Janeiro.

Vindo da Bahia, mestre Moraes começa a dar aulas em um contexto onde já havia grupos de Capoeira. Um deles, formado por mestres que haviam tomado aulas

com mestre Bimba¹⁵ durante viagens de férias em Salvador e, a partir dessas experiências, desenvolveram, em 1963, o grupo de Capoeira Senzala.

Os mestres fundadores do grupo Senzala eram universitários e usaram conhecimentos da educação física, fisioterapia, biomecânica e pedagogia para desenvolver um método didático dinâmico com aquecimentos específicos utilizando uma sequência de treinamento da Capoeira Regional desenvolvida por mestre Bimba, além de terem criado um sistema de graduação em cordas coloridas para marcar o estágio de desenvolvimento dos praticantes¹⁶.

A Capoeira Regional Senzala fez muito sucesso nesse período e começou a expandir núcleos para outros estados do Brasil e para o exterior. Foi o primeiro grupo a disseminar a ideia de grupo com núcleos distanciados geograficamente e coordenados por uma sede brasileira que se localiza, até os dias atuais, no Rio de Janeiro.

Esse contexto é interessante para a discussão aqui desenvolvida porque creio ter sido a partir da relação de concorrência entre mestre Moraes e esse grupo de mestres do grupo Senzala (Paulo, Rafael e Gilberto), que se desenvolveu o cenário mundial da Capoeira Angola atual.

Desde o ano de 1964, o Estado brasileiro tentava introduzir a prática da Capoeira na preparação dos soldados da polícia militar. Esse processo se iniciou na Bahia, como mostra Santos (2005), e se espalhou para outros estados. Essa Capoeira era a Capoeira Regional.

Nesse contexto, a Capoeira Angola tinha caído no ostracismo, quase não se encontravam academias de Capoeira Angola. Havia uma demanda de objetividade, dinamicidade e de racionalidade que correspondia à prática da Capoeira Regional como uma luta moderna (Vieira, 1995).

Nesse período, muitos dos mestres de Capoeira Angola de Salvador migraram para estados do sul-sudeste em busca de melhores condições de vida e

¹⁵ Criador da Capoeira Regional, como veremos adiante.

¹⁶ Criaram um método de ensino baseados na sistematização que mestre Bimba havia criado na década de 1930. Veremos isso adiante.

quando conseguiam alguma oportunidade de trabalhar com Capoeira montavam academias e ensinavam a Angola e a Regional.

Mestre João pequeno e mestre Moraes, dois dos mais tradicionais mestres de Capoeira Angola da atualidade, chegaram a usar cordas, como os praticantes de Capoeira Regional, como estratégia de adaptação de sua prática às demandas do mercado, ou, como diz Nestor Capoeira (2002), de adaptação à lógica racional que marcava o período¹⁷.

Entre essas estratégias, mestre Moraes, segundo Nestor Capoeira, também teria sistematizado o ensino da Capoeira Angola. Tal sistematização que já acontecia entre os praticantes do grupo Senzala, estabelecia semelhanças de estilo entre os integrantes do grupo diferenciando-os de outros grupos de Capoeira.

Mediante essa sistematização, os integrantes do grupo Senzala teriam desenvolvido jogos semelhantes entre si que os caracterizavam como parte do grupo Senzala. O mesmo teria acontecendo, mais tarde, com os integrantes do GCAP.

Na década de 1980 aconteceu um interesse súbito de ambos os grupos por valorizar a ancestralidade e resgatar a tradição que se materializou em encontros organizados com a presença de velhos mestres da Bahia. Em 1984, o grupo Senzala organizou um grande evento no Circo Voador no Rio de Janeiro com muitos dos velhos mestres da Bahia, alguns distanciados da prática da Capoeira Angola há anos. Entre eles estava mestre João Grande.

Mestre Moraes também realizou seu movimento de “resgate da tradição” unindo-se a movimentos sociais organizados, principalmente ao “Movimento Negro” (ANDRADE, 2005).

A Capoeira Angola de mestre Moraes e do GCAP transformou-se, portanto, em uma manifestação “etnopolítica” (AGIER, 1992).

¹⁷ Esse período era fortemente marcado pela hegemonia da Capoeira Regional, e os mestres angoleiros tentavam manter-se no mercado através de muitas estratégias distintas. Mestre Primo contou-me que na década de 1990, uma das estratégias para conseguir ganhar algum dinheiro era realizar oficinas para grupos de Somaterapia, mesmo que não concordassem com a forma com que a Capoeira Angola era entendida pelos seguidores dessa terapia corporal. Veremos esse tema no próximo Capítulo.

Como pauta política, mestre Moraes decide encabeçar um movimento de valorização da africanidade da Capoeira Angola associando-a explicitamente à espiritualidade e à filosofia do Candomblé. Paralelamente a esses acontecimentos, morre, em 1981, mestre Pastinha, que havia ensinado o mestre de mestre Moraes, mestre João Grande.

Em 1982, a sede do GCAP se transfere para o Forte Santo Antonio em Salvador. Lá, mestre Moraes começa um trabalho de unificação e valorização dos velhos mestres de Capoeira Angola, inclusive seu mestre, mestre João Grande¹⁸, que estava trabalhando de frentista em um posto de gasolina e passa a utilizar o uniforme preto e amarelo representativo do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho).

Foi nesse momento que a ideia de “tradição”, “fundamentos” e conseqüentemente de “linhagem” despontam como algo extremamente valioso para a Capoeira Angola, assim como o é para o Candomblé¹⁹.

Mestre Pastinha passa a ser visto como o ícone da Capoeira Angola fazendo com que muitos grupos surgissem reivindicando uma ligação com a linhagem desse mestre; o GCAC foi um desses grupos.

Mestre Moraes, mestre Barba Branca e mais alguns mestres de Salvador fundam a ABCA (Associação Brasileira de Capoeira Angola) nesse mesmo período, entretanto, a Associação se dissolve por conta de diferenças de concepções sobre os fundamentos da Capoeira Angola. Mestre Moraes se distancia e mestre Barba Branca retoma o projeto da ABCA, reunindo outros mestres de Salvador.

¹⁸ Alguns anos depois, mestre João Grande se muda para Nova York e funda um grupo CCAMJG (Center of Capoeira Angola of mestre João Grande) onde deixa de usar as cores amarela e preta e passa a usar a branca. Atualmente seu grupo se estende a núcleos pelos EUA, Europa e Ásia.

¹⁹ Os fundamentos encontrados na musicalização do Candomblé guardam estreitas relações com os da Capoeira Angola: os atabaques do Candomblé (rum, rumpi e lê) são distinguidos uns dos outros mediante funções e altura do som produzido, assim como os berimbaus da Capoeira Angola (gunga, médio e viola). Tanto na Capoeira Angola como no Candomblé os principais instrumentos são 3 e correspondem em sua complementaridade entre si, entretanto com uma inversão de funções: No Candomblé o atabaque Rum é o mais grave e é responsável pelas variações rítmicas e improvisação, o atabaque rumpi, é o intermediário em altura sonora e tem a função de inverter as notas musicais do Rum, já o atabaque Lê é o que produz um som mais agudo e é responsável pela manutenção rítmica a partir de uma célula musical simples. Já na Capoeira Angola, encontram-se as mesmas funções para os berimbaus, com uma inversão na relação entre altura sonora e marcação rítmica: O berimbau gunga é o mais grave, porém é ele o responsável pela marcação rítmica a partir de uma célula rítmica simples, o berimbau médio, inverte as notas do gunga e o berimbau viola, o que produz o som mais agudo, é o responsável pelas variações rítmicas e improvisação.

Os grupos que foram fundados por discípulos de mestre Moraes se autoidentificaram como “descendentes diretos de mestre Pastinha” e passam a formar o que Araújo (2004) chamou de “escola pastiniana” o que os dotou de *status* social no universo da Capoeira Angola (ZONZON, 2007).

A Capoeira Angola do GCAP se consolida como uma prática pura e tradicional que obedece aos fundamentos legados por mestre Pastinha em oposição à modernidade da Capoeira Regional-Senzala.

Mestre Moraes desenvolveu um método de ensino sistematizado e uma organização em grupos e núcleos valorizando a sua “linhagem” que o ligava ao mestre Pastinha como principal argumento de sua legitimidade.

O “resgate da tradição” de mestre Pastinha, que havia morrido alguns anos antes, em 1981, fez com que a conduta que esse mestre havia adotado na década de 1930 fosse retomada, como, por exemplo, as cores do seu uniforme e a organização de sua orquestra e a interdição de jogar descalçado.

Houve então uma luta simbólica pela hegemonia da tradição entre o grupo Senzala e o GCAP, e o GCAP se sagrou vencedor.

Segundo Caires Araújo (2008), essa vitória se deu em torno de uma estratégia de mesclar elementos da “Capoeira modernizada” às ideias de espiritualidade e “tradição” o que lhe dava um caráter de “cultura alternativa” ou “contracultura”.

A Capoeira Angola do GCAP ter-se-ia, então, se destacado porque a proposta de mestre Moraes teria sido bem aceita no mercado de identidade que surgia após a década de 1980, no Brasil, período em que se demandavam práticas de contracultura ao “modernismo”.

A “tradição” e a “espiritualidade” da Capoeira Angola vinculadas a um discurso político “pró-minorias” de esquerda, que mestre Moraes aderiu, segundo Caires Araújo (2008), fornecia os elementos para adaptá-la às exigências de consumo que se desenvolvia, após a década de 1960 nos países centrais e chegava ao Brasil na década de 1980 com as “culturas alternativas” (RUSSO, 2002).

Harvey (2005, p. 44) descreve esse período como:

... o contexto em que os vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram. Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado (incluindo as dos partidos políticos e sindicatos burocratizados), as contraculturas exploram os domínios da autorealização individualizada por meio de uma política distintivamente “neoesquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. Centrado nas universidades, institutos de arte e nas margens culturais da vida na cidade grande, [...] movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para os anos posteriores.

Como afirmam muitos pesquisadores da Capoeira Angola (ARAÚJO, 2005; CAIRES ARAÚJO, 2008 e ZONZON, 2007) e os dados coletados em campo demonstram, os núcleos aqui estudados são compostos majoritariamente por jovens universitários e de posicionamento político “neoesquerdistas”, também os locais nos quais a Capoeira Angola foi praticada durante mais de 5 anos, na cidade de Curitiba, eram parte dos espaços dos estudantes, como DCE’s e CA’s da UFPR (Universidade Federal do Paraná).

Mestre Moraes realmente fez a sua linhagem, pois todos os grupos que descendem do GCAP apresentam discursos políticos “pró-minorias” vinculados, ao sistema étnico polarizado dos EUA²⁰ (inclusive, hoje em dia isso se tornou pauta de muitos grupos de Capoeira Angola, mesmo sem relação direta com a linhagem do mestre Moraes²¹), seja a movimentos pela igualdade de gênero (Grupo N’zinga) seja

²⁰ O grupo FICA fundado por mestre Cobra Mansa, um dos mais importantes mestres formados por mestre Moraes, cuja sede localiza-se nos EUA mantém entre seus membros intelectuais ligados ao Movimento Negro Norte-americano. Granada (2004) mostra como a influência de uma “africanidade” norte-americana pode ter criado um “fundamento” (dar as mãos depois do término da roda) seguido por um núcleo específico do grupo, a partir do argumento de um desses intelectuais de que haveria entre uma tribo africana esse mesmo ato, após reuniões sagradas. Mesmo sem comprovada fundamentação teórica tal legitimidade de um antropólogo angoleiro norte-americano subsidia as ações ritualísticas do FICA do RJ a partir de um discurso “africanista”.

²¹ O GCAC-França e o GCFA de Lyon realizam todos os anos um encontro de Capoeira Angola em Lyon no dia 20 de novembro para marcar o dia da consciência negra no Brasil.

a movimentos pelo meio ambiente (FICA-Fundação Internacional de Capoeira Angola).

Vemos então que mestre Moraes e o Rio de Janeiro são a fonte dos fundamentos revitalizados de uma tradição, que marca a identidade dos praticantes de Capoeira Angola, e da ideia de “linhagem” que venho seguindo neste trabalho. Contudo, mestre Moraes se refere ao mestre Pastinha como fonte de seus próprios fundamentos.

Mestre Pastinha, décadas de 1930-40

Mestre Pastinha se destaca como o representante da Capoeira Angola na década de 1940 em resposta ao desenvolvimento da Capoeira Regional na década de 1930.

Até 1930, a prática de luta e jogo atribuída aos negros brasileiros era conhecida como “Capoeiragem” ou “vadiagem” e, como tal, proibida por lei (REIS, 2000).

Mestre Bimba, um renomado praticante de “Capoeiragem”, desenvolve a luta regional baiana, conhecida posteriormente como Capoeira Regional. Essa nova forma de praticar a “Capoeiragem” conquistou a atenção do então presidente da República, Getúlio Vargas que, motivado pela sua política populista, passou a enxergar a Capoeira como uma manifestação cultural importante para o fortalecimento de uma identidade nacional. Assim a Capoeira ascendeu ao *status* de manifestação da cultura nacional e saiu do código penal em que se encontrava até então.

Entre os intelectuais, porém, desde a Semana da Arte Moderna de 1922, envidava-se esforço em caracterizar a cultura nacional. Dava-se uma movimentação contra pensadores anteriores, como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina

Rodrigues, que ainda estavam pautados num paradigma eurocêntrico de cultura. Olíven (s/d, s/p) nos mostra que o Movimento Modernista buscou a criação do “mais autêntico” que representasse o Brasil e pudesse distinguir-se do que houvesse de cultura estrangeira. Em 1926, no Recife-PE, surge o “Manifesto Regionalista” de Gilberto Freyre:

... um movimento que não exalta a inovação que atualizaria a cultura brasileira em relação ao exterior, mas que deseja, ao contrário, preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada.

Nesse processo de preservar a tradição, era necessário localizar os elementos que deveriam ser preservados. Vassalo (2003a), em seu estudo sobre a relação entre capoeiras e intelectuais de 1930 até 1960, aponta para a consolidação, na década de 1930, de estudos afro-brasileiros de cunho culturalista que pautavam as expressões culturais em termos de pureza ou degradação²².

Esses intelectuais procuravam as manifestações culturais que tivessem menos influência da “modernidade”, o que significou, segundo Vassalo (2003a), uma polarização: Nordeste tradicional e sul-sudeste moderno e essa polarização incidiu diretamente sobre os estudos voltados à Capoeira.

A partir desse momento, todas as etnografias sobre essa atividade se deslocam para o Nordeste e, mais especificamente, para a Bahia, que se torna o *lócus* da Capoeira considerada mais pura. A dança/luta praticada no Rio de Janeiro, tão ativa ao longo do século XIX, se apaga progressivamente da memória nacional²³. Apesar das diferentes perspectivas adotadas pelos folcloristas do período em questão, todos parecem concordar com a autenticidade da Capoeira baiana, por oposição à do Rio de Janeiro, vista como descaracterizada.

²² Entre eles estão Câmara Cascudo e Édson Carneiro; ambos dedicaram algum esforço para o entendimento da Capoeira.

²³ Pode-se ver que a estratégia de mestre Moraes em 1980 de reavivar a tradição da Capoeira Angola de mestre Pastinha da década de 1940, foi seguida da transferência da sede do GCAP do Rio de Janeiro para Salvador-BA.

Vassalo (2003a) diz que foi Édison Carneiro quem primeiro escreveu sobre a “pureza” da Capoeira Angola em relação a outras formas de “Capoeiragem”: “a Capoeira de Angola me parece a mais pura das formas de Capoeira, podendo servir de paradigma à análise” (VASSALO, 2003^a, s/p *apud* CARNEIRO, 1937, p. 149).

Atualmente, percebe-se que esse discurso foi apropriado pelo GCAP de maneira que a afirmação da “pureza” da Capoeira Angola baiana tornou-se um componente fundamental à elaboração da identidade dos angoleiros de todas as linhagens.

Mestre Pastinha se consagra o guardião da tradicional Capoeira Angola africana, entretanto, Vassalo (2003a) nos mostra que, mestre Pastinha, assim como mestre Bimba, foi um grande transformador da “Capoeiragem”, sendo um dos idealizadores da Capoeira Angola que conhecemos hoje, pois muitos dos fundamentos da Capoeira Angola tidos atualmente como “puros” e vinculados à ancestralidade africana são recriações de mestre Pastinha.

Desse modo, Vassalo (2003a) diz que mestre Pastinha modernizou a Capoeiragem de duas formas: 1º, no uso da denominação Capoeira Angola e, 2º, na esportivização da Capoeiragem pois a sua academia chamava-se “Centro Esportivo de Capoeira Angola” (CECA) e 3º na utilização de uniformes preto e amarelo, cores do time de futebol baiano Ypiranga no qual mestre Pastinha havia jogado em sua juventude.

Além disso, o mestre sistematizou os cantos, toques e a utilização dos instrumentos musicais desenvolvendo os fundamentos da *orquestra* de Capoeira Angola baseados na Capoeiragem que se jogava na Gengibirra com velhos mestres da Capoeiragem que, por sua vez, sempre jogavam calçados, o que os diferenciava dos praticantes de Capoeira Regional, já que esses adotaram o hábito de jogar descalços como nas lutas orientais.

Mestre Pastinha estabeleceu laços de amizade com alguns intelectuais baianos renomados, e que contribuíram para a projeção de sua imagem no Brasil e no mundo. O escritor Jorge Amado e o artista plástico Hector Carybé foram dois desses intelectuais.

Os intelectuais que se vincularam ao mestre Pastinha eram empenhados em promover uma identidade baiana e brasileira fortemente marcada por influências africanas e populares. Segundo Vassalo (2003a), tanto Hector Carybé, quanto Edson Carneiro e Jorge Amado eram *obás de Xangô* – título honorífico atribuído aos membros das camadas superiores – num dos terreiros de Candomblé considerados mais tradicionais da Bahia, o *Axé Opô Afonjá*, terreiro localizado no Bairro soteropolitano Cabula, onde mestre Barba Branca fundou o GCAC²⁴ (Grupo de Capoeira Angola Cabula) e realizou um trabalho social com crianças do bairro de Cabula que, por sua vez, foi objeto de estudo de Ada Luz Duque, angoleira do GCAC-França²⁵.

[...] o “paradigma da pureza” de Édison Carneiro parece estar bastante comprometido, pois não se trata da expressão mais legítima de uma tradição popular, mas de um curto-circuito de vozes, de definições e de visões de mundo que se articulam (e muitas vezes se chocam) na elaboração de certas representações coletivas, que nunca são inteiramente consensuais. Mas estas conduzem, por sua vez, à criação de um certo objeto, a Capoeira Angola, expressão das alianças e dos conflitos que se tecem entre diferentes categorias sociais, como os capoeiras e os intelectuais. Portanto, essa modalidade de jogo não pode ser pensada como uma atividade eminentemente tradicional, mas também como um produto da modernidade, marcada pela ávida busca de recuperação de um passado considerado mais autêntico e que, muitas vezes, não é mais do que uma invenção do presente, elaborada a partir de um contexto contemporâneo (VASSALO, 2003a, p. 16-7).

Essa busca ávida de uma “pureza” e uma “tradição” exposta como o produto de relações complexas entre diferentes agentes, por fim, é a construção de uma identidade específica da Capoeira Angola que se caracteriza no seio de uma luta simbólica entre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional e se revitaliza na década de 1980 com mestre Moraes.

²⁴ O símbolo do GCAC que está presente na camiseta do grupo é um desenho oferecido por Carybé a mestre Barba Branca

²⁵ Veremos o Trabalho de Pesquisa de Ada Luz Duque, no capítulo 4 deste trabalho.

Foi na década de 1930 que a Capoeiragem deixa de ser criminalizada para iniciar um processo de “esportivização”²⁶. Em 1937, mestre Bimba consegue que seu CCFR (Centro de Cultura Física Regional) tenha uma licença oficial.

Algumas condições possibilitaram a descriminalização da Capoeira na década de 1930. Diferentemente da repressão da República Velha, o controle da Capoeira pelo Estado Novo de Getúlio Vargas se deu de um modo mais refinado, a repressão ocorreu de forma implícita. Impulsionado por teorias culturalistas, o governo elegeu o Norte-nordeste e, no caso da Capoeira, a Bahia como o foco da pureza da cultura popular brasileira.

A moral que vigorava no Estado Novo veiculava os valores do trabalho e nesse contexto, os “malandros” cariocas deveriam ser deslegitimados. A descriminalização da Capoeira baiana e o incentivo dado pelo Estado para apresentações turísticas, além de ter sido um campo que se abria para o capital turístico, funcionou também como uma estratégia de controle de uma pretensa ameaça negra. Ou seja, uma nova configuração do “medo branco da onda negra” (REIS, 2000 *apud* AZEVEDO, 1987) mediante o incentivo financeiro para a organização de academias e a abertura de espaços para apresentação de *shows*, fazendo da Capoeira um meio de trabalho quase que formal.

Desde Mello Moraes Filho já havia tentativas de transformar a Capoeira em símbolo da nacionalidade brasileira, contudo, diferentemente da proposta nacionalista, mestre Bimba e posteriormente mestre Pastinha, implementaram projetos de institucionalização da Capoeira baseados em discursos distintos dessa proposta, o primeiro baseado em um discurso regional (Bahia) e o segundo num discurso étnico (negro-africano).

No discurso dos intelectuais nacionalistas, a Capoeira deveria ser a “Gymnastica Nacional Brasileira” (BURLAMAQUI, 1928), para mestre Bimba seria “Capoeira Regional” e para mestre Pastinha Capoeira Angola.

Mestre Bimba não se importou em misturar os movimentos da Capoeiragem com movimentos de outras lutas, como o boxe, o jiu-jitsu e a luta greco-romana; o importante para ele era oficializar a Capoeira Regional como uma luta eficiente e

²⁶ Efetivamente a Capoeira só é retirada do código penal brasileiro no ano de 1972 (REIS, 2000).

originária da Bahia. Já mestre Pastinha, designado pelos representantes da Capoeiragem da “Gengibirra”²⁷ que se opunham à Capoeira Regional e suas modificações para “organizar a Capoeiragem” (ABREU in MURICY, 1989) estava decidido a evidenciar a “pureza” africana da Capoeira Angola o que o unia aos intelectuais da época.

Nesse processo, havia ainda aqueles que não aderiram à dissolução da Capoeiragem e se opuseram às novas nomenclaturas, adotando o termo “Capoeira” para designar a sua prática; entre eles encontram-se Caiçara, Canjiquinha que não se diziam nem angoleiros nem regionaleiros, mas simplesmente capoeiras.

Para defender a manutenção da tradição de uma prática tradicional, mestre Pastinha se refere ao seu mestre africano Benedito através de quem a Capoeira Angola ter-se-ia deslocado da África para o Brasil. Ele defendia a ideia de que a Capoeira Angola seria a continuação de um ritual encontrado em Angola chamado “*N’golo*” ou “Dança da Zebra”²⁸.

Foi nesse contexto que mestre Pastinha inaugura a ideia de “linhagem” tal como a entendo hoje, efetivando sua estratégia para legitimar a sua prática como advinda da África. A ideia de “linhagem” não estava presente entre os praticantes de Capoeiragem de antigamente, como Rego (1964) aponta; os capoeiras aprendiam nas ruas em roda, e tinham várias referências simultâneas.

Dessa maneira, o surgimento dos fundamentos da Capoeira Angola está ligado a uma luta simbólica entre seu maior ícone, mestre Pastinha, e o defensor e criador da Capoeira Regional, mestre Bimba, de forma que tal conflito é reproduzido até os dias de hoje e é essa reprodução que organiza a base da construção identitária dos praticantes de Capoeira Angola contemporâneos.

A partir desse contexto, de construção, defesa e manutenção da “tradição” da Capoeira Angola iniciada por mestre Pastinha na década de 1940, cria-se uma “África mítica” que é retomada por mestre Moraes na década de 1980, quando se

²⁷ Caires Araújo (2008) se refere ao mestre Pastinha como o representante de uma escola de Capoeira designada por ele como “Angola-Gengibirra”. Gengibirra é o local onde praticantes de Capoeiragem se reuniam aos domingos para realizar uma Roda de Capoeira.

²⁸ *N’golo* seria a origem da Capoeira Angola segundo os angoleiros contemporâneos; essa ideia foi retirada de um trabalho antropológico e disseminada no Brasil por Câmara Cascudo em 1967 (p. 184).

consolidam os fundamentos associados à valoração positiva da herança ancestral estabelecida através do pertencimento às linhagens, grupos, núcleos de um sistema que se expandiu organizando a construção identitária dos angoleiros não só no Brasil como no mundo.

O “sistema de linhagem da Capoeira Angola”

A característica presente nos fundamentos da Capoeira Angola, que foi construída nos períodos históricos analisados anteriormente, é responsável pela ligação entre angoleiros distanciados uns dos outros, angoleiros que não se relacionam face a face, porém são reconhecidos como integrantes de um mesmo grupo ou de uma mesma linhagem, configurando-se uma “comunidade imaginada” ou um “mundo imaginado”.

Aqui, analisarei a forma como essa comunidade imaginada se estrutura a partir dos “fundamentos” como sinais diacríticos responsáveis não apenas pela construção das identidades dos grupos, mas também por sua divisão sociopolítica.

“Forma estrutural” do sistema

Quando penso estrutura em Antropologia, duas ideias relacionadas a esse termo me vêm a cabeça de imediato: estrutura inconsciente, enquanto metáfora linguística, ou estrutura das relações sociais concretas, enquanto metáfora biológica.

Enquanto metáfora relacionada à linguagem, o conceito de estrutura refere-se a modelos construídos através de conexões semânticas entre termos opostos encontrados empiricamente. Nessa concepção a estrutura corresponderia a um

modelo inconsciente que se constrói a partir de elementos empiricamente verificados em determinada sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1996).

Já na acepção referente ao sistema orgânico do corpo humano, a estrutura seria visível, empiricamente, através das relações sociais concretas propriamente ditas, de forma que contenha séries de unidades sociais articuladas a essas relações (RADCLIFFE-BROWN, 1973). A “estrutura social” seria visível a partir de pessoas em relações sociais específicas; estas, por sua vez, obedeceriam a uma “forma estrutural” que se manteria com maior continuidade do que a vida dessas pessoas.

Essa “forma estrutural” estaria sujeita a transformações históricas que ocorreram nas relações sociais dos agentes da sociedade em questão.

É nesse sentido atribuído por Radcliffe-Brown que o “sistema de linhagem da Capoeira Angola” será associado a uma “forma estrutural”²⁹.

A “forma estrutural” desse sistema será mapeada através das diferenças e identidades entre grupos que se consolidaram historicamente nas disputas por legitimidade e são reproduzidas e atualizadas através da utilização dos fundamentos da Capoeira Angola.

Identidades do angoleiro

O processo de construção da identidade do angoleiro, em oposição à identidade do praticante de Capoeira Regional ou Capoeira Contemporânea, iniciado durante o conflito simbólico entre mestre Pastinha e mestre Bimba, na década de 1930-40, instaurou um conjunto de sinais diacríticos que deram origem aos fundamentos da Capoeira Angola em uma primeira dimensão e servem para diferenciar os angoleiros dos praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea, independente das linhagens que se encontram em seu interior.

²⁹ Aqui há, como pretendo demonstrar adiante, um funcionamento de fusão e segmentarização próprio ao sistema que se assemelha ao sistema político *nuer*, descrito por Evans-Pritchard (1978).

Como consequência do conflito entre o GCAP e o Grupo Regional/ Senzala na década de 1980, houve a atribuição de um valor positivo àqueles que faziam parte da linhagem específica de mestre Pastinha, ou “escola pastiniana” formada pela linhagem dos alunos de mestre Moraes, fato que criou sinais diacríticos que distinguiram essa linhagem de outras linhagens formando um conjunto de fundamentos mais sutis que os presentes na primeira dimensão: os “fundamentos de linhagens”. Esses caracterizam a segunda dimensão do “sistema de linhagem da Capoeira Angola” e são responsáveis pelas identidades das diferentes linhagens, independentemente dos grupos que se encontram em seu interior.

As linhagens são formadas por grupos que também se diferenciam entre si a partir de “fundamentos de grupo” que são ainda mais sutis que os “fundamentos de linhagem” e fazem com que um grupo se diferencie de outro grupo no interior de uma mesma linhagem, independentemente dos núcleos que se encontram em seu interior. Os “fundamentos de grupo” caracterizam a terceira dimensão do “sistema de linhagem da Capoeira Angola”.

E por fim, uma quarta dimensão na qual os núcleos, as menores unidades sociais do “sistema de linhagem da Capoeira Angola”, se diferenciam entre si no interior de um mesmo grupo.

Os grupos analisados fazem uso da categoria nativa *fundamento* somente nas três primeiras dimensões, ou seja, existem fundamentos específicos da Capoeira Angola (primeira dimensão), das diferentes linhagens de Capoeira Angola (segunda dimensão) e dos grupos de uma mesma linhagem da Capoeira Angola (terceira dimensão), contudo não foram encontradas categorias nativas para descrever os sinais diacríticos que marcam a distinção entre os núcleos de um mesmo grupo (quarta dimensão).

Dessa forma, para me referir aos sinais diacríticos que marcam todas essas diferenças existentes no “sistema de linhagem da Capoeira Angola” usarei o termo “fundamentos identitários” enquanto categoria analítica, sugerido a partir da categoria nativa *fundamento*.

Esses são os princípios pelos quais proponho que seja entendido o que chamei de “sistema de linhagem da Capoeira Angola”.

Esse sistema é organizado em quatro dimensões, existindo no interior de cada dimensão unidades sociais diferenciadas entre si em virtude dos “fundamentos identitários” que seriam: os “fundamentos identitários da Capoeira Angola”, presentes na primeira dimensão; os “fundamentos identitários de linhagem”, que estão na segunda dimensão; os “fundamentos identitários de grupo”, que estão na terceira dimensão; e os “fundamentos identitários de núcleos”, que estão na quarta dimensão.

Desse modo vê-se que o angoleiro constrói uma identidade cambiante a partir do momento em que as dimensões do sistema de linhagens correspondem a diferentes identidades, de acordo com o contexto e situação.

Percebe-se que o processo de construção das identidades dos angoleiros é responsável pela instauração de diferenças no interior de uma grande unidade.

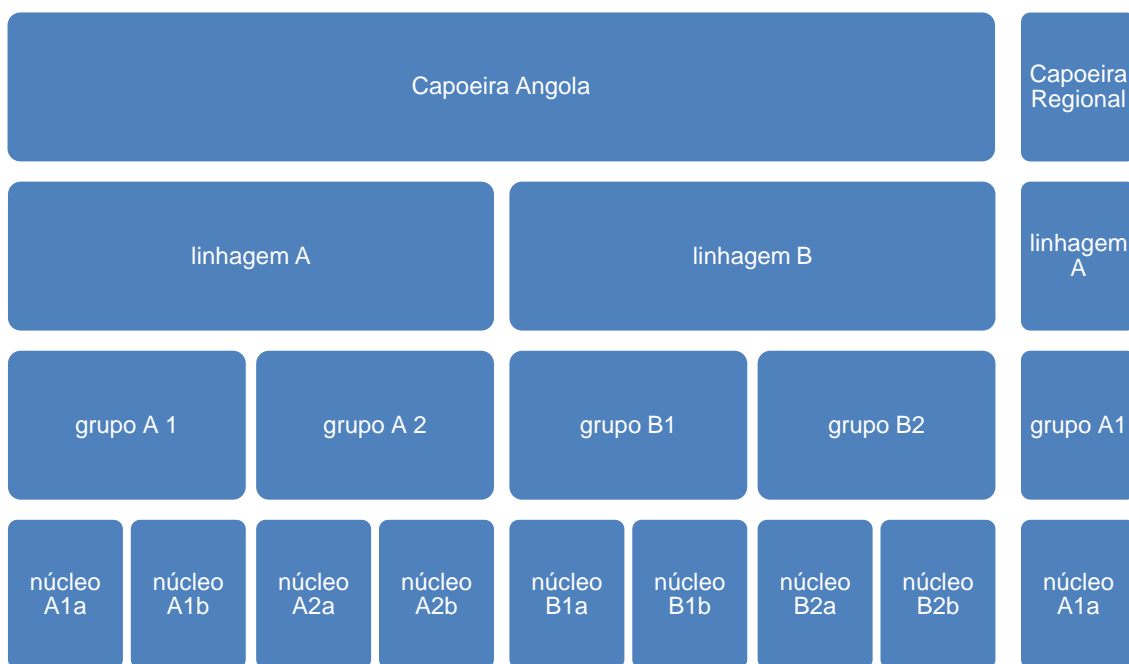
Existem então, dois princípios que agem nesse processo: o primeiro é a instauração da identidade da comunidade da Capoeira Angola por meio de uma ligação qualquer a uma linhagem tradicional. O segundo se dá a partir do momento dessa *filiação* ou *apadrinhamento*³⁰, em que diferenças sutis devem ser instauradas para que o grupo tenha uma identidade própria no interior da comunidade mais ampla, o que parece indicar que há limiares nesse processo que delimitam as diferenças e as identidades. Em outras palavras, um grupo não pode ser tão diferente a ponto de não fazer parte da comunidade mais ampla, e ao mesmo tempo, ele não pode ser exatamente igual a ponto de se fundir totalmente a outro grupo.

Essa lógica vale para as linhagens, para os grupos, mas não para os núcleos, pois um núcleo não deveria ter uma autonomia relativa em relação ao grupo, posto que se aprendem os fundamentos estando em um grupo, com o mestre, e deve-se obedecer a eles até que o próprio angoleiro seja reconhecido como mestre e funde o seu grupo, quando alguns fundamentos do mestre são perpetuados e outros não, desenvolvendo-se assim uma identidade própria ligada à identidade do mestre.

³⁰ Essas categorias serão abordadas no capítulo 3 deste trabalho.

Os núcleos são unidades sociais formados por angoleiros que ainda estão em fase de formação e de aprendizado, devendo, dessa forma, estar submetidos a todos os fundamentos do grupo do qual fazem parte.

Modelo do “sistema de linhagem da Capoeira Angola”



A primeira linha horizontal corresponde à primeira dimensão do sistema; a segunda linha corresponde à segunda dimensão, a terceira linha corresponde à terceira dimensão e a quarta linha corresponde à quarta dimensão do sistema.

Dessa forma, os sujeitos inseridos nesse sistema de linhagem se tornam “pessoas” representativas de uma unidade social específica e, dependendo do contexto e da situação, esses sujeitos podem colocar-se como representantes de diferentes dimensões, por exemplo:

- Capoeira Angola (diferenciando-se entre “angoleiro” ou praticante de Capoeira Regional/Contemporânea),

- Linhagem (ex: diferenciação entre a linhagem de mestre Pastinha e a de mestre João Pequeno),
- Grupo (ex: diferenciação entre o GCAC-Grupo de Capoeira Angola Cabula e o GCAZ- Grupo de Capoeira Angola Zimba; e
- Núcleo (ex: diferenciação entre Núcleo GCAC-França e GCAC-Brasil).

“Fundamentos identitários”

Partindo do modelo, descrevo alguns dos elementos dos “fundamentos identitários” de cada dimensão desse sistema.

“Fundamentos identitários da primeira dimensão”

- *Utilizar calçados para a prática da Capoeira Angola.* Esse é um sinal diacrítico estabelecido em relação à prática da Capoeira Regional/Contemporânea que é realizada com os praticantes descalços conforme os moldes das artes marciais orientais.

Segundo os praticantes de Capoeira Angola, em tempos remotos a prática tradicional da Capoeira Angola se dava em festas comemorativas realizadas nas ruas de modo que os jogadores usavam a *roupa de domingueira*, ou seja, a melhor roupa que os capoeiras tinham.

Também se fala, referindo-se a um passado ainda mais remoto, ao tempo da alforria dos negros cativos, quando o sapato simbolizava a condição de liberdade. Desse modo, a Capoeira Angola se afirma na posição de mantenedora de condutas “tradicionais” em oposição a inovações da Capoeira Regional/Contemporânea.

- *A formação da orquestra da Capoeira Angola*³¹ é outro fundamento que marca a diferença entre praticantes de Capoeira Angola e praticantes de Capoeira Regional. Os primeiros utilizam 3 berimbaus atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco. Já a orquestra da Capoeira Regional utiliza apenas 1 berimbau e um pandeiro, o que aproxima a Capoeira Angola de uma prática sagrada, com a utilização de instrumentos, segundo a prática do Candomblé.

Em oposição à Capoeira Contemporânea que mescla os fundamentos da Capoeira Angola e da Capoeira Regional a diferenciação referente à orquestra se dá de forma diferente, já que essa vertente adotou o atabaque e os 3 berimbaus da orquestra da Capoeira Angola.

Para diferenciar a Capoeira Angola da Capoeira Contemporânea deve-se atentar para a ausência de agogô e reco-reco na orquestra da Capoeira Contemporânea.

- *Gestão da violência*. Outro fundamento comumente referido como marcador da diferença entre ambas as práticas é o limiar de *violência*. Esse critério é extremamente subjetivo, porém freqüentemente os praticantes de Capoeira Angola se referem à extrema violência presente nas rodas de Capoeira Regional/Contemporânea. Aqui o argumento é que o fundador da Capoeira Regional, mestre Bimba, teria criado essa vertente justamente pelo fato de que a Capoeira Angola não era eficaz em um combate real, conquanto a Capoeira Angola se afirme como um *combate indireto* em que a *mandinga* e a *malandragem* devem superar a força e a violência física em oposição à eficácia combativa da Capoeira Regional.

Frigério (1989) realizou uma pesquisa na qual ele estabeleceu diferenças entre a prática da Capoeira Angola e a prática da Capoeira Regional. Ele elencou 8 características como representativas da Capoeira Angola, tendo sido aluno de mestre João Pequeno, com quem realizou sua pesquisa de campo, de modo que

³¹ Como veremos adiante, a “orquestra” ou também chamada de “bateria” da Capoeira Angola é algo de muito valor para os angoleiros e as sutilezas e variações existentes nesse âmbito se tornam cada vez mais sutis conforme aprofundaremos a análise desse sistema de linhagem, de forma que as distinções da formação da “orquestra” marca desde a primeira dimensão até a terceira dimensão. O destaque será dado aos instrumentos que não são encontrados nas rodas de Capoeira Regional nem nas rodas da Capoeira Contemporânea.

algumas das suas conclusões que se mostram como gerais na Capoeira Angola representam, no meu entender, uma única linhagem.

Esse autor faz referência à “ausência de violência” na Capoeira Angola. Eu creio que ele se tenha excedido. Entretanto, ele defende que na Capoeira Angola a violência seja subordinada à ideia de jogo, no que concordo com ele, porém creio ser mais condizente dizer que, na Capoeira Angola, há menor tolerância à violência do que a violência tolerada entre praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea, o que não quer dizer, em absoluto, que todos os grupos de Capoeira Angola tenham o mesmo limite de violência considerado como ideal.

- As *chamadas de angola* são elementos específicos da Capoeira Angola e fazem parte de seus fundamentos. Não há chamadas de Angola entre os praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea.

Existem cinco tipos de chamadas de angola que são utilizadas por muitas linhagens diferentes³²: A *chamada de costas*, se dá quando um dos jogadores para de braços abertos e espera que o outro jogador, o que foi chamado, se aproxime e una suas mãos às dele; a *chamada de frente* é igual a chamada de costas, porém, os jogadores se posicionam de frente um para o outro; a *chamada de barriga* ocorre quando o jogador que efetua a chamada se posiciona como se fosse efetuar a *chamada de frente*, porém quem é chamado deve encostar a cabeça na barriga do jogador que efetuou a chamada, ao mesmo tempo que protege o rosto de possíveis joelhadas; a *chamada de sapinho* deve ser realizada no *pé do berimbau*³³, quando um dos jogadores agachado levanta as duas mãos e efetua pequenos saltos chamando o outro jogador que deve se unir a ele nessa posição; e a *chamada simples* em que um jogador levanta a mão direita e protege o tronco com a mão esquerda até que o outro jogador se aproxime unindo sua mão direita à mão direita do jogador que efetuou a chamada.

³² Como não existe nenhuma regulamentação formal sobre os fundamentos da Capoeira Angola, muitos grupos podem desenvolver as suas próprias chamadas, assim como seus próprios fundamentos, entretanto, os grupos que foram analisados apresentam essas chamadas como “fundamentos” da Capoeira Angola e são usadas por todos eles.

³³ Local em frente aos tocadores de berimbau que formam a “orquestra” da Capoeira Angola. É um lugar onde os jogos começam e terminam, é considerado um lugar sagrado, a entrada e a saída da Roda. Segundo mestre João Grande, é ali que se concentra toda a energia da Roda de Capoeira Angola (FARIA, 2004).

Esses são alguns dos fundamentos que marcam a subjetividade da prática da Capoeira Angola nessa primeira dimensão, na qual as diferentes linhagens, grupos e núcleos são fundidos em uma grande unidade social global distinta da subjetividade dos capoeiras regionais/contemporâneos.

“Fundamentos identitários da segunda dimensão”

A segunda dimensão marca as discontinuidades entre as linhagens de Capoeira Angola.

Entre os núcleos aqui analisados encontram-se 3 linhagens³⁴ diferentes: a linhagem de mestre Lua de Bobó na qual encontra-se Carlinhos do GCARA (Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte); a linhagem de mestre João Pequeno na qual encontra-se o GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula); e a linhagem de mestre João Grande na qual encontram-se o GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba), o GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), o GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola), o GCAN (Grupo de Capoeira Angola N'zinga), o ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada) e a FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola).

Tomemos como exemplo as diferenças entre a linhagem de João Grande e a linhagem de João Pequeno utilizando os grupos GCAZ-Curitiba e o GCAC-França como parâmetro³⁵.

³⁴ As linhagens de mestre João Grande e a de mestre João Pequeno são marcadas pela mesma referência ancestral de mestre Pastinha, como veremos adiante, entretanto são consideradas linhagens distintas uma das outras dependendo do contexto, da situação e da referência que ocasiona a convergência.

³⁵ Dentro dessa dimensão das “linhagens” existem variações que podem ser mais bem entendidas com a expressão “grau de parentesco”, seja “pai de Capoeira Angola”, “avô de Capoeira Angola”, etc. O acionamento de distinções e diferenciações de “graus de parentesco” em relação às linhagens será mais bem explicitado adiante, nesse mesmo capítulo e aprofundado, no capítulo 4, onde situações e contextos concretos serão descritos. No momento, basta visualizar as diferenças entre os “fundamentos identitários de segunda dimensão” que são responsáveis pela distinção entre as linhagens.

Os grupos podem apresentar transformações em relação às suas linhagens, porque ao fundar seu próprio grupo, o mestre adquire uma autonomia relativa para utilizar as cores que quiser e, mesmo assim, manter uma relação com sua linhagem: como disse contramestre Negão do ACAD:

... fundamento quem vai te dar é quem já tá na sua frente na linhagem que você faz parte, seu mestre. Isso faz parte da cultura Bantu, mas, por exemplo, seu pai, na sua casa, ele te cria até uma certa idade, depois você vai seguir teu caminho e você vai criar teu filho do seu jeito. É isso, é família... quando chegar a minha vez de assumir um grupo, eu vou selecionar, o que eu achar que é rico eu vou abraçar e o que eu não gostar eu descarto, porque quando chegar essa hora vai ser eu, né? Não vai mais ser meu mestre.

A linhagem de mestre Moraes é fortemente marcada pelas cores preto e amarelo, com exceção do ACAD que usa calças pretas e camisetas brancas.

- As diferentes formas de organizar a orquestra marcam as diferenças entre essas linhagens.

Na linhagem de mestre João Grande, a orquestra é formada por (da direita para a esquerda): reco-reco, agogô, pandeiro, berimbau médio, berimbau gunga, berimbau viola, pandeiro e atabaque. De CCANMJG (Center of Capoeira Angola of mestre João Grande) de mestre João Grande para o GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) de mestre Boca Rio que seria seu *neto de Capoeira Angola*, a diferença é marcada apenas pelas posições dos berimbaus.

No CCAMJG, à esquerda está o berimbau médio, ao centro o berimbau gunga e à direita o berimbau viola. Já n GCAZ, o berimbau da esquerda é o gunga, o do centro é o médio e o da esquerda é o viola. Outros instrumentos permanecem com a mesma disposição nas duas orquestras.



Orquestra do CCAMJG³⁶

³⁶ Foto extraída do *site* oficial do CCAMJ. Durante o ritual da Roda de Capoeira Angola na academia de mestre João Grande em Manhattan, 2009 <http://www.joaogrande.org/mestre.htm>.



Orquestra do GCAZ³⁷

Já na linhagem de mestre João Pequeno do CECA, a formação da orquestra é a seguinte (da direita para a esquerda): berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiro, agogô reco-reco e atabaque. E a formação da orquestra do GCAC, ambos da mesma linhagem é (da direita para a esquerda): berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiro, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque. Aqui a única diferença é a presença de um pandeiro a mais na orquestra do GCAC.

³⁷ Foto tirada por Pererê, integrante do núcleo GCAZ de Curitiba, durante um ritual de Roda de Capoeira Angola, março de 2008.



Orquestra do CECA³⁸

³⁸ Foto extraída do site oficial do CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola) durante um ritual da Roda de Capoeira Angola no Forte Santo Antônio, Salvador-Ba, 2007. <http://joao-pequeno.com/>.



Orquestra do GCAC³⁹

Quanto à disposição dos instrumentos, há variação no interior de uma linhagem, mas vemos que a diferenciação se acentua sempre que a linhagem se encontra em uma posição mais alta, no modelo do “sistema de linhagem”.

- Os diferentes momentos em que os instrumentos começam a ser tocados na roda. No que se refere ao momento – início da roda de Capoeira Angola – em que os instrumentistas começam a tocar seus instrumentos, há diferenças somente entre as linhagens. Aqui é preciso atentar para o fato de que existem 3 tipos de cantos no ritual da Capoeira Angola: *ladainha*, *louvação* e *corrido* ⁴⁰.

³⁹ Foto extraída do site oficial do GCAC-França, durante ritual da Roda de Capoeira Angola em 2010.

⁴⁰ A ladainha abre o ritual da Roda de Capoeira Angola, o canto da louvação vem a seguir, após vem o canto dos corridos. Os corridos duram a roda inteira e são formados por versos curtos quando a participação dos angoleiros que formam a roda é exigida. Veremos mais sobre o canto da Capoeira no capítulo 4, junto com a descrição de um ritual da Roda de Capoeira Angola.

No começo da roda canta-se uma ladainha, depois a louvação e depois os corridos que seguem durante a roda inteira. Em todas as rodas de Capoeira, os instrumentos começam a tocar na ordem seguinte: o berimbau gunga, o berimbau médio, o berimbau viola, o(s) pandeiro(s) agogô, reco-reco e por fim o atabaque.

Nas rodas da linhagem de mestre João Grande, os instrumentos começam nessa ordem e o cantador só começa a ladainha quando todos os instrumentos estiverem tocando juntos, cada qual com sua função.

Já nas rodas da linhagem de mestre João Pequeno, os instrumentos obedecem à mesma sequência, porém a ênfase é dada aos berimbaus enquanto a ladainha está sendo cantada.

Uma grande diferenciação que marca as duas linhagens de mestre João Grande e mestre João Pequeno é a ligação com a prática da Capoeira Angola e a religião. Para os grupos da linhagem de mestre João Grande, a Capoeira Angola tem forte ligação com o Candomblé. Não é raro que, antes das rodas, os angoleiros incensem o local onde a roda vai acontecer para *purificar* o ambiente e alguns mestres dessa linhagem utilizam colares de contas correspondentes aos seus Orixás.

Já a linhagem de mestre João Pequeno não estabelece uma relação direta com a religião, pois ele é evangélico, da Igreja Quadrangular do Reino de Deus, o que não impede que mestre Barba Branca do GCAC realize um trabalho em um terreiro de Candomblé e ofereça “colares de contas” aos seus alunos franceses como veremos no último capítulo.

“Fundamentos identitários da terceira dimensão”

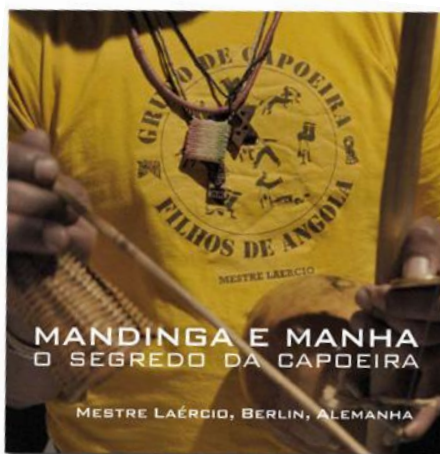
A terceira dimensão marca as diferenças entre grupos de uma mesma linhagem e podem ser extremamente sutis.

Comparando o núcleo GCAZ-Curitiba (Grupo de Capoeira Angola Zimba) com o núcleo GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) de Lyon, ambos núcleos da linhagem de mestre Moraes e, conseqüentemente, ambos da linhagem de mestre João Grande e de mestre Pastinha, a diferenciação se dá apenas nos desenhos representantes dos grupos.

O GCAZ apresenta duas zebras como referência ao n'golo⁴¹ e o GCFA apresenta um círculo formado por várias duplas de pequenos capoeiras jogando e no centro mais uma dessas duplas.



GCAZ



GCFA

Já comparando os grupos GCAC de mestre Barba Branca e o Grupo GCASJA (Grupo de Capoeira Angola Semente do Jogo de Angola) de mestre Jogo de Dentro, ambos os grupos da linhagem de mestre João Pequeno, vemos que as cores que utilizam são as mesmas, calças pretas e camisetas brancas, e ambos os

⁴¹ Ver nota 28 deste trabalho.

grupos dão ênfase aos berimbaus quando cantam a ladainha, mas o GCAC toca apenas os berimbaus e o GCASJA toca os berimbaus e os pandeiros, assim como faz mestre João Pequeno do CECA.

“Fundamentos identitários da quarta dimensão”

A quarta dimensão marca a diferenciação entre núcleos de um mesmo grupo. Como já foi dito, os núcleos são as menores unidades sociais do sistema de linhagem da Capoeira Angola e oficialmente não apresentam nenhuma diferenciação específica.

Entretanto, o caso do núcleo GCAZ-Curitiba apresenta uma pequena variação em relação aos outros núcleos do GCAZ concernente à organização da hierarquia interna.

No núcleo GCAZ de Curitiba acontece uma rotatividade das funções das comissões, e esse rodízio funciona também para a função de dar aulas, função restrita aos integrantes mais velhos; já nos outros núcleos, a liderança é bem marcada e centralizada na pessoa de um único *treinel* ou do mestre.

Há também a diferenciação entre os diferentes limiares de violência entre os núcleos do GCAC-França e o GCAC-Brasil. Para mestre Barba Branca, o GCAC-França é regido por uma Capoeira *pacífica* na qual os jogos se dão de forma a desconsiderar o caráter de luta da Capoeira Angola.

Imer⁴² é integrante do GCAC-França, passa 2 meses por ano no núcleo GCAC-Brasil e conta que, quando retorna à Lyon depois de uma estadia no GCAC-Brasil, deve tomar cuidado para não machucar os seus companheiros franceses,

⁴² Imer nasceu e foi criado em um vilarejo e mudou-se para Lyon para realizar seus estudos. Em seu vilarejo natal, Imer já ensaiava passos de hip-hop por que sempre se identificou com o que ele chama de *cultura das ruas*. Conheceu a Capoeira através de cartazes publicitários afixados na residência universitária onde morou enquanto realizava seus estudos. Nessa mesma residência conheceu sua atual companheira, uma etíope que é da mesma etnia de Hailé Salassié, o primeiro imperador da República etíope considerado um messias pelos rastafáris (ver nota 86, p. 119). Irme tem planos para se mudar para Etiópia e montar um núcleo de Capoeira Angola do GCAC, nesse país.

pois se habitua com o ritmo de jogo (ou maior tolerância à violência) dos integrantes do GCAC-Brasil.

Os “fundamentos identitários de quarta dimensão” não existem dentro de um esquema formal da Capoeira Angola, entretanto justificam-se porquanto o “modelo do sistema de linhagem da Capoeira Angola” é uma tentativa de construção de uma ferramenta teórica para o estudo da construção identitária do universo da Capoeira Angola, de modo que os “fundamentos identitários” foram pensados no sentido de abarcar todas as possíveis diferenciações entre todas as unidades sociais existentes no universo da Capoeira Angola.

Apesar de não estarem contidos formalmente como um fundamento da Capoeira Angola, os “fundamentos identitários de quarta dimensão” existem e servem para marcar a diferença entre essas unidades sociais de modo extremamente sutil.

Nesses dois casos analisados, verifica-se que o histórico dos núcleos contribuem para a instauração de negociações entre valores globais da Capoeira Angola e valores locais.

No caso do GCAZ-Curitiba, a ausência de uma autoridade centralizada em uma pessoa aparece como resquício da ideologia anarquista da Somaterapia (BRITO, 2008), de forma que, nesse contexto, se torna difícil assumir uma postura de centralização comumente existente em outros núcleos do GCAZ⁴³.

Já em relação ao GCAC-França, a minimização do aspecto da luta durante o jogo da Capoeira Angola deve-se aos anos de prática cuja ênfase era direcionada à dança com a Companhia Azanie, razão pela qual os integrantes desse núcleo são pessoas que não se identificam com o aspecto da luta da Capoeira Angola⁴⁴.

O processo de formação de “angoleiros emergentes” é recente; seu início data de 1990. Esses novos núcleos e suas novas e sutis re-interpretações em relação à prática da Capoeira Angola podem vir a alterar a “forma estrutural” da

⁴³ Mais adiante, analisarei a relação da Capoeira Angola com a Somaterapiana formação do núcleo do FCAZ da cidade de Curitiba.

⁴⁴ A trajetória de formação dos dois núcleos, GCAC-França de Lyon e GCAZ de Curitiba será descrita no próximo capítulo.

Capoeira Angola, considerando-se que a prática deles apresenta algumas novas formulações para os fundamentos, mesmo que na tentativa de reproduzi-los⁴⁵.

Considero que há dois motivos para que esse processo de transformação seja minimizado: 1) há mecanismos de controle que mantêm a prática da Capoeira Angola ligada aos seus fundamentos tradicionais o que contribui para a manutenção de tal estrutura; e 2) a própria estrutura contém em si espaços de ressignificações legitimadas, ou seja, os grupos que atingem certo grau de legitimidade e maturação adquirem também certa autonomia em relação à observância dos fundamentos de seu mestre, podendo desenvolver elementos inovadores dentro da lógica interna ao sistema de linhagens de heterogeneidade e homogeneidade.

De um modo ou de outro, é, ainda, cedo para avaliar esse fenômeno. Talvez em algumas décadas, quando os núcleos de hoje forem grupos legitimados e relativamente autônomos em relação aos fundamentos de seus mestres, essas transformações se tornem mais evidentes.

A localização social dos núcleos analisados: do global para o local

O gráfico do “sistema de linhagem da Capoeira Angola” representado anteriormente, enquanto “forma estrutural”, não reflete a “estrutura social” dos grupos aqui analisados.

Quando se aloca os grupos nesse modelo, percebe-se que as linhagens se sobrepõem umas às outras como foi apontado na descrição dos “fundamentos identitários de segunda dimensão”.

⁴⁵ Em outra análise, a partir do conceito de estrutura de Sahlins, que se aproxima em grande medida da ideia de estrutura de Lévi-Strauss e Saussure, enquanto sistema inconsciente formado por pares de oposição de significados, seria possível pensar em “reavaliações funcionais de categorias” (Sahlins, 1987) que ocasionam a transformação da estrutura social da Capoeira Angola. No caso dos angoleiros do GCAZ de Curitiba, isso seria mais palpável, já que a concepção de liberdade construída a partir das experiências anarquistas não corresponde de todo à ideia de liberdade da Capoeira Angola que, por sua vez, não é percebida como ameaçada pela subordinação a qualquer autoridade centralizada. Essa reavaliação funcional da categoria “liberdade” ocasionaria uma transformação até mesmo na organização interna desse núcleo que passaria a funcionar sem autoridade centralizada e, dessa forma, instauraria uma autonomia na quarta dimensão do sistema de linhagem que não era por ele “prescrita”.

O que ocorre é que cada mestre que já tem discípulos, e estes já são mestres e fundaram seu próprio grupo com núcleos disseminados, também pode ser considerado como uma referência de linhagem pelas unidades sociais que se encontram abaixo dele.

Por exemplo, no modelo abaixo estão alocadas as “linhagens” dos “núcleos” que são considerados neste trabalho, mas poderiam conter muitos outros.



Aqui a primeira dimensão seria marcada pelas duas primeiras linhas horizontais, nas quais os capoeiras se diferenciam entre angoleiros e “regionaleiros/contemporâneos”.

A segunda dimensão é representada pelas terceira, quarta, quinta, sexta ou sétima linha horizontal, nas quais os “fundamentos identitários de linhagem” podem ser utilizados para distinguir essas diferentes linhagens.

Entretanto, esse modelo de sistema só pode ser realmente verificado em situações e contextos concretos, por exemplo: todos que estão abaixo de mestre Pastinha são de sua linhagem, da mesma forma que todos que estão abaixo de mestre João Pequeno são de sua linhagem. Porém ambos, mestre João Pequeno e

sua linhagem, e mestre Pastinha e sua linhagem, pertencem à linhagem de mestre Benedito.

A terceira dimensão é representada pela sétima linha horizontal na qual os “fundamentos de grupo” são utilizados para instaurar diferenças entre os grupos GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba), GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola), ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada), GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula), GCSJA (Grupo de Capoeira Semente do Jogo de Angola).

Entretanto, os mestres João Pequeno e João Grande ainda estão em atividade, apesar de seus mais de 90 anos de idade; sendo assim, eles ainda têm seus grupos e alunos, de forma que se um aluno de mestre João Grande estiver conversando sobre as diferenças entre mestre João Grande e mestre João Pequeno com um aluno de mestre João Pequeno, eles não estariam na segunda dimensão, em termos de “fundamentos de linhagem”, mas como representantes de dois grupos, eles acionariam os “fundamentos identitários de terceira dimensão”.

Trata-se de um sistema que organiza as relações sociais em termos de segmentação e fusão, que são determinadas segundo o contexto e a situação. A semelhança de dois “núcleos” de “grupos” diferentes, mas de uma mesma linhagem, ou seja, de grupos cujos mestres são alunos de um mesmo mestre, pode estabelecer uma aliança na dimensão das linhagens e, então, serão acionados os “fundamentos identitários da segunda dimensão” na qual dois núcleos procurarão fundamentos que são comuns entre eles.

Já em um segundo momento hipotético, esses mesmos dois núcleos podem manifestar suas diferenças numa dimensão de grupos (na terceira dimensão) e aí serão acionados os “fundamentos identitários de grupo” que são mais específicos que os fundamentos da segunda dimensão, cujas diferenças são mais fáceis de serem percebidas.

Há, então, tendência dos “fundamentos identitários” serem mais sutis, o que ocorre sempre que as unidades sociais, que se relacionam, encontram-se mais abaixo no modelo do sistema de linhagem.

Ou seja, quando se busca uma aliança, os fundamentos identitários que são acionados podem ser os de primeira dimensão, no nível em que todos os angoleiros

partilham de uma mesma identidade e só se diferenciam dos praticantes de Capoeira Regional. Nesse caso, os “fundamentos identitários de linhagem”, ou de grupo são ignorados, pois instaurariam uma diferença e um distanciamento entre as unidades, o que não seria interessante.

O “sistema de linhagem da Capoeira Angola” obedece a uma lógica que parte de uma “primeira dimensão” global (Capoeira Angola) passando por dimensões mais particularizadas até chegar na “quarta dimensão” dos núcleos que seriam a expressão local da organização social da Capoeira Angola.

Dessa forma, vê-se que os “fundamentos” são elementos responsáveis pela coesão entre sujeitos e de grupos sociais no interior de um “mundo imaginado”. A figura do mestre se faz importante porque é a ela que se faz referência quando da necessidade de construção de identidades ou diferenças entre sujeitos e grupos sociais a partir do acionamento de discursos vinculados à linhagem de tal ou tal mestre.

Percebe-se, assim, que o princípio básico - o fato de que os sujeitos e grupos se remontam a uma origem em comum - da organização comunitária, que era descrito por Weber (1991) se faz presente. Esse processo se estende desde uma ligação direta dos sujeitos de um núcleo com referência ao seu mestre, até uma ligação ancestral de sujeitos e linhagens de Capoeira Angola ao mestre Pastinha ou mesmo ao mestre Benedito e por consequência a uma “África mítica” que, por sua vez, sustenta todo o “sistema de linhagem da Capoeira Angola”.

Vendo, a seguir, como os núcleos do GCAC de Lyon e o do GCAZ de Curitiba adentraram esse sistema de linhagem da Capoeira Angola e passaram de praticantes de Capoeira Angola a angoleiros, entenderemos a partir da perspectiva dos atores sociais a forma como os núcleos de angoleiros emergentes surgem.

CAPÍTULO 3 - “ANGOLEIROS EMERGENTES”: a formação de núcleos de Capoeira Angola na França e no Brasil

Antes de prosseguir na análise, gostaria de esclarecer que a expressão “angoleiros emergentes”, tomada de empréstimo a Araújo (2004), não será aqui utilizada com o intuito de diminuir a legitimidade dos núcleos estudados. Ao contrário, pretendo demonstrar as estratégias e o modo como tais núcleos se formam e conquistam legitimidade perante os grupos já consolidados no universo em questão mediante sua inserção no sistema de linhagem da Capoeira Angola.

A análise será focada em dois núcleos de Capoeira Angola de contextos específicos: um na cidade de Lyon, França, e outro na cidade de Curitiba-PR, Brasil. Em seguida, a atenção será brevemente deslocada para Olinda-PE onde professor Carlinhos, figura importante na consolidação da Capoeira Angola nos dois contextos (participação direta em Curitiba e indireta em Lyon), tornou-se um angoleiro em um ambiente chamado por ele de *seleiro de angoleiros para exportação*.

Aqui, o ser angoleiro refere-se ao engajamento do sujeito à prática da Capoeira Angola a partir da observância de determinadas normas legitimadas segundo os critérios de autenticidade presentes no universo em questão: os fundamentos.

O processo de inserção se mostra complexo e pleno de rupturas, que por sua vez significa a formação de outros núcleos contribuindo para a disseminação da Capoeira Angola tradicional. Mestres de diferentes linhagens passam a ser procurados de acordo com suas características e legitimidade reconhecida.

GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula): da companhia de dança Azanie à tradição da Capoeira Angola baiana

Os praticantes de Capoeira Angola de Lyon passaram por uma fase de descoberta da *Capoeira Angola de verdade* que, segundo Gaelle, corresponde ao momento em que aprendia os fundamentos da Capoeira Angola:

Eu comecei na Capoeira Angola por acaso, eu morava do lado, e um dia eu decidi tentar e conhecer... quando eu comecei na Associação Azanie as coisas eram peculiares... não tinha mestre... Fred tentava passar um pouco de fundamento, mas não sabia... lá, as pessoas faziam Capoeira como esporte... no meu primeiro ano eu fiz uma atividade física não fiz a Capoeira Angola de verdade só depois que a gente foi aprendendo os fundamentos mesmo (entrevista com Gaelle, outubro de 2009, Lyon).

Para entender o processo de transformação da Capoeira Angola como *atividade física* em Capoeira Angola *de verdade* para os lyoneses a partir do aprendizado dos *fundamentos*, será analisado o histórico de formação do GCAC-França desde o fundador do primeiro grupo na cidade, Fred Bendongué.

Como não tive acesso direto ao responsável pela introdução da Capoeira Angola nessa cidade, o coreógrafo franco-camaronês Fred Bendongué, pesquisei seu currículo através de matérias publicadas em um jornal eletrônico francês chamado “*Liberation*”⁴⁶, versão eletrônica do “*New York Times*”⁴⁷, e a página eletrônica da “*Maison de la Dance de Lyon*”⁴⁸, onde encontrei sinopses, datas e informações diversas sobre a trajetória profissional de Fred Bendongué.

Suas coreografias me ajudaram a entender sua trajetória ligada à construção de um posicionamento “etnopolítico”, indicando, assim, um dos possíveis motivos

⁴⁶ <http://resume.liberation.fr/capoeira.html>.

⁴⁷ <http://www.nytimes.com/2001/05/07/arts/dance-reviews-festival-s-final-performances-more-evidence-france-s-new-diversity.html?pagewanted=1>.

⁴⁸ <http://www.maisondeladanse.com/>.

pelo qual a Capoeira Angola se tenha tornado uma prática significativa e em consequência tenha sido exportada para Lyon, como conta Ada⁴⁹:

Fred nos explicava que a Capoeira Angola era uma prática vinculada à luta dos negros escravizados contra os colonizadores europeus e isso parecia ser tudo que ele sabia dos fundamentos da Capoeira Angola (entrevista com Ada, novembro de 2009, Lyon).

Em 1992, Fred Bendongué cria uma companhia de dança na cidade de Lyon chamada Azanie na qual realiza sua primeira coreografia solo a partir da “linguagem do *break dance*, do hip-hop e da sua ‘evolução cultural pela mestiçagem”, chamada “*Demi Lune*” (meia lua); alguns anos mais tarde Bendongué cria seguidas coreografias com o tema da “diáspora negra” a partir do que foi chamado pela imprensa como “literatura negra” (Patrick Chamoiseau, Aimé Césaire e Frantz Fanon). As coreografias são intituladas como: “*A la vue d’un seul œil*” (à vista de um só olho), que trata da vida de escravos fugidos, seguida por “*Les damnés de la terre*” (os condenados da terra) e depois “*L’Angela*” em homenagem à Angela Davis e aos *Black Panthers* norte-americanos.

Essas quatro obras representam um aumento da intensidade de seu posicionamento étnico-político que parte da referência da “mestiçagem cultural” e vai até a radicalidade do movimento *Black Panthers*.

Pode-se enxergar uma trajetória das problemáticas étnicas da França em direção aos posicionamentos étnicos de movimentos sociais norte-americanos, partindo-se da leitura de Chamoiseau, que estudou a cultura crioula dos estados

⁴⁹ Ada é de origem chilena. Quando criança, mudou-se para São Paulo onde morou cerca de um ano e viu a Capoeira pela primeira vez. Em seguida mudou-se para a França quando sua mãe casou-se com um homem francês. Ada fez seu mestrado sobre a Capoeira Angola (como veremos no capítulo 4) e atualmente faz doutorado sobre as consequências da ditadura do General Pinochet e trabalha na CADA (*Centre d’Accueil et Demandeurs d’Asile*) de tradutora português-francês para exilados políticos da Angola - Irme e eu realizamos algumas aulas de Capoeira Angola na CADA, com as crianças eslovacas, chechênicas, angolanas, russas, árabes, enfim de várias nacionalidades que buscam asilo político na França com suas famílias -. Ada começou a praticar Capoeira na França por uma indicação de seu irmão que havia começado a praticar Capoeira em Portugal onde mora com sua mãe.

ultramarininos da França (Martinica, Haiti, etc...), de Frantz Fanon⁵⁰, que se debruçou sobre as questões da descolonização de modo geral, e por fim pela postura mais incisiva dos *Black Panthers* norte-americanos.

Em 1996, Fred ganha o “*Bessie Awards*”, prêmio oferecido pela “*New York Dance and Performance Awards*” às melhores coreografias do ano. A entrega do prêmio se deu no *Joyce Theatre*, um teatro em *Chelsea, Manhattan*, na cidade de Nova York. Esse endereço fica localizado a exatamente um quarteirão do CCAMJG (*Center de Capoeira Angola of mestre João Grande*) descrito por Castro (2007) e Granada (2004) como o centro da “africanidade da Capoeira Angola ressignificada a partir do sistema étnico polarizado dos EUA”.

Considerando essa trajetória profissional e a informação⁵¹ de que Fred apresentava um posicionamento etnopolítico relacionado à prática da Capoeira Angola, suponho que Fred tenha entrado em contato com a prática da Capoeira Angola durante sua estadia na cidade de Nova York. Este fato não pode ser confirmado por meu interlocutor, posto que ele se inseriu na Companhia Azanie, alguns anos mais tarde.

De um modo ou de outro, foi no mesmo ano de 1996 e logo depois de receber seu *Bessie Awards* nos EUA que Bendongué decide iniciar seu aprendizado na Capoeira Angola. Consegue, então, um estágio de dança no Brasil, na companhia Corpo de Belo Horizonte.

No Brasil, Bendongué viaja para Salvador e conhece mestre Jogo de Dentro com quem treina por alguns meses. Volta para a França e começa a dar aulas. Porém, a relação entre eles é interrompida por conta de um desentendimento a

⁵⁰ Frantz Fanon nasceu na ilha de Martinica, território francês situado na América Central. Ainda jovem, durante a Segunda Guerra, percorreu a África do Norte como soldado. Em 1946, inscreve-se na Faculdade de Medicina de Lyon na França e aproveita sua estadia também para adquirir uma formação sólida em filosofia e literatura, seguindo cursos de Jean Lacroix e de Merleau-Ponty, bem como, lendo obras de Sartre, Kierkegaard, Hegel, Marx, Lenin, Husserl e Heidegger, entre outras. Após terminar o curso de medicina em 1951, retorna a Martinica e mais tarde volta para a África, tornando-se médico-chefe na clínica psiquiátrica de Blida-Joinville. Torna-se argelino engajando-se com os argelinos na luta pela libertação do país que sofria o jugo colonial francês desde 1830. Por várias vezes participou de congressos pan-africanos como membro da delegação da Argélia, tornando-se um importante porta-voz do país. Contraindo leucemia em 1960, continua suas atividades intelectuais vindo a morrer em dezembro de 1961.

⁵¹ Tigrão e Ada, que tiveram contato prolongado com Fred Bendongué, me relataram que Fred mantinha um discurso que associava a prática da Capoeira Angola e a sua atividade profissional como coreógrafo no registro da política étnica.

respeito do uso comercial que Bendongué fazia das aulas de Capoeira Angola (entrevista com Paulo, Lyon, 2010)⁵².

Em 1999, Bendongué realiza uma coreografia em parceria com Rui Moreira do Grupo Corpo de Minas Gerais chamada “*D’une Rive à l’autre*” (De uma margem à outra); em 2001, Fred decide viajar para a África para ensinar e aprender dança, passa pela República democrática do Congo, Nigéria e Senegal.

Nesse período, ele resolve abandonar a Capoeira Angola e a Cia. Azanie e montar a Companhia Fred Bendongué com o espetáculo “*Rumba vers kin...*” em homenagem ao seu encontro com a cidade de *Kinsasha*, capital do Congo.

Precisando de um assistente coreógrafo, Bendongué publica um anúncio no jornal dizendo: “precisa-se de assistente coreógrafo com noções em Capoeira”, talvez já prevendo o abandono da Capoeira Angola e preocupado com sua continuidade.

Um jovem dançarino e coreógrafo, Tigrão, depois de treinar durante 2 anos na Capoeira “estilo Senzala”⁵³ sai, então, de Montpellier em direção à Lyon e a seu novo trabalho.

Em Lyon, na companhia Azanie, Tigrão treina Capoeira Angola e continua a treinar Capoeira Senzala, que também mantém um núcleo na cidade de Lyon. A prática paralela das duas vertentes de Capoeira se estende por um ano. Tigrão diz que não conhecia a diferença entre as duas vertentes e que essa diferença veio aos poucos, com o tempo:

... Isso aconteceu conforme meu amadurecimento na Capoeira Angola e, pra falar a verdade, só fui entender o que era Capoeira Angola depois de muito tempo quando conheci os fundamentos de mestre Barba Branca, antes disso eu só percebia que fazer Capoeira Senzala me distanciava da corporalidade que precisava para aprender a estética da

⁵² Paulo era cunhado de Bendongué e mudou-se para Lyon para realização de seu doutorado em Ciência Política. Após conhecê-lo em Lyon, Paulo viajou à Bahia-BR. Essa entrevista se deu via *MSN*.

⁵³ Senzala é o nome do primeiro grupo de Capoeira a desenvolver a vertente chamada contemporânea (híbrido de Angola com regional) e que se instalou em Lyon desde 1996 e em Montpellier antes disso. Segundo os integrantes do GCAC-França, esse termo é utilizado para designar uma forma de jogar Capoeira associada à Capoeira Regional.

Capoeira Angola (Diário de campo, outubro de 2009, fala de Tigrão).

Tigrão afirma que a Capoeira Angola abriu portas para ele e para a sua dança, conectando-o com a África (assim como aconteceu com Bendongué), continente com o qual se identifica. Ele diz:

... para mim a Capoeira Angola é igual, é uma base de um novo quadro de código dentro do qual você vai enquadrar o seu... e eu me disse: “bom, aqui eu estou dentro do tradicional e eu sou tradicional, e aqui eu estou dentro da dança e o que isso pode me proporcionar?” E foi aí que eu me dei conta que a Capoeira Angola me abriu a porta pra toda uma cultura afro-brasileira e que isso pra dança é uma riqueza incrível! Para um europeu isso significa o acesso a uma dança africana e a cultura africana com uma língua européia, o português... isso é maravilhoso, maravilhoso, você não pode imaginar, eu quando fui ao Brasil, em Salvador eu me comuniquéi com mais facilidade com africanos graças a isso, porque eu tenho a Capoeira Angola e uma língua [português] que me permite fazer uma ponte com a África...

Eu fiquei intrigado com a concepção de Tigrão, posto que durante a minha estadia em Lyon eu conheci mais de 50 africanos de muitas partes da África negra (subsaariana) e branca (suprassaariana) e lhe perguntei a ele por que ele não achava mais fácil conhecer a cultura africana aqui na França, ou, ainda, ir diretamente à África, já que é muito mais próximo do que o Brasil, e ele respondeu:

Tigrão: Então, mas aqui e lá fala-se francês... mas na Capoeira é uma língua diferente para mim e para os africanos também, entende? Depois se você for passar um dia com africanos que vão fazer a Capoeira, eles vão aprender o português... a gente vai se encontrar em uma disciplina diferente onde eles teriam o africano que eu, eu... bom... bom é uma África que partiu ao Brasil e que também partiu a Martinica e que sai pouco a pouco... Você entende? É uma outra ponte.

Celso: E porque você se incomoda com essa relação com africanos que falam francês?

Tigrão: Porque...ãhn... eles que se incomodam... os africanos não falam o francês como se fala na França... tem toda uma adaptação, como essa adaptação do português no Brasil... entende? Então eu prefiro guardar essa base diferente por nós dois, porque realmente existe um esforço dos dois de intercâmbio... a gente se encontra em igualdade na verdade, com bases sem filtros... onde cada um vai se sentir a vontade com sua base para estabelecer uma troca dentro de uma igualdade...

A Capoeira Angola é uma ponte simbólica, um espaço neutro entre Tigrão e a cultura africana, assim como entre eles e os próprios africanos; através da Capoeira Angola e do português, como língua franca, a relação entre colonizador e colonizado se dilui.

Em 2001, quando Fred decide abandonar a Capoeira Angola e a Cia Azanie, Tigrão, que era o mais experiente entre os novos angoleiros, decide assumir a liderança do grupo.

Os integrantes do GCAC-França, que participaram da Azanie e foram alunos de Fred, dizem que, naquele período, eles não entravam na roda frequentemente e quando o faziam não era uma experiência muito interessante. Além da vergonha, Ada conta que se sentia ridícula fazendo aqueles movimentos no centro da roda, porque não entendia o que significavam, e que a Capoeira Angola se limitava ao treino de repetição coreográfica.

Na Azanie, havia a necessidade de construir uma corporalidade específica do universo da Capoeira Angola, mas não havia o sentido da prática.

Nesse período, Jonathan, um franco-brasileiro, muda-se para Lyon para fazer seus estudos universitários⁵⁴, e passa a frequentar as rodas de Capoeira Angola com Bendongué, Tigrão e os outros na Cia Azanie, entretanto, sem se filiar a esse grupo.

⁵⁴ Jonathan realizou um estudo de mestrado em Ciência da Educação na *Université Lumière Lyon 2* sobre educação popular no Rio de Janeiro em um projeto social realizado por um grupo de Capoeira Angola chamado Ypiranga de Pastinha, de mestre Manoel.

Jonathan havia sido criado no Brasil, na cidade de Curitiba onde conheceu a Capoeira Angola no GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) liderado por professor Carlinhos.

Em 1999, Jonathan muda-se para Lyon levando consigo e transmitindo aos lyoneses à ideia de que *a Capoeira Angola era mais do que uma atividade física, mais do que uma dança*, e que para praticá-la seria necessário o estabelecimento de uma ligação com um mestre tradicional e filiação ao seu grupo, no qual aprenderiam os seus fundamentos. Ada conta que: *Jonathan dizia que a gente não sabia o que era Capoeira Angola de verdade, e ele tinha razão! (risos), a gente até brigava nessa época.*

Nesse momento, com a presença de Jonathan no contexto da Capoeira Angola de Lyon, alguns integrantes da Capoeira Angola da Cia Azanie passaram a questionar a legitimidade de sua prática e se interessar por esse lado, até então oculto para eles, dos fundamentos da Capoeira Angola. Jonathan havia criado nas pessoas uma certa dúvida em relação à legitimidade da Capoeira Angola que Bendongué transmitia em Lyon.

Claro que essas questões chegaram ao Bendongué que perguntou ao seu cunhado soteropolitano, Paulo, se ele conhecia algum mestre de Capoeira Angola que pudesse trazer a Lyon. Soube então que seu cunhado havia trabalhado na Petrobrás de Salvador com mestre Barba Branca.

Nesse período, Mel ex-aluna de Bendongué na Azanie, influenciada também pelas conversas que manteve com Jonathan, decide procurar por um mestre brasileiro, mestre Laércio do GCFA, que morava há alguns anos em Berlim.

Mel viaja até Berlim e, depois de algumas aulas, decide conhecer o Brasil por convite do próprio mestre Laércio e ficar alguns meses em Salvador.

Quando Mel retorna a Lyon rompe definitivamente com a Capoeira Angola da Azanie e Bendongué, dizendo que ele havia enganado a todos até aquele momento, posto que o que ele pretensamente ensinava não continha nada da verdadeira

Capoeira Angola. Suas críticas eram marcadas por seguidas acusações de falta de fundamentos, inclusive por dar aula sem que tivesse um *título de treinel*⁵⁵.

Aqui aparece a formalização da hierarquia da Capoeira Angola; é necessário ter um título dado por um mestre tradicional que legitime uma pessoa a dar aulas de Capoeira Angola na França.

Mel e Jonathan contribuem, então, para a instauração de valores da comunidade da Capoeira Angola entre os praticantes de Lyon, o que os caracteriza como “*ethnoscapes*”.

Em 2000, Mel e Jonathan realizam o primeiro *workshop* de Capoeira Angola na cidade de Lyon, ocasião em que convidam mestre Laércio e este faz de Mel e Jonathan treinéis oficiais do GCFA e responsáveis pelo primeiro núcleo oficial de Capoeira Angola de Lyon. Jonathan diz:

... antes desse período da vinda de mestre Laércio não tinha Capoeira Angola aqui em Lyon, ninguém conhecia os fundamentos da Capoeira Angola, o que tinha era um trabalho coreográfico a partir da Capoeira Angola, como a Somaterapia em Curitiba era um trabalho terapêutico a partir da Capoeira Angola⁵⁶, entendeu? Lá também não tinha Capoeira Angola antes de Carlinhos (entrevista Jonathan, dezembro de 2009, Lyon).

Fred já vinha preparando Tigrão para substituí-lo e ambos viajaram para o Brasil para conhecer mestre Barba Branca. Lá, Tigrão procura mestre Moraes do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), no Forte Santo Antônio, de quem já havia ouvido falar na França.

O GCAP pareceu ao Tigrão um lugar *muito adaptado para turistas e caro para estrangeiros. Cada aula custava 20 Dólares* (entrevista com Tigrão, abril de 2010, Lyon).

⁵⁵ Termo utilizado para definir o primeiro nível na hierarquia da Capoeira Angola em virtude do qual um angoleiro pode dar aulas.

⁵⁶ A Capoeira Angola da cidade de Curitiba e a sua relação com a somaterapia serão descritas na próxima parte deste capítulo.

Tigrão encontra, então, mestre Barba Branca, no bairro do Cabula, distante do Pelourinho e do centro da cidade, em um local simples onde mestre Barba Branca dava aulas para crianças de seu bairro gratuitamente.

Mestre Barba Branca não cobrou nada de Tigrão, a não ser *presentes*, postura que chamou a atenção de Tigrão e o agradou, porque para ele isso significou *um ato de desinteresse e distanciamento da mercantilização da Capoeira Angola*.

Outra motivação de Tigrão para que se filiasse ao grupo de mestre Barba Branca foi a proximidade da Capoeira Angola, ensinada por ele, da Capoeira Angola que era ensinada por Bendongué, já que esse havia aprendido com mestre Jogo de Dentro e ambos eram discípulos de mestre João Pequeno.

Voltando a Lyon decidem levar mestre Barba Branca e apresentá-lo aos outros alunos da ainda existente Cia Azanie, para realizar um *workshop*.

O *workshop* acontece e todos ficam seduzidos com os fundamentos que mestre Barba Branca ensinou. Ada conta que, quando conheceu mestre Barba Branca, a Capoeira Angola que Jonathan descrevia passou a fazer sentido, tudo ganhava significado: a maneira de entrar na roda, a maneira de tocar os instrumentos e a importância dessas coisas para o ritual da Capoeira Angola e, porque fazia sentido, todos passaram a participar de um forma mais atuante.

No ano de 2000, alunos da Azanie resolvem fundar uma associação no interior da Cia Azanie, chamada CoCAA (*Comité de la Capoeira Angola de l'Azanie*), que também era uma associação para organizar uma grande viagem humanitária ao bairro do Cabula. Eles fizeram apresentações de Capoeira Angola e arrecadaram dinheiro para comprar roupas, computadores e comida para os alunos do projeto social de mestre Barba Branca no *Ilê Axé Opó Afonjá*, onde ele realizava um projeto social ensinando Capoeira Angola para crianças.

A CoCAA era uma associação de transição que marcava a união entre a Azanie, que estava acabando, e o GCAC-França que estava surgindo. Nesse momento, criaram uma camiseta com os dois logos em conjunto, o da Azanie e o do GCAC.



Símbolo do grupo CoCAA de Lyon

Em 2001, 20 alunos da Azanie foram para Salvador-BA e lá ficaram durante um mês treinando e trabalhando em oficinas de reforço escolar, desenho e dança com crianças do bairro de Cabula.

Entretanto, Ada e Claudine⁵⁷ decidiram montar um projeto de mestrado em Antropologia com a intenção de voltarem no ano seguinte a Salvador e estudar o Grupo de Capoeira Angola Cabula, ao qual gostariam de pertencer.

Nesse mesmo ano, Bendongué se afasta do grupo definitivamente e Tigrão assume a sua liderança. Já mais familiarizados com os “fundamentos” da Capoeira Angola, um novo problema surgia: Tigrão não possuía o título de treinel concedido por um mestre legitimado.

Até esse período, Bendongué dava aulas sem causar problemas com seus alunos em razão de estar ou não vinculado a um grupo tradicional legitimado nem em razão de possuir ou não título de treinel.

Os praticantes franceses de Capoeira Angola se integravam a um código moral que os obrigava a se filiar a um grupo tradicional e a observar assim, os “fundamentos” de um mestre.

⁵⁷ Claudine abandonou a prática da Capoeira Angola antes que eu chegasse em Lyon.

Percebe-se, aqui, que o conjunto de “*ethnoscapes*” que agia na produção de um “mundo imaginário” se tornava mais frequente e intenso e, a partir deles, o GCAC e o GCFA se disseminam na França.

No ano seguinte, 2002, Ada e Gaelle voltam a Salvador e decidem pedir permissão ao mestre Barba Branca para se filiarem ao GCAC, pois eles queriam continuar treinando Capoeira Angola na França, e já não julgavam tolerável que alguém que não representasse oficialmente um grupo e que não possuísse o título de treinél se responsabilizasse pelas aulas.

Mestre Barba Branca decide apoiar seus futuros alunos e no ano seguinte, 2003, Tigrão viaja para o Brasil e participa de um ritual onde recebe o título de treinél do GCAC. A partir desse momento, o CoCAA se torna GCAC-França, oficialmente.

Assim, da Associação Azanie cria-se a Associação CoCAA e dessa se cria a Associação GCAC-França.



Símbolo do GCAC-França⁵⁸

Agora a ideia de que a Capoeira Angola era algo que necessitava de uma referência brasileira, um mestre brasileiro e um grupo brasileiro, se tornava realidade, e mais um núcleo da Capoeira Angola tradicional surgia na França.

⁵⁸ O desenho que representa o GCAC foi oferecido ao mestre Barba Branca pelo próprio Carybé.

Os alunos de Tigrão passam a se definir não mais como praticantes de Capoeira Angola, mas sim como angoleiros⁵⁹.

As pessoas que estavam organizadas em torno da CoCAA continuaram com Tigrão e entraram no GCAC-França; enquanto que outras preferiram entrar no GCFA, seguindo os treinéis Jonathan e Mel. Claude formou um terceiro grupo chamado Roda.

Assim como Tigrão, Claude treinou durante algum tempo Capoeira Senzala e parou, pois achou a prática muito violenta. Começou a pesquisar sobre Capoeira Angola e descobriu a Azanie em Lyon, para onde se mudou com o intuito de aprender a Capoeira Angola e pesquisar psicomotricidade realizando um estudo sobre o tratamento de crianças esquizofrênicas através da linguagem corporal da Capoeira Angola⁶⁰. Para Claude, a Capoeira Angola é uma possibilidade de prática lúdica que não existe na França. Ele diz:

Olha bem, aqui na França os adultos não conseguem brincar, só brincar, no lúdico... as crianças são naturalmente dentro desse comportamento... eu não me solto nunca como uma criança, aliás, mesmo uma criança que nunca fez Capoeira. Eu tenho dificuldade de jogar com os alunos do grupo, eu não consigo encontrar o jogo, eu não consigo estar realmente no lúdico, que não seja mental, cerebral: “esse movimento, esse movimento, ba, ba, ba...” procurar o jogo, o lúdico, é a minha maior busca, o que a gente também chama de mandinga, né? O que tem uma coisa espiritual também. Isso é verdadeiramente uma pesquisa pra gente daqui da França porque isso não existe aqui e isso acaba fazendo muito bem pra gente.

O que pode ser visto na análise de Aceti (2010, p. 17):

⁵⁹ Na acepção aqui definida, “angoleiro” seria a designação que se dá a alguém que, mais do que praticante de Capoeira Angola, se esforça para seguir os fundamentos da Capoeira Angola e de seu grupo e mestre.

⁶⁰ Claude realiza estudos de pedagogia Waldorf. Essa pedagogia fundamenta-se em um método desenvolvido por Rudolf Steiner na Alemanha em 1919 para atender filhos de operários de uma fábrica de cigarros chamada Waldorf-astória, de onde retirou o seu nome. Trata-se de uma abordagem arte-educacional que visa o crescimento físico, anímico e espiritual de seus adeptos (Lanz, 1998). A Pedagogia está intimamente ligada à Antroposofia, chamada de “ciência espiritual”, também foi desenvolvida por Steiner. A Capoeira Angola, segundo Claude, pode servir como instrumento pedagógico segundo os valores da Antroposofia e da pedagogia Waldorf.

Cette latence du magico-religieux trouve dans le rituel ludique de la Capoeira un terreau d'expérimentation. À l'évidence, la Capoeira relie des demandes contemporaines à des concepts anciens, permettant d'exprimer des doutes vis-à-vis du progrès et peut-être de gérer des angoisses sociétales.

Claude também participou desse processo de questionamento de Bendongué, afastando-se da Azanie. E quando o GCAC se forma, ele retorna ao sul da França, para a cidade de Montelimar.

Em Montelimar, Claude continua treinando e para isso reúne algumas pessoas da região onde funda o grupo Roda. Influenciado pela ideia de que fazer Capoeira Angola significava entrar em um grupo e seguir um mestre, Claude diz que não encontrava um mestre com o qual se identificasse, o que o levou a permanecer durante mais de cinco anos alvo de críticas de alguns dos integrantes do recém-formado GCAC-França, pelo fato de ter formado um grupo sem estar filiado a algum grupo tradicional brasileiro e sem ser um treinel.

Vê-se que as mesmas críticas que os integrantes do GCAC-França sofreram por parte de Jonathan, e posteriormente de Mel, eram reproduzidas pelos próprios integrantes do GCAC-França direcionadas a Claude. Tudo indica tratar-se de um processo de “expição” pelo qual a Capoeira Angola tradicional se dissemina.

Uma outra pessoa do GCAC-França de Lyon, Karima, se muda para o sul da França, para a cidade de Privas, próxima a Montelimar, e começa um trabalho sem o título de treinel, porém com a supervisão do treinel Tigrão⁶¹.

Os alunos de Claude e de Karima são quase os mesmos, muitos dos integrantes do GCAC-França de Privas também treinam com Claude no grupo Roda na cidade de Montelimar, de modo que seria prático se Claude se filiasse ao GCAC-França.

⁶¹ Anos mais tarde, Tigrão inicia um trabalho com Capoeira Angola na cidade de Grenoble, onde deixou mais um aluno responsável pelo núcleo local sob sua coordenação. Desse modo, vê-se que Lyon constitui o “centro” dos núcleos do GCAC-França.

Tigrão apresenta a proposta de integrar Claude ao GCAC-França e algumas pessoas não aceitam, dizendo que Claude já tinha alunos e que, se ele fosse se filiar ao grupo naquele momento, teria de tornar-se treinel e isso estaria fora de cogitação.

Claude, já submetido a esse julgamento moral existente no universo da Capoeira Angola decide que deve se filiar a um mestre, mas que esse não seria mestre Barba Branca nem mestre Laércio.

Durante um *workshop* de Capoeira Angola do grupo FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) em Montpellier, Claude conhece mestre Boca do Rio e resolve em 2008, filiar-se ao GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba).

Desde 2008, Claude realizou 9 *workshop's* com mestre Boca do Rio na cidade de Montelimar pretendendo seguir seus fundamentos e, assim que possível, vestir o uniforme do GCAZ, filiando-se ao grupo. Entretanto, mestre Boca do Rio afirma estar perto de Montelimar, o que possibilita o aprendizado em constantes *workshop's* e afirma também que Claude só poderá se filiar oficialmente ao GCAZ depois que tiver conhecido os fundamentos de seu grupo.

Dessa forma, da Companhia de dança Azanie, surgem 3 outros grupos: GCAC, GCFA e Roda (em preparação para se tornar GCAZ).

Uma conexão entre angoleiros de Lyon e Curitiba

Durante o período de coleta de dados na França conheci Jonathan, treinel do GCFA de Lyon na casa de Ada, quando trabalhavam para a realização do evento do dia 20 de novembro. Conversamos e ele me deu o endereço do lugar onde dava suas aulas; assim que tive oportunidade fui visitá-lo em sua roda.

Em seguida a esse encontro, perguntei-lhe se poderia me ceder uma entrevista, Jonathan aceitou imediatamente dizendo-me que ele também tinha feito uma pesquisa para seu mestrado em Ciência da Educação sobre a Capoeira Angola

e a educação popular no Brasil (LUDOVICO, 2004). Agendamos para o dia seguinte em sua casa.

Durante a entrevista, Jonathan me contou sobre os anos que havia passado em Curitiba e sua relação com a Capoeira Angola dessa cidade. Falou sobre seu trabalho com música popular brasileira e seu próximo projeto de tocar pela França com Carlinhos que viria de Curitiba nos meses seguintes, exclusivamente para isso.

Fiquei surpreso com a relação que Jonathan mantinha com Carlinhos e comecei a me perguntar se essa relação poderia me informar algo sobre a configuração da Capoeira Angola contemporânea.

Partindo da ideia de que Jonathan foi de fundamental importância para a ressignificação da Capoeira Angola de Lyon, contribuindo para a transformação de *praticantes* de Capoeira Angola em *angoleiros*, decidi seguir analisando o contexto da formação da Capoeira Angola na cidade de Curitiba em busca de algum indício de um processo de legitimação da prática da Capoeira Angola dessa cidade que apresentasse alguma semelhança com o que foi descrito acima sobre a formação da Capoeira Angola de Lyon.

GCAZ de Curitiba (Grupo de Capoeira Angola Zimba): da Somaterapia à tradição da Capoeira Angola baiana

Segundo Roberto Freire (que conheceu mestre Pastinha e o entrevistou no final da década de 1960, logo após ter conhecido uma companhia de dança contemporânea na França que aliava a dança com a terapia corporal), a Somaterapia realizava um processo de libertação corporal temporário e somente através da prática constante da Capoeira Angola é que os seus benefícios seriam duradouros, posto que é uma prática anárquica em sua essência.

A Somaterapia consiste em sessões semanais que são realizadas durante um ano e meio aproximadamente. Findado esse período, o grupo se desfaz e um novo grupo de pessoas se forma.

Assim como no contexto da Capoeira Angola de Lyon, no início da prática da Capoeira Angola em Curitiba, os fundamentos dessa arte eram ignorados pelos praticantes, como conta Flávia, uma das angoleiras do GCAZ de Curitiba:

A gente fazia a Capoeira, não a Capoeira Angola que a gente faz hoje, porque a gente não sabia a diferença, entende? Era uma vivência obrigatória dentro da Somaterapia, porque ela tinha o poder de mobilização de couraças neuromusculares, porque trabalha a música, porque bota a mão no chão, porque trabalha tudo...ele [Roberto Freire] pesquisou vários esportes e chegou a conclusão de que a Capoeira é a atividade física que ajudava mais rapidamente desmobilizar, a destravar as couraças do corpo, uns conceitos de bioenergética... e pra manter o trabalho da terapia a gente tinha que fazer os movimentos da Capoeira, só isso (Entrevista com Flávia⁶², Curitiba, junho de 2008).

Nesse momento, a Capoeira Angola praticada pelos curitibanos era como uma *vivência terapêutica*.

O vínculo entre Capoeira Angola e a Somaterapia se dava em torno de um posicionamento político anarquista:

Nós tínhamos um discurso político muito claro em relação ao anarquismo... é... autogestão, esses conceitos da soma mesmo e era essa a relação que Roberto Freire defendia... a Capoeira de Curitiba passou um tempo assim, depois que a gente foi se chamando de angoleiros e tal, a gente nem sabia o que era um angoleiro no começo... (idem).

Nessas falas, Flávia se refere ao fato (já visto no caso dos angoleiros lyoneses) de que no início a sua prática da Capoeira Angola não tinha sentido

⁶² Flávia é filha de imigrantes poloneses e ucranianos que se instalaram no interior do Paraná. Na sua adolescência mudou-se para Curitiba para estudar artes onde encontrou a somaterapia e a Capoeira Angola. Para ela, a Capoeira Angola possui um aspecto terapêutico principalmente por possuir referências culturais brasileiras que lhe faltavam no Paraná, como a Capoeira Angola ou o Samba de Roda. Em 2009, Flávia mudou-se para Salvador onde ingressou no mestrado em Música da UFBA para dar continuidade aos seus estudos sobre a musicalidade da Capoeira Angola e do Samba de Roda que realizou na UFPR (DINIZ, 2004), atualmente Flávia Diniz é doutoranda em Música pela UFBA.

independente do sentido associado a Somaterapia. Somente depois que a Capoeira Angola adquire um sentido específico é que as pessoas, que tinham a vivência da Capoeira Angola na Somaterapia, se tornaram angoleiros.

Enquanto no início, a Capoeira Angola, na cidade de Lyon, era associada segundo um posicionamento “etnopolítico” (AGIER, 1992), o início da Capoeira Angola da cidade de Curitiba também foi acompanhado de um discurso político, porém anarquista e relacionada à libertação do corpo.

Estamos no período que foi chamado por Russo (2002) de “cultura alternativa’, no Brasil, que seria filha direta do movimento da contracultura”, no qual as terapias corporais substituíam a ortodoxia da psicanálise freudiana.

Aqui, as terapias corporais aparecem como alternativa às formas do “pensamento ocidental” vinculado à visão cartesiana de mundo, na qual corpo e mente são considerados instâncias separadas uma da outra.

Foi a partir de uma palestra realizada por Roberto Freire em Curitiba, no ano de 1991, que Rui Takeguma iniciou um grupo de Somaterapia nessa cidade. Como a terapia exigia a prática frequente da Capoeira Angola, Takeguma começa então a procurar, sem sucesso – porque naquele período não existia nenhum na cidade de Curitiba – algum angoleiro que lhe pudesse ensinar essa prática.

O grupo recém-formado acabou, então, por encontrar um professor de Capoeira Regional/Contemporânea, chamado Crocodilo e, em seguida um outro denominado Xangô; ambos diziam-se aptos a ensinar tanto a Capoeira Angola quanto a Capoeira Regional.

Até esse momento, nenhum dos curitibanos da Somaterapia conhecia a Capoeira Angola, de modo que, para o grupo de Somaterapia daquele período, não faria diferença alguma, fosse ela Capoeira Angola, Capoeira Contemporânea ou Capoeira Regional.

Quando a questão da diferença entre ambas as práticas se colocava respondiam que *a Capoeira Angola é lenta e a Regional é rápida, a Angola é artística e a Regional é esportiva, a Angola é de negro (popular) e a Contemporânea*

é de branco (*elitizada*): essas ideias estavam em um artigo do antropólogo Frigério⁶³ (1989) tornado o texto de cabeceira entre os praticantes de Capoeira Angola da Somaterapia de Curitiba, pois era uma das poucas fontes de informação de que dispunham sobre o tema.

Segundo Flávia, era exatamente essa a ideia que os professores Xangô e Crocodilo faziam das diferentes vertentes da Capoeira⁶⁴.

Nesse período, alguns dos integrantes da Somaterapia achavam que os professores de Capoeira Regional/Contemporânea eram um tanto quanto violentos e começaram a desconfiar do potencial terapêutico dessa vertente.

Em 1993, foi chamado mestre Primo de Belo Horizonte do GCAI (Grupo de Capoeira Angola Lúna) para realizar um *workshop* em Curitiba. A partir desse *workshop*, os integrantes do grupo de Somaterapia perceberam uma grande diferença entre a Capoeira Angola ensinada por mestre Primo e a Capoeira Angola da vertente regional/temporânea que praticavam até então.

Aqui passou a vigorar a idéia de que não era apenas a “lentidão” que caracterizava a prática da Capoeira Angola, questionando-se algumas das ideias contidas no artigo de Frigério (1989).

A partir da experiência com mestre Primo, Rui Tekeguma e seus alunos decidiram encontrar algum professor que fosse especificamente de Capoeira Angola.

Nesse período havia muitos *workshop's* de educação libertária na “Casa da soma” em São Paulo, onde Takeguma⁶⁵ conhece Nino Faísca, em 1994, e o convida

⁶³ FRIGÉRIO, Alexandre. *Capoeira: de arte negra a esporte branco*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.4, n.10, p., 1989.

⁶⁴ Rui Takeguma, depois de certo tempo se dedica à escrita de um texto sobre as principais diferenças entre Capoeira Regional, Capoeira Contemporânea e Capoeira Angola (TAKEGUMA, 2002).

⁶⁵ Rui Takeguma fez da sua relação com a Capoeira Angola e a terapia corporal um projeto de vida. Passou a disseminar a Somaterapia em SP, RJ e MG em conjunto com a prática da Capoeira Angola. Nesse período, ele mantinha um grupo chamado GIACA (Grupo lê Anarquista de Capoeira Angola). Em 2001, Takeguma rompe com a Somaterapia de Roberto Freire e cria sua própria terapia corporal, a “Somaiê”, com filiais em SP, RJ e MG. Ele resistiu às forças englobantes do sistema de linhagem da Capoeira Angola e as suas críticas, mantendo-se até os dias atuais como um terapeuta e praticante de Capoeira Angola anarquista (Entrevista com Rui Takeguma, Lyon-São Paulo via MSN, dezembro de 2009).

a morar em Curitiba, com despesas pagas e salário fixado, e a dar aulas de Capoeira Angola para o grupo de Somaterapia.

Diferentemente do que aconteceu em Lyon, onde um lyonês saiu da cidade e buscou aprender (não o suficiente), voltar e ensinar para seus co-cidadinos, a Capoeira Angola da cidade de Curitiba foi importada através da contratação do professor Nino Faísca.

Nino foi o primeiro professor de Capoeira Angola da cidade de Curitiba. Ele era querido pelo grupo de então pelo fato de não ser rígido em relação ao respeito com os fundamentos da Capoeira Angola. Flávia relata:

...naquele período a hierarquia e o uso de uniformes e regras rígidas que marcam, na real, os fundamentos da Capoeira Angola, eram contrários à ideologia anarquista da gente, e até nisso Nino conquistou todo mundo porque ele era muito tranqüilo em relação aos fundamentos e tal (Entrevista com Flávia, Curitiba, junho de 2008).

As pessoas, que foram seus alunos na ocasião, contam que Nino tinha um lado meio anarquista; ele não tinha muita preocupação em seguir os fundamentos de seu mestre e não queria dar continuidade ao grupo GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) em Curitiba. Nino representava um meio termo ou um primeiro contato entre a prática da Capoeira Angola “tradicional” e a ideologia anarquista.

De certa forma, a personalidade de Nino foi importante para a continuidade do processo de aclimatação da Capoeira Angola em um contexto terapêutico da Somaterapia.

Para as pessoas que eram mais apegadas à ideologia anárquica da Somaterapia, a obrigatoriedade de seguir normas rígidas, durante a prática da Capoeira Angola, era percebida como uma opressão, logo como contrária ao ideal terapêutico que tornava a prática da Capoeira Angola algo necessário.

Vemos aqui que a mesma explicação dada por Vassalo (s/d) para o entendimento da prática da Capoeira dos integrantes do Maíra de Paris, através da

qual se fazia uma crítica direcionada ao “sistema capitalista”, pode ser utilizada para explicar a Capoeira Angola para os integrantes dos grupos de Somaterapia.

Aos poucos, apareceram conflitos ideológicos durante os encontros de pedagogia libertária na Casa da Soma em São Paulo. Havia rodas de Capoeira Angola que misturavam pessoas envolvidas com a Somaterapia e mestres de Capoeira Angola tradicional que eram especialmente convidados para essas ocasiões⁶⁶; esses últimos viam a Roda de Capoeira Angola como um ritual que deveria ser realizado com respeito aos fundamentos.

Nesses momentos, surgiam os conflitos por conta da necessidade de observância dos fundamentos da Capoeira Angola. Os do grupo da Somaterapia viam nessa necessidade de observância uma manifestação de autoridade exacerbada, enquanto os mestres de Capoeira Angola tradicional viam nos integrantes dos grupos de Somaterapia falta de respeito aos tão caros fundamentos tradicionais.

Nesse período, havia se formado uma rede entre as pessoas da Somaterapia do Sul do Brasil e o GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) de Olinda. Através da Casa da Soma de São Paulo, alguns angoleiros do GCAM foram convidados a dar aulas nos grupos da Somaterapia em Florianópolis-SC e Porto Alegre-RS.

O Sul do Brasil passava a ser uma possibilidade de ganhar a vida trabalhando com Capoeira Angola. Sylvinho, Elma, Lagartixa, Di e Carlinhos, todos angoleiros do GCAM, foram para a Casa da Soma onde aconteciam os eventos.

Em 1996, Nino resolve sair de Curitiba e retornar para Europa e encontrar mestre Sapo (mestre do GCAM), deixando a cidade sem professor de Capoeira Angola. Talvez Nino já soubesse que não ficaria muito tempo na cidade e, por esse motivo, não fazia questão de exigir condutas rígidas dos novos praticantes de Capoeira Angola de Curitiba.

O grupo de Capoeira Angola desse período já contava com pessoas que não haviam passado pelos grupos da Somaterapia, ou seja, já havia uma autonomia da

⁶⁶ Um dos mestres que manteve contato durante algum tempo com a Casa da Soma foi mestre Plínio do GCAASS (Grupo de Capoeira Angola Angoleiros Sim Sinhô) de São Paulo.

Capoeira Angola em relação à Somaterapia, entretanto, os valores anárquicos que regiam o grupo ainda eram vigentes.

Flávia, Ninja e Lauro⁶⁷ decidiram continuar a prática da Capoeira Angola e chamaram, então, Carlinhos para substituir Nino.

Assim, daquela turma de angoleiros de Pernambuco, que se dirigiram para o Sul-Sudeste, à procura de trabalho com Capoeira Angola, Lagartixa foi para Florianópolis (atualmente está na Itália), Elma para Porto Alegre (que se mudou posteriormente para Brasília e atualmente está fixada em Florianópolis), Sylvinho (atualmente está na França) e DI (atualmente se encontra na Alemanha) voltaram para Olinda e Carlinhos ficou em Curitiba.

No que concerne à ampliação do mercado de trabalho para angoleiros, o Sul do Brasil na década de 1990 se assemelha à Europa da mesma década, parece ter havido uma grande demanda desses profissionais nordestinos em muitas partes do mundo. E ao que parece, demanda construída por processos semelhantes.

Com Carlinhos, a Capoeira Angola de Curitiba ganhou novos ares. Diferentemente de Nino Faísca, Carlinhos queria reproduzir os “fundamentos” de seu mestre (mestre Sapó) e de seu grupo (GCAM) naquela cidade, o que significou assumir a centralidade da autoridade.

Assim passava a ser obrigatório: usar uniformes preto e amarelo (as cores utilizadas pelo GCAM na ocasião); pintar os berimbaus de preto e amarelo; respeitar horários e normas durante os treinos; respeitar certas normas de entrada na Roda de Capoeira⁶⁸; respeitar a forma com que os instrumentos eram formados e tocados, todos os elementos que faziam parte dos fundamentos da Capoeira Angola e, mais especificamente, dos fundamentos do GCAM⁶⁹.

Flávia conta que a chegada de Carlinhos ocasionou uma mudança muito radical na Capoeira Angola de Curitiba, posto que *de uma prática lúdica a Capoeira*

⁶⁷ Ninja e Lauro, assim como Flávia, estudaram Artes. Ninja trabalha apenas com Capoeira Angola e Lauro se dedica à fotografia e à Somaterapia.

⁶⁸ Mais do que um espaço circular, a Roda da Capoeira Angola é um espaço ritual onde as pessoas se agrupam para tocar os instrumentos e montar o cenário para que duas pessoas joguem Capoeira Angola em seu interior.

⁶⁹ Notemos que os fundamentos do GCAM, na ocasião, se assemelhavam aos do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho de mestre Moraes), inclusive as cores, preta e amarela que mestre Moraes reutilizava à partir do uniforme desenvolvido por mestre Pastinha na década de 1940.

Angola se tornava uma prática muito séria com regulamentos e obrigações bem definidos.

Aqui se percebe que um conflito entre dois sistemas morais se instaura: o da Somaterapia regido por um ideal anárquico e o da Capoeira Angola predominantemente hierárquico, onde a representação de um coletivo se torna preponderante e o indivíduo perde lugar para a “pessoa”, onde uma coletividade se faz representar inteira nos corpos dos sujeitos (DAMATTA, 1997). A obrigatoriedade da observância dos fundamentos, segundo Flávia, incomodava e fazia da Capoeira Angola uma prática séria, o que não condizia com a ideia de seriedade terapêutica proposta pela Somaterapia para a qual a Capoeira Angola deveria ser apropriada enquanto uma organização anárquica e lúdica.

A presença de Carlinhos na Capoeira Angola de Curitiba fez com que o grupo se dividisse. Flávia e Lauro não se sentiam respeitados pelo esforço que tinham realizado para manter a Capoeira Angola na cidade de Curitiba, nos anos anteriores à chegada de Carlinhos, e abandonaram o GCAM de Curitiba. Segundo eles, Carlinhos era excessivamente autoritário e não ouvia as suas opiniões.

Como a Somaterapia era temporária (1 ano e meio) e a prática da Capoeira Angola deveria ser duradoura, já que responsável pela durabilidade e eficácia do tratamento terapêutico, as pessoas eram levadas até a Capoeira Angola a partir do discurso da Somaterapia, mas muitas delas começavam a se distanciar dele com o passar do tempo.

Nesse momento, já estavam presentes no GCAM de Curitiba: Guto, Caetano e Flávia (atuais integrantes do GCAZ-Curitiba que passaram pela Somaterapia).

O grupo GCAM de Curitiba era então composto por muitas pessoas, entre as quais Carlinhos, Lauro, Flávia, Guto, Ninja e Caetano⁷⁰.

Como consequência das imposições referentes à observância dos fundamentos do GCAM de Curitiba, as pessoas que se propuseram a continuar com

⁷⁰ Guto e Caetano também passaram pela Faculdade de Artes da UFPR. Guto é filho de imigrantes italianos e trabalha com desenho e confecção de instrumentos educativos em uma escola Waldorf de propriedade de seus pais (Guto partilha do olhar de Claude sobre a associação entre Waldorf e Capoeira Angola, ver nota 60 desse texto) e Caetano confecciona artesanatos e revende para lojas e feiras de arte.

os valores libertários construídos na Somaterapia saíram do GCAM e formaram um novo grupo.

Flávia e Lauro formam um segundo grupo mantendo a ideologia da Somaterapia. Em seguida, Ninja e Guto rompem com Carlinhos e formam um terceiro grupo.

Foi nesse período, 1998, que Jonathan conhece Carlinhos e permanece com ele, pouco menos de um ano, no GCAM.

Em 2001, a Capoeira Angola de Curitiba se divide em três grupos: o GCAM de Carlinhos, um grupo de Lauro e Flávia, vinculado à Somaterapia e outro de Ninja e Guto, os dois últimos se encontravam independentes de mestres e grupos tradicionais até o momento.

Lauro e Flávia haviam rompido com Carlinhos por conta dos valores da Somaterapia e por conta de lutas pela liderança, ou seja, por não serem ouvidos nas decisões relativas ao funcionamento do GCAM e pela rígida observância dos fundamentos da Capoeira Angola que não significavam nada para eles. Passam a treinar na FAP (Faculdade de Artes Plásticas da UFPR) com pessoas da Somaterapia. Flávia se distânciava por algum tempo quando viaja para Londres com seu companheiro Mico ⁷¹ para, entre outras coisas, tentar estabelecer um trabalho com Capoeira Angola nesse país.

Carlinhos continua com seu trabalho no GCAM (grupo de Capoeira Angola Mãe) no CA (Centro Acadêmico) da Agronomia (UFPR) até 2000, quando rompe com mestre Sapo e o GCAM. Algum tempo depois, Carlinhos funda o seu próprio grupo: GCARA (Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte).

Carlinhos também não fica sozinho e decide ser apadrinhado ⁷² por mestre Lua de Bobó do GCAMA da Bahia (Grupo de Capoeira Angola Meninos de Arembepe).

Nesse período, havia na cidade de Curitiba e, segundo Carlinhos, em muitas partes do Brasil, uma forte contestação por parte dos angoleiros contra os grupos de

⁷¹ Mico trabalha em um banco em horário comercial e como músico nos fins de semana.

⁷² Assim como “filiação” “apadrinhamento” (essas categorias serão explicadas adiante).

Capoeira Angola que se constituíram a partir da Somaterapia. Os angoleiros diziam que eles não faziam Capoeira Angola, visto que não pertenciam a nenhuma linhagem ou grupo tradicional e não seguiam os fundamentos.

Contra o desprezo e desrespeito em relação à Capoeira Angola tradicional o que deu à expressão *capoeira anarquista* uma conotação pejorativa. Carlinhos pensava a mesma coisa sobre a Capoeira Angola praticada pelos somaterapeutas, o que por vezes fez com que ele fosse acusado de *cuspir no prato em que comeu* como ele próprio me contou, uma vez que o início de seu trabalho com Capoeira Angola, em Curitiba, se deveu, em grande parte à iniciativa das pessoas envolvidas na Somaterapia ⁷³.

A formação do terceiro grupo acontece quando Ninja rompe com Carlinhos e Guto o acompanha, ambos estão dispostos a procurar por outra *referência* de Capoeira Angola tradicional, já que percebem que sozinhos não poderiam ficar.

A ideia de fazer parte de um grupo tradicional é aos poucos interiorizada por todos os praticantes da Capoeira Angola de Curitiba.

Ninja, então, começa a dar aulas no DCE (Diretório Central dos Estudantes) da UFPR e Guto e Caetano passam a treinar com ele, todos decididos a aprender e reproduzir os fundamentos do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) de mestre Moraes.

Nesse período, Nino já tinha retornado à Europa, para trabalhar na Alemanha com mestre Sapo. Ambos estabelecem forte relação com mestre Rogério do ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada) que já estava fixado na Alemanha, e Nino decide se filiar ao grupo ACAD também, abandonando o GCAM e mestre Sapo.

Mesmo em Curitiba, Ninja ainda se sentia aluno de Nino com quem conversava por telefone constantemente. Assim que soube da filiação de Nino ao ACAD, Ninja decide se filiar também.

⁷³ Carlinhos diz que essas acusações não são válidas porque o que aconteceu foi que ele havia sido contratado para realizar um trabalho com Capoeira Angola e ele percebeu que, apesar de se afeiçoar com a postura política da somaterapia, a postura dos praticantes de Capoeira Angola da somaterapia não guardava nenhuma relação com a maneira com que ele achava que a Capoeira Angola tradicional deveria ser praticada.

Assim, o terceiro grupo de Capoeira Angola da cidade de Curitiba, que até então não tinha nenhuma identidade reconhecida perante a comunidade da Capoeira Angola, se torna ACAD. Ninja, Guto e Caetano faziam parte desse grupo, em seguida chegou também Pererê ⁷⁴.

Filiar-se ao ACAD correspondia a obedecer aos fundamentos de mestre Rogério (mestre fundador da ACAD); isso queria dizer usar roupas brancas e pretas; tocar os instrumentos e transmitir os conhecimentos em aula, segundo a forma que mestre Rogério apregoava.

Flávia e seu companheiro Mico retornam de Londres e encontraram a Capoeira Angola de Curitiba com essa configuração: O GCARA (Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte) de Carlinhos e seus alunos com os fundamentos de mestre Lua de Bobó do GCAMA (Grupo de Capoeira Angola Meninos de Arembepe) e usando roupas azuis e brancas; o ACAD com Ninja, Caetano, Pererê e Guto usando roupas brancas e pretas; e o grupo da Somaterapia com Lauro sem fundamentos, mas com os princípios anarquistas da prática da Somaterapia.

Guto, depois de dois anos treinando com Ninja no ACAD, rompe com o grupo pelo fato de não mais se identificar com seus fundamentos. Ele os achava diferentes dos fundamentos da linhagem de mestre Moraes, os quais gostaria de aprender. Afirma que só usou a camiseta e as cores do ACAD por respeito ao Ninja e ao grupo, que, embora estivesse treinando com eles, *nunca se sentiu um angoleiro do Angola Dobrada*.

Guto casa-se com Andreia, também praticante de Capoeira Angola, e se muda para Florianópolis. Lá, Andréia ⁷⁵ e Guto treinam com Lagartixa também do GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) que lhes contam histórias de mestre Boca do Rio. Guto diz que já tinha ouvido mencionar o nome de mestre Boca do Rio no CD do GCAP ⁷⁶ (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) e que, mais do que escutar, ele o *estudava e conhecia de cor*.

⁷⁴ Pererê possui um escritório de *design* gráfico, formado pela UFPR.

⁷⁵ Andréia também é pedagoga Waldorf, assim como Guto e Claude.

⁷⁶ Vê-se que existe a presença de “*médiascapes*” no processo de formação da Capoeira Angola em Curitiba. Trata-se do CD “GCAP” produzido pelo selo *Smithsonian Folkways* que, em 2004, concorreu ao *Grammy* na categoria de *World Traditional Music*.

Em 1997, mestre Boca do Rio (na ocasião contramestre) rompe com o GCAP de mestre Moraes e em 1998 funda o GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) em Salvador. Lá começa a dar aulas para um grupo de Somaterapia e viaja para o Sul-Sudeste do Brasil convidado pelos grupos de Somaterapia para realizar *workshop's* de Capoeira Angola. Mestre Boca do Rio passou por São Paulo, Curitiba, Criciúma e Porto Alegre. Nessa última cidade, um ex-grupo de Somaterapia se filiou ao GCAZ de mestre Boca do Rio.

Guto e Andreia, em 2003, decididos a encontrar essa 'referência' foram para Salvador-BA, cidade considerada a capital da Capoeira Angola. Lá chegados, visitaram vários grupos, a FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola, de mestre Cobra Mansa), CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola, de mestre João Pequeno), GCFA (Grupo de Capoeira Angola Filhos de Angola, de mestre Laércio) e o GCAZ de mestre Boca do Rio.

Ficam 1 mês conhecendo e treinando com mestre Boca do Rio e voltam para o Sul, mudando de Florianópolis e retornando a Curitiba.

Em 2004, Guto e Andreia começam a treinar com Pererê, Caetano (ambos haviam rompido com o ACAD) e Fábio ⁷⁷ (recém-saído de um grupo de Somaterapia) e junto com eles formam o grupo denominado por Guto (em meio a risadas) como o *grupo dos insatisfeitos*.

Segundo Guto, o que unia essas pessoas era o descontentamento com a Capoeira Angola da cidade de Curitiba, de então, e a busca por uma nova 'referência'. Havia a necessidade explícita, segundo todos, de ter uma referência, ou seja, fazer parte de um grupo e representá-lo, aprendendo com um mestre tradicional.

Guto conta que nesse grupo não havia uma pessoa responsável pelas aulas, havia rodízio da liderança; e, cada dia o treino era realizado por uma das pessoas do grupo. Nos dias em que Guto dava aulas, entre 2004 e 2005, ele já transmitia a

⁷⁷ Fábio se formou em direito, mas não exerce a profissão. Ele dá aulas de Capoeira Angola e percussão para crianças e atualmente a dança e a música da Capoeira Angola na Faculdade de Artes da UFPR. Nota-se que a presença de angoleiros-pesquisadores do GCAZ de Curitiba e do GCAC de Lyon é semelhante. Atualmente, o GCAZ de Curitiba conta com Anginha, mais uma angoleira-pesquisadora que realizou seu estudo de mestrado em Artes sobre Capoeira Angola na UFBA (Ribeiro, 2008). Não tive tempo hábil, nessa ocasião, mas penso em realizar um estudo meta-antropológico sobre a produção acadêmica de angoleiros-pesquisadores.

movimentação corporal e os toques dos instrumentos da maneira com que havia aprendido nos *workshop's* de mestre Boca do Rio, reproduzindo, então, os fundamentos desse mestre, sem contudo estar filiado ao GCAZ nem usar sua camiseta.

Em 2005, Guto e Andreia pensam em se filiar realmente ao GCAZ de mestre Boca do Rio e propõem isso às pessoas que treinavam com eles: Mico, que já tinha outras experiências com Capoeira Angola fora de Curitiba, e Flávia, que era, segundo Guto, muito crítica em relação à hierarquia de modo geral, aceitaram a referência porque também admiravam a Capoeira de mestre Boca do Rio. Entre os integrantes desse novo grupo, conforme Guto, eram os dois que poderiam se opor à tal filiação⁷⁸.

Como era formado por pessoas que vinham de vários outros grupos, conhecidas como dissidentes, o grupo precisava de uma referência que o enquadrasse no universo da Capoeira Angola.

Eles eram taxados de dissidentes e de *angoleiros anarquistas*, o que como foi apontado acima, significava uma atribuição estigmatizadora.

No mesmo ano de 2005, o recém-formado GCAZ-Curitiba chamou mestre Boca do Rio para um *workshop* nessa cidade. Para esse grupo de pessoas, mestre Boca do Rio satisfazia a tudo o que se esperava de um mestre tradicional com a vantagem de ser jovem e aberto a discussões. Ele oferecia um respaldo legítimo para alocar o grupo no universo da Capoeira Angola.

Depois de 2005, o grupo começa a usar o uniforme com as cores pretas e amarelas, a camiseta do GCAZ e a representar mestre Boca do Rio.

Ninja, que era o responsável pelo ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada) em Curitiba decide ir para Alemanha ficar com mestre Rogério em 2006. Hoje, Ninja é contra-mestre e está trabalhando com Capoeira Angola no ACAD na Irlanda. Quando Ninja foi para a Europa, contramestre Negão que fazia parte do núcleo de Belo Horizonte do ACAD foi para Curitiba apenas para ficar alguns meses e organizar o núcleo dessa cidade; entretanto, acabou se afeiçoando e lá se fixou.

⁷⁸ Aqui vemos que Flávia, uma das mais *radicais* aderentes do anarquismo da Somaterapia, abre mão dessa ideologia para seguir os fundamentos de um mestre e um grupo de Capoeira Angola.

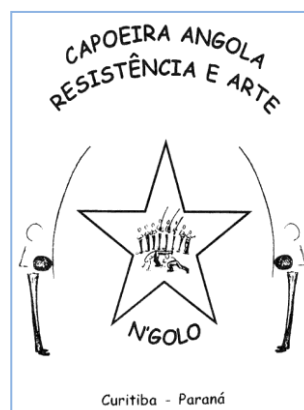
A partir daí, não havia mais praticantes de Capoeira Angola que não fizesse parte de grupos definidos e que não obedecessem a seus respectivos fundamentos. O grupo que estava ligado à Somaterapia perdeu força e desapareceu ⁷⁹.



GCAZ



ACAD



GCARA

Deste período em diante, o “núcleo” GCAZ-Curitiba realizou 4 *workshop's* com mestre Boca do Rio: 2004, 2005, 2006, 2007. São esses os momentos em que o núcleo conviveu com seu mestre, uma vez por ano, recebendo aulas e conversando pessoalmente. Durante todo o resto do tempo, o núcleo mantém relação com o mestre através de grupos de debates virtuais de que todos os membros do grupo participam.

Em 2002, mestre Boca do Rio viaja para os EUA a fim de participar de uma conferência organizada pela FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) e, em 2003, viaja para a Europa e realiza *workshop's* em encontros organizados por núcleos europeus vinculados à sua linhagem com quem estabeleceu contatos que possibilitou, mais tarde, sua fixação na Europa.

Em agosto de 2007, os então contramestres Boca do Rio, Janja, Poloca, Paulinha e Walmir se tornam mestres em um evento chamado “*Malungos, companheiros de viagem*” títulos concedidos por mestre Cobra Mansa em um

⁷⁹ Depois do período no qual se deu meu trabalho de campo, o GCAAS (Grupo de Capoeira Angola Angoleiros do Sertão) de mestre Cláudio da Bahia, iniciou um núcleo na cidade de Curitiba com professor Calango.

grande ritual que tem como intuito publicizar a formação de novos mestres para a comunidade da Capoeira Angola. Muitos mestres reconhecidos foram convidados para a ocasião, sobretudo os mestres vinculados à linhagem de mestre Pastinha e mestre Moraes.

No início do ano de 2008, mestre Boca do Rio funda um núcleo do GCAZ na cidade espanhola de Santiago de Compostela, na região da Galícia. A partir de 2008, mestre Boca do Rio passa a viajar por muitos países da Europa realizando *workshop's* de Capoeira Angola. Entre os grupos por onde passa está o grupo Roda - fundado pelo Claude, ex-aluno de Fred Bendongué de Lyon - que se prepara para se tornar o núcleo GCAZ-França.

Vemos, portanto, que há, nos dois contextos analisados, um mecanismo de acusação/imposição. Porém, tal mecanismo não opera como uma imposição pessoal de determinada pessoa sobre outra, mas em termos de uma imposição de um sistema de valores sobre pessoas que estariam adentrando na comunidade da Capoeira Angola.

Nos casos até aqui analisados, dois personagens se destacam como os vetores dessa imposição na forma de “*ethnoscapes*”. Em Lyon, Jonathan introduz a ideia de que angoleiros devem fazer parte de um grupo e devem ter um mestre e seguir seus fundamentos, o que despertou um processo de autoquestionamento nos integrantes da Azanie seguido de rupturas que acabaram por desenvolver três núcleos de diferentes grupos de Capoeira Angola tradicionais, nessa cidade.

Em Curitiba, podemos dizer que Nino foi o primeiro angoleiro que conviveu com os sujeitos da Capoeira Angola na Somaterapia. Entretanto, ele próprio não reproduzia os fundamentos de seu mestre e não assumia uma postura de fiscalização em relação às condutas de outros grupos de Capoeira Angola. Mas Carlinhos o fez, assim que chegou na cidade, e contribuiu para que a observância aos fundamentos fosse positivamente valorizada, em detrimento dos posicionamentos anarquistas que vigoravam até então. A partir de sua chegada em Curitiba, suas imposições iniciaram um processo de segmentarização do grupo inicial que teve como consequência o desenvolvimento de três núcleos de três diferentes grupos de Capoeira Angola tradicionais, nessa cidade. Há que ser

considerado o fato de que tanto Nino como Carlinhos eram parte do GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) quando iniciaram seu trabalho em Curitiba.

Em ambos os contextos, a busca por mestres tradicionais, naturais de Salvador, na Bahia, levou esses angoleiros emergentes a realizar filiações transnacionais que envolviam mestres residentes na Alemanha, na Espanha e evidentemente em Salvador-BA, no Brasil.

De fato, essa imposição caracteriza-se como um elemento de controle vinculado à tradição que possibilita, além de um “controle de qualidade”, a disseminação da Capoeira Angola tradicional pelo mundo, sobretudo pela Europa. Assim, “tradicionalização” e “transnacionalização” desenvolvem-se paralelamente.

Sahlins (1997), no artigo intitulado “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de Extinção (parte I)”, discorre sobre o que chamou de “indigenização da modernidade”; nesse artigo, ele aponta para o modo como “certos povos usam sua participação na moderna ‘economia de mercado’ para expandir sua ‘economia do dom’ tradicional” (s/p). Da mesma forma com que Robertson (2000) entende que a globalização universalizante produz particularidades locais, Sahlins defende que:

... diferenças culturais que a força do Sistema Mundial expulsou pela porta da frente retornam, sorrateiramente, pela porta dos fundos, na forma de uma ‘contracultura indígena’, um ‘espírito de rebelião’, ou algum retorno do oprimido do mesmo tipo (s/p).

Vemos, então, a tradição da Capoeira Angola tornando-se uma mercadoria de *exportação*, na qualidade de “contracultura” frente ao discurso totalizante do “Sistema Mundial”, como parte de um processo de “orientalização” do Ocidente.

“Seleiro de angoleiro para exportação”

O sistema de linhagem da Capoeira Angola conecta diversas localidades em uma rede de grupos motivados pela necessidade de construir identidades legitimadas segundo os princípios dos fundamentos desse sistema. Pela disseminação global que tal sistema atingiu, torna-se difícil localizar um “centro” de onde emana o princípio desses fundamentos.

Como acabamos de ver, os núcleos de angoleiros emergentes estabelecem ligações transnacionais com mestres naturais de Salvador, cidade que se consagrou como a “Meca da Capoeira Angola” (MESTRE COBRA MANSA *in* FARIA e LIMA, 2004 e GRANADA, 2004), porém, alguns desses mestres ganharam o mundo, fixando-se em diferentes países, estendendo o alcance do sistema de linhagem e consolidando assim novos “centros”.

Para aprofundar a análise da formação de angoleiros emergentes no cenário transnacional, torna-se fundamental abordar algumas trajetórias exemplares. O caso de Carlinhos, no universo da Capoeira Angola é ilustrativo pelo fato de concentrar muitos elementos esclarecedores desse processo.

Em 1989, aos 11 anos de idade, Carlinhos conheceu o grupo CGC liderado por mestre Sapo e soube que um aluno dele, Daingá, abriria um “núcleo” do grupo em seu bairro, Ouro Preto, em Olinda-PE.

Quando conta sobre Olinda, Carlinhos diz:

Olinda é seleiro de angoleiro pra exportação, veio, só angoleiro bom! É (risos), dois bairros colados: Ouro Preto e Jd. Brasil. Lá tem Sapo do Angola Mãe [Grupo de Capoeira Angola Mãe], Rogério do São Bento Pequeno [Grupo de Capoeira Angola São Bento Pequeno] que ele tá lá em Roma, mas hoje tem os alunos deles todos em Olinda ainda, e pro mundo todo! (Entrevista com Carlinhos, Lyon, maio de 2010).

Ao lembrar de seus antigos companheiros de grupo, passo a entender o que ele quis dizer com a expressão *seleiro de angoleiro para exportação*: Marquinho está

trabalhando com Capoeira Angola na Itália e é filiado ao CCAMJG (*Center of Capoeira Angola Mestre of João Grande, de Manhattan-USA*); Léo Rasta está na Suíça e se filiou ao GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola que mantém duas sedes: uma em Salvador, BA, e outra em Berlim-AL), Téo Manu está na Austrália continuando no GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe, Olinda); mestre Rogério está na Itália liderando o GCASBP (Grupo de Capoeira Angola São Bento Pequeno, cuja sede está na própria Itália); Sylvinho que está na França e continua com o GCAM; Marcelo está na Suíça e continua com o GCAM; e Nino está na Alemanha com o ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada, cuja sede fica em Belo Horizonte, MG). Além do fato de ele próprio, Carlinhos, também ter sido exportado de Olinda para Curitiba.

Mestre Sapo e seus alunos (até o ano de 2000 aproximadamente, quando muitos deles se filiaram a outros grupos) começaram sua relação com o universo da Capoeira através da prática da Capoeira Regional/Contemporânea, apenas depois que se tornaram angoleiros.

A trajetória de mestre Sapo condiz com a primeira qualidade de angoleiros emergentes que Araújo (2004) descreve como mestres de Capoeira Regional migrados para a Capoeira Angola sem abandonar seus títulos de mestre.

Em 1983, mestre Sapo funda o GCBB (Grupo de Capoeira Berra Boi); em 1986, muda o nome de seu grupo para CGC (Centro Gunga de Capoeira) até 1990. Nesse mesmo ano, mestre Sapo começa o processo de “filiação” ao GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) de mestre Moraes, quando se insere na Capoeira Angola. E em 1992, funda o GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) já estando na Europa.

A transição da Capoeira Regional para a Capoeira Angola foi gradativa e conflituosa. Mestre Sapo morava na Alemanha, nesse período, e o contato com mestre Moraes e a filiação ao GCAP se deu à distância⁸⁰. Esse contato se consolidou, efetivamente, entre mestre Moraes e os alunos de mestre Sapo, segundo suas próprias recomendações.

⁸⁰ Essa distância era tanto geográfica, quanto social, visto que Carlinhos conta que mestre Sapo e mestre Moraes nunca se deram muito bem; daí a estratégia de mestre Sapo de impor aos seus alunos a filiação ao GCAP e se manter distante.

Mesmo estando na Europa, é mestre Sapo que coordenava as atividades de seus alunos em Olinda. Nesse período, Carlinhos conta que a Capoeira Angola foi ganhando espaço nos treinos do CGC de Olinda; de início foi por um dia na semana, depois passou para dois dias, até que Nino (o primeiro professor de Capoeira Angola em Curitiba), que estava na Europa com mestre Sapo, volta para Olinda, em 1993.

*Nino chegou da Europa assim: 'agora é radical, lá na Europa é só Angola! Sapo mandou a ordem que ninguém treina mais Regional, não. Não pode mais visitar ninguém, nem irem em roda de nenhum grupo. Agora é só Angola e vamos internar e pegar os fundamentos da Capoeira Angola!' E aí ninguém treinava mais Regional*⁸¹ (Entrevista com Carlinhos, Lyon, maio de 2010).

A partir dessa *ordem* de Sapo transmitida por Nino, o CGC (Centro Gunga de Capoeira) muda completamente. Mestre Moraes passa a realizar *workshop's* em Olinda e levar consigo os fundamentos da Capoeira Angola e do GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho).

Então, o GCAM não usa mais calças brancas, nem cordas nem a seus integrantes é permitido jogar descalços, como habitualmente os capoeiras regionais/contemporâneos jogam Capoeira; todos têm que usar as cores preta e amarela, jogar calçados abandonando suas cordas de graduação.

Carlinhos conta que, Nino, quando voltou da Europa em 1993, parecia um *alienígena* jogando Capoeira Angola. Nino se torna, então, a referência de toda uma geração de novos angoleiros em Olinda por mostrar o que havia aprendido na Alemanha com mestre Rogério do ACAD que vinha mantendo uma forte relação com mestre Sapo.

Ao chegar no Brasil, Nino fica alguns meses na cidade de Olinda e segue para São Paulo, para a Casa da Soma, onde conhece Rui Takeguma (o responsável pela Somaterapia na cidade de Curitiba).

⁸¹ Nota-se que Nino, em Olinda, era *radical* com os fundamentos e, em Curitiba mantinha uma postura *flexível* e não cobrava nenhuma postura específica dos curitibanos.

Quando Nino retorna à Alemanha, abandonando o grupo de Curitiba, em 1996, em vez de se unir ao grupo de seu mestre, o GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe), ele se filia ao ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada).

Mestre Rogério do ACAD, por sua vez, mudou-se para Berlim-AL em 1990 e lá fundou o ACAD em 1992. Até então mestre Rogério liderava outro grupo chamado GCAI⁸² (Grupo de Capoeira Angola Iúna) que já havia fundado antes de se filiar ao GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) de mestre Moraes. Na década de 1980 se filia ao GCAP e em 1987 recebe o título de mestre de Capoeira Angola concedido por mestre Moraes do GCAP.

E em 2002, mestre Sapo rompe definitivamente com o GCAP, ao passo que Carlinhos funda o GCARA (Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte) mudando as cores novamente para azul e Branca e, nesse mesmo ano, realiza um “encontro” com muitos mestres baianos na cidade de Curitiba, entre os quais está mestre Lua de Bobó do GCAMA (Grupo de Capoeira Angola Meninos de Arembepe).

Carlinhos decide, nesse evento, seguir mestre Lua de Bobó e depois de alguns anos consegue que mestre Lua de Bobó o apadrinhe.

“Filiação” e “apadrinhamento” das linhagens

Desde o início deste trabalho, o termo “filiação” aparece como uma necessidade imposta, por pessoas que já conheciam os códigos de conduta da Capoeira Angola, aos grupos que iniciavam sua prática.

O termo “apadrinhamento” se enquadra em uma mesma classe de categorias significando alianças entre grupos inseridos no sistema de linhagem.

O apadrinhamento acontece quando um grupo estabelece um relacionamento íntimo com um outro grupo processo em que um deles passa a ser a referência em

⁸² Mestre Rogério foi quem formou mestre Primo, que, por sua vez, foi quem realizou o primeiro *workshop* de Capoeira Angola na cidade de Curitiba, em 1993, e mostrou a diferença entre a Capoeira Angola e a Capoeira Contemporânea.

relação aos fundamentos. Nesse tipo de aliança, há uma margem de autonomia entre “padrinho” e “afilhado”.

Carlinhos, por exemplo, aprendeu a Capoeira Angola GCAM (Grupo de Capoeira Angola Mãe) e “filhou-se” ao GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) em busca de legitimidade. Porém, assim que fundou seu próprio grupo em Curitiba, o GCARA (Grupo de Capoeira Angola Resistência e Arte), Carlinhos buscou o “apadrinhamento” de mestre Lua de Bobó do GCAMA (Grupo de Capoeira Angola Meninos de Arembepe).

Tanto o GCARA de Carlinhos quanto o GCAMA de mestre Lua de Bobó são “grupos” diferentes, mas Carlinhos segue os fundamentos de mestre Lua de Bobó, considerando-o seu mestre e por ele sendo considerado como seu “afilhado”.

Nesse caso, os nomes dos grupos não são os mesmos, mas as cores dos uniformes são as mesmas: calças brancas e camisetas azuis, tanto para o GCARA quanto para o GCAMA.

Os dois grupos mantêm relações sociais esporádicas: uma vez por ano, Carlinhos recebe mestre Lua de Bobó em Curitiba para a realização de *workshop's*. Por sua vez, o professor Carlinhos e seus alunos viajam para Bahia quando acontecem encontros do grupo de mestre Lua de Bobó. É nesses encontros que os fundamentos são transmitidos e a aliança reafirmada.

Através dessa relação, mestre Lua de Bobó expande suas relações sociais, que podem significar contatos profissionais, *workshop's*, festas, etc. e Carlinhos constrói uma identidade legítima de seu grupo no universo da Capoeira Angola, visto mestre Lua de Bobó fazer parte de uma linhagem reconhecida pelos angoleiros de Salvador.

Já o termo “filiação” se refere a uma relação mais forte entre um núcleo e um grupo. O núcleo se torna parte do “grupo e é praticamente obrigado a manter observância de todos os fundamentos do grupo ao qual ele se filiou.

Nesse caso, partilham o mesmo nome do grupo, por exemplo, o GCAC de Lyon se filiou ao mestre Barba Branca e se tornou um núcleo Lyonês do GCAC de Salvador. A partir desse momento, o núcleo deve comunicar-se sempre que tiver

alguma decisão que envolva a prática da Capoeira Angola, como projetos sociais realizados, aulas que se alteram e relações que se mantêm com outros grupos.

Esses conceitos são as formas empíricas de referir-se às estratégias de ascensão social ou legitimação por via de inserção em uma linhagem tradicional; aliás, como vimos até o momento, essa é a estratégia utilizada em quase todos os núcleos aqui descritos e descreve muito bem o processo pelo qual a identidade dos angoleiros emergentes pelo mundo tem-se construído - o GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula); o GCAZ-Curitiba (Grupo de Capoeira Angola Zimba); o GCAM-Olinda (Grupo de Capoeira Angola Mãe) e o ACAD-Curitiba (Associação de Capoeira Angola Dobrada) em seu início.

Se considerada de outra perspectiva, a aceitação dessas filiações por parte dos ‘herdeiros legítimos’ dessa linhagem (os mestres que sempre fizeram parte de uma única linhagem e sempre aprenderam com um único mestre “tradicional”) possibilita: 1) um *controle de qualidade* sobre a maneira de praticar Capoeira Angola, sem que haja a necessidade de instituições formais como federações e confederações⁸³, e 2) a disseminação dos grupos de Capoeira Angola pelo mundo.

Ao contrário do que se possa imaginar, essas relações não são pautadas exclusivamente por relações financeiras, não se trata de sucursais ou filiais no sentido empresarial. Em nenhum dos casos analisados, há a obrigatoriedade de pagamentos mensais ou algo do gênero, a não ser em um primeiro contato, o que se estabelece quase como uma contratação de serviço.

Os pagamentos acontecem quando existem os encontros, nos quais mestres permanecem algum tempo na localidade dos núcleos de seu grupo ou dos grupos “afilhados”. Obviamente, essas relações fazem parte de um mercado, porém, um mercado específico da Capoeira Angola, na qual a amizade e o respeito são características determinantes.

Em alguns casos, mestres recebem o dinheiro da passagem e ficam alojados na casa de seus alunos; em outros, o simples custo das passagens inviabilizam a

⁸³ Como escreve Aceti (2010): « L’essor de la capoeira et ses structures de transmission [pelo mundo] se développe de façon informelle, autonome et supranationale par un système de réseaux indépendants » (P. 21).

realização de *workshop's*, como é o caso do GCAZ-Curitiba que não vê o seu mestre há mais de 3 anos, por conta dos custos do deslocamento da Espanha até Curitiba, PR, Brasil.

Em muitos casos, os núcleos são organizados de forma a não produzirem lucros. GCAZ-Curitiba, GCAZ-França, GCFA de Lyon, GCARA-Curitiba são todos núcleos sem fins lucrativos e são mantidos através de doações dos próprios participantes, apresentações e eventuais projetos sociais com o patrocínio da prefeitura local.

São os próprios angoleiros que lavam o espaço onde treinam (quando não é algum lugar cedido pela municipalidade, como no caso de França), organizam as contas do espaço de treino, pagam as contas, compram materiais e fazem instrumentos. Por esses motivos, a prática de Capoeira Angola não é associada a uma prática esportiva na qual o angoleiro se desloca à academia, treina e volta para casa depois de suar. É necessário um forte engajamento, o que significa a dedicação de muito mais horas do que as relacionadas ao treinamento e rituais de rodas de Capoeira.

No capítulo seguinte, retorno aos angoleiros da cidade de Lyon. A partir desse universo etnográfico, veremos como os fundamentos são percebidos, representados e realizados tanto na dimensão ritual da Roda de Capoeira Angola, quanto na dimensão social dos grupos no que se refere aos deslocamentos e disputas entre atores sociais específicos. Por fim, veremos como o sistema de linhagem da Capoeira Angola propicia uma rede de sociabilidade entre angoleiros nos chamados *encontros de Capoeira Angola*. Assim, poderemos perceber como as exigências de “localização” e respeito aos fundamentos, em contatos sócio-culturais específicos, acabam tornando-se compatíveis com as exigências de “globalização” e criação de novos grupos.

CAPÍTULO 4 - “GLOCALIZAÇÃO” DOS FUNDAMENTOS RITUAIS, DESLOCAMENTOS E SOCIABILIDADE

Antes de adentrar o “mundo imaginado” (APPADURAI, 2005) dos angoleiros lyoneses, é interessante ressaltar a especificidade do contexto histórico no qual esse trabalho de imaginação acontece. Le Goff (2002) aponta para o fato de que os jovens da França atual pautam muitas de suas escolhas de consumo pelo que ele chamou de “herança de maio de 68”.

Segundo esse autor, jovens franceses entre 1968 e 1973 se posicionavam criticamente em relação ao olhar ocidental e ao colonialismo levados pelos movimentos de esquerda de “maio de 68”. Ele diz que esse comportamento se consolidou na sociedade francesa, sobretudo na juventude, em uma dimensão cultural que permanece até hoje como uma herança que se tornou afeição à “cultura alternativa”.

Harvey (2008) também afirma a importância de 68 para as preferências culturais especificamente em relação à juventude nos dias atuais. Segundo Harvey, os jovens se vinculavam a movimentos contraculturais como uma alternativa antagônica a práticas que representem a “cultura ocidental”, como racionalização das instituições, por exemplo. Esses movimentos contraculturais se evidenciariam a partir de gostos musicais, vestuário, linguagem e estilo de vida.

É nesse contexto histórico que os lyoneses desenvolvem um “trabalho de imaginação” enquadrando a Capoeira Angola, como uma prática globalizada, às suas demandas locais de práticas contraculturais.

“Médiascapes”: o mundo imaginado da Capoeira Angola do GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula)

Durante o início de alguns treinos que acompanhei no GCAC de Lyon, me deparei com angoleiros sentados no chão assistindo a um telão conectado a um computador que reproduzia vídeos de jogos de Capoeira Angola. Perguntei onde eles tinham conseguido os vídeos e Imer me respondeu que estavam todos em um *site* chamado www.youtube.com.

Imer (que assume as aulas de Tigrão quando este não pode ministrá-las) e Canarinho (responsável pelas aulas do núcleo grenoblense do GCAC-França), me disseram que quando falta inspiração para pensar em movimentos para as aulas, ambos recorriam ao *Youtube* onde encontravam jogos e os estudavam retirando de lá a inspiração para montar suas futuras aulas.

Imer chegou mesmo a me mostrar um verdadeiro trabalho de catalogação de vídeos com jogos de Capoeira Angola arquivados em pastas de seu computador. Nessas pastas havia muitos nomes de mestres de Capoeira Angola brasileiros, que eu não conhecia, e seus jogos; dentro dessas pastas, além dos jogos desses mestres, havia outras pastas com outros nomes de alunos dos respectivos mestres. No interior dessas pastas que continham os jogos dos alunos dos mestres, havia outras pastas com nomes de alunos desses alunos dos mestres que nomeavam as primeiras pastas e assim sucessivamente, englobando mais de quatro gerações de angoleiros entre mestres e alunos e alunos de seus alunos⁸⁴.

Era realmente uma montagem de uma árvore genealógica virtual com as características de cada linhagem da Capoeira Angola, desde a metade do século passado, praticamente. Imer diz que é uma das formas dos angoleiros franceses entrar em contato com a complexidade do universo da Capoeira Angola mesmo estando na França.

Após um dia de treino, fui convidado por Imer para visitá-lo em sua casa e ajudá-lo a montar legendas de alguns filmes brasileiros, alguns dos quais ele

⁸⁴ O material coletado e organizado por Imer também serviu como material de análise para as discussões dessa pesquisa de forma que, através dele, pude reconhecer diferenças entre rituais de rodas de Capoeira Angola dos quais não participei pessoalmente.

planejava utilizar em aulas de português que havia implementado no grupo, fazia pouco tempo. Quando vi a quantidade de filmes brasileiros que Imer conhece ⁸⁵, me surpreendi. Todos separados por temas que variavam desde filmes como “Ganga Zumba” (1964), de Cacá Diégues, até documentários como “O povo brasileiro” (2000), sobre a obra de Darcy Ribeiro, passando por documentários sobre manifestações de dança e luta de várias partes do mundo que tinham semelhanças com a Capoeira Angola e a cultura africana; documentários considerados pelos angoleiros brasileiros como raridades, entre os quais havia aqueles que não poderia me mostrar, pois havia ganhado de seu mestre que não o permitia passar para pessoas que não eram de sua linhagem de Capoeira Angola.

Entre os documentários que lhe era permitido me mostrar estavam dois que ele dizia ser de meu maior interesse, por se tratar de filmes que envolviam o meu mestre: “*Capoeira, les guerriers de la danse*” (2000) de Christophe Bernard e Vincent Cassel e “*Soma: An Anarchist Therapy* (2006)” de Nick Cooper, ambos com o mestre Boca do Rio, do grupo do qual faço parte. O primeiro, uma produção francesa, e o segundo, uma produção norte-americana. Eu não conhecia nenhum deles, e o próprio mestre Boca do Rio nunca tinha visto o segundo.

Tamanho acesso à informação relacionada à Capoeira Angola disponibiliza aos angoleiros do GCAC-França material suficiente para se inserirem no universo da Capoeira Angola brasileira, e global, a ponto de possibilitar aos mais experientes, como Imer, a capacidade de reconhecer as diferentes formas com as quais os diferentes grupos e linhagens realizam seus rituais de Roda de Capoeira Angola.

Um outro momento em que me surpreendi com a presença de mídias na Capoeira Angola do GCAC-França se deu em uma Roda de Capoeira Angola feita a título de apresentação na mesma sala onde acontecem os treinos que são, por vezes, introduzidos por sessões de vídeo de jogos de Capoeira Angola do *Youtube*.

Dessa vez, o GCAC-França organizou uma Roda em que a orquestra de Capoeira Angola foi estrategicamente disposta sob o telão que apresentava um vídeo de uma outra Roda de Capoeira Angola realizada por mestre Barba Branca,

⁸⁵ Enquanto eu estava na França era lançado no Brasil, em 30 de outubro de 2009, “Besouro, o filme”. O filme conta a história de um personagem mítico da Capoeira, evocado mediante cantos em muitas rodas de Capoeira Angola. Imer foi quem me passou uma cópia desse filme, antes mesmo de um amigo paranaense me enviar uma do Brasil.

líder do GCAC de Salvador, no Brasil. Antes da Roda começar, Tigrão apresentou seu núcleo como parte de um grupo maior cujo *mestre não estaria em pessoa, mas estaria ali presentificado pelo vídeo*.

Tigrão editou o vídeo de forma que só aparecesse a orquestra liderada por mestre Braba Branca, e dispôs a orquestra real em relação ao telão, de tal modo que a orquestra virtual parecia dar continuação à orquestra real. Através do vídeo, Tigrão conseguia evocar a presença de seu mestre em sua roda mesmo que esse se localizasse a quase 10.000 km de distância.

Além dos “*médiascapes*”, pude ver outros fluxos que influenciaram o trabalho de imaginação dos angoleiros do GCAC-França.

Nesse grupo, parece-me, a Capoeira Angola é fortemente associada a representações vinculadas a um ideal de sociabilidade e integração social que supera, em termos qualitativos – e segundo a ótica dos próprios angoleiros entrevistados - a sociabilidade e integração encontradas na sociedade francesa.

Gaëlle e Alex, por exemplo, associam a Capoeira Angola a uma vida comunitária na qual as relações interpessoais se assemelham a um ambiente familiar. Ambos afirmam que as suas inserções no GCAC se deram, em um período de crises pessoais e familiares, que os distanciaram do convívio social e que tais crises foram superadas em grande parte devido às experiências vividas na Capoeira Angola.

Além de angoleiro, Alex se identifica como um *rastafari*⁸⁶ e conta que sempre se sentiu impelido a levar uma vida comunitária que, segundo suas concepções, não é facilmente encontrada na sociedade francesa. Alex morou durante dez anos em uma comunidade *rastafari* isolada nas montanhas do sul da França, perto de onde conheceu o núcleo de Capoeira Angola GCAC da cidade de Privas. Essa experiência o levou à realização de um estudo em nível de mestrado sobre “a identidade e sociabilidade dos rastafaris na França”.

⁸⁶ O Rastafarianismo é um movimento messiânico-militante surgido na Jamaica que tem entre seus princípios a oposição política à “cultura ocidental colonizadora”. *Ras* significa “rei” e *Tafari*, “da paz” em um dos dialetos de uma das etnias da Etiópia (a mesma etnia da companheira de Imer, ver nota 41), onde nasceu e foi coroado o imperador Hailê Salassiê, considerado pelo movimento um messias, a encarnação de Jesus do povo negro.

Para ele, a Capoeira Angola representa um ambiente comunitário orientado por valores semelhantes ao que se encontra no rastafarianismo: uma visão de mundo alternativa, onde as pessoas se associam entre si e com o mundo através de uma ligação transcendental e ao mesmo tempo concreta. Para ele, tanto a Capoeira Angola como o rastafarianismo têm origens comuns na população africana onde a música exerce um importante papel de ligação entre as pessoas e entre essas e o mundo.

Alex mantém uma perspectiva crítica em relação ao movimento de transnacionalização tanto da Capoeira Angola quanto do rastafarianismo, porém não deixa de associar ambas as práticas a uma postura ideológica de oposição à “sociedade ocidental”.

Esse mesmo processo de inserção da prática da Capoeira Angola a uma ideologia pessoal, anteriormente formada, está presente, também, na fala de David, um canadense da cidade de Quebec.

Para David, morador de Grenoble há seis anos, a Capoeira Angola que conheceu na França representa uma manifestação política de minorias contra um poder instituído, razão por que ele diz que passou a identificar-se com essa prática a partir do momento em que sofreu discriminação por sua identidade de *quebequien* no Canadá. Conta que a Capoeira Angola é uma forma de exprimir a luta pela liberdade de ser o que se é.

David, sempre que tem oportunidade, conta como ele e *seu povo* de Quebec lutaram para manter uma autonomia identitária e conseguiram algumas conquistas, como a manutenção da língua francesa no Canadá enquanto língua oficial. A recorrência a esse discurso fez com que ele passasse a ser chamado *Quebec*. Segundo ele, a *Capoeira Angola exprime uma luta pela libertação que pode englobar muitas outras lutas*.

Já Cyril ⁸⁷, angoleiro do núcleo grenoblense do GCAC-França, diz que a Capoeira Angola oferece a possibilidade de relação com outrem, relação que lhe

⁸⁷ Cyril mantinha uma loja de *commerce équitable* na cidade de Grenoble chamada *le Local*, local onde os rituais da Roda de Capoeira Angola do núcleo grenoblense aconteciam. Por vezes, os rituais eram abertos aos clientes da loja, os produtos vendidos eram produtos exóticos advindos de muitas

parece inimaginável em outras práticas esportivas. Além da fusão, da música, da dança e da luta e do aprendizado de uma outra língua, tudo presente em uma só prática, Ciril diz que uma das coisas que mais lhe chama a atenção na Capoeira Angola é que, diferentemente de outros esportes, os angoleiros minimizam as diferenças entre sujeitos grandes e sujeitos pequenos, fortes e fracos, altos e baixos, e até mesmo entre homens e mulheres.

O jogo da Capoeira funcionaria de tal forma que essas diferenças todas se apagariam em detrimento da malícia, que, segundo ele, não se relaciona com força, peso ou sexo. Ciril diz:

... existe uma coisa muito diferente na Capoeira Angola, eu nunca imaginei que jogaria com uma mulher da forma como eu faço na Capoeira Angola, isso você não encontra em nenhum esporte aqui na França, não que eu conheça.... Segundo Ciril, a Capoeira Angola propicia um ambiente específico onde as diferenças entre os sujeitos são minimizadas! (diário de campo, Grenoble, outubro de 2009).

Essa representação de que a Capoeira Angola seria caracterizada por um ambiente, onde as diferenças são minimizadas, aparece em outro discurso de Ciril em relação à história colonizadora de seu país. Ele afirma só conhecer Brasil através da Capoeira Angola e pelo livro de Lévi-Strauss, “Tristes Trópicos”, o que foi o suficiente para fazê-lo gostar muito da cultura brasileira.

No entanto, afirma que não se enquadra em nenhum tipo de identificação com as lutas do povo afro-brasileiro como o enquadramento a que David se refere, de modo que, ao justificar o seu engajamento na Capoeira Angola, diz:

... é engraçado, mas para mim, os franceses fazem Capoeira Angola como uma forma de se redimir de seu triste passado de explorador de colônias, eu acho que é uma forma de se desculpar perante o mundo e re-estabelecer laços que rompeu (diário de campo, Grenoble, outubro de 2009).

partes do mundo, ademais, os rituais da Roda de Capoeira Angola ajudavam a criar um ambiente condizente com a proposta da loja.

A concepção de coletividade, de diminuição de diferenças e de construção de laços sociais, se apresenta de formas diversificadas para cada angoleiro do GCAC-França, porém está sempre presente nos discursos que justificam os engajamentos pessoais à prática da Capoeira Angola.

No interior do GCAC-França, acontecem encontros que fortalecem o espírito de comunidade existente nesse grupo. Alex conta que, em um desses encontros, conheceu Ada e acabaram por formar um dos muitos casais que se consolidaram no interior do GCAC-França ⁸⁸.

Em meio a essas relações sociais que são tecidas no interior do GCAC-França, Alex diz que o próprio ritual da Capoeira Angola produz a sensação de pertencimento a um todo através do círculo, das músicas, dos cantos e da relação que se estabelece entre duas pessoas no interior da Roda de Capoeira Angola durante um jogo.

As falas referentes à ideia de que o ritual da Roda da Capoeira Angola serve como algo que possibilita uma sensação de integração entre as pessoas me foi relatada pela grande maioria dos angoleiros do GCAC-França.

Para Imer, o aspecto de sociabilização é um dos principais atrativos da Capoeira Angola. Ele estudou “Ciências da Educação” e realizou sua dissertação de mestrado a partir da sociabilização e politização de diferentes grupos de militantes da causa dos povos afro-descendentes de Recife-PE, no Brasil. A cultura brasileira o atrai pelos elementos relacionados à educação voltada para a sociabilização, segundo ele, esse tipo de educação está fortemente presente, sobretudo, na Capoeira Angola.

Segundo Imer, a Roda de Capoeira Angola é uma excelente “escola de sociabilização” pelo fato de que

⁸⁸ Ada brinca dizendo para amigos que, *se querem um companheiro ou companheira, entrem em um grupo de Capoeira Angola.*

... em uma Roda de Capoeira Angola as pessoas devem obedecer à normas que impelem os sujeitos à referirem suas ações ao 'outro', aqui [França] as normas parecem que agem de forma a separarem os sujeitos, cada qual em seu lugar isolado.

Sempre que se toca um instrumento na roda, o sujeito deve estar atento aos instrumentos de todos os seus companheiros e trabalham em conjunto, com o canto é a mesma coisa. Todos se sentem parte de uma coisa só e que lá dentro todos tem seu espaço e importância, sem que seja necessário se anular (Entrevista com Imer, Lyon, setembro de 2009).

Entretanto, para Imer, o aspecto que mais representa uma educação voltada à sociabilização está no interior da Roda de Capoeira, durante o jogo. Ele diz

... a cultura francesa impõe uma vida extremamente individualista o que acaba por propiciar um isolamento dos sujeitos... é como vergonha ou medo de se relacionar com o outro. As pessoas aqui [na França] são muito fechadas e acabam por ter medo de se abrirem para relações e se machucarem, se magoarem. No jogo de Capoeira Angola a gente trabalha esses dois elementos: primeiro, porque o angoleiro tem que se expor no centro de um círculo formado por muitas pessoas que estão com suas atenções voltadas para ele que está jogando, dançando e pulando, isso é um desafio pra gente aqui na França, mas depois é o que liga os angoleiros a essa prática... e, depois, porque a gente aprende na Capoeira Angola a se abrir e se fechar, ou se abrir de forma fechada, de forma desconfiada, porque a gente nunca sabe o que o outro está pensando e se prepara para tudo, para um sorriso que quer te enganar, entende? (Idem).

Os relatos dos angoleiros do GCAC-França parecem demonstrar que, além do fato de representar uma alternativa de sociabilidade e sociabilização, a prática da Capoeira Angola estaria associada a um sentimento de desagrado e/ou autocrítica em relação à sociedade ocidental como uma variação do posicionamento dos integrantes da Associação Maíra descrito por Vassalo (s/d e s/p):

A Capoeira por eles veiculada torna-se então o grande símbolo de um mundo novo, ou ao menos um modelo a partir do qual

seria possível erigi-lo. Neste sentido, a luta afro-brasileira é percebida como uma atividade revolucionária por excelência, um modo de organização marginal ao sistema, uma maneira de contestar os valores do mundo capitalista. Deixa de ser uma simples técnica de luta para ser vista como uma “idéia de liberdade”... uma conscientização de que existe uma forma de opressão na sociedade e que é preciso combatê-la. Ou seja, trata-se de um ato de rebeldia que pode ser compreendido como uma atitude política de contestação da sociedade neoliberal e das relações de dominação por ela impostas... Assim, a retórica da Capoeira como sendo a luta de libertação de um povo oprimido, tão cara aos capoeiristas residindo no Brasil, adquire aqui novos contornos. Os dominados não são mais os escravos vivendo numa sociedade escravocrata, mas os explorados do mundo capitalista, independentemente de sua nacionalidade, cor de pele, classe social ou idade. O discurso da libertação se universaliza, podendo se aplicar a qualquer um que se considere oprimido pelo sistema.

Aqui, percebe-se o imaginário em ação através de “*ethnoscapes*” ou em certa medida também os “*ideoscapes*”⁸⁹, que veiculam valores de uma outra localidade através de trabalhos de pesquisa realizados por integrantes do próprio GCAC-França.

Nesses casos, os próprios integrantes do grupo servem de vetores para os “fluxos culturais” responsáveis pelo trabalho de imaginação que constrói a identidade do grupo.

Ludovico, um professor de *tai chi chuan* é um apaixonado por lutas. Ele descreve sua trajetória através de sua passagem por várias modalidades diferentes de lutas. Para ele, as filosofias encontradas nas artes marciais o ajudam a se construir como ser humano; ele diz encontrar em cada uma delas algo de peculiar necessário para a sua personalidade.

A Capoeira Angola, segundo Ludovico, teria a especificidade de ser uma prática vinculada a uma filosofia religiosa, *no sentido de religare*, que nem as artes marciais orientais possuem. A Capoeira Angola teria características religiosas que apenas sociedades *tribais* possuem:

⁸⁹ O termo “*ideoscapes*” de Appadurai refere-se a ideologias ligadas a valores ocidentais como liberdade e democracia. Vemos que a Capoeira Angola é entendida como forma de luta contra opressões e portanto, nesse caso, representa valores democráticos vinculados à liberdade.

A Capoeira Angola tem coisas tradicionais, coisas que são de sociedades tribais, entende? Coisas que a gente tem que fazer e obedecer porque são princípios que ligam a gente entre a gente, com a terra, com o espírito, coisas que ligam as pessoas entende? Que muitas sociedades antigas tinham e aqui na França isso é raro! A gente desenvolveu tantas coisas que acabamos por esquecer de coisas muito importantes pra vida, é por isso que tem muita gente aqui que acaba se tornando muçulmanos, budistas ou angoleiros (risos). É verdade, essa coisa da civilização está construindo um monte de gente deprimida e triste, isolada, sem religião, no sentido de religare mesmo entende? (Entrevista com Ludovico, Lyon, outubro de 2009).

Esse discurso religioso encontra certo eco nas estratégias de publicidade adotadas pelo grupo:

22/03/2008

GCAC GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA CABULA
FRANCE - BRASIL

Convertissez vous à la capoeira angola!

WWW.GCAC.FR
CONTACT@GCAC.FR 06 10 99 71 69

Folder de publicidade do GCAC-França

“Ethnoscapes”: A Capoeira Angola e o sentimento de *religere*

Vejamos como Ada e o conhecimento produzido por ela, a partir de suas experiências no Brasil, podem ser entendidos como ótimo exemplo de “*ethnoscapes*”.

No mesmo período em que o GCAC-França se formou, Ada iniciava uma pesquisa antropológica na sede brasileira do GCAC, analisando a relação da Capoeira Angola com o Candomblé: “*Capoeira Angola et Candomblé à Salvador de Bahia*” (2004).

No terceiro capítulo de sua dissertação, Ada analisa os cantos da Capoeira Angola e sua relação com o Candomblé, nessa ladainha, por exemplo:

Quando chego no terreiro
Trato logo de louvar
Louvo a Deus primeiramente
Louvo meu pai Oxalá
Também louvo o pai Xangô
E a rainha do mar
Peço licença Deus de Angola
Me dê o salão pra eu vadiar (DUQUE, 2004).

Ada diz que os *treinéis* e contramestre do GCAC de Salvador são *filhos de santo* de terreiros de Candomblé de Salvador, com quem aprendeu muito do que descreveu em seu trabalho. Essa experiência com seus informantes e companheiros de GCAC lhe mostrou um lado espiritual de Capoeira Angola que se iniciou a partir de um presente seguido de um conselho que recebeu:

Mais les petits moments partagés avec Barberinho, Rato et Mãodeiz ont été très importants, les petites leçons... Ils m'ont appris la raison pour laquelle je devais utiliser le collier de « contas » correspondant à mon orixá lors de rodas de Capoeira Angola, c'est-à-dire pour me protéger du mauvais œil et des mauvaises intentions des autres joueurs (DUQUE, 2004).

Ada descobre seu Orixá através do jogo de Ifá⁹⁰ e ganha um colar de contas⁹¹ de Oxum⁹² que, segundo mestre Barba Branca e seus alunos brasileiros, a protegeria nas Rodas de Capoeira Angola.

No terreiro, Ada (2004) percebe que alguns elementos presentes no conjunto de “normas de conduta” do Candomblé são parecidos com os existentes no conjunto de normas de conduta da Capoeira Angola e aponta para o fato de que a Capoeira Angola e o Candomblé partilham de uma mesma lógica que articula elementos complementares. Ela, porém, recorta a sua análise focalizando-a na forma de “transmissão oral” presente em ambas as práticas:

Ce lien est présent par un ensemble de facteurs, l'un d'entre eux m'a paru particulièrement important : celui de la transmission orale. Et surtout il m'a semblé être l'un des points commun entre la Capoeira Angola et le Candomblé. «Lorsqu'on parle de transmission orale, le terme n'est sans doute pas assez ample. La transmission du savoir initiatique se fait par le chant, par les gestes, par la danse, par la percussion des instruments, par le rythme des incantations, par l'intonation de certains mots, par l'émotion que le son exprime» (AUGRAS M., *Le double et la Métamorphose*, Paris, Meridias-klincksieck, 1998, p.68) L'importance de cette transmission permet de comprendre que l'apprentissage de la Capoeira Angola comme celui du Candomblé se fait par un ensemble d'éléments complémentaires (idem, p. 40).

Paralelamente à descrição das “normas de conduta da Capoeira Angola”, Ada (2004) descreve as “normas de conduta do Candomblé” e enxerga a organização social do Candomblé dividida em “nações”:

⁹⁰ Jogo de adivinhação presente na prática religiosa do Candomblé.

⁹¹ Colares que representam, através de suas cores, um Orixá específico que funciona como um amuleto de proteção. Aqui podemos associar a Capoeira Angola e o Candomblé à importância das cores como elementos representativos de pertencimento.

⁹² Uma das divindades (Orixás) femininas do panteão do Candomblé, representante da fecundidade feminina. Ada me relatou que sua fé em Oxúm era obliterada pela sua racionalização, mas que, quando sua filhinha, Mae Luna, estava para nascer, os médicos a alertaram para um grave problema devido a posição que ela ocupava em seu útero. Ada me contou que no desespero se apegou a Oxúm e se estranhou, porque passou a rezar para *mãezinha Oxúm* (maneira como Ada se refere ao seu Orixá) pedindo pela saúde de sua filha e diz que foi ouvida.

Ces Candomblés appartiennent aux plus diverses «nations» et perpétuent, par conséquent, des traditions différentes : Angola, Congo, Gêges (c'est à dire Ewe), Nagôs (terme donné par les français à tous les Nègres de la Côte des esclaves qui parlaient le yoruba), Quêto (ou Ketu), Ijêxas (ou Ijesha). Il est possible de distinguer ces «nations» les unes des autres par la façon de jouer du tambour (à la main ou avec des baguettes), par la musique, la langue des cantiques; les vêtements liturgiques, les noms des divinités parfois, certains traist du rituel enfin. (*idem*, p. 33 *apud* BASTIDE, 2000, p.42).

As “nações”, para o Candomblé, correspondem às “linhagens” para a Capoeira Angola, idéia tão cara aos membros do GCAC-França e aos angoleiros em geral.

Ada se esforça em demonstrar a relação existente entre a Capoeira Angola e o Candomblé e apresenta uma discussão sobre a existência de um “transe capoeirano” como algo semelhante aos transe do Candomblé, citando um pesquisador brasileiro:

O capoeirista deixa de perceber a si mesmo como individualidade consciente, fusionando-se ao ambiente em que se desenvolve o jogo da Capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental e procede como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro (tudo que ocorreu, ocorre e correrá a seguir), ajustando-se natural, insensível e instantaneamente ao processo atual. Um processo semelhante ao transe dos Orixás no Candomblé, diferenciando-se pelo grau de inconsciência menor, desde que em nosso caso (transe capoeirano) conservasse o estado de alerta e esquiva permanente contra situações de perigo atual o potencial e se aceleram os procedimentos de autopreservação e contra-ataque. Devemos acentuar os movimentos de esquiva e/ou ataque se iniciam independentemente de controle voluntário, ou seja, do controle da consciência e, portanto, em nível de automatismo. Na Capoeira a chave do portal do transe é o ritmo, especialmente pelo toque do berimbau, e o efeito mântico dos cânticos ao modo africano dos iorubas (*idem*, p. 45, *apud* DECÂNIO, p. 43, 2001).

Decânio (1999), nesse paralelo entre a Capoeira Angola e o Candomblé através do “transe”, diz que é o berimbau o grande responsável por tal transe. Como

no Candomblé, os atabaques teriam a função de estabelecer contato entre os integrantes do ritual e os ancestrais, assim o berimbau teria a capacidade de estabelecer uma comunicação com os mestres ancestrais. Essas ideias correspondem ao pensamento de alguns dos angoleiros mais experientes do GCAC-França.

A experiência íntima de Ada com mestre Barba Branca e, com o contexto do GCAC de Salvador e a posterior disseminação de seu trabalho no seio do GCAC-França fizeram dela uma pessoa proeminente nesse grupo. Com Tigrão (o *treinel* responsável pelo GCAC-França) ela contribuiu para a reprodução dos fundamentos da tradição de mestre Barba Branca nos rituais da Roda de Capoeira Angola na cidade de Lyon.

Tigrão, assim como Ada, também conheceu o Candomblé durante uma de suas estadias no GCAC de Salvador, descobriu seu orixá e ganhou um colar de contas de Ogum⁹³. Tigrão usa seu colar de contas em rodas de Capoeira Angola como mestre Barba Branca lhe aconselhou. Contudo, Tigrão altera a utilização de seu colar de contas usando também seu colar que representa seu *Kim*⁹⁴, um amuleto de proteção maia.

Tigrão é uma pessoa muito mística, lê tarô para os amigos, estuda e crê no calendário maia, segundo o qual, o mundo passará por uma transformação a partir do ano 2012. Essa transformação, segundo Tigrão me contou, ocorrerá por conta de mudanças no centro da Terra que ocasionaram o deslocamento do pólo norte magnético para o pólo sul geográfico, segundo ele, esse fenômeno acontecerá paralelamente a um deslocamento geográfico dos pólos, o Pólo Norte desmagnetizado se localizará onde hoje é a Rússia e o Pólo Sul magnetizado se localizará onde hoje é o Chile. (Diário de campo, Grenoble, outubro de 2009).

Tigrão diz que essa transformação de 2012 mudará a forma com que os homens constroem sua vida na Terra, seja no plano afetivo, seja no plano político.

⁹³ Orixá masculino, representante da guerra. Ogum é tido por muitos angoleiros como mestre João Grande e por consequência a sua linhagem, como padroeiro da Capoeira Angola.

⁹⁴ Segundo Tigrão, Kim é o dia correspondente ao seu nascimento, segundo o calendário maia, e corresponderia à sua personalidade e função no mundo.

Seguindo a lógica de Tigrão, o atual local do polo magnético é responsável por uma era que está acabando na qual o homem pautou suas relações na *razão e na mente*. Com a próxima configuração magnética do planeta, quando o polo magnético se localizar no Chile, os homens passarão a pautar sua vida afetiva e política pela lógica *corporal e afetiva*.

É no interior desse discurso que Tigrão localiza a sua prática da Capoeira Angola e o seu afeto com a cultura brasileira, evidenciando mais uma vez o imaginário que funde dois discursos e contribui para o processo de formação do “mundo imaginado”, nos termos de Appadurai, do grupo.

A Capoeira Angola é, para Tigrão, a materialidade do ideal do mundo pós 2012, quando as relações interpessoais serão mais afetivas. Segundo ele, a *ligação familiar* estabelecida no interior do GCAC é a expressão desse vínculo afetivo:

Tigrão vê o GCAC como uma família e diz: A Capoeira Angola é uma grande *família*, mestre Barba Branca nos chama de seus *filhos de Capoeira* e diz que os integrantes do GCAC são todos irmãos de Capoeira (Diário de campo, Lyon, outubro de 2009).

Para exemplificar, referindo-se a essa concepção *afetivo-familiar*, Tigrão se remete à cultura brasileira que estaria representada no ritual do jogo de Capoeira Angola:

Na cultura brasileira as relações entre as pessoas são afetivas, não há razão, as pessoas não se relacionam pela mente, mas sim pelo coração. Lá no bairro do Cabula, as pessoas falam alto, discutem em público, até brigam, mas logo depois se resolvem como em uma grande família, o afeto está em toda parte, não há distanciamento entre as pessoas. Já aqui na França as pessoas nem se olham no rosto, é verdade! E eu acho que a Capoeira Angola tem esse aspecto, sabe? As pessoas estão ali na roda, sempre em relação, quando eu toco um berimbau eu converso com as outras pessoas que estão tocando também e no jogo, musicalmente entende, como se fosse uma outra dimensão (risos), aí você sabe? E no jogo, você sabe, também! É sempre um conflito, as suas emoções estão todas ali, é você e o outro, sorrindo, às vezes brigando, mas estão ali dentro de um círculo. No jogo da Capoeira Angola

as pessoas tem que demonstrar esse afeto em público também, não dá pra fugir. É como dizem: 'A Roda de Capoeira Angola é como a roda do mundo!' É por isso que é difícil para um francês aprender Capoeira, é difícil ensinar aqui, as pessoas estão muito no plano do mental, do racional e demora para elas entenderem a Capoeira Angola... para entrar em uma roda então!? É um sacrifício (risos)! Mas são essas pessoas que mais precisam da Capoeira Angola ⁹⁵ (entrevista com Tigrão, Lyon, abril de 2010).

A partir de uma sobreposição de discursos, Tigrão entende a Capoeira Angola como um modelo societário representativo de um mundo onde as relações interpessoais são pautadas em um plano corporal e afetivo, tanto as relações entre as pessoas inseridas em um grupo, quanto as relações entre pessoas que fazem parte do ritual da Capoeira Angola.

Há que se entender que a frase - *A Roda de Capoeira Angola é como a roda do mundo* - é reproduzida em muitos contextos diferentes por muitos angoleiros diferentes ⁹⁶. Isso nos leva a uma visão de mundo construída no interior do universo da Capoeira Angola que se exterioriza a ponto de ser possível imaginar um mundo diferente.

O consenso entre os angoleiros do GCAC-França a respeito do potencial sociabilizador da Capoeira Angola ganha ares terapêuticos quando se trata de Sylvan.

Hoje conversei mais uma vez com Ada sobre a Capoeira Angola na França. Ela, assim como Imer, Tigrão, Gaelle e Alex,

⁹⁵ Tigrão me diz que dar aulas de Capoeira Angola na França é um grande desafio para ele pelo fato de que a cultura brasileira e a cultura francesa são muito diferentes. Ele diz tomar muito de seu tempo pensando em maneiras de traduzir uma *linguagem corporal e afetiva* a uma *linguagem mental e racional* para que as pessoas possam entender e gostar da Capoeira Angola. Apesar desse esforço, ele diz que os franceses só passam a entender a Capoeira Angola depois que viajam ao Brasil. O processo didático pedagógico da Capoeira Angola não será abordado neste estudo; é um dos temas que merecem atenção em pesquisas futuras.

⁹⁶ Diz Carlinhos: *O que a gente é na Capoeira, o que a gente é na roda, a gente é na vida. Se tu é um cara que... se eu dou um rabo de arraia, tu sai prum role, e eu dô outro rabo de arraia e tu sai pro outro lado, daí eu pulo de aú e tu foge pra lá e nunca me contra-ataca? Se ta sempre se defendendo? Tu é uma pessoa que na vida tu aceita da tua mulher, do teu chefe, coisas que não era pra aceitar... que eram coisas que deveria dizer: "não, rapaiz, aqui é minha área, daqui pra cá é minha área, respeite!" Presta atenção, a pessoa que é muito competitiva, no jogo também, é muito competitivo, quer ganhar, muito egocêntrica, por exemplo... você pode ver, ele não dá muito espaço na Capoeira não, é só ele...* (Entrevista com Carlinhos, Lyon, maio de 2010).

me apontaram para um *potencial terapêutico* de sociabilização da Capoeira Angola. E como todos, ao conversar sobre isso, Ada usa como exemplo a transformação do comportamento de Sylvan. Sylvan teria sido uma pessoa com graves dificuldades de se relacionar com as pessoas, Ada diz: *ele não conseguia nem olhar no rosto da gente, conversar sem gaguejar era impossível, mas hoje em dia ele é outro.* (Fala de Ada, diário de campo, Lyon, março de 2010).

Tive oportunidade de conversar com Sylvan, algumas vezes, quando cruzávamos juntos a *Presque Île* de bicicleta ao voltarmos dos treinos ou das rodas do GCAC-França.

Em uma dessas voltas de bicicleta conversamos sobre o papel da Capoeira Angola em sua vida e ele muito timidamente disse que a Capoeira o ajudou muito por conta dos cantos e música. Diz que demorou muito tempo para conseguir cantar na Roda de Capoeira Angola, e entrar na roda foi ainda mais difícil.

Sylvan se diferencia dos outros angoleiros do GCAC-França porque não está vinculado a nenhuma atividade acadêmica, nem artística, como a maioria dos integrantes desse grupo francês. Sylvan trabalha em um escritório e destoa dos outros angoleiros, pois sempre está vestido de terno e gravata e usando sapatos sociais.

Não consegui maior aproximação com Sylvan, apesar de sua imensa prestatividade cedendo-me fotos e artigos de jornais onde encontrei matérias sobre o grupo. Sylvan é realmente de poucas palavras.

Os diferentes discursos em relação ao sentimento de *comunidade*, *tribalismo* e, sobretudo, de *religare* também é relatado por Aceti (2010, p. 15):

... le rituel de la Roda créait un lien qui peut être qualifié de « religieux » au sens étymologique. Une pratiquante suisse a visité le groupe de Damas, une année après l'événement mentionné : « Je me suis sentie parfaitement intégrée. Je suis entrée dans la Roda et là (montrant une photo sur son appareil digital), je suis au pandeiro. » (Extrait de conversation, pratiquante avec une année de pratique, 27 ans, étudiante. Fribourg, 2010). La mise en acte du jeu de Capoeira requiert une organisation réunificatrice (la ronde et ses rites). La «

logique » de la Roda est collective par sa structure circulaire unifiant. Les chants dynamisent et forgent le groupe, d'où le sentiment d'inclusion pour la visiteuse qui participait, en jouant d'un instrument (le pandeiro) (p. 15)

Atualmente, existe uma discussão levantada pelo IPHAN, órgão do Ministério da Cultura brasileiro, em considerar a “Roda de Capoeira” como, mais do que um “patrimônio nacional”, como “patrimônio da humanidade”. Podemos entender o fenômeno da Roda de Capoeira Angola como um elemento que expressa exemplarmente a tensão entre universalismo (cosmopolita) e particularismo (nacional).

Lembrando da discussão de Fry, em “Feijoada e *soul food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais” (1982), no qual ele apontava para a tensão entre um “símbolo nacional” e um “símbolo étnico”, que por sua vez, no caso da Capoeira, esse símbolo étnico foi o que permitiu uma “transnacionalização” e “cosmopolitismo” da Capoeira Angola, nos EUA (conforme a dissertação de GRANADA, 2004), é possível reconhecer, a partir da etnografia realizada entre os angoleiros lioneses, uma tensão entre “símbolos nacionais” e, mais do que símbolos étnicos, “símbolos místicos”.

O que os lioneses estão nos mostrando, com a sua concepção do ritual da Roda de Capoeira Angola como *religere*, é que um novo cosmopolitanismo moderno, muito peculiar, se forma na Capoeira Angola, mediante a linguagem do “espiritual” e do “sagrado”.

Assim, o momento mais importante para a constituição da unificação comunitária do universo da Capoeira Angola é o Ritual da Roda de Capoeira.

O ritual da Roda de Capoeira Angola

Numa quarta-feira, 11 de novembro de 2009, me dirigi ao espaço chamado *Marmite Colbert* localizado no 4° *arrondissement* (*Croix-Rousse*), bairro onde moram

muitos dos angoleiros do núcleo de Lyon do GCAC. Em uma sala cedida pela municipalidade, os angoleiros do GCAC de Lyon realizavam uma reunião da Associação GCAC e a Associação Casamarela que visava finalizar os trabalhos de organização para o encontro de 20 de novembro em homenagem ao dia da consciência negra no Brasil.

Após a reunião, o GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula) organizou uma das raras Rodas de Capoeira Angola onde, além dos integrantes do GCAC, havia a presença de *visitantes*: eu, Jonathan e alguns de seus alunos do GCFA de Lyon (Grupo de Capoeira Filhos de Angola).

Imer e Tigrão organizam a orquestra: enquanto Imer retira o atabaque do saco, Tigrão retira de dentro de um saco de guardar esquis de neve (são perfeitos para guardar e transportar os berimbaus!) seis arcos de madeira que formarão os berimbaus e os coloca no chão; outros angoleiros do grupo dispõem as cadeiras, que haviam sido utilizadas para formar o cenário da reunião das associações, para compor a orquestra de Capoeira Angola. Sete cadeiras foram dispostas, uma ao lado da outra, em uma linha reta. O atabaque foi posicionado do lado da última cadeira da direita.

Imer então se junta a Tigrão e ambos começam a *armar* os berimbaus. Utilizando arames de aço, os bastões de madeira são arqueados, um após o outro e dispostos no chão. Assim que todos os bastões estão arqueados, Imer e Tigrão abrem uma outra sacola e retiram dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e muitas cabaças que servirão de caixa de ressonância para os berimbaus.

O reco-reco foi posicionado sobre a primeira cadeira ao lado do atabaque, o agogô na segunda, e os dois pandeiros na terceira e quarta.

Tigrão e Irme pegam os arcos que estavam no chão e procuram um número que está inscrito em sua base, para em seguida procurar a cabaça (que por sua vez também é inscrita com um número em seu interior), correspondente a cada arco.

As cabaças então são fixadas aos arcos através de um barbante. Com o auxílio de uma “baqueta” (uma vareta de madeira fina de aproximadamente 40 cm), Imer e Tigrão iniciam a afinação dos instrumentos, quanto mais elevada está a cabaça em relação ao arco, mais tensão o barbante oferece ao arame e, por

consequência, mais agudo se torna o som. Há uma detalhada afinação e uma grande atenção para com ela.

São armados seis berimbaus, dois de cada tipo: dois *gungas*, dois *médios* e dois *violas*. Os *gungas* são aqueles que têm uma cabaça maior e, por esse simples fato, já produz um som grave; os *médios* possuem cabaças de tamanho intermediário, portanto, produzem uma altura sonora intermediária entre os berimbaus *gungas* e os berimbaus *violas* e, por fim, o berimbau *viola*, que, por ter a cabaça menor, produz um som mais agudo.

Cada um desses berimbaus é afinado cuidadosamente, pois, mesmo com os diferentes tamanhos das cabaças, que propiciam uma nítida diferença na altura sonora, não é apenas a diferença entre eles que importa, mas a afinação adequada de cada um deles dentro dessas diferenças. Tigrão e Imer tocam um pouco, abaixam a cabaça, tocam mais um pouco, ajustam de novo, comparam a sonoridade dos berimbaus tocados ao mesmo tempo, até alcançar a afinação desejada para cada um deles.

Enquanto a orquestra estava sendo organizada, eu aproveitava para conversar com os angoleiros que saíam do banheiro usado como vestiário, para onde as pessoas se dirigiam com o intuito de vestir os seus uniformes e prepararem-se para o ritual da Roda de Capoeira. Os angoleiros do GCAC vestiam calças pretas e camisetas brancas e os angoleiros do GCFA vestiam calças pretas e camisetas amarelas, assim como as minhas que já estavam em meu corpo em baixo de muitas outras calças e blusas, desde que saí de casa (fazia bons 3°C).

Ao tentar conversar sobre a Capoeira Angola (como se tornou recorrente em minhas abordagens em campo), todos confessavam-me seus estranhamentos em relação à minha pesquisa: um brasileiro que pratica a Capoeira Angola perguntar a um francês coisas sobre essa prática. Percebia que as informações que recebia deviam passar por uma certa filtragem, pois eu era visto como um *autêntico angoleiro brasileiro* e, dessa forma, os lyoneses tentavam me dizer coisas sobre o que eles achavam que era a forma tradicional, portanto, a forma correta de entender a Capoeira Angola, reproduzindo o que o mestre e Tigrão lhes falava ao pé da letra e o que eu buscava era a interpretação pessoal no interior de um discurso pré-moldado.

Em um canto, notei Mari, sozinha, tocando um arco de berimbau armado; porém, com o auxílio de um arco de contra-baixo, ela friccionava o arco de contra-baixo contra o arame do arco de berimbau e cantarolava uma cantiga de ninar tradicional francesa. Aproximei-me dela e perguntei o que ela estava fazendo e ela me disse que brincava enquanto a Roda de Capoeira não começava.

Ela me disse que era musicista e que havia realizado um estudo sobre musicalização da Capoeira Angola em sua dissertação de mestrado.

Perguntei-lhe o que ela achava dessa musicalização e de sua importância para a Capoeira Angola. Depois de ficar constrangida pelo mesmo motivo que os outros, isto é, por falar sobre Capoeira Angola com um *autentico angoleiro brasileiro*, ela diz:

... a música da Capoeira Angola é como a Capoeira Angola, aparentemente simples, porém muito complexa na articulação entre os instrumentos e cantos. Há momentos certos de tocar a coisa certa no local certo, a gente não pode colocar o berimbau gunga aqui ou ali e nem tocar qualquer coisa, né? Claro, você sabe! Mas eu acho que dentro dessa forma fechada de se tocar na roda há também muita improvisação e conexão entre os tocadores, meio como o jazz, (risos), deve-se tocar da forma certa porque se não a roda não fica boa. Eu não sei porque não fica boa, porque eu ainda não entendi isso direito, dizem que tem relação com questões de religiosidade e tal... (Diário de campo, Lyon, novembro de 2009).

Mari diz que há uma riqueza de improvisação da musicalização da Capoeira Angola, mas há, contudo, *momentos certos, coisas certas e lugar certo* para tocar em uma Roda de Capoeira Angola, por conta de *questões de religiosidade*.

Depois que todos os seis berimbaus estavam armados e afinados, os angoleiros se posicionaram em suas cadeiras (com exceção do tocador do atabaque que permanece em pé). Três dos seis berimbaus ficam atrás das cadeiras, ao alcance dos angoleiros sentados nas três últimas cadeiras do lado esquerdo (oposto ao lado do atabaque). Cabe lembrar que são armados *berimbaus de reserva* e localizados ao alcance dos tocadores, se por acaso algum arame dos berimbaus que estão sendo tocados arrebente a sua substituição é efetuada rapidamente sem

que o ritual tenha que ser interrompido para tal substituição. O rompimento do arame do berimbau não é um acontecimento irrelevante para os angoleiros. Como o berimbau é a instância sagrada da Capoeira Angola o seu rompimento representa o acúmulo de *más energias na roda*. Antes que o acúmulo dessas más energias se manifeste nos angoleiros, o berimbau serviria de *para-raio*, apontando que algo não vai bem na roda⁹⁷.

Os três tocadores de berimbau se dispõem da seguinte maneira: o primeiro da esquerda, o berimbau gunga, o próximo à direita, o berimbau médio e, à direita desse último, o tocador do berimbau viola.

Como já vimos anteriormente, a orquestra do GCAC-França tem a seguinte formação, da esquerda para a direita: 1, berimbau gunga; 2, berimbau médio; 3 berimbau viola; 4, pandeiro, 5, pandeiro; 6, pandeiro; 7, agogô e 8, atabaque.

Tigrão, que se posiciona para tocar o berimbau gunga, chama Jonathan para tocar o berimbau viola e a mim para tocar um pandeiro como forma de dizer que éramos bem vindos à Roda de Capoeira Angola do GCAC naquela ocasião.

Os visitantes, que possuem de alguma forma um *status* hierárquico, são convidados para compor a orquestra, de acordo com sua posição nessa hierarquia, que por sua vez pode ser formal ou informal. Nesse caso, Jonathan possui um título de treinel e dá aulas pelo GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) em Lyon, portanto foi-lhe concedido o direito de tocar o berimbau viola; quanto a mim, já que não sou treinel, nem tão-pouco dou aulas em um núcleo, sou simplesmente um aluno de Capoeira Angola, mas por ser considerado, pelo núcleo e pelo Tigrão, como alguém que tem experiência equivalente à dos alunos mais experientes de seu grupo (o fato de ser um angoleiro brasileiro contribui para essa visão), fui convidado

⁹⁷ Em outro estudo, onde trato do ritual da Roda de Capoeira Angola do GCAZ de Curitiba (Grupo de Capoeira Angola Zimba) e sua relação com o Candomblé (BRITO, 2009), descrevo um desses rompimentos e sua relação com a dinâmica do jogo no interior da roda: “Durante o jogo de Guto e Renato o arame do berimbau Médio estourou, o que não é raro numa Roda de Capoeira Angola, é justamente por isso que antes da roda começar armam-se muitos berimbaus, mas quando isso ocorreu, Guto olhou para a orquestra e riu, abaixando a cabeça e indo até o pé do berimbau. Chegando lá, estendeu a mão a Renato e o abraçou. A quebra de um arame de berimbau é associada a um acúmulo de energia na roda, ao invés de haver um estouro no jogo ou em outra pessoa qualquer, é o arame que acaba canalizando esse excesso de energia e por isso arrebenta, por isso o riso de quando ele estava perdendo o controle no jogo à ponto de se tornar agressivo em detrimento da estética da Capoeira Angola de seu mestre Boca do Rio. Sentindo isso e segundo a sobreposição de acontecimentos (a perda do controle e a quebra do arame do berimbau) sentiu-se avisado e resolve abandonar o jogo e sair da roda” (p. 12).

a tocar o pandeiro. Os outros alunos visitantes e iniciantes integraram o círculo de pessoas que formava a Roda.

Os angoleiros que não faziam parte da orquestra sentaram-se em círculo à frente da linha composta por nós, os tocadores da orquestra. Todos conversam descontraídos até que Tigrão começa a tocar uma única nota repetitivamente com seu berimbau como que para chamar a atenção de todos a fim de se calarem, o que acontece imediatamente.

Tigrão começa a tocar, com o berimbau gunga, um toque chamado de *Toque de Angola*, em seguida, Imer começa a tocar, com o berimbau médio, um toque chamado de *Toque de São Bento Pequeno*, seguido de Jonathan que começa a tocar, com o berimbau viola, um toque chamado de *Toque de São Bento Grande*⁹⁸.

Eu fui o próximo a começar. Tigrão, então, para a roda e me diz que não era *hora do pandeiro*. Achei estranho, já que, no GCAZ de que eu faço parte, todos os instrumentos começavam um após o outro na mesma ordem em que Tigrão havia começado, porém, naquele momento, seria a hora do pandeiro começar a tocar. Fiquei intrigado e parei de tocar.

Tigrão me disse, em voz alta, para que todos escutassem, que, segundo os fundamentos do GCAC de mestre Barba Branca, o pandeiro e os outros instrumentos só começam a tocar depois que a ladainha tivesse sido cantada. E recomeçou o ritual desde o início. Assim que os três berimbaus estavam tocando, Tigrão olha para mim sorrindo e balançando a cabeça afirmativamente e grita *lêêêê!* Um grito alto e duradouro.

Nesse momento, Peninha e Sylvan, dois dos angoleiros do GCAC de Lyon que formavam o círculo e se encontravam em suas extremidades, próximos à orquestra, se aproximaram dos berimbaus e agacharam-se com a cabeça voltada para o chão. Nesse momento, Tigrão inicia o canto da seguinte *ladainha*:

Lagartixa na Parede
Se chama calango

⁹⁸ Essa nomenclatura também varia de acordo com a linhagem, não só a nomenclatura, mas o próprio toque em si pode variar.

Calango na parede
Se chama lagartixa

Deu salto caiu de costas
Pisei no rabo da bicha

Cachoeira, Muritiba
São Félix, Banco de Areia
Meu navio ficou encalhado
Na boca de uma baleia

Muito bem colega velho
Sua palavra valeu
Uma pedra deu na outra
Seu coração deu no meu

Dedo de munheca é dedo
Dedo de munheca é mão
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damião

Camaradinho (DOMÍNIO PÚBLICO)

Apesar do sotaque francês, Tigrão canta com grande desenvoltura e clareza. O final dessa ladainha é marcado pelo *camaradinho*, quando se inicia o canto da *louvação* ou *chula*, um outro gênero de canto presente na Capoeira Angola: *lê viva meu Deus!*

Nesse momento, todos os angoleiros da roda, tanto os que formam a orquestra quanto os que formam o círculo, inclusive os dois que estavam agachados em frente aos tocadores de berimbau, no pé do berimbau, respondem em coro: *lê, viva meu Deus, câmara!*

Então, os outros instrumentos, que até aquele momento não participavam da orquestra, iniciam sua participação, e Tigrão olha para mim mais uma vez e balança a cabeça indicando o momento correto de tocar o pandeiro, segundo os fundamentos de seu grupo e mestre.

A louvação continua, com Tigrão cantando: *iê, viva meu mestre!* E o coro respondendo: *lê, viva meu mestre, câmara!*; Tigrão continua: *lê viva a Bahia*, e o coro: *lê, viva a Bahia, câmara!*; Tigrão: *lê, viva a angola!*, e o coro: *lê, viva a angola, câmara!*

Faz-se um breve intervalo no canto, somente o som da orquestra ressoa. Sylvan e Peninha, os angoleiros posicionados ao pé do berimbau se cumprimentam com um aperto de mãos e fazem sinais no chão com as mãos, Sylvan toca o berimbau gunga com a ponta dos dedos, conforme Ada descreve em seu trabalho, para pedir proteção espiritual.

O jogo se inicia, e Tigrão começa então a cantar o último dos gêneros musicais da Capoeira Angola, o corrido que perpassa por todo o ritual de Roda de Capoeira Angola variando em termos de letras e melodia de acordo com os acontecimentos da roda. Tigrão começa por: *Ê Ogum ê, ô tata que malembê, Ê Ogum ê, ô tata que malembê, Ogum ê!* E o coro responde: *Ogum é tata que malembê!*; Tigrão: *Ogum ê!* E o coro segue repetindo o refrão do corrido enquanto o jogo se inicia.

Esse corrido está presente em alguns rituais do Candomblé. Após a Roda, Imer e outros angoleiros com os quais conversei, me disseram que tinha conhecimento desse fato e que mestre Barba Branca não o aprova, pois, apesar de ter trabalhado no terreiro, não é filho de santo, ou seja, não é da religião Candomblé e não aprendeu esses cantos de Candomblé com seu mestre João Pequeno de Pastinha (que, como já foi dito é evangélico da Igreja Quadrangular do Reino de Deus), de modo que esse corrido não faz parte de sua linhagem.

Mesmo não fazendo parte da linhagem do GCAC, o grupo começou a cantá-lo depois que Tigrão o trouxe para as rodas do GCAC-França, já que se trata de um corrido em homenagem a Ogum, seu Orixá.

A musicalização da Capoeira Angola foi aprendida por Tigrão, Ada e os outros de forma oral, através dos ensinamentos de mestre Barba Branca. Entretanto, posteriormente tal processo de aprendizado passou por alterações: há cartilhas com músicas traduzidas que são distribuídas para os angoleiros do GCAC-França.

Trois ladainhas, treize chansons et leur traduction pour débiter.



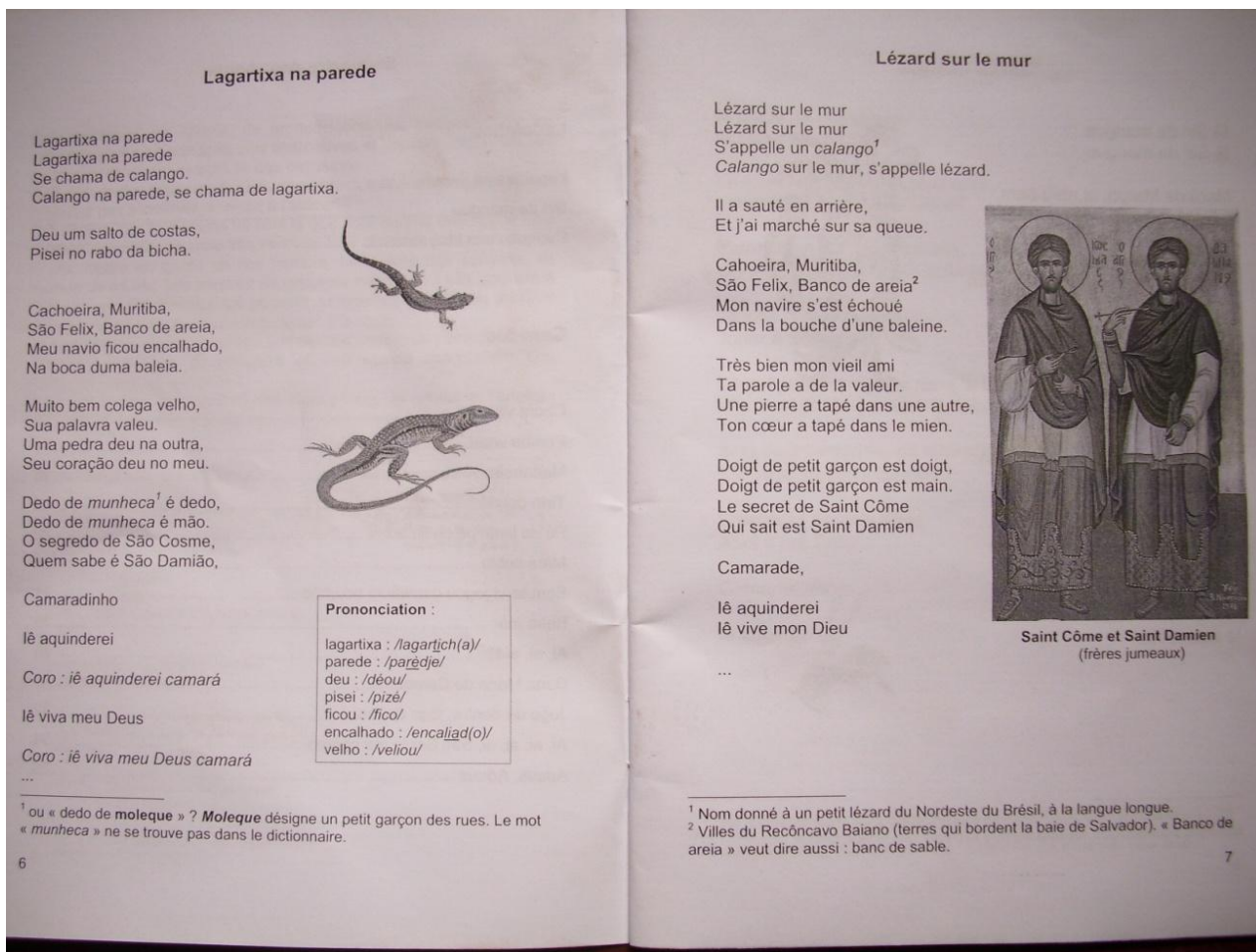
Você diz que sabe muito,
lagartixa sabe mais :
ela anda na parede,
coisa que você não faz.

Livret de chansons de capoeira angola



Romain Chabbal (Canarinho)
romain.chabbal@gmail.com

2009



Outro meio muito utilizado por eles para enriquecer o acervo de cantos de Capoeira Angola é a *Internet*, sobretudo, o *site Youtube*, de onde Tigrão aprendeu o corrido que falava de Ogum. Tigrão me perguntou se eu conhecia a sua tradução, já que se trata de um dialeto africano utilizado nos rituais de Candomblé no Brasil e ele sabe que eu frequento um terreiro de Candomblé na cidade de Londrina.

A formação da orquestra de Capoeira Angola demonstra a hierarquia existente nesse universo, segundo a posição dos tocadores. O berimbau gunga é convencionalmente tocado pelo responsável pela roda, que geralmente é o mestre, contramestre ou treinel do grupo responsável pela sua organização. É o tocador do berimbau gunga quem tem a palavra e a autoridade em uma Roda de Capoeira; é ele, portanto, quem tem a prioridade de iniciar uma roda e cantar durante o ritual da Roda, mas pode acontecer que essa pessoa *passe o canto* para uma outra pessoa

que integra a orquestra, o que significa permitir que outra pessoa cante em seu lugar, assim como passar o berimbau gunga quando lhe parecer apropriado.

Frequentemente, isso acontece porque o tocador do berimbau gunga, sendo o responsável pela roda pode ter entre seus visitantes alguém que seja por ele considerado superior, segundo a hierarquia da Capoeira Angola, ou simplesmente por que deseja jogar Capoeira Angola no interior da roda. Caso seja um treinel o responsável pela roda e, por acaso, haja a presença de um contramestre ou mestre entre os visitantes, o berimbau é passado para esse visitante. Entretanto, isso também é entrecortado pela divisão hierárquica de linhagens, caso seja algum contramestre de algum grupo fora da linhagem da qual pertence o grupo que organiza a roda, isso dependeria do julgamento pessoal do treinel responsável.

Tigrão então, na posição de responsável pelo núcleo, iniciou o ritual da Roda de Capoeira Angola tocando o berimbau gunga, cantando a ladainha, louvando a Capoeira Angola e seu mestre e evocando a proteção de seu Orixá, Ogum, através do corrido. O canto do corrido é acompanhado pela permissão do Tigrão para que o jogo entre Sylvan e Peninha se inicie. Tal permissão é efetuada com o gesto de indicar o centro da roda com o berimbau gunga.

O jogo se inicia lentamente, acompanhando o ritmo imposto pela orquestra e pelos corridos. Golpes de pernas chamados *rabo-de-arraia* e *meia lua de frente* são desferidos por Peninha forçando Sylvan a se aproximar do solo em movimentos de defesa chamados de *negativa*. Nesse momento inicial os jogadores se estudam. Em meio a esses golpes e defesas, os angoleiros param por momentos nas chamadas *bananeiras*, que são movimentos em que os jogadores se posicionam de cabeça para baixo, sustentados apenas pelas mãos e braços, preparados para atacar com os pés, caso o seu oponente lhe aplique um golpe de cabeça, chamado *cabeçada*.

Peninha, que já passou por outros grupos de Capoeira Angola antes de se filiar ao GCAC-França, demonstra mais plasticidade em seu jogo, ou seja, ele apresenta uma gama de movimentos mais variada do que Sylvan que, desde o começo de sua trajetória na Capoeira Angola, faz parte do GCAC.

Como Ada (DUQUE, 2004) descreve em sua dissertação, os movimentos corporais transmitidos na linhagem de mestre João Pequeno e, por consequência,

na linhagem de mestre Barba Branca, são baixos e lentos. Peninha explora mais as possibilidades de seu corpo em movimentos acrobáticos, sem, no entanto, se distanciar de Sylvan ou destoar do ritmo imposto pela orquestra.

É Tigrão que cantava os corridos até então (tais como consta em meu diário de campo, pois ao chegar em casa e redigir meu diário de campo lembrei apenas de dois ⁹⁹: *sou angoleiro que veio de angola, jogo com Deus e com nossa senhora e jogo de dentro, jogo de fora, valha me Deus minha nossa senhora...*) *passa o canto para Jonathan que canta tem dendê, tem dendê, Capoeira Angola tem dendê.*

Assim como o jogo de Capoeira Angola acompanha o ritmo da orquestra, o ritmo da orquestra e os corridos respondem à atuação dos jogadores do centro da Roda.

Jonathan, ao perceber que o jogo estava em uma *fase de estudo* por um longo tempo, decidiu incitá-los a acelerarem o jogo com o corrido que cantou. O termo *dendê* presente no corrido se referia ao óleo de dendê presente na culinária baiana, conhecido por ter um sabor forte e muito apimentado. Jonathan, então, sugeriu (metaforicamente) que Sylvan e Peninha ‘temperassem’ o jogo.

Entretanto, o jogo não mudou, pelo fato de que ambos não entenderem o recado dado por Jonathan, porém, Tigrão, que estava tocando o berimbau gunga atuando como responsável pela Roda e, portanto pelo ritmo da orquestra, entendeu-o e decidiu acelerar progressivamente a velocidade do ritmo da orquestra. Recorreu, então à uma tradução de um sentido dado metaforicamente pelo canto através de uma linguagem sonora e assim estabeleceu a comunicação entre Jonathan, Peninha e Sylvan.

Imediatamente, o jogo se transforma. Os golpes passam a ser desferidos com maior eficácia no sentido de atingir o companheiro. Os outros angoleiros da roda começam a se excitar e a cantar mais alto, de acordo com o aumento da emoção que o jogo sugeria em razão dos golpes que passavam mais perto dos rostos e com uma velocidade maior, enfim, Peninha tenta uma rasteira e falha.

⁹⁹ Essa seria uma das desvantagens de realizar uma “participação observante” (WACQUANT, 2002), método que, entretanto, permite que o pesquisador acesse a realidade estudada em relação à emoção compartilhada.

Conquanto a rasteira não fosse suficiente para derrubar Sylvan, os angoleiros se empolgam e riem, rindo alto em manifestações de euforia. Alguns chegam a lamentar balançando a cabeça negativamente, mas ao mesmo tempo sorriem pelo fato de não ter acontecido uma queda.

Tigrão emite alguns gritos de euforia no exato momento em que parecia que Sylvan se esborracharia no chão.

Aqui me lembro da fala de Daphná, uma angoleira de origem haitiana que cresceu em Paris depois que seus pais migraram para a França quando ela tinha 2 anos de idade. Ela começou a praticar Capoeira Angola no Grupo FICA de Paris porque se identificava com a história dos afro-brasileiros que conheceu através de livros brasileiros que havia lido na escola. Em 2007, mudou-se para Grenoble para trabalhar em um laboratório de biologia onde realiza pesquisas relacionadas a produtos alimentícios, ocasião em que passou a integrar o GCAC-França dessa cidade. Daphná diz sobre o que ela chamou de *bom stress* que um jogo de Capoeira lhe proporciona:

... quando você chega no pé do berimbau e ouve o som de todas as partes, todos cantando juntos... tem um stress que faz com que você tente analisar o outro pra saber qual é o seu nível, qual é sua vontade, nos primeiros minutos se precisa fazer atenção, estudar o companheiro, tem um lado analítico que eu adoro, eu adoro esse stress... é um bom stress (risos)... e quando você vai jogando e quase que vai (risos) uma rasteira... ah eu gosto disso, mas tem que ser sem violência, se não isso se torna um mau stress...

Celso: Qual é a diferença entre um bom stress e um mau stress?

Daphná: *Um mau stress é quando eu apanho... isso causa um mau stress, se imaginar pior que outro é ruim, tem gente que se sente assim as vezes... mas a adrenalina de um jogo com o cuidado causa um bom stress...* (Entrevista com Daphná, Grenoble, março de 2010).

Esse momento é contagiante, Peninha e Sylvan e os outros angoleiros que formam a roda se retroalimentam com esse *bom stress* formando uma boa roda chamada pelos angoleiros brasileiros e franceses de uma *roda com Axé*¹⁰⁰.

Gravina (2009, P. 13), analisando os angoleiros da cidade de Marseille, na França, diz sobre as “regras do ritual” (o que eu prefiro chamar, como os nativos de fundamentos) concernentes ao som produzido na Roda de Capoeira Angola e de seu papel na formação de uma totalidade que se constrói a partir da relação entre som e corpo:

As regras do ritual são atualizadas a cada roda através da performance dos participantes. O som é uma vibração produzida no corpo, que ganha o espaço e retorna ao corpo como sensação da vibração amplificada pelo som produzido pelos/nos outros corpos. O canto é, portanto, uma forma de “construir alguma coisa juntos” através dos corpos dos sujeitos. A sensação é da ordem do concreto.

Voltemos ao jogo de Peninha e Sylvan. Peninha indica para Sylvan, através de um gesto circular com a mão, que quer dar uma *volta ao mundo*¹⁰¹ e começa a caminhar em torno dos limites internos da roda e é seguido por Sylvan.

Ambos não podem sair da roda até que Tigrão, ou quem quer que esteja tocando o berimbau gunga, lhe dê autorização para isso. Porém, eles podem respirar, pensar no ocorrido e montar uma nova estratégia de jogo enquanto realizam a *volta ao mundo*. Esse movimento, não significa uma trégua ou intervalo do jogo; ambos devem continuar atentos, pois estão, no interior de uma Roda e um ataque pode surgir a qualquer momento.

Os jogadores voltam ao *pé do berimbau* e retomam o jogo, um breve período de re-estudo reinicia-se. Nesse momento, Jonathan olha para o lado e me passa o

¹⁰⁰ Termo relativo à “energia vital” presente no Candomblé que também é utilizado por capoeiras. Sobre o Axé, Aceti (2010) diz: « Cette dimension spirituelle (Lewis, 1992; Downey, 2005) de l'« Axé », qui transcende les joueurs dans le rituel de la roda de la Capoeira, concourt dans les nouveaux terrains d'implantation de la capoeira au partage d'une religiosité et d'une interculturation entre des individus de cultures et de religions différentes, qui contraste avec les caractéristiques universalistes (et rationalistes), rationnelles et séculières des activités sportives » (p. 5).

¹⁰¹ Mais uma expressão que associa a dinâmica do ritual da Roda de Capoeira Angola com a dinâmica do mundo.

canto. Vendo que o jogo se torna calmo novamente, começo a cantar um corrido que possibilite um aumento da intensidade do jogo: *Dá, dá, dá no nego, no nego, você não dá!* Os angoleiros que entenderam o sentido do corrido começavam a se empolgar novamente e a responder o corrido de forma energética, quando Tigrão abaixa o berimbau em direção à roda e começa a tocar uma única nota repetitivamente em seu berimbau gunga para chamar Sylvan e Peninha de volta mais uma vez ao pé do berimbau. Algo de errado aconteceu!

Tigrão grita: *lê!*, não de forma prolongada como no início, mas abruptamente, um breve grito. A orquestra, então, entendendo o sinal, para simultaneamente.

Tigrão aproveita, então, para dar a segunda lição aos seus alunos advertindo-me novamente. Ele fala da existência de diferentes linhagens de Capoeira Angola, e diz que cada qual tem seus fundamentos que devem ser seguidos. Continua dizendo que, segundo os fundamentos da linhagem de seu mestre, Barba Branca, as pessoas que tocam os pandeiros, assim como as que tocam o agogô, o reco-reco e o atabaque, não podem cantar; está é função exclusiva de quem toca os berimbaus.

Era minha segunda *gafe* no GCAC-França. Eu achei estranho novamente, e me dei conta de que tinha entrado no clima da roda e havia esquecido de que os fundamentos ali eram outros, eu não estava realmente em um núcleo da linhagem do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba), então eu me dei conta de que estava pisando em ovos e me limitei a observar o ritual até que Tigrão me indicasse outra ação qualquer ¹⁰².

Pedi desculpas ao Tigrão e ele me responde que não era preciso, já que eu não conhecia os fundamentos do GCAC.

Novamente o ritual se inicia desde o começo, iniciando o gunga o toque de angola seguido pelos outros instrumentos.

Sylvan e Peninha aguardam a autorização de Tigrão para retornar ao jogo e Jonathan continua o corrido que eu havia iniciado: *Dá, dá, dá no nego, no nego, você não dá!* Esse corrido pode ser interpretado de duas formas nesse contexto, servindo para ambos os jogadores: ele pode servir para incitar a desforra de Sylvan,

¹⁰² Cantar enquanto se toca o pandeiro é uma prática normal tanto para mim como para Jonathan que partilhamos dos mesmos fundamentos por pertencermos a uma mesma linhagem, como veremos a diante.

assim como pode servir para incitar uma nova tentativa de Peninha, já que ele não conseguiu seu intento de derrubar Sylvan.

A expressão *dá no nego* parece ser reconhecida por Peninha que olha para a orquestra e ri. Sylvan também parece ter entendido e inicia um jogo mais agressivo fazendo com que Peninha efetue a *chamada de angola*.

Foi a *chamada de costas* que Peninha utilizou:



Chamada de angola de costas

Assim que o jogador chamado atende ao chamado e se une ao jogador que efetuou a chamada, eles dão alguns passos para frente e para trás em conjunto, até que o jogador que efetuou a chamada aponte algum lugar do solo para que o jogador que foi chamado se posicione e ambos reiniciem o jogo da forma como vinha sendo jogado antes da chamada acontecer.

A *chamada de angola*, assim como a volta ao mundo, não é um intervalo do jogo, mas sim uma parte dele. Segundo os fundamentos de outras linhagens, como a do GCAZ, os jogadores podem atacar durante a chamada, já, segundo os fundamentos da linhagem do GCAC de mestre Barba Branca, esse ataque não é permitido.

A razão para realizar essas chamadas é extremamente subjetiva; no caso de Peninha, ela me pareceu ter sido utilizada com o intuito de acalmar a sequência de ataques que Sylvan efetuava, pareceu ter sido utilizada como uma defesa.

Sylvan atende à chamada de Peninha e o jogo continua; entretanto, Sylvan, muito tranquilo habitualmente, se mostra agressivo e Tigrão chama os dois ao pé do berimbau através do toque de uma única nota repetitivamente e do berimbau arqueado apontando o centro da roda.

Chegando ao pé do berimbau, Tigrão diz que o jogo acabou. Sylvan e Peninha então se abraçam ¹⁰³ fortemente ao pé do berimbau e saem da roda.

Nessa roda, cada jogo teve a duração aproximada de 10 minutos.

Depois que dois jogadores saem da roda, outros jogadores se posicionam e essa troca abre um intervalo no qual é possível realizar também a troca dos tocadores que compõem a orquestra. Aqueles que desejam tocar algum instrumento, salvo o berimbau gunga, pedem aos que estavam tocando que os deixem substituí-los. No decorrer de um jogo não é permitida a troca de instrumentos, pois essa troca *quebraria a conexão* entre os elementos que criam um ambiente propício ao jogo.

¹⁰³ O abraço é algo muito natural entre angoleiros e principalmente entre brasileiros. Eu estou habituado a cumprimentar meus amigos com um abraço cotidianamente. Esse hábito cotidiano da cultura brasileira se tornou um fundamento importante entre os angoleiros franceses, posto que eles não se abraçam com frequência. Algumas vezes que eu revi algum amigo de Lyon ou de Grenoble, pessoas com as quais eu já mantinha uma relação mais afetiva, inconscientemente as cumprimentava com um abraço o que lhes parecia estranho e que me chamou atenção. Na Capoeira Angola do GCAC-França isso se tornou uma questão de “fundamento”: o abraço ao final do jogo representa para os angoleiros franceses uma facilidade de efetuar toques corporais. Isso causou em mim, impregnado de valores de “minha” cultura, certo estranhamento e, por vezes, constrangimento, posto que na França amigos homens me cumprimentavam com dois beijos. Para meus padrões culturais, o beijar estabelece um contato corporal muito mais afetivo do que um abraço.

Essa troca é, entretanto, determinada por uma escala hierárquica. Dificilmente algum angoleiro mais novo substitui um angoleiro mais experiente, a não ser que essa substituição seja requisitada.

A violência física e o “bom stress” no ritual da Roda de Capoeira Angola

As expressões *bom stress* e *mau stress*, sugeridas por Daphná me levaram a pensar na teoria de Elias e Dunning (1992) com a qual analisei um grupo de Capoeira Angola na cidade de Londrina (BRITO, 2007).

Segundo essa teoria, o esporte moderno seria uma forma “civilizada” de reproduzir tensões, nos esportistas, semelhantes a tensões encontradas em guerras. A partir do desenvolvimento de um conjunto de “normas e regras objetivas”, a violência nesse processo seria controlada.

Há no esporte, segundo essa teoria, “o percurso gradual para atingir a tensão e a excitação saudável que serve como catarse, um clímax prolongado que lentamente se resolve a si próprio” (ELIAS e DUNNING, 1992, p.129).

A violência na Capoeira Angola é uma violência controlada em primeira instância pelo senso de violência dos angoleiros, durante o jogo, violência que pode ser estimulada ou refreada pelo tocador do berimbau gunga através do canto e da velocidade do ritmo da orquestra, o que nos leva à segunda e última instância: a ação controladora do tocador do berimbau gunga, visto ser ele quem tem autoridade para interromper um jogo, como o fez Tigrão no jogo de Sylvan e Peninha.

O berimbau gunga, no ritual da Roda de Capoeira, como fica evidente, é o elemento material que caracteriza simbolicamente a autoridade e o poder. Quem o toca tem mais que o direito, tem o dever de assumir essa autoridade: é ele que deve iniciar a musicalização, é ele que a termina; ele deve autorizar o início do jogo e finalizá-lo; deve aumentar a violência ou diminuí-la. Como escreveu mestre Pastinha: “O berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som” (MESTRE PASTINHA, 1960).

Nessa perspectiva, a Capoeira Angola pode ser entendida como um combate mimetizado onde a violência é controlada, porém não por normas e regras objetivas, como entendem Elias e Dunning (1992), mas pelos diversos conjuntos de elementos dos fundamentos e de forma subjetiva.

O limiar de violência existente em uma Roda de Capoeira depende, então, do senso do tocador do gunga que, por sua vez, está determinado pela *experiência de roda* vivida e pela linhagem da qual faz parte.

Eu diria que a percepção dos angoleiros do GCAC em relação à violência tende a fixar um limiar baixo em relação ao limiar que eu tomaria como ótimo, o que acarreta jogos sem muita excitação ou “bom stress”. Isso significa que, segundo os meus padrões, os jogos realizados pelo GCAC-França, com algumas exceções, não causaram em mim muito do “bom stress”.

Ao conversar com Imer sobre essa questão, ele me disse que os angoleiros do GCAC-França, em sua maioria, não estão habituados a manifestar uma violência controlada, uma vez que, diferentemente do que ocorre no Brasil, onde a Capoeira Angola é associada à dança, porém o aspecto bélico é fortemente acentuado, no grupo francês o que se acentua é o aspecto da dança e isso relega para segundo plano a luta.

Imer me disse que mestre Barba Branca se esforçou muito para fazer com que os angoleiros do GCAC-França deixassem de praticar uma *Capoeira Angola da paz e do amor*, enfatizando que a luta é parte integrante de sua prática.

Imer diz que os angoleiros que vivenciaram a Capoeira Angola no Brasil demonstram uma maior propensão à realização de jogos mais violentos e diz que sente falta de jogos *mais duros* na França.

De uma forma ou de outra, existem momentos em que a agressividade se mostra nos jogos do GCAC-França, porém não há controle dessa violência de modo que, quando há alguma manifestação de violência mais acentuada, o jogo se torna excessivamente direto e a dança é relegada a segundo plano inconscientemente.

Segundo os meus padrões, os jogos realizados no GCAC-França ou se fixavam em um limiar baixo, deixando de produzir uma boa tensão, ou extrapolava o

limiar produzindo um “mau stress” pelo fato de não haver controle, expressão que pode ser substituída pela expressão *jogo de cintura*, ou nos termos da Capoeira Angola, *mandinga*.

Aceti (2008) diz que a Capoeira da Europa se mostra mais inserida no processo de eufemização da violência. Ela diz que um mesmo gesto efetuado na Roda de Capoeira gera diferentes interpretações conforme seja a Roda realizada por pessoas habituadas aos jogos do Brasil ou por europeus que não estão habituados a jogar com brasileiros. Por exemplo, uma *rasteira* pode ser percebida como normal, como parte do jogo, e como uma forma corriqueira de interação em uma situação específica ou, ao contrário, num outro contexto, pode ser qualificada como “violenta”, se for considerada “fora da norma”.

Realmente, tive a impressão de que a análise de Aceti (2008) corresponde a uma possibilidade de interpretação da violência existente no GCAC-França.

A *mandinga* é uma categoria nativa existente entre angoleiros do Brasil e da França como a principal característica de um bom angoleiro. Essa categoria pode ser entendida de duas formas: pode estar relacionada às capacidades mágico-religiosas ou à malícia do *jogo de cintura* que possibilita a utilização de estratégias necessárias para superar uma situação dada.

O aspecto mágico-religioso está presente na utilização de colares e rezas relacionadas à prática religiosa do Candomblé, já o aspecto prático da *mandinga*, no caso aqui retratado, refere-se à capacidade de dosar a intensidade e eficiência dos golpes sem a perda de controle por parte do jogador com a descaracterização da dança e o conseqüente descambar para a luta direta. Deve haver harmonia entre essas duas atitudes (dança e luta).

Quando um jogador perde o controle, a violência ultrapassa o limiar aceito e se torna inaceitável, ocasionando o término do jogo.

No GCAC-França, isso se torna um dilema, porque alguns dos seus integrantes como Imer, gostariam que os jogos fossem *mais duros*, mas ele próprio reconhece que, se isso ocorrer, muitos dos angoleiros, que fazem parte do grupo hoje, deixariam de fazê-lo, pois que a Capoeira Angola em Lyon não é procurada

pelo seu aspecto de luta, mas sim pelo seu aspecto de dança, o que se explica, como vimos no capítulo 3, pelo histórico da formação do núcleo.

Em relação ao controle da violência e sua associação com a ideia de *mandinga*, creio que aos angoleiros do GCAC-França lhes falta o conhecimento dessa associação, lhes falta, por isso, a *mandinga*, segundo meus padrões construídos no contexto da Capoeira Angola brasileira.

Tomando a *mandinga* como referência para explicar a capacidade de controlar a violência, e relacionando o jogo de Capoeira Angola do GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula) com o jogo de Capoeira Angola do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) de Curitiba, por exemplo, posso dizer com Wisnick (2008) que o jogo do núcleo brasileiro é realizado “em verso”, pleno de oscilações e curvas, enquanto que o jogo do grupo francês se efetiva “em prosa”, é retilíneo e sem oscilações, ambos uma linguagem poética específica da Capoeira Angola, porém de gêneros poéticos distintos.

Percebi de modo mais concreto que havia alguma diferença entre a minha percepção relacionada à tolerância de violência e a dos angoleiros franceses quando chegou a minha vez de jogar. Senti que os angoleiros do GCAC de Lyon ficaram apreensivos e demonstravam certo receio.

Chegada, pois, a minha vez de entrar na Roda para jogar, o angoleiro que estava na vez de jogar comigo demonstrava apreensão e receio. Tigrão, ao percebê-lo, passou o berimbau gunga ao Imer, seu aluno mais experiente, e me chamou para jogar com ele.

O nosso jogo teve uma curta duração. Tigrão também demonstrava tensão; sobretudo, julgava ser necessário afirmar sua posição de autoridade, naquele momento. A minha impressão foi confirmada posteriormente por Imer, da seguinte maneira:

Hoje, Imer me disse que minha presença aqui é boa para o GCAC-França. Ele disse o seguinte: *O Tigrão não joga com você da mesma forma que joga com a gente. Ele tem certo receio de jogar com você, com a gente ele faz o que quiser, mas com você, ele sabe que*

se bater, também vai apanhar. É bom para ele, porque jogando só com a gente ele não evolui, entende? Mas ele não vai assumir isso, porque ele tem que manter a sua posição de treinel dentro do grupo em relação a visitantes de outros grupos (Diário de campo, janeiro de 2010, Lyon).

A minha presença durante o jogo causa um “mau stress” que é entendido por Imer como uma possibilidade de aumentar o limiar de tolerância em relação à violência.

Tigrão e eu começamos o jogo de forma lenta mas, subitamente, ele começou a me atacar de tal maneira que eu me senti agredido; não fui atacado de forma sutil, *mandingueiramente*, ou, com outras palavras, de modo oscilante em que a violência é “controlada”; os ataques foram diretos, sem oscilações, ou na terminologia de Wisnik (2008): os ataques se deram “em prosa”.

Durante o nosso jogo, eu olhava para a orquestra e as expressões de Gaele, Imer e Ada denunciavam que os angoleiros estavam tensos. Entretanto, um aluno, mesmo experiente como Irme e mesmo tocando o berimbau gunga, não tem autoridade suficiente para interromper um jogo daquele que o ensina, seja ele seu mestre, ou um treinel, no caso, Tigrão.

Percebia que Tigrão estava agressivo e realizei uma *volta ao mundo* com o intuito de acalmá-lo, sempre rindo, visto que era uma agressividade que, até então, não me deixara com “mau stress”. Enquanto isso, Imer começava a cantar o corrido para Ogum, com o qual Tigrão havia aberto a roda, e isso estimulou Tigrão a uma atitude de afirmação pública de sua autoridade e superioridade perante seus alunos.

Aconteceram duas tentativas de rasteiras de minha parte e da parte dele, mas a roda não manifestava entusiasmo; havia um “mau stress” que começava a me afetar. Os angoleiros que formavam a roda e orquestra não respondiam ao coro com entusiasmo, o que demonstrou indícios de que o “mau stress” se generalizava.

Certo momento, eu desferi um golpe chamado *chapa de frente* que acertou Tigrão, ao qual revidou com o mesmo golpe e me acertou, dando a seguir mais um e mais outro, ao que eu respondi, pedindo que déssemos uma nova *volta ao mundo* e

agachando-me ao *pé do berimbau*, sorri e lhe disse que se acalmasse. Tigrão, então, retornou ao jogo e retomou seus ataques diretos, o que me deixou nervoso e me levou a rebater os ataques com igual diretividade demonstrando também falta de mandinga. Não fui, portanto, suficientemente *mandingueiro* para contornar a situação e acabei por responder à violência descontrolada de Tigrão com o mesmo descontrolo.

Tigrão, então, sabiamente, prezando o bom andamento de sua Roda, ciente de que, se ele não interrompesse o jogo, ninguém o faria, me estendeu a mão como sinal de que o jogo acabara. Nos demos as mãos e nos abraçamos, procedimento que marcou o final do jogo que teve a duração de menos de dois minutos.

Na Capoeira Angola não existe *adversário*; os angoleiros são camaradas de jogo. Nele, os fundamentos (canto, ritmo da orquestra, chamadas de angola, voltas ao mundo e, em última instância, cancelamento do jogo através da autoridade exercida pelo tocador do berimbau gunga) agem para manter o nível de violência em um limiar ótimo.

Essa concepção de *camaradas de jogo* diferenciada de *adversários de luta* é descrita por Wacquant (2002) em sua etnografia sobre o boxe. Há no boxe dois espaços específicos, o da luta e o do *sparring* que é associado a um jogo. No jogo de *sparring* há a contenção da violência para mantê-la em um nível ótimo que não pode ser nem baixo, nem alto, sob pena de anular os benefícios do treinamento.

Wacquant (2002, p. 103) mostra que há, nesse contexto, uma “dialética do desafio e da resposta” que é controlada pelo treinador a partir de um “*working consensus*”:

Durante uma sessão de *sparring*, o nível de violência flutua de maneira cíclica, segundo uma dialética do desafio e da resposta, entre limites variáveis balizados pelo sentido de equidade que funda o acordo original entre dois boxeadores – que não é nem uma norma nem um contrato, mas sim o que Goffman (1959) chama de um “*working consensus*”. Se um dos dois acelera a cadência de seus golpes, o outro responde “instintivamente” endurecendo de imediato sua réplica; segue-se um brusco sobressalto de violência que pode subir até o ponto que os parceiros batem um no outro sem parar, antes de se separarem e retomarem de comum acordo (muitas vezes

marcado por sinal de cabeça ou um tapa nos punhos), seu diálogo pugilístico em um grau mais baixo. A tarefa do técnico consiste em ouvir essa “conversa a golpes de punho”, de modo a garantir que o combatente menos aguerrido não seja reduzido ao silêncio, quando então ele dará ordens ao oponente para diminuir a pressão... ou que os dois parceiros não deixem a intensidade da troca de golpes diminuir muito em relação à luta, sem o que o exercício perderia seu objetivo próprio (p. 103).

Dessa forma proponho que haja um funcionamento análogo ao da “dialética do desafio e da resposta” no jogo da Capoeira Angola, controlado pelo responsável pelo toque do berimbau gunga a partir dos fundamentos da Capoeira Angola, cujo objetivo é contribuir para a produção do “bom *stress*” coletivo, que perpassa por todos os integrantes da Roda de Capoeira Angola, de modo a constituir uma fusão momentânea entre eles e uma sensação de *religare*.

Se analisarmos o momento em que Tigrão e eu estávamos no centro da roda jogando, vemos que era Imer quem tocava o berimbau gunga e cantava (é importante dizer que ele domina muito bem a língua portuguesa e conhece um número considerável de corridos). Ele também poderia ter contornado a situação, já que Tigrão e eu estávamos envolvidos de corpo e alma no jogo e não pudemos nos controlar.

Talvez por conta de sua inexperiência para lidar com situações como essa, ou pelo fato de que era seu professor que estava jogando, Imer não o fez, ao contrário, contribuiu para que a roda fosse contagiada pelo “mau *stress*” estimulando Tigrão com o corrido para Ogum em um momento inoportuno, já que o esperado seria acalmar os ânimos.

O final da roda se aproximava quando Tigrão volta a compor a orquestra para tocar o berimbau gunga e cantar os *corridos de despedida* ou *canto pra subir*¹⁰⁴. Os corridos de despedida podem ser muitos, mas, no caso da linhagem de mestre João Pequeno, eles são dois, são cantados em todas as rodas.

¹⁰⁴ A expressão *canto pra subir* é uma referência direta ao Candomblé, quando há possessão e existe a necessidade de que a entidade espiritual retorne ao mundo dos desencarnados, canta-se um *ponto para subir*.

Tigrão cantou: *Eu já vou beleza / Eu já vou m'embora* e o coro repete o mesmo verso. Ao mesmo tempo que esse corrido é cantado, os integrantes da orquestra se levantam e esperam que todos façam o mesmo para darem uma volta inteira em torno da roda.

Em seguida, Tigrão canta o último corrido das rodas de Capoeira Angola de sua linhagem: *Adeus, adeus!* E o coro responde: *Boa viagem!* e Tigrão continua: *Eu já vou m'embora!* E o coro responde: *Boa viagem!* Tigrão: *Eu vou com Deus!* E o coro: *Boa viagem* e Tigrão: *E nossa senhora!* e o coro *Boa viagem!*

Enquanto esse corrido é cantado, os jogadores não param de jogar. Nesse momento, os jogos passam a ser *comprados*, o que significa que qualquer angoleiro que estiver na roda pode escolher um dos dois jogadores que estão no centro jogando e jogar com ele, sem que seja necessário começar o jogo desde o princípio. O outro jogador que foi preterido se junta aos angoleiros que formam o círculo girando com eles em torno dos jogadores.

Em seguida, o canto se encerra e o ritmo da música aumenta consideravelmente. Nesse momento, os jogos são muito rápidos e se torna mais arriscado entrar na roda. Depois de uns 10 minutos, Tigrão grita *lê!* e a roda acaba!

Após o término da roda, fizemos um samba de roda que funciona na mesma lógica do final da Roda de Capoeira da linhagem de mestre João Pequeno, a lógica da compra: em um círculo, um homem e uma mulher entram para dançar, podendo, a qualquer momento, um deles ser substituído através da *compra*, ou seja, uma mulher que queria dançar com o homem que está na roda dançando deve efetuar uma *umbigada* na mulher que está dançando; esse é o sinal para que ela abandone seu par; já quando a *compra* é feita pelo homem, ele deve entrar e simular um ataque qualquer, seja uma *cabeçada*, seja uma *rasteira*, como sinal de que está entrando na roda e que o atingido deve sair.

Após o samba, ainda acontece a *bière au bar La Fourmi*¹⁰⁵ ao lado da sala *Marmite Colbert*. As relações construídas entre os angoleiros no interior da prática

¹⁰⁵ São dois os bares frequentados pelos integrantes do núcleo lyonês do GCAC-França, uma vez que as rodas desse núcleo acontecem em dois lugares distintos, para cada local há um bar correspondente: *La Fourmi* e o *Tostaqui*

da Capoeira Angola tendem a se estender em outros ambientes. Um dos ambientes privilegiados é o bar (BRITO, 2007, p 51).

Mesmo Imer que diz não ter o hábito de beber, depois de uma roda é certo que ao menos uma cerveja ele tomará. *É parte do ritual que aprendemos no Brasil com o mestre*, diz Imer.

Os angoleiros iniciantes são convidados insistentemente para a *papoeira* (conversa sobre Capoeira), após todas as rodas, mas a integração se dá gradativamente. Os angoleiros mais velhos não se cansam de convidar para irem ao bar, mesmo aqueles que se mostram mais arredios à ideia, até que conseguem aos poucos convencer um ou outro que, a partir de então, passa a integrar as cadeiras do *La fourmi*.

Foi nesse ambiente, experimentando muitas cervejas diferentes, (cordialmente oferecidas por meus novos amigos no intuito de me aliviar da saudade do Brasil), que muitos dos temas abordados nessa pesquisa que foram aprofundados em entrevistas formais posteriormente, surgiram.

“Correr trecho”: o deslocamento do angoleiro

Vimos no terceiro capítulo que, após o contato inicial com os “*ethnoscapes*” responsáveis pela disseminação da ideia da necessidade da observância dos fundamentos, a primeira ação dos sujeitos decididos a formar um núcleo de Capoeira Angola é organizar *encontros*.

Esses *encontros* demonstram que os mestres de Capoeira Angola são, nesse primeiro contato, contratados como profissionais por pessoas interessadas na Capoeira Angola tradicional e que, em alguns desses casos, criam extensões de seus grupos na forma de núcleos, onde, desse momento em diante, torna-se, na maioria dos casos, certo que, uma vez por ano, eles passarão por lá para a realização de *workshop's* de Capoeira Angola, cujo custo, na Europa, varia de 600 a 1000 Euros por um fim de semana de *workshop*.

Após o estabelecimento da filiação, os *praticantes* de Capoeira Angola se tornam *angoleiros* e, com essa transformação, é instaurada outra forma de relação social entre eles e o mestre: de contratadores de um serviço profissional de Capoeira Angola passam a ser *filhos de Capoeira Angola*, já inseridos em uma comunidade afetiva.

A partir do momento em que os núcleos estão constituídos, os encontros deixam de ter um caráter estritamente profissional como afirmam Jonathan do GCFA de Lyon, Ada e Gaelle do GCAC-França: os mestres não exigem pagamento para os *workshop's*, porquanto, muitas vezes, os núcleos apresentam dificuldade financeira e os mestres não deixam de participar dos encontros por esse motivo.

Cria-se uma ligação na qual o mestre se preocupa com seus alunos e o desenvolvimento do seu núcleo, entre outros motivos, em virtude de os núcleos passarem a representar uma extensão do grupo e o nome do mestre responsável pela fundação do núcleo.

Parece haver entre os angoleiros uma espécie de necessidade de *correr trecho*, ou seja, viver um “espírito aventureiro” (CASTRO, 2007), que os impulsionam às viagens. Como diz contramestre Negão:

... a gente não aprende Capoeira Angola só dentro de casa [núcleo do qual faz parte]... tem é que rodar, tem que correr trecho. Tem que ter um mestre e um grupo, mas tem que rodar pra tomar lição de Capoeira, é “fundamento” também, né meu?!... Pra isso, a ideia é unir os angoleiros... não é nem unir, mas manter a unidade mesmo, tá ligado?... a unidade da Capoeira Angola, porque aí, dentro dessa unidade da Capoeira Angola, a diversidade vai aparecer de cada linhagem ... (Entrevista com Negão, Curitiba, novembro de 2008).

Contramestre Negão mostra que é necessário viajar para aprender os fundamentos que extrapolam os *fundamentos que se aprendem em casa*, ou seja, no seu próprio núcleo. É preciso viajar para conhecer os fundamentos que formam a *unidade da Capoeira Angola*. Ele continua dizendo:

Eu viajo pra onde tem Capoeira Angola e pego qualquer Roda de Capoeira Angola, mas eu nunca paguei para treinar com outros mestres que não são da minha linhagem. Já participei de muito workshop no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, agora pra trabalhar com Capoeira Angola eu vou onde me chamam, normalmente é para os encontros organizados pelo Angola Dobrada. Talvez em 2010 eu passe pelos núcleos do ACAD da Alemanha¹⁰⁶ (Idem).

Na fala do contramestre Negão, percebe-se que, enquanto aluno, ele viaja para os *workshop's* onde estão mestres relacionados a sua linhagem como uma forma de desenvolver sua Capoeira Angola e manter contato com a unidade da Capoeira Angola, mas percebe-se também que existe uma face profissional da Capoeira Angola, o trabalho e as relações que se estabelece pelas ligações criadas entre os grupos de origem e os núcleos espalhados pelo mundo, razão das viagens.

A mobilidade existente no universo da Capoeira Angola tem, então, essas duas faces: a dos alunos que buscam os fundamentos e a dos mestres e contramestres que realizam seu trabalho na condição de transmissores desses fundamentos.

A fala do contramestre Negão aponta para três dimensões dos “fundamentos identitários”: 1) na condição de angoleiro, que deve “correr trecho”, ele encontra-se na “primeira dimensão” que se refere à unidade da Capoeira Angola constituída através do acionamento dos “fundamentos da Capoeira Angola”, 2), na condição de aprendiz, ele encontra-se na “segunda dimensão” referente à unidade da linhagem constituída pelo acionamento dos “fundamentos de linhagem”, 3) na condição de profissional, ele encontra-se na “terceira dimensão” que se refere à unidade do grupo ACAD constituída pelo acionamento dos “fundamentos de grupo”.

Nessa perspectiva, as relações entre angoleiros que se estabelecem nos *encontros* seguem a lógica do “sistema de linhagem da Capoeira Angola”.

Nas semanas do dia 20 de novembro de 2009 aconteceu o “ZoomBrasil, *festival des cultures du Brésil*” organizado todos os anos para celebrar o dia da

¹⁰⁶ Isso realmente aconteceu, em 2010. Contramestre Negão viajou para a Europa passando pelos núcleos do ACAD da Alemanha e da Itália realizando *workshop's* para os angoleiros europeus do grupo de que ele faz parte. Vê-se, nesse caso, que há uma agenda de eventos antecipada por cerca de 2 anos.

consciência negra na cidade de Lyon. O festival é organizado por duas associações lyonesas vinculadas à Capoeira Angola: a Associação GCAC-França (Grupo de Capoeira Angola Cabula) e a Associação Casamarela da qual o GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) de Lyon faz parte.

Mestre Braba Branca do GCAC deslocou-se de Salvador-BA e o mestre Laércio do GCFA, de Berlim-AL, para a realização dos *workshop's* que aconteceram em um único final de semana¹⁰⁷.

No dia 20 de novembro aconteceu o ritual da roda em homenagem ao *dia da consciência negra* que envolveu angoleiros dos núcleos do GCAC-França da cidade de Grenoble, de Lyon e de Privas, alguns angoleiros do Roda e dois angoleiros do GCALV de Toulouse (Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar) e também alguns praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea de Lyon aos quais não se permitiu participar porque não estavam vestidos com os uniformes de seus respectivos grupos.

Então, mestre Barba Branca os impediu de jogar e de pegarem instrumentos para tocar em sua roda, pois disse ele:

... para jogar em Roda de Capoeira Angola tem que usar uniforme, com a camiseta pra dentro da calça e calçado, tudo certinho, eu tenho que saber de onde eles são, de que mestres são alunos! (fala de mestre Barba Branca, diário de campo, novembro de 2009, Lyon).

Os capoeiras regionais/contemporâneos, que foram proibidos de participar, disseram-me que tinha sido um exagero da parte do mestre impedi-los de

¹⁰⁷ Ambos receberam um cachê de 600 Euros. Jonathan, Gaelle e Ada me disseram que haviam dito aos mestres que não sabiam quanto poderiam pagar-lhes e que isso dependeria das atividades do festival que seriam cobradas. Cada *workshop* de Capoeira Angola de um dia custou 50 Euros, e os filmes e festas custaram de 3 a 10 Euros. É dessa forma que as passagens e os cachês dos artistas convidados são pagos. A burocracia é imensa e tudo requer contrato de pagamento, a não ser o pagamento dos mestres, em que não se trata de uma relação comercial ou financeira oficialmente estabelecida. Jonathan me disse que sabe que o mestre Laércio vive de sua arte e ele, na condição de artista, diz entender e fazer questão de pagar pelos *workshop's*. Já mestre Barba Branca é aposentado e me disse que aproveita as viagens a Lyon para ver seus amigos franceses e seu filho que mora na Suíça. Ada e Gaelle disseram querer pagar mais do que os 600 Euros, já que mestre Barba Branca permanece em Lyon em média um mês todos os anos, mas descontando todos os gastos do evento foi o que puderam oferecer ao seu mestre.

participar e que não era a roupa que demonstrava ou não o seu comprometimento com a Capoeira. Contudo, respeitaram a autoridade do mestre e ficaram fora da roda, porém abandonaram seus planos de participar dos *workshop's* nos dias seguintes.

Quando falei com alguns angoleiros presentes no encontro a respeito do acontecido, eles afirmaram que um mestre deve agir assim e que o uso do uniforme é uma questão de fundamento da Capoeira Angola e estar sem uniforme em uma roda de comemoração ao 20 de novembro era um falta de respeito com o mestre, mas também com a Capoeira Angola, e justificaram: *é que eles não sabiam disso, eles fazem Capoeira Regional.*

Esse é um exemplo de como os “fundamentos identitários de primeira dimensão” não impedem, mas inibem a participação de praticantes de Capoeira Regional/Contemporânea nos eventos de Capoeira Angola. É por isso que aqueles capoeiras regionaleiros/contemporâneos não puderam participar, razão por que preferiram voltar para casa e não participar dos outros dias do encontro e, segundo me disseram, não retornariam no ano seguinte.

A roda do 20 de novembro foi controlada por mestre Barba Branca e foi ele quem tocou o berimbau Gunga e montou a orquestra, conforme os fundamentos do GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula) e não do GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola).

Com exceção dos integrantes do GCALV (Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar), do GCFA e do Roda, o evento era formado por uma visível maioria de alunos do GCAC (o que percebe-se pela predominância dos uniformes preto e branco) mesmo com a presença de mestre Laércio e a participação de Jonathan na organização do encontro¹⁰⁸.

¹⁰⁸ O GCFA (ao lado do FICA), é o grupo que mantém mais núcleos de Capoeira Angola na Europa: Valença e Barcelona, na Espanha; Turino, na Itália; Zurique, na Suíça; Constance e Berlim, na Alemanha; Estocolmo e Echer na Suécia e Bristol; Brighton na Inglaterra e na Rússia e na Grécia.



Roda de Capoeira Angola do dia 20 de novembro em Lyon

Essa predominância dos alunos do GCAC e a observância dos fundamentos desse grupo atestam que, apesar da organização ser uma parceria entre os dois grupos, o evento caracterizou-se como do GCAC.

No dia seguinte, aconteceram os *workshop's* dos mestres que deram suas aulas de forma sistematizada, realizando os movimentos na frente dos alunos que observavam atentamente para depois reproduzi-los.



Workshop de Capoeira Angola em Lyon

Os movimentos transmitidos por mestre Barba Branca eram mais *fechados*, o que demonstrava a preocupação em ensinar a se defender dos possíveis ataques que poderiam acontecer durante o jogo. Ele dizia que *o simples é o seguro*; é esta uma característica de sua linhagem: a linhagem de mestre João Pequeno. Não havia muitas variações de movimentos, porém muita repetição dos mesmos para que fossem realmente interiorizados pelos alunos.

Já mestre Laércio demonstrava uma movimentação mais variada e, sem preocupar-se excessivamente com possíveis ataques, se empenhava em transmitir uma forma de dançar enquanto se joga Capoeira. Seus movimentos eram mais *abertos* e expressava uma preocupação estética do jogo.

O aquecimento preparatório para a aula realizado pelo mestre Barba Branca era baseado em exercícios físicos como flexões e corridas; já o aquecimento da aula

de mestre Laércio foi feito com passos de dança que ele explicava ter origem no Candomblé.

Conversando com Imer do GCAC-França de Lyon, resolvi perguntar qual era a relação que havia entre o GCAC e o GCFA e ele me disse que no Brasil não há muita relação, mas em Lyon são os dois únicos grupos de Capoeira Angola. Disse, ainda, que Jonathan do GCFA é amigo das pessoas do GCAC de modo que resolveram unir as forças para realizar o festival, caracterizando uma aliança local, daí a gritante ausência de angoleiros de outros núcleos do GCFA da Europa.

Imer continuou me dizendo que sabe que são de linhagens diferentes, mas que no final são grupos que descendem da mesma linhagem de mestre Pastinha:

Não tem muitos grupos da linhagem de mestre João pequeno aqui na Europa, na França então, não tem nenhum, só a gente (risos). Então, a gente não pode organizar encontros com outros grupos de nossa linhagem de mestre João Pequeno e o GCFA além de ser um grupo de Capoeira Angola também é da linhagem de mestre Pastinha a mesma que a nossa em um grau mais distante, mesmo tendo algumas diferenças entre a gente.

Desse modo, percebe-se que, devido à ausência de grupos vinculados à linhagem de mestre João Pequeno, a estratégia foi recorrer ao discurso que diz que mesmo não sendo próximo o *grau de parentesco* entre os dois grupos, ainda há uma ligação entre os grupo graças à codescendência da linhagem de mestre Pastinha. Os elementos presentes no discurso referem-se a uma dimensão do sistema de linhagem onde os dois grupos partilham de um mesmo fundamento.

Esses diferentes modos de acionar os “fundamentos identitários” tornaram-se mais explícitos quando, Jonathan e mestre Laércio me convidaram a assumir a turma de alunos do GCFA de Lyon por um mês, porque Jonathan teria de viajar com seu grupo de forró de rabeça a trabalho.

Jonathan me disse que tentaria chamar algum angoleiro do GCFA-Barcelona (o núcleo do GCFA mais próximo do GCAF de Lyon) se eu não pudesse aceitar o pedido.

Eu lhes disse que não deveria aceitar, pois eu não estava apto a dar aulas de Capoeira Angola e mestre Boca do Rio poderia não aprovar que um dos alunos do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) desse aula na França sem o seu conhecimento. Então, mestre Laércio disse:

... eu falo com ele, a gente vai se encontrar em um evento na semana que vem na Itália, e eu falo com ele sobre isso, é que a gente precisa mesmo, não dá pra deixar os alunos sem treinos por um mês (Diário de campo, Lyon, novembro de 2009).

Foi o que aconteceu, depois de alguns dias falei com mestre Boca do Rio; ele havia-se encontrado com mestre Laércio e tudo já estava decidido. Antes de partir, Jonathan me chamara para conhecer seus alunos e, ao me apresentar, disse:

Esse é o Celso, ele que vai me substituir por esse mês aqui nas aulas. Vocês estão vendo as cores do seu uniforme? É preto e amarelo como o nosso e a nossa orquestra é exatamente igual, isso quer dizer que somos da mesma família, da mesma "linhagem" como se diz na Capoeira Angola. Ele deve ter alguns movimentos diferentes, que vocês não estão habituados, mas os dois grupos O GCAZ e o GCFA tem muita coisa em comum, somos os dois da linhagem de mestre Moraes (Diário de campo, Lyon, novembro de 2009).

No tocante ao festival ZoomBrasil, o GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula) e o GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) são de uma mesma *linhagem de mestre Pastinha* e os dois grupos se ligam na convergência das árvores genealógicas de 4 gerações passadas); também o GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba) e o GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) são de uma mesma *linhagem de mestre Moraes*, porém a convergência das árvores genealógicas se dá em duas gerações passadas. Foi um *grau de parentesco da Capoeira Angola* mais próximo que motivou tal aliança entre Jonathan e eu (GCAZ e GCFA), superando a relação de amizade pessoal existente entre Jonathan (GCFA) e os angoleiros do GCAC-França.

Quando olhamos para o modelo do “sistema de linhagem da Capoeira Angola”, a linhagem de mestre Moraes se encontra em uma dimensão inferior à de mestre Pastinha, o que atesta que, quanto mais próximo se encontra a convergência das árvores genealógicas de dois núcleos (segundo o modelo do sistema de linhagem), mais forte é a ligação social estabelecida no universo da Capoeira Angola, posto que os fundamentos convergem em maior grau.

A disputa pela legitimidade

O fato de que o núcleo do GCAC-França, em Lyon, é o único do grupo francês que conta com a frequente presença de um treinador faz dessa cidade o “centro”, razão por que os encontros anuais do grupo são realizados lá, atraindo os integrantes do GCAC de Grenoble, Privas e alguns praticantes de Capoeira Angola de outros grupos da região Rhônes-Alpes como Aurélie, aluna de Claude, formador do grupo Roda e ex-aluno de Fred Bendongué na Cia de Dança Azanie.

No entanto, Aurélie estava com uma camiseta preta do grupo Roda. Ao ver que eu usava uma camiseta do GCAZ me disse que mestre Boca do Rio estaria em sua cidade Montelimar (cidade vizinha de Privas) nos próximos meses e me convidou para ir até lá participar das aulas.

Porém, antes da chegada de mestre Boca do Rio em Montelimar, houve um *workshop* do GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula) em Privas e os núcleos de Grenoble e de Lyon estariam presentes. Eu os acompanhei e conheci Arrepiado que, me viu e disse que estava aprendendo a jogar Capoeira Angola com o mestre Boca do Rio no grupo Roda de Claude, apesar de estar com o uniforme do GCAC.

Fiquei um tanto perdido quando Aurélie e Arrepiado tentavam me explicar as relações que ambos mantinham com os três grupos (GCAZ, GCAC e Roda). Depois de algum tempo percebi que, nos núcleos de Capoeira Angola da região de Privas (local onde se localiza um núcleo do GCAC-França) e na região de Montelimar (local onde o grupo Roda mantém seu grupo), há, apenas, um treino por semana, o que

faz com que Arrepiado, Aurélie e algumas outras pessoas treinem nos dois grupos para que possam praticar Capoeira Angola ao menos duas vezes por semana.

Mestre Barba Branca, entretanto, não permite que seus alunos treinem nem visitem treinos e rodas de núcleos que não sejam do GCAC, o que causa certo desconforto entre Arrepiado, Aurélie e os integrantes do GCAC de Lyon.

Há uma certa tensão entre algumas pessoas do GCAC de Lyon e Claude (e por consequência entre seus alunos), já que ele não é filiado oficialmente a nenhum grupo de Capoeira Angola tradicional também não é um treinel oficial.

Nas palavras de Claude “desde sempre houve uma pressão do GCAC de Lyon para que eu parasse meu trabalho ou me filiasse a algum grupo brasileiro”.

Em janeiro de 2010, mestre Boca do Rio ministrou *workshop's* em Montelimar para o grupo Roda e eu fui convidado por Aurélie e Arrepiado para participar.

Nessa ocasião, Claude me disse que fazia dois anos que o grupo Roda mantém relação com mestre Boca do Rio e que a ideia era filiar-se ao GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba). Claude realiza 4 *workshop's* com mestre Boca do Rio por ano para aprender os fundamentos do GCAZ, o que significa que 4 vezes por ano mestre Boca do Rio viaja para Montelimar na França¹⁰⁹.

Foi a partir da constante acusação de ausência de fundamentos que Claude resolve filiar-se ao GCAZ, participando do processo de disseminação desse grupo na França, a partir da mobilidade frequente de mestre Boca do Rio da Espanha para a França.

Nessa ocasião, mestre Boca do Rio trouxe camisetas amarelas e calças pretas aos alunos do Roda. Todos passaram a usar essas cores, entretanto sem o logo do GCAZ.

Conversando com o mestre Boca do Rio, Claude percebe que deve realizar mais do que uma única aula de Capoeira Angola por semana, posto que demandaria muito tempo para que os integrantes do Roda assimilassem os fundamentos de

¹⁰⁹ No período que eu estava em Lyon, set de 2009 a jun de 2010, mestre Boca do Rio viajou pela França para as cidades de Metz, Marseille, Montpellier, Paris, Montelimar; Na Noruega foi a Oslo; na Espanha foi a Barcelona.

mestre Boca do Rio e formassem o núcleo francês do GCAZ. No mês seguinte, Claude consegue mais um horário no espaço onde dá suas aulas.

O *workshop* de mestre Boca do Rio em Montelimar aconteceu em 4 dias, de quinta até domingo, realizando-se no último dia a roda de encerramento. Nessa roda estava presente Mário, um praticante de Capoeira Angola brasileiro que mora na Europa há 3 anos. Mário praticou Capoeira Angola no GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) de Salvador, sendo aluno de mestre Moraes. Ao chegar na Europa resolve filiar-se ao GCFA (Grupo de Capoeira Filhos de Angola) de mestre Laércio.

Entretanto, Mário disse que rompeu com o GCFA e precisava de uma referência para continuar seu trabalho com Capoeira Angola na França, motivo que o levou a viajar até Montelimar e procurar mestre Boca do Rio. Ele gostaria de se filiar ao GCAZ.

Mestre Boca do Rio, por sua vez, responde que ele deveria primeiramente organizar alguns *workshop's* no local onde Mário mantém seu trabalho para que pudessem manter um contato maior e conversar e treinar assim como Claude está fazendo.

Claude me explica o que venho chamando de acusação de ausência de fundamento da seguinte maneira:

... os angoleiros tem medo que se faça Capoeira Angola de qualquer jeito, ainda mais quando não se é brasileiro, eles pensam: um francezinho vai se aproveitar da Capoeira Angola e dar aula sem ter nenhum fundamento. Eu entendo isso. É por isso que é preciso se filiar a um grupo tradicional de um mestre brasileiro, de preferência um mestre que você se identifique (Entrevista com Claude, março de 2010, Montelimar).

A partir desse *workshop* de mestre Boca do Rio em Montelimar, Aurélie e Arrepiado começam a usar as cores preto e amarelo, inclusive nas rodas do GCAC-França.

Mestre Boca do Rio também realiza seus *workshop's* com movimentos e com aulas de canto e música e, assim como mestre Laércio e Barba Branca, explica as diferenças de fundamentos em relação às cores e às orquestras das linhagens.

Ao conversar com Aurélie, ela me relata que, até algum tempo atrás, não via diferença entre as linhagens de Capoeira Angola, fato que contribuía para que ela frequentasse as aulas dos dois grupos ao mesmo tempo.

Aurélie descobriu a diferença entre as linhagens, durante os últimos *workshop's* de que participou com os mestres Barba Branca, Laércio e Boca do Rio, nos quais percebeu as semelhanças e diferenças entre os diferentes grupos. Ela contou:

*... aqui no GCAC de privas e no Roda as aulas são raras e algumas coisas sobre fundamentos não são ensinadas, a gente precisa de um mestre brasileiro mesmo para nos ensinar os fundamentos*¹¹⁰ (Entrevista com Aurélie, março de 2010, Montelimar).

Soube, nesse evento, que Aurélie e Arrepiado iriam para Santiago de Compostela, na Espanha, para o encontro internacional de Capoeira Angola do GCAZ (Grupo de Capoeira Angola Zimba), porque queriam ver de perto um encontro onde estariam mestre Boca do Rio e outros mestres de sua linhagem, e decidimos fazer essa viagem juntos.

Os integrantes do GCAC-França não quiseram ir, pois não lhes é permitida da parte de seu mestre irem a encontros organizados por outros grupos que não sejam de sua linhagem. Alguns dos alunos mais velhos dizem ter autorização para participar apenas de Rodas e não de treinos o que, segundo eles, tornaria o investimento da viagem à Espanha caro em relação ao que poderiam desfrutar.

¹¹⁰ Nesse caso específico, vejo que é muito provável ter havido uma interferência 'externa', a do pesquisador. As nossas conversas podem ter acelerado o processo de aprendizagem dos fundamentos porque as minhas perguntas a fazia pensar nas suas relações no interior da Capoeira Angola, o que pode tê-la feito atentar para as questões das diferenças e semelhanças entre os grupos. Nesse sentido, talvez eu mesmo tenha servido de vetor dos valores do sistema de linhagem da Capoeira Angola, disseminando alguma interpretação dos fundamentos e ocasionando, inconscientemente, certa interferência no campo.

Desse modo, o que determinou a mobilidade dos angoleiros da França em direção à Espanha foi o sistema de linhagem da Capoeira Angola.

Imer me contou que o GCAC-França é tido pelos outros angoleiros da região como um núcleo *fechado em si mesmo*, pelo fato de que eles não participam de outros encontros. Ada me contou que, anos atrás, ela e algumas amigas do GCAC-França resolveram desconsiderar os conselhos de mestre Barba Branca e decidiram viajar para Berlim e participar de um encontro de Capoeira Angola organizado por vários grupos da linhagem de mestre Moraes.

Durante os *workshop's* do encontro, elas se sentiram perdidas em relação aos “fundamentos” que lhes eram transmitidos; elas entraram em contato com mestres de Capoeira Angola que ensinavam a tocar os instrumentos e a formar a orquestra de forma diferente, e viam movimentos de ataque e defesa que seu mestre dizia não serem corretos. Segundo Ada, foi a partir desse momento que ela percebeu e entendeu que a proibição de mestre Barba Branca era relacionada aos fundamentos e às diferenças entre as linhagens.

Levando-se em conta o sistema de linhagem da Capoeira Angola, o GCAC-França encontra-se ilhado entre grupos de outras linhagens, já que a maioria dos grupos de Capoeira Angola da Europa não fazem parte da linhagem de mestre João Pequeno, o que acaba por limitar a mobilidade dos angoleiros desse grupo a Grenoble, Lyon e Privas e, para alguns, essa mobilidade se estende ao Brasil, uma vez por ano, e isso significa que, para os angoleiros do GCAC-França, o GCAC-Brasil é mais “próximo” (EVANS-PRITCHARS, 1972) do que o GCAZ-Espanha, não obstante esse localizar-se a menos de 1000 km, e aquele localizar-se a 10.000 km de Lyon.

Voltando ao encontro do GCAZ em Santiago de Compostela-ES, Aurélie, Arrepiado e eu nos deparamos com muitos grupos diferentes de países diferentes, porém a grande maioria é formada por descendentes da linhagem de mestre Moraes.

Para esse encontro foram convidados três mestres: Cobra Mansa, da FICA de Washington DC-EUA, mestre Carlão, do GCAK de Londres-Inglaterra e contramestre Dirceu do GCLV de Barcelona-ES, além de mestre Boca do Rio¹¹¹.

O mestre Carlão foi aluno de mestre Moraes no Rio de Janeiro, mestre Cobra Mansa foi aluno de mestre Moraes no Rio de Janeiro e em Salvador, mestre Boca do Rio, aluno de mestre Moraes em Salvador e contramestre Dirceu foi aluno de mestre Manoel, que, por sua vez, foi aluno de mestre Moraes no Rio de Janeiro.

Havia mais de 70 pessoas de muitos lugares da Europa¹¹². Havia núcleos de Capoeira Angola da FICA da França e da Itália, havia núcleos do GCAK de Londres, núcleo do ACAD da Alemanha e Itália, GCFA da Itália e Espanha e um núcleo do CECAJP da Espanha, além de praticantes de Capoeira Regional de Portugal que não participaram efetivamente do *workshop*, só presenciaram. Entre todos os mais de 70 participantes, havia 3 pessoas do núcleo GECAJPP (grupo da linhagem de mestre João Pequeno, a mesma linhagem do GCAC) da cidade de Vigo, vizinha a Santiago de Compostela.

¹¹¹ Infelizmente, o encontro não pôde contar com a presença de mestre Cobra Mansa e mestre Carlão por conta do fechamento de muitos aeroportos europeus ocasionado pela erupção de um vulcão na Islândia.

¹¹² Contando-se a família de mestre Boca do Rio e sendo eu incluído, éramos 7 os participantes brasileiros.



Ritual da Roda de Capoeira Angola do encontro do GCAZ em Santiago de Compostela¹¹³

As pessoas dos diferentes países se conheciam e trocavam datas de encontros que aconteceriam em suas localidades nos próximos meses. As que não se conheciam pessoalmente se reconheciam pelos uniformes que usavam, no qual constava o nome do grupo que faziam parte e, em alguns casos, a cidade onde o núcleo se localiza. Ao contrário do que normalmente ocorre na Europa, a língua a que recorriam para se comunicar quando não partilhavam de uma mesma língua materna não era o inglês, mas sim o português. O português era uma espécie de “língua franca”, que se ouvia com muitos sotaques diferentes.

Na primeira noite de encontro, mestre Boca do Rio passa um *dever de casa* aos participantes: escrever uma ladainha sobre o evento que seria cantada na manhã seguinte. Dessa forma, aquela noite e a manhã seguinte, os alemães, espanhóis, franceses, italianos e ingleses se esforçaram para escrever uma letra

¹¹³ Foto retirada por Zar&Goyo.

que falasse sobre Santiago de Compostela e sobre a Capoeira Angola em língua portuguesa.

Na última Roda do evento, mestre Boca do Rio pediu a alguns representantes de núcleos ali presentes os quais realizariam encontros nos próximos meses que divulgassem as datas para que se soubesse do *calendário de viagens dos angoleiros*, porquanto, somente nos dois próximos meses, haveria três eventos: um em Montpelier, na França, organizado pelo grupo FICA, um em Borgonha, na Itália, organizado pelo grupo FICA e um terceiro em Berlim, na Alemanha, organizado pelo grupo ACAD.

Os encontros aqui descritos nos mostram claramente como a Capoeira Angola está disseminada pela Europa e como a mobilidade dos angoleiros é, em grande parte, determinada pelo “sistema de linhagem da Capoeira Angola” que organiza uma “comunidade imaginada internacional” e, ainda, como a relação entre diferentes grupos pode ser eivada de disputas indiretas, ou, por que não dizer, de disputas *mandingueiras* entre alunos justificadas em virtude dos fundamentos da Capoeira Angola.

CONCLUSÕES

No início do século XX, a Capoeira foi pensada como um diacrítico constitutivo de uma “cultura nacional” e, posteriormente, se dividiu e se tornou Capoeira Regional e étnica.

Robertson (2000), ao explicar o conceito de “glocalização” a partir da interconexão entre o global e o local, posiciona-se contra o discurso conforme o qual a heterogeneidade e a homogeneidade cultural formam oposições marcantes do contexto de globalização. No entender do autor, a heterogeneidade das localidades se produz como consequência de imposição da globalidade. Isso significa, em poucas palavras, que um sistema global imporia microvariações dele próprio em localidades distintas.

No caso específico aqui analisado, isso seria mais apreensível pela política cultural do governo de Getúlio Vargas na década de 1930, quando a Capoeira se torna a *Gymnastica Nacional Brasileira*.

Entretanto, vemos que, no interior da Nação, como “comunidade imaginada”, intelectuais brasileiros, franceses e norte-americanos instauram um “conceito África” que possibilitou o desenvolvimento da Capoeira Angola como uma microvariação (étnica, vinculada a uma ancestralidade mitológica africana) da Capoeira única e representante cultural da unidade nacional almejada por Vargas.

Assim, a Capoeira Angola, inserida em um processo de homogeneidades e heterogeneidades construídas, que Robertson (2000) chama de “glocalização”, caracteriza-se como uma “microvariação do global”.

Essa reflexão me levou a pensar na possibilidade de construir um sistema formado por diferentes dimensões pautadas por uma política de homogeneidade e heterogeneidade que se organizaria em um *continuum* que teria como polos opostos uma dimensão global/universal e outra dimensão local/particular com referência a uma África mítica.

Vê-se que esse percurso analítico conectou, através da categoria nativa, “fundamentos” duas dimensões da realidade: uma dimensão ritualística local e uma dimensão global da “forma estrutural”. Cabe evocar aqui, a perspectiva

hermenêutica que foi, também, o pano de fundo desse trabalho Geertz (1991, p. 133):

Do ponto de vista pragmático, duas abordagens, dois tipos de compreensão, devem convergir se se quer interpretar uma cultura: uma descrição de formas simbólicas específicas (um gesto ritual, uma estátua hierática) enquanto expressões definidas; e uma contextualização de tais formas no seio da estrutura significante total de que fazem parte e em termos da qual obtêm sua definição. No fundo, isto é, obviamente, o já conhecido círculo hermenêutico: a apreensão dialética das partes que estão incluídas no todo e do todo que motiva as partes, de modo a tornar visíveis simultaneamente as partes e o todo.

Os “fundamentos”, enquanto sistema simbólico, aparecem como elementos complementares responsáveis pela dinâmica do ritual de Capoeira Angola que, por sua vez, instaura um ambiente de fusão entre os angoleiros, responsável pelas representações dos lyoneses vinculadas à ideia da Capoeira Angola enquanto comunidade. Da mesma forma, esse sistema simbólico acaba por determinar a “forma estrutural” e as relações sociais concretas que os sujeitos, inseridos nas unidades sociais do sistema de Capoeira Angola, estabelecem durante os encontros, amplificando a abrangência dessa comunidade e dando-lhes proporções translocais e transnacionais.

Os fundamentos assumem formas específicas em cada uma das duas dimensões; entretanto, em ambas as dimensões, os fundamentos são responsáveis pelo controle e pela formação de comunidades hierarquizadas e pela relação “nós e os outros” nesse universo simbólico.

Duas frases corriqueiras entre os angoleiros, as quais me foram repetidas por angoleiros lyoneses - *a Roda de Capoeira Angola representa a roda do mundo* e *o primitivo mestre é o berimbau* – permitem-me pensar que o ritual da Roda de Capoeira Angola representa algo próximo do que Geertz (1991) chamou de “doutrina do centro exemplar” a partir do momento em que se vê correspondência entre os elementos simbólicos responsáveis pela organização do ritual de Roda de Capoeira Angola e os elementos simbólicos responsáveis pela organização da sociabilidade

dos núcleos, grupos e linhagens que se encontram no sistema de linhagem da Capoeira Angola.

No plano do ritual, os fundamentos são responsáveis pela fusão momentânea das consciências, a partir da possibilidade do controle do jogo, no qual o canto e a música propiciam a manutenção de um limiar de “stress” responsável por uma sensação de êxtase coletivo dos participantes. Os fundamentos presentes em um ritual permitem que se mantenha um limiar ótimo de violência, nem baixo nem alto demais.

No plano do sistema de linhagem da Capoeira Angola, os fundamentos também são responsáveis pelo controle de um limiar ótimo de distância e proximidade ou, ainda, heterogeneidade e homogeneidade entre as suas diferentes unidades sociais; o controle, nessa dimensão, seria exercido pelos mestres de cada linhagem.

Há, imposta aos núcleos emergentes, a necessidade de construir uma identidade comum com base na observância dos fundamentos mediante a filiação a uma linhagem tradicional ou o seu apadrinhamento. A inserção dos núcleos em grupos e linhagens, seja pela filiação ou pelo apadrinhamento, também impõe à comunidade da Capoeira Angola uma diferenciação interna, já que cada grupo ou linhagem possui sua própria identidade. Desse modo, não se pode ser nem tão distante (heterogêneo) nem tão próximo (homogêneo).

No que se refere à abertura do sistema ao “outro”, os fundamentos também se desdobram em dimensões para representar o mesmo princípio.

O *visitante*, que é integrado no plano do ritual, ou seja, o angoleiro de um grupo ou linhagem diferente, que visita o ritual de Roda de Capoeira Angola de um determinado grupo, deve integrar-se a esse grupo anfitrião inserindo-se em sua hierarquia local representada pela orquestra, mais especificamente pelos berimbaus. Assim, o *visitante* é recebido e convidado a tocar algum berimbau, de acordo com a sua hierarquia na Capoeira Angola e de sua legitimidade perante os anfitriões.

O berimbau gunga representa a autoridade máxima em uma Roda de Capoeira Angola, de modo que o responsável pela roda é sempre o representante

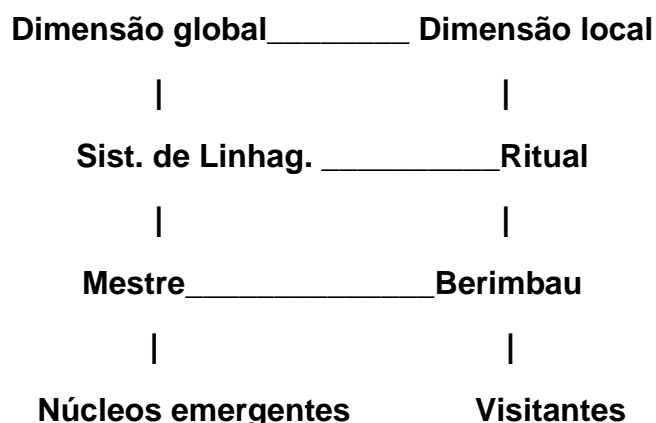
do grupo anfitrião, salvo se o visitante for um mestre legitimado e reconhecido pelos anfitriões.

Caso não seja um mestre, o visitante pegará um outro berimbau ou, caso não seja alguém de prestígio, porém alguém bem-vindo, poderá ser convidado a tocar qualquer dos outros instrumentos, não, porém, um berimbau; tanto em uma situação como em outra, a inserção no ritual é marcada pela aceitação da hierarquia da Capoeira Angola.

No início de um ritual de Roda de Capoeira Angola, a orquestra começa pelo berimbau gunga (cuja cabaça é a maior e representa o mestre mais velho ou o “primitivo mestre”) ao qual se junta e é subordinado o berimbau médio (cuja cabaça é menor que a do gunga); em seguida o mesmo processo ocorre com o berimbau viola (cuja cabaça é ainda menor que a do médio), formando mais uma subunidade subordinada tanto ao berimbau médio, quanto ao berimbau gunga.

Na dimensão do sistema de linhagem, a inserção dos grupos emergentes deve ser seguida de imediata localização social dentro da hierarquia do sistema. Um núcleo de “angoleiros emergentes” deve ser recebido em uma posição subalterna ao mestre do grupo no qual se integra. Essa inserção é marcada hierarquicamente segundo as três unidades sociais presentes no sistema de linhagem: “linhagem”, “grupo” e “núcleo”.

A correspondência direta entre berimbau gunga e mestre remete à correspondência consequente entre o mestre e a linhagem, já que a linhagem é o mais alto lugar na hierarquia do sistema através da qual os angoleiros se ligam à ancestralidade africana mítica por intermédio da figura do mestre. Dessa forma, os três berimbaus, e sua dinâmica ritualística de abertura ao *visitante*, expressaria a dinâmica do sistema de linhagem em sua abertura aos “núcleos emergentes”.



O mestre está para o “sistema de linhagem” e para os núcleos emergentes em uma dimensão global, assim como o berimbau está para o ritual e para os visitantes em uma dimensão local.

Assim, o funcionamento dos berimbaus de uma orquestra de Capoeira Angola expressaria o funcionamento do “sistema de linhagem”, o que poderia explicar o papel do berimbau, e do mestre, como representação do sagrado pelo qual os angoleiros devem passar para se integrar ao universo da Capoeira Angola.

Fazendo-se essa análise entende-se o porquê da ideia de que os berimbaus são responsáveis pela comunicação dos angoleiros com os ancestrais da Capoeira Angola, já que eles representam, na dimensão do ritual, o que os mestres ancestrais representam para a linhagem na dimensão da estrutura do sistema.

Os três berimbaus representariam as três unidades sociais do sistema de linhagem: a linhagem, o grupo e o núcleo, formando tanto o sistema de linhagem quanto a orquestra, dois grandes conjuntos de elementos complementares de um mesmo sistema. Um mundo pequeno e um mundo grande, ambos versões da mesma “realidade”, como diria Geertz (1991).

Dessa forma, ambas as dimensões, a ritualística e a do sistema de linhagens se fundem nas dimensões locais e globais funcionando, todas elas, segundo os fundamentos sagrados relacionados à ancestralidade mítica africana. O que evidencia um cosmopolitismo da Capoeira Angola baseado na linguagem religiosa e/ou mística - como já apontava mestre Pastinha, sobre os *fundamentos* da

Capoeira Angola: “*A Capoeira Angola exige um certo misticismo*” (Mestre Pastinha, 1964).

A roda do mundo representa, portanto, o *lócus* onde se articulam o ritual da “Roda de Capoeira Angola” e o “sistema de linhagem”, o “local” e o “global”, a “tradição” e a “modernidade”, o “sagrado” e o “profano”, ou então, em outras palavras, a “Capoeira Angola glocalizada”.

REFERÊNCIAS

ACETI, Mônica. *L'essor De La Capoeira En Europe: "Ajustements Contextuels" Des Codes De Jeu Et Évolution Des Formes De Violences*. Esporte e Sociedade ano 3, n.7, Nov.2007/Fev. 2008.

_____. *Ethnographie multi-située de la capoeira : de la diffusion d'une pratique "sportive" afrobrésilienne à un rituel d'énergie interculturel*, ethnographiques.org, Numéro 20 - septembre 2010 Aux frontières du sport [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/..2010/Aceti> (consulté le 20/10/2010).

AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. Mana vol. 7 no. 2 Rio de Janeiro Oct. 2001.

_____. *Ethnopolitique: racisme, statuts et mouvement noir à Bahia*. In: Cahiers d'études africaines, 125, XXXII-I, pp. 53-81, 1992.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, Álvaro Machado. *A Reafricanização da Capoeira em Aracaju: identidades em jogo*. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Sergipe Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais Mestrado em Sociologia São Cristóvão/SE, 2005.

APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payots e Rivages, 2005.

ARAÚJO, Rosângela Costa. *A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese de Doutorado em Educação, USP, 2004.

ASSUMPÇÃO, M. R. *Capoeira: The history of an afro-brasilian martial art*. London: Routledge, 2005.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o medo no imaginário das elites no Séc. XIX*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

BARTH, Fredrick.(org). *Grupos étnicos e suas fronteiras: a organização da cultura das diferenças culturais*. Boston: Little Brow & Co. 1969.

_____. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.

BENNET, A. Rapping on the tyne: white hip-hop culture in Northeast England – an Ethnography Study, *Sociological Review*, 1999a

_____. Hip hop am main: the localization of rap music and hip hop culture, media, *Culture and Society*, 1999b.

BRITO, Celso de. *Eu sou angoleiro: caminhos e descaminhos na construção de um estilo de masculinidade na Capoeira Angola*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Londrina, orientado pela prof^a. Dr^a Leila Jeolás Solberger, 2007.

_____. O Candomblé na Capoeira Angola do Grupo Zimba de Curitiba: uma etnografia sobre a construção da “corporalidade negra” entre “não-negros”. Anais eletrônicos do I Seminário Nacional de Sociologia e Política UFPR, encontrado em <http://www.humanas.ufpr.br/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/EixoIV/candomble-capoeiraCelsoBrito.pdf>. 2009.

_____. *Identidade e estilo de vida entre angoleiros do Paraná*. In: 32º Encontro Anual Da ANPOCS, Caxambú, 2008.

BURLAMAQUI Annibal. *Gymnastica Nacional (Capoeiragem) Metodizada e Regrada*. Rio de Janeiro, E. Europa, 1928.

CAIRES ARAÚJO, Benedito Carlos Líbório. *A Capoeira na sociedade do capital: a docência como mercadoria-chave na transformação da Capoeira no século XX*. Mestrado em Educação – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Florianópolis, 2008.

CAPOEIRA, N. (Nestor Sezefredo dos Passos Neto). *Capoeira: fundamentos da malícia*. 5ª ed. Record, Rio de Janeiro, RJ. 1999

_____. *Capoeira: pequeno Manual do jogador*. 7ª ed. Record, Rio de Janeiro, RJ. 2002

CASCUDO, Luis da Câmara. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

CASTRO, Mauricio Barros de. *Na roda do Mundo: Mestre João Grande entre Bahia e Nova York*. Tese apresentada como conclusão de doutorado –USP, Departamento de História Social, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 1987.

DELAMONT, Sara; STEPHENS, Neil. *Up on the roof: the embodiment habitus of diasporic Capoeira*. London: BSA Publications Ltd, 2008.

DECÂNIO A. Entrevista in *Revista da Bahia*, nº33, julho 2001.

DINIZ, Flávia. *Capoeira Angola e musicalização*. Bacharelado em Música Popular pela Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2004.

DUNNING, Eric. Civilização, formação do estado e primeiro desenvolvimento do esporte moderno. In: GARRIGOU, Alain; LACROIX, Bernard (Org.). *Norbert Elias: a política e a história*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DUQUE, Ada Luz. *Capoeira Angola et Candomblé à Salvador de Bahia*. Mémoire de maîtrise d'anthropologie. Département d'Anthropologie. Université Lumière Lyon 2, Lyon, Set. 2004.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação: a busca da excitação no lazer*. Lisboa: Difel, 1992.

EVANS-PRITCHARD, E.E. *Os Nuers*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

FARIA, Lázaro e LIMA, Lucia Correia. *VIDEO Mandinga em Manhattan*. X Filmes / TVE Bahia / Fundação Padre Anchieta – TV Cultura de São Paulo, 2004.

FRIGÉRIO, Alexandro. *Capoeira: de arte negra a esporte branco*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.4, n.10, p., 1989.

FRY, Peter. Feijoada e soul food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais, *In: Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GEERTZ, Clifford. *Negara, o Estado-Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand (1991).

GOLDMAN, Márcio. *Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia. Revista de Antropologia* 46 (2): 445-476.

GRANADA, Daniel S. Ferreira. *A Capoeira do Brasil até Paris: redes sociais, transformações e adaptações da prática da Capoeira no Brasil e na França*. v congresso europeo ceisal de latinoamericanistas n° del symposio : ms/mig - 2 redes sociales: de lo local a lo transnacional <<http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/ms-mig/ms-mig-2-granada.pdf>>.

_____. *Brasileiros nos Estados Unidos: Capoeira e identidades transnacionais. Aspectos da interação social entre brasileiros e estadunidenses nos grupos da Fundação Internacional de Capoeira Angola*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

GRAVINA, Heloísa. *Uma Roda de Capoeira Angola no Vieux Port: sentidos, imaginários e hierarquias em jogo* In: Vibrant. Volume 6. Número 1. Janeiro a Julho de 2009.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Mestre Moraes. Salvador: Editora, 1996. CD-ROM.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte. UFMG, 2003.

HOBBSAWN, E, RAGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

LANZ, Rudolf. *A Pedagogia Waldorf – Caminho para um Ensino mais Humano*, 6ª ed., S.Paulo: Ed. Antroposófica 1998.

LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris : La Découverte, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 'A noção de estrutura em etnologia'. In: *Antropologia Estrutural*. RJ: Tempo Brasileiro. p. 315-319, 1996.

MARCUS, George E. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. Annual Review of Anthropology, Palo Alto, California, vol.24, pp. 95-117, 1995.

MARINHO, Inezil Penna. *A ginástica brasileira*. Brasília: o Autor, 1982.

PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964.

_____. *Quando as pernas fazem miserêr*. metafísica da prática da Capoeira. Manuscrito datado de 1960, digitalizado e disponibilizado em <http://portalcapoeira.com/Downloads/Manuscritos-e-Biografias/View-category>.

MURICY, Antonio Carlos. *Pastinha, uma vida pela Capoeira!* Direção: Antonio Carlos Muricy. Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Brian Sewell. 1 fita de vídeo - VHS/NTSC, 1999.

OBADIA, Lionel. *L'ethnographie comme dialogue: Immersion et interaction dans l'enquête de terrain* Collection: Terrains et Perspectives. Paris: Publisud, 2003.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

OLIVEN, Ruben George. *O nacional e o regional na construção da identidade brasileira*. S/D.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

REGO, W. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Bahia: Itapuã, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: Capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

RIBEIRO, Ângela Maria. *Agora, já e ainda não: Um corpo na encruzilhada do Teatro com a Capoeira Angola* Universidade Federal da Bahia Escola de Dança e Escola de Teatro Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2008.

ROBERTSON, Roland. *Globalização: teoria social e cultura global*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

RUSSO, Jane. *O mundo Psi no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SAHLINS, Marshall. O “*pessimismo sentimental*” e a *experiência etnográfica*: por que a cultura não é um “objeto” em via de Extinção (parte I), *In: Mana* v.3 n.1 Rio de Janeiro, Abr. de 1997. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002. (consultado em 05 de novembro de 2010).

_____. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SANTOS, Teles Jocélio. *O Poder da Cultura e a Cultura no Poder*. Salvador: Edufba, 2005.

SAVIGLIANO, M. E. *Tango and political economic of passion*. Boulder, CO: Westview Press, 1995.

_____. From wallflowers to femmes fatales, in WASHABAUGH, W. (ed.) *The passion of music and dance*, Oxford: Berg, 1998.

SILVA, Jonathan Ludovico. *La culture comme éducation: Les enjeux interculturels de la culture dite populaire comme outil pédagogique au Brésil*. Maîtrise de Sciences de l'Education et de la Formation - Institut des Sciences et Pratiques de l'Education et de la Formation. Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2004.

TAKEGUMA, Rui, *Capoeira - Qual é a sua ?? Angola, Regional ou Contemporânea*. Página eletrônica do GIACA - Grupo Iê Anarquista Capoeira Angola. <http://brancalulaleone.vilabol.uol.com.br/qualeasua.html>, 2002.

THELEN, Lionel. *De la Capoeira du Brésil au Brésil de la Capoeira : le problème de la médiation inter-mondes*. Mémoire de licence en Arts et Science de la Communication de l'Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1994.

TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

VASSALO, Simone Pondé. *Anarquismo, igualitarismo e libertação: a apropriação do jogo da Capoeira por praticantes parisienses*. Comunicação apresentada ao XXVIIº Encontro Anual da ANPOCS - GT Esporte, política e cultura. Caxambu, outubro de 2003a.

_____. *As novas versões de África no Brasil: a busca das “tradições africanas” e as relações entre Capoeira e Candomblé*. In: *Religião e Sociedade*. Volume, número 2, pág. 136-160. Rio de Janeiro: ISER, 2005.

_____. *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da Capoeira “autêntica”*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.32, p. 106-124, 2003.

_____. *Le jeu de la Capoeira: style de vie et vision de monde en milieu urbain brésilien*. Mémoire de DEA. Science Sociales du Contemporain Université de Paris X Nanterre, set. 1996.

VIEIRA, R. *O jogo da Capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

VILADRICH, A. “You just belong to us”: Tales of identity and difference with populations to which the ethnographer belongs, *Cultural Study's, Critical Methodologies*, 2005.

_____. *Tango immigrants in New York City*, Journal of contemporary ethnography, 2006.

ZONZON, Christine Nicole. *A roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Salvador, 2007.

WACQUANT, Loïc, J. D. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*.
Volume 1. Brasília, EdUnb, 1991.