



**Pintura rupestre dos sans da Dança do Elã-Macho. A figura maior, no centro, é uma jovem que menstrua pela primeira vez; as figuras com varas são homens, segurando simbolicamente os chifres de um elã. (FORD, 1999, p.157)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Faculdade de Educação**  
**Programa de Pós-Graduação em Educação**



Tese

**Imaginários Fermentadores nas Rodas de Capoeira Angola do Accara:**  
Elementos de uma Educação Circular.

**Angelita Hentges**

Pelotas, 2016

**Angelita Hentges**

**Imaginários Fermentadores nas Rodas de Capoeira Angola do Accara:  
Elementos de uma Educação Circular.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Maria Vaz Peres

Pelotas, 2016

Angelita Hentges

Imaginários Fermentadores nas Rodas de Capoeira Angola do Accara: Elementos de uma Educação Circular.

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa:

Banca examinadora:

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Maria Vaz Peres (Orientadora)

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Marcos Bussoletti (UFPe/RS)

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lourdes Maria Frisson (UFPe/RS)

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr. Alexandre Virgilio Assunção (IFSul/RS)

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr. Julvan Moreira de Oliveira (UFJF/MG)

**Pelo nascer do dia cheguei à existência visível para ser herdeira de uma Grande Mãe Velha, e em seu colo, conheci os primeiros sentidos profundos da vida. Nesta jornada, os deuses presentearam-me com três belas almas: Amanda, Isabela e Leonardo; e tornaram o Cláudio meu companheiro, no cuidado delas.**

**É a eles que dedico esta tese.**

## Agradecimentos

À minha querida orientadora Lúcia Peres, por ter sido luz e sombra nesta trajetória. Ricas mãos que me orientaram pelos meandros do imaginário, e que acolheram a mim e à minha pesquisa.

Ao meu amigo e colega de doutorado José Celório, pela amizade crescente em meio aos estudos e conversas imaginantes; e através dele também agradeço à Ana Cláudia e ao Filippo, que completaram a roda de amizade que este tempo me presenteou.

Aos queridos amigos Maria Laura, Tatiana e Fernando que sempre trouxeram palavras acalentadoras e estimuladoras quando o percurso se tornava pesado demais.

Ao GEPIEM, berço desta pesquisa. E em especial à querida professora Andrisa, por ter me ajudado a perceber que era pela roda que eu buscava.

À professora Claudia Turra Magni, por ter destinado um pouco de seu tempo e de seu conhecimento para ouvir sobre a investigação, quando me vi em meio às filmagens e suas descrições, ajudando-me a encontrar um caminho rumo às Alegorias Visuais;

Ao ACCARA minha gratidão! Especialmente ao *mestre* Ratinho, que chamo de amigo, por ter aberto a roda, a casa e o coração. Ao capoeirista Mateus, que me recebeu em sua casa, e me ensinou que a roda é um elo e um portal. Ao capoeirista Caçapa, angoleiro fiel que na simplicidade revelou-me a ancestralidade da roda. À capoeirista Lorena, minha querida amiga, a maior gingadeira que conheço. À Inajara, angoleira e dançarina, por ter revelado a que a roda é ligação. E a todos os capoeiristas angoleiros que estavam naquela grande roda de maio de 2012.

Ao *Baba Abore Kejaiye* Eurico Pontes Nunes da Casa de *Nago Olurougbo*, que me trouxe Oxalá, Dandalunda, Nanã, e apresentou-me a mitologia nagô, conduzindo-me pelos labirintos de algo maior que uma única existência. Gratidão é só o que posso ofertar, pela serenidade que recebi.

Ao Roger Franz, *designer* da tese, um artista na computação gráfica, um poeta da web... me ouviu, vibrou comigo, e realizou as Alegorias Visuais.

A Ana Paula que amorosamente cuidou de todos nós em casa, dando a mim e aos meus filhos o aconchego de uma Grande Mãe, sem a qual não teria conseguido fazer essa pesquisa.

Ao artista de rua “Gangrena” que habilmente esculpiu nas cabaças, e ao ouvir atentamente sobre a pesquisa, deu-me mais certeza de que a poesia profunda da roda pertence ao povo, muito mais que à academia;

E no fim, porque fim é começo, agradeço ao Cláudio, meu grande amor, que generosamente foi permitindo que eu adentrasse nas rodas de Capoeira Angola, espaço sagrado para ele.

*É preciso uma aldeia para educar uma criança. (Provérbio africano).*

*Não é nada, não é nada, a roda. Se o vazio ou o traço? Bom, do vazio Deus fez esse mundão todo. Não é nada o traço? Mas a criatura só existe quando deixa marca, traça. Para mim, o traço, o vazio, a roda é tudo. Não é nada, não é nada, é tudo. Gosto, sim, sabe por quê? Porque seu moço, a roda não tem começo, nem fim. Começo, fim a mesma coisa, é nada e tudo. Gosto, moço. Nela, meu corpo é meu – parece que nele nem corre sangue, corre mel. O meu corpo/ foi deus quem me deu/ na roda da capoeira/Rarrá!/ Grande e pequeno sou eu. Pois foi Quinquim meu mestre. Me levava pra mata...às vezes virava pião no jogo e eu uma folha seca, que só de roçar o giro louco daquele corpo era lançado pra trás de cara e tudo no chão. Mas aprendi assim. Como esquecer? Assim, assim, moço, eu me enchi de mundo. Quando Quinquim morreu, Santugri (eu) assumi seu posto de mestre no jogo. É minha sina, minha sorte. Morrendo moço, não quero ir pra lugar nenhum – a roda já é meu paraíso. (SODRÉ, 1988, p 15-17).*

*A roda e todas as suas variantes, movimento na imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana. Por todo o lado onde seu emblema transparece: suástica triskele, çakra, jogo de péla, caráter circular da aldeia, etc., ela revela-se como o arquétipo fundamental da vitória cíclica e ordenada, da lei triunfante sobre a aparência berrante e movimentada do devir (DURAND, 2002, p. 328).*

## Resumo

HENTGES, Angelita. **Imaginários Fermentadores de Educação nas Rodas de Capoeira Angola do Accara**: Elementos de uma Educação Circular. 2016. 136f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

A pesquisa que apresento está inserida na linha de pesquisa Cultura Escrita, Linguagens e Aprendizagem (CELA), e no interior do Grupo de Estudos e Pesquisas Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM), a qual trata da investigação do imaginário fermentador de educação das rodas de Capoeira Angola da Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia-ACCARA. Esta teve como questão central: Que temas arquetipais constituidores da roda de Capoeira Angola do ACCARA são fermentadores de educação? E como objetivos: desvelar os temas arquetipais fermentadores de educação; descrever o desenrolar de uma das rodas; e cotejar a representação destas para os capoeiristas. A investigação ampara-se nos estudos teóricos de Gilbert Durand, acerca do imaginário mítico, compreendendo-o como berço de sentido da ação humana, ao mesmo tempo reservatório e motor de todas as imagens já produzidas, e ainda a produzir pelo *homo symbolicus*. O mergulho na empiria tomou como referência o que o autor preconiza como Metodologia da Convergência, como uma modalidade de diferentes entradas no campo empírico. Estas foram feitas, pelo seguinte: filmagem de uma das rodas, elaboração de um inventário de cenas a partir da filmagem, composição de um conjunto de cartas representativas de jogadas, a partir do inventário das cenas e, também pela conversa com os capoeiristas, tendo como suporte as cartas. O processo de análise baseou-se no rastreamento das redundâncias e repetições de sentido profundo, a partir dos gestos, das expressões, e no depoimento dos jogadores. Estes conduziram à emergência dos seguintes temas arquetipais: A roda da vida, a vida que roda – *Oyá-lansã* e *Ogum*; Os golpes e as quedas – *Oxumarê* e *Euá*; Berimbau – A Grande Cabaça e Egun; e A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe. Os temas arquetipais encontrados revelaram que das profundezas da roda, emergem elementos de uma Educação Circular, colada na cultura da ancestralidade do universo afro-brasileiro, denotando o tempo sagrado da circularidade, que gera renovação. Ao final desta investigação foi se confirmando o que tinha como pressuposto inicial de tese. Qual seja: de que as rodas do grupo compõem-se por imaginários fermentadores de profunda formação humana, embebidas pelos símbolos circulares da ancestralidade afro-brasileira.

**Palavras-chave:** formação; roda; ancestralidade; educação; imaginário.

## Abstract

HENTGES, Angelita. **Education fermenters' imaginaries in the AACARA's Capoeira Angola spin**: elements of a circular education. 2016.136Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

The research that I present is included in the searching line of Written Culture, Languages and Learning (in Portuguese: CELA) and is also on the Studying and Searching Group about Imaginary, Education and Memory (in Portuguese: GEPIEM). The research addresses the investigation of the education's fermenter imaginary of the Capoeira Angola belonging to the Capoeira Angola's Rabo de Arraia Cultural Association (in Portuguese: ACCARA). The central question is: which archetypical themes creators of the ACCARA's Capoeira Angola spin are education's fermenters? As objectives, are presented: unveiling the archetypical themes fermenters of the education, describe the progress of one of the spins and collate its representation for the Capoeira practicers. The investigation is supported on Gilbert Durand's theoretical studies about mythical imaginary, understanding it as the sense's birth of de human acts at the same time reservoir and driving force of all the images already produced and in producing process by the homo symbolicus. The dive into the empiria had as a reference what the author advocates as methodology of the convergence, as a method of different entrances in the empirical camp. This dive in were done this way: filming one of the spins, making an scene's inventory and, overall, conversation with the capoeira practioners with the deck of cards being a support. The process of examining was based in the tracking of the redundancy and repetitions with deep meanings from the gestures, the expressions and at last, form the deposition of the capoeira practicers. Those processes have led to the emergency of the following archetypical themes: "The spin of life, the life that spins" – Oyá Iansã and Ogum; the blows and falls – Oxumarê and Euá; berimbau – The big cabaça and Egun; and finally The "ginga" – The Ways' Lord, The Destiny's Lord and the Major Mother. The archetypical themes found showed that from the deep of the spin, elements emerge from a Circular Education, associated in the ancestry of the afro-brazilians universe, giving the sense to the circularity's which generates the holy time renovation. At the investigation's end, was confirmed what I had as an initial prerequisite: group spins are composed by the fermenters' imaginary of the deep human formation, soaked by the circular symbols of the afro-brazilian ancestry.

**Key words:** formation; spin; ancestry; education; imaginary.

## Lista de Figuras

Figura 1	A roda na sala de aula.....	24
Figura 2	Os mestres.....	54
Figura 3	Mestre Ratinho e mestre Cavaco.....	55
Figura 4	Início de jogo.....	55
Figura 5	Parada de mão.....	55
Figura 6	Chute no peito.....	56
Figura 7	Chamada.....	56
Figura 8	Movimento contínuo de chamada.....	57
Figura 9	Rabo de Arraia.....	57
Figura 10	Chamada de frente.....	57
Figura 11	Chamada de costas.....	58
Figura 12	Rabo de Arraia 2.....	58
Figura 13	Mestre artiloso.....	58
Figura 14	Quebra-queixo.....	59
Figura 15	Chapa de frente.....	59
Figura 16	Abraço: final de jogo.....	59
Figura 17	Mestre Zequinha e aluno.....	60
Figura 18	Golpe tesoura.....	60
Figura 19	Meia lua de frente.....	61
Figura 20	Meia lua de costas.....	61
Figura 21	Negativa do aluno.....	61
Figura 22	A volta ao mundo.....	62
Figura 23	Reinício do jogo.....	62
Figura 24	Parada de jogo.....	62
Figura 25	De frente para a bateria.....	63
Figura 26	Nas costas do mestre.....	63
Figura 27	Bananeira.....	63
Figura 28	Orientando o aluno.....	64
Figura 29	Ginga.....	64
Figura 30	Abraço 2.....	64
Figura 31	Mestre Ratinho e professor Marcio.....	65

Figura 32	Rabo de Arraia e Negativa.....	65
Figura 33	A bateria.....	65
Figura 34	“Chibata de biqueirada 1”.....	66
Figura 35	Rabo de Arraia e negativa de angola.....	66
Figura 36	Queda de rim.....	66
Figura 37	Cabeçada de frente.....	67
Figura 38	Aluno observa o mestre.....	67
Figura 39	Chamada do mestre.....	67
Figura 40	Orientação do mestre.....	68
Figura 41	Abraço 3.....	68
Figura 42	Saudação ao mestre .....	69
Figura 43	Chibata de biqueirada 2.....	69
Figura 44	Término da roda.....	69
Figura 45	As cartas.....	77
Figura 46	Alegoria I – A Roda da vida, a vida que roda – <i>Oya-lansã</i> e <i>Ogum</i> ..	99
Figura 47	Alegoria II – Os golpes e as quedas - <i>Oxumarê</i> e <i>Euá</i> .....	107
Figura 48	Alegoria III - Berimbau - A Grande Cabaça e <i>Egun</i> .....	114
Figura 49	Alegoria IV - A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe.....	124

## Sumário

<b>1 Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>2 De como aconteceu a trajetória de pesquisa.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Mergulhando nas minhas memórias.....</b>	<b>21</b>
<b>2.2 Os temas arquetipais nos estudos sobre o imaginário preconizado         por Gilbert Durand.....</b>	<b>24</b>
<b>3 O imaginário da ancestralidade nas rodas de Capoeira Angola do Accara.....</b>	<b>35</b>
<b>4 O rastreamento dos temas arquetipais fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do Accara.....</b>	<b>49</b>
<b>4.1 A filmagem e o inventário das cenas.....</b>	<b>52</b>
<b>4.2 As cenas para a composição das cartas .....</b>	<b>70</b>
<b>5 A descoberta dos temas arquetipais fermentadores de educação presentes nas rodas.....</b>	<b>88</b>
<b>5.1 A roda da vida, a vida que roda - <i>Oya-lansã</i> e <i>Ogum</i>.....</b>	<b>90</b>
<b>5.2 Os golpes e as quedas - <i>Oxumarê</i> e <i>Euá</i>.....</b>	<b>100</b>
<b>5.3 Berimbau - A Grande Cabaça e <i>Egun</i>.....</b>	<b>108</b>
<b>5.4 A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a         Grande Mãe.....</b>	<b>115</b>
<b>6 Imaginários fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do Accara: elementos de uma Educação Circular.....</b>	<b>125</b>
<b>Referências.....</b>	<b>132</b>

## Introdução

A pesquisa aqui apresentada é fruto da investigação realizada para fins de doutoramento em educação no PPGE/FAE da UFpel, na linha de pesquisa em Cultura Escrita: Linguagens e Aprendizagem (CELA), e no interior do grupo de estudos e pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória (GPIEM), sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres. Esta investigação busca compreender a educação que subjaz o desenrolar das rodas de Capoeira Angola, da Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia-ACCARA<sup>1</sup>, especificamente buscando reconhecer os temas arquetipais fermentadores de educação que emergem na roda.

Para compreender o universo educativo das rodas de Angola do grupo, amparei-me no entendimento durandiano (2002, 1988) de que o imaginário é o berço de sentido da ação humana, ao mesmo tempo reservatório e motor de todas as imagens já produzidas, e ainda a produzir pelo *homo symbolicus* (CASSIRER, 1994). Como reservatório e motor das imagens que constituem o *antropos*, o imaginário realiza-se num processo educativo, o qual se torna o modo como este impregna seus símbolos a partir de certa cultura.

Esse entendimento acerca da educação coloca os espaços educativos, sejam eles as escolas, a casa ou a rua, para muito além de ser unicamente *lócus* de

---

<sup>1</sup> O grupo disponibiliza um folheto, apresentando-se, e neste discorre sobre o objetivo da sua existência como grupo preocupado em “resgatar as raízes e os fundamentos da Capoeira Angola que hoje sofre brutal deturpação” (material mimeografado do grupo). Para realizar esse objetivo eles atuam fazendo pesquisas sobre folguedos de Maculelê, Afoxé e Sambas de roda, e também realizam encontros com a participação de vários grupos de Capoeira Angola do Brasil, e tem proximidade com mestres da Bahia, e São Paulo, considerados de velha guarda. O ACCARA se coloca como grupo herdeiro dos preceitos de mestre Pastinha, e como espaço de resistência cultural. Suas rodas acontecem com outros grupos, organizados pelo mestre e alunos mais assíduos. E foi por uma destas rodas que principiei a análise que aqui apresento.

formação técnica de uma profissão, pois os tornam espaços que integram, pela via simbólica, os dois polos de força que constituem o humano: o racional, tão bem privilegiado pela ciência moderna, e o sensível e emocional, que mesmo buscando ser afastado, tem importante função na formação antropológica.

Amparando-me na perspectiva da formação e da educação, como processo simbólico de constituir-se “humano”, e de mãos dadas com os estudos sobre o imaginário, enquanto fermento das ações humanas, tive como questão central nesta investigação o seguinte: Que temas arquetipais constituidores da roda de Capoeira Angola do ACCARA são fermentadores de educação? E como objetivos: desvelar os temas arquetipais fermentadores de educação; descrever o desenrolar de uma das rodas; e cotejar a representação destas para os capoeiristas.

Na busca pela compreensão dos temas arquetipais fermentadores de educação, tive como pressuposto inicial de tese, confirmado no desenvolvimento dessa pesquisa, de que estas rodas se constituem como *lócus* de profunda formação humana, e, portanto, desenrolam-se embaladas por simbolismos fermentadores de educação, compondo um imaginário equilibrado, manifestados pelos temas arquetipais encontrados. Este foi se aprofundando na medida em que a empiria foi revelando os temas arquetipais, os quais levaram à inferência de traços míticos presentes na cultura ancestral, que compõe o imaginário das rodas. A inferência destes traços se deve à concepção de que o imaginário antropológico tem no mito uma de suas melhores expressões, e nestes estão contidos os arquétipos e os símbolos que fermentam a existência humana. Conforme os estudos durandianos, os símbolos constelam os arquétipos, formando núcleos simbólicos, que podem ser tematizados a partir de temas arquetipais, os quais carregam o poder de impregnar o sentido profundo que as rodas de Capoeira Angola re(a)presentam aos capoeiristas.

Na construção do itinerário da investigação, tomei como referência a Metodologia durandiana (DURAND, 1996), a qual consiste numa hermenêutica, que busca pelas redundâncias e repetições semânticas, feitas por homologia, que são repetições com “roupagens diferentes” de um mesmo tema, embasada na arquetipologia das estruturas simbólicas (DURAND, 2002). Estas se constituem como um mapa orientador da investigação de temas arquetipais, pois nas Estruturas Antropológicas do Imaginário (Ibid.), o autor apresenta nucleamentos simbólicos, constituídos a partir de arquétipos e organizados em Regimes e Estruturas. Tendo

como mapa a arquetipologia das imagens simbólicas, foi possível rastrear os temas arquetipais no desenrolar das rodas, através das redundâncias e das repetições semânticas de gestos e de expressões dos jogadores. A fim de coletar estes gestos e expressões dos jogadores, como disse, apoio-me metodologia em especial filiando-me em Durand (Ibid.), quando se refere na Metodologia da Convergência. Esta implica na realização de diferentes entradas no campo empírico, lançando mão de instrumentos diversificados para a coleta dos dados como a filmagem, a fotografia, a conversa com os jogadores e o diário de campo.

O ACCARA é um grupo de capoeiristas que existe há vinte anos, como praticante da Capoeira Angola, entendida e defendida por eles como a primeira capoeira, a “capoeira-mãe” (GOMES, 2012). Reúnem-se semanalmente na praça Tamandaré, e no centro comunitário da Vila Ingá – CEVI, em Porto Alegre, para o que eles chamam de ‘treino’, o que inclui a aprendizagem dos movimentos de capoeira, a confecção dos instrumentos da bateria e o ensaio das músicas. Seus integrantes são alunos de *mestre* Ratinho, um dos fundadores do grupo, que costuma fazer apresentações, oficinas e palestras, com o objetivo de levar à comunidade a oportunidade de conhecer a sua própria cultura, pois, segundo eles, é “preciso resgatar a identidade que hoje vem sofrendo uma transformação devido a mídia, que fortalece o consumo, em detrimento das raízes” (depoimento de *mestre* Ratinho num dos treinos que assisti).

A análise empreendida foi construída a partir do depoimento dos capoeiristas e do inventário das cenas, o qual foi realizado a partir da filmagem de uma das rodas do grupo. Para realizá-la amparei-me no que preconiza Durand (1996), como Método Qualificativo, que consiste em rastrear as “redundâncias” e as “repetições” nos gestos e nas expressões dos jogadores, as quais se tornam os temas “obsessivos” do desenrolar das rodas. Esta qualificação durandiana é a base para o pesquisador arvorar-se na busca dos sentidos, mesmo correndo todos os riscos da interpretação, já que “O ‘sentido’ de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado” (Ibid., p. 251).

No capítulo 2 desta tese, intitulado de “Como aconteceu a trajetória da pesquisa, apresento as intenções de pesquisa, juntamente com a justificativa, problema, objetivos e metodologia. O capítulo foi organizado a fim de proporcionar ao leitor uma visão geral da investigação, pontuando desde as memórias recolhidas

da minha trajetória pessoal e profissional que potencializaram a mesma, narrada no item 2.1; até o referencial teórico que sustenta a tese, o qual tem como foco central o entendimento dos temas arquetipais como núcleos simbólicos do imaginário, os quais emergem por homologias, e possibilitaram compreender a educação que subjaz às rodas.

No capítulo 3 discorro sobre a ancestralidade africana e afro-brasileira das rodas de Capoeira Angola do ACCARA, a partir do contato cada vez mais profundo com essas rodas, e dos estudos do imaginário mítico durandiano, os quais conduziram a investigação a adentrar neste universo. A ancestralidade constitui-se no imaginário das rodas de Angola, pois estas se desenrolam revestidas por uma simbologia composta por símbolos de morte e renascimento, os quais dão o sentido profundo da circularidade que reveste a força arquetipal destas rodas.

No capítulo 4 apresento as diferentes formas de inserção no universo empírico das rodas do grupo, as quais aconteceram a partir da filmagem de uma das rodas, do inventário de cenas a partir da filmagem, da composição de cartas com representativas dos gestos dos jogadores a partir do inventário das cenas, e da conversa com os capoeiristas, tendo como suporte as cartas. Esses procedimentos foram realizados embasados na Metodologia da Convergência, de G. Durand (2002), a qual parte de uma investigação pragmática, iniciando pela materialidade do objeto, realizando diferentes entradas no campo empírico e utilizando-se de diversos instrumentais. Fundamenta-se no conceito da semanticidade do símbolo, que tem o papel de impregnar o objeto, ressoando o sentido que lhe é atribuído pela cultura, e pelo imaginário. Pela Convergência é possível capturar os temas arquetipais, partindo do “sentido” que a ação, o gesto ou o objeto aparece para os capoeiristas do grupo.

No capítulo 5 apresento os temas arquetipais fermentadores de educação que emergiram das análises da roda. São eles: A roda da vida, a vida que roda – *Oyá-Iansã* e *Ogum*; Os golpes e as quedas – *Oxumarê* e *Euá*; Berimbau – A Grande Cabaça e Egun; e A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe. Como se tratam de ideias de difícil tradução, que envolvem gestos e depoimentos, para cada tema arquetipal elaborei também uma Alegoria visual, a partir das cenas inventariadas que representam o desenrolar da roda, e também estão neste capítulo.

No capítulo 6 apresento elementos de uma Educação Circular, que é a tese encontrada nesta investigação. A partir da convergência dos temas arquetipais, que emergiram dos mergulhos nas profundezas da roda, localizo elementos de uma educação revestida pelo imaginário mítico da ancestralidade, e colada aos mitos e símbolos que compõem o universo afro-brasileiro, e que se amparam no tempo sagrado da circularidade.

## 2 De como aconteceu a trajetória de pesquisa

Um novo começo...

Havia um porto, seguro como devem ser os portos. Um lugar de passagem, embora alguns insistissem em permanecer ali, outros pouco ficavam, e ainda outros ficavam o tempo necessário.... era um lugar de verdades - por isso ele era um lugar seguro - de onde partiam os viajantes, desejosos de seguir viagem.

Um dia partiu uma jangada, construída com todas as pequenas certezas que o viajante trazia. Estas foram sendo armazenadas durante suas viagens e constituíam aquilo que ele mais prezava, pois através delas olhava para o mundo e buscava entendê-lo.

Lançou-se o viajante ao mar, sabedor de que seria conduzido por águas de todos os tipos... e por ventos de todas as forças! Sabia que as noites poderiam ser apavorantes, e os dias intermináveis e quentes, que a chuva poderia quase afundá-lo... mas apesar disso seguia confiante, afinal sua jangada era firme!

Pobre viajante, não sabia o que o aguardava.

E os ventos vieram! Como enviados por *Yansã*, eles varriam sobre o viajante, e por mais que ele resistisse, suas forças se esgotavam, levando-o à exaustão, embora buscasse manter seu curso. Agarrava-se a sua jangada, buscando manter suas forças!!!!

Luzes e sombras desfilavam por dias e noites que pareciam sem fim. E o viajante não entendia o que acontecia, até que sua pequena-grande embarcação começou a despedaçar. Afinal, nada suporta a fúria da *Yansã*, e o viajante viu-se apegado apenas à essência daquilo que carregava. E no desespero da morte iminente solicitou à deusa que o poupasse, assim como Ulisses outrora o fez, mas ao contrário deste, que se amarrou ao mastro para não cair no mar das sereias, e ser por elas tragado, o viajante ouviu o chamado da grande sereia do mar e jogou-se em seus braços...atirou-se na água escura e foi envolto pelo abraço da Grande Mãe.

E a partir daí um novo trajeto se fez! E a jornada foi se revelando inesperadamente mágica...

(Autoria própria)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Esta escrita emergiu pós qualificação.

O caminho da investigação que apresento sobre o imaginário fermentador de educação, das rodas de Capoeira Angola da Associação Cultural de Capoeira Angola Rabo de Arraia – ACCARA, não tem exatamente um início, no entanto, posso pontuar dois momentos que principiam esta investigação. O primeiro, em 2006, quando conheci a roda de capoeira do ACCARA e o segundo, ao iniciar os estudos sobre o imaginário mítico de Gilbert Durand, como aluna especial (2011), com minha orientadora de doutorado, prof<sup>a</sup> Lúcia. São dois momentos que se entrelaçam, marcando a gênese desta investigação, aos quais se somam o momento da qualificação do projeto de tese, que proporcionou um mergulho ainda mais profundo, do que foi inicialmente proposto.

Até o momento da qualificação, era diurnamente claro em mim, que buscava pelo fazer do mestre nas rodas de Capoeira Angola do ACCARA, pois acreditava ser ele o grande responsável “dinamizador” daquele espaço-tempo ritualizado que a roda proporcionava. No entanto, a qualificação do projeto impulsionou movimentos de reflexão em torno da proposta investigativa, fazendo remexer com minhas crenças acerca do ser ‘mestre’, e lançando-me na cultura da roda, em que um jogador-capoeirista é forjado. Este movimento conduziu-me profundamente ao universo mítico-cultural que enlaça o desenrolar da roda de “Angola” e suas reverberações sobre o ato educativo ali subsumido... uma circularidade que pode gerar renovação!

No novo caminho que se abriu, me tornei aprendiz de que, se por um lado o verdadeiro jogador-capoeirista não se furta ao jogo, por outro, ele sabe que embora tema as quedas, as paradas que elas geram são sempre bem-vindas, como momentos de reflexão de si, do outro e do caminho que segue. O jogador sabe também que pela ginga o jogo inverte, subverte, e o que era fim, vira começo! Um novo começo após a qualificação, metaforizado pela imagem de “Um novo começo ...” que apresentei como epígrafe acima.

O mergulho na roda do ACCARA foi também um mergulho na re(a)presentação<sup>3</sup> da cultura afro-brasileira. A cultura da roda de “Angola” conduziu-me pelo que os capoeiristas chamam de “fundamentos da Capoeira Angola”, os quais me arremessaram aos meandros mítico-simbólicos daquela “ancestralidade”.

---

<sup>3</sup> Utilizo-me do termo “re(a)presentação” sempre que tratar do imaginário mítico-simbólico, embasando-me na compreensão durandiana de que o símbolo sempre é re(a)presentado à consciência. Está melhor explicado no item 2.2.

Estes fundamentos surgem em aprendizados para os capoeiristas, imbricados na constituição das suas formas de viver e de se relacionar com os outros e com mundo, e por isso, para eles, não há separação entre o que se vive na roda e no cotidiano.

As rodas de Capoeira Angola do ACCARA se revelaram para mim em 2006, quando tive contato com elas pela primeira vez, num Afoxé realizado na UNICRUZ – Universidade de Cruz Alta, na qual eu trabalhava como professora no curso de Pedagogia. Desde os primeiros contatos com essas rodas, tenho guardadas a “tensão” e “atenção” que elas causam, e a experiência de vivenciar um espaço/tempo ritualizado, no qual os jogadores-capoeiristas aprendem o seu desenrolar, embebidos na cultura que lhe é re(a)presentada através dos movimentos, das músicas, do uso dos instrumentos, e tudo mais que a roda proporciona.

Tais rodas me acompanharam desde então, e embora percebesse o processo de formação humana que ela proporciona, não encontrava guarida nas teorias que estudava para efetivar uma busca pela educação que subjaz a elas. A cada novo contato com elas, aumentava minha intuição acerca da potência educativa que emanava delas, o que só pude aprofundar a partir dos estudos sobre o imaginário que se iniciaram com a perspectiva de realizar uma pesquisa para tese de doutorado.

Em 2011 tive os primeiros contatos com os estudos teóricos sobre o imaginário, pelas mãos da minha orientadora, professora Lúcia, e através dela, abriram-se os estudos sobre o mítico *homo symbolicus* de Gilbert Durand (2002, 1988). Vi-me frente a um novo mundo teórico, em meio aos mitos e aos símbolos que compõem o imaginário da espécie, e por meio dele, os mitos e símbolos que compõem o universo da ancestralidade afro-brasileira. Enfim, uma nova teoria se revelava, nada fácil, nada simples, mas ao assumi-la a “jornada foi se revelando inesperadamente mágica”.

As questões da educação sempre foram “tarefas” em minhas mãos. Desde cedo me vi envolta na educação e em educações, parafraseando Brandão (2003). A teoria do imaginário de Gilbert Durand, embora não tenha uma preocupação direta com as educações, torna-se fecunda para refletir sobre processos de formação humana, compreendendo-a como a formação do eu e como a vinda ao mundo de uma personalidade (GUSDORF, 1967). Esse entendimento acerca da educação

coloca os espaços educativos, sejam eles as escolas, a casa ou a rua, para muito além de ser unicamente *lócus* de formação técnica de uma profissão, pois os tornam espaços que integram, pela via simbólica, os dois polos de força que constituem o humano: o racional, tão bem privilegiado pela ciência moderna, e o sensível e emocional, que mesmo buscando ser afastado, tem importante função na formação antropológica.

Amparando-me na perspectiva da formação e da educação, como processo simbólico de constituir-se “humano”, e de mãos dadas com os estudos sobre o imaginário, enquanto fermento das ações humanas, persegui como questão central nesta investigação o seguinte: Que temas arquetipais constituidores da roda de Capoeira Angola do ACCARA são fermentadores de educação? Este questionamento colocou-me nas entranhas da roda, a partir dos seguintes objetivos: desvelar os temas arquetipais fermentadores de educação; descrevendo o desenrolar de uma das rodas; e cotejando a representação destas para os capoeiristas.

No reconhecimento de tais temas, tive como pressuposto inicial de tese, confirmado no desenvolvimento dessa pesquisa, de que estas rodas se constituem como *lócus* de profunda formação humana, e, portanto, desenrolam-se embaladas por simbolismos fermentadores de educação, compondo um imaginário equilibrado. Este foi se aprofundando na medida em que a empiria foi revelando os temas arquetipais, os quais levaram à inferência de traços míticos presentes nessa a cultura que ampara essas rodas (serão melhor abordados no decurso deste texto). A inferência destes traços se deve à concepção de que o imaginário antropológico tem no mito uma de suas melhores expressões, e nestes estão contidos os arquétipos e os símbolos que fermentam a existência humana. Conforme os estudos durandianos, os símbolos constelam os arquétipos, formando núcleos simbólicos, que podem ser tematizados a partir de temas arquetipais, os quais carregam o poder de impregnar o sentido profundo que as rodas de Capoeira Angola re(a)presentam aos capoeiristas.

Na construção do itinerário da investigação, tomei como referência a Metodologia durandiana (DURAND, 1996), a qual consiste numa hermenêutica, que busca pelas redundâncias e repetições semânticas, feitas por homologia<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Homologias são repetições significativas de um mesmo tema, mesmo que apresente roupagens diferentes.

embasada na arquetipologia das estruturas simbólicas (DURAND, 2002). Estas se constituem como um mapa orientador da investigação de temas arquetipais, pois nas Estruturas Antropológicas do Imaginário (Ibid.), o autor apresenta nucleamentos simbólicos, constituídos a partir de arquétipos e organizados em Regimes e Estruturas. Tendo como mapa a arquetipologia das imagens simbólicas, foi possível rastrear os temas arquetipais no desenrolar das rodas, através das redundâncias e das repetições semânticas de gestos e de expressões dos jogadores. A fim de coletar estes gestos e expressões dos jogadores, como disse, apoio-me metodologia em especial filiando-me em Durand (Ibid.), quando se refere na Metodologia da Convergência. Esta implica na realização de diferentes entradas no campo empírico, lançando mão de instrumentos diversificados para a coleta dos dados como a filmagem, a fotografia, a conversa com os jogadores e o diário de campo. Daí advêm as homologias.

Na investigação dos temas arquetipais fermentadores de educação do ACCARA, deparei-me com um grupo que existe – e resiste - há vinte anos, como praticante da Capoeira Angola, entendida e defendida por eles como a primeira capoeira, a “capoeira-mãe”. Reúnem-se semanalmente na praça Tamandaré, e no centro comunitário da Vila Ingá – CEVI, em Porto Alegre, para o que eles chamam de ‘treino’, o que inclui a aprendizagem dos movimentos de capoeira, a confecção dos instrumentos da bateria e o ensaio das músicas. Seus integrantes são alunos de *mestre* Ratinho, um dos fundadores do grupo, que costuma fazer apresentações, oficinas e palestras, com o objetivo de levar à comunidade a oportunidade de conhecer a sua própria cultura, pois, segundo eles, é “preciso resgatar a identidade que hoje vem sofrendo uma transformação devido a mídia, que fortalece o consumo, em detrimento das raízes” (depoimento de *mestre* Ratinho num dos treinos que assisti).

A roda que escolhi para descrever e realizar as primeiras análises aconteceu em 14 de maio de 2012, e teve como característica principal o fato de nela, *professor* Ratinho ser reconhecido como *mestre* de Capoeira Angola, título outorgado pelos vários mestres – já reconhecidos de outros grupos na Bahia e em São Paulo – ali presentes, com este intento. Era também aniversário do grupo.

Da filmagem desta roda<sup>5</sup>, organizei um inventário de quarenta e três cenas

---

<sup>5</sup> A filmagem da roda, e dos depoimentos acompanha este texto em *dvd*.

representativas do desenrolar da roda. Destas, fiz um novo inventário, de vinte e uma cenas. Estas cenas foram impressas em forma de cartas<sup>6</sup>, e serviram de suporte para a conversa com os cinco jogadores do grupo, as quais aconteceram no ano de 2014, foram filmadas, tiveram as falas degravadas e posteriormente analisadas.

A análise empreendida foi construída a partir do depoimento dos capoeiristas e do inventário das cenas. Para realizá-la amparei-me no que preconiza Durand (1996), como Método Qualificativo, que consiste em rastrear as “redundâncias” e as “repetições” nos gestos e nas expressões dos jogadores, as quais se tornam os temas “obsessivos” do desenrolar das rodas. Esta qualificação durandiana é a base para o pesquisador arvorar-se na busca dos sentidos, mesmo correndo todos os riscos da interpretação, já que “O ‘sentido’ de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado” (Ibid., p. 251).

Com base no que preconiza o autor, fui rastreando os núcleos simbólicos no desenrolar da roda, buscando pelas convergências que me conduziram aos seguintes temas arquetipais: A roda da vida, a vida que roda – *Oyá-lansã* e *Ogum*; Os golpes e as quedas – *Oxumarê* e *Euá*; Berimbau – A Grande Cabaça e Egun; e A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe. Das convergências dos temas arquetipais emergiram o que considero como elementos de uma Educação Circular, que subjaz a formação profunda proporcionada pelas rodas de Capoeira Angola do ACCARA.

A trajetória desta investigação, que culminou na tese de uma Educação Circular, teve impulso a partir da minha biografia educativa, pois se de um lado, a caminhada de pesquisa exigia o aprofundamento teórico nos estudos do imaginário mítico durandiano, e o mergulho nas rodas de Capoeira Angola do ACCARA, de outro lado, porém, mais profundamente, os questionamentos no interior GEPIEM, e nas orientações, impulsionaram-me a rastrear as motivações profundas as quais me levaram a realizar essa investigação, que aparentemente não se aproximavam do meu fazer professoral, como pedagoga, nem estava impressa em minha trajetória pregressa como pesquisadora. As reflexões geradas por estes questionamentos, oriundos do grupo de pesquisa e intensamente nas orientações, me inquietavam muito, e arremessaram-me num mergulho nas minhas memórias.

---

<sup>6</sup> As cartas acompanham o texto da tese.

## 2.1 Mergulhando nas minhas memórias

Empenhada neste processo, comecei a “escavar” a minha história, buscando rastros do simbolismo da “roda de Capoeira Angola” nas minhas lembranças. E aos poucos, a “tensão” e “atenção” que estas rodas mobilizavam em mim, começaram a ser desveladas quando surgiam imagens-lembranças (BACHELARD, 2006) da minha vida, em torno das relações familiares, na figura de minha avó e de minha filha mais velha, e também quando emergiram lembranças das relações com meus alunos e dos estudos como pesquisadora. Essas imagens-lembranças me levaram a “outros tempos” – aqueles que estão secretamente guardados em nós, e não são passíveis de aclararmos totalmente, pois os vemos por relances - de minha formação, e mobilizaram em mim um processo profundo de reconhecimento de alguns dos porquês que me conduziram à docência.

Da minha história de vida, emergiram memórias da relação com minha avó materna. Uma figura de mulher marcante para a toda a família, que na significação de quem me torno, aparece sempre como uma força motriz. As lembranças da criança que permanece em mim estão sempre envoltas nas histórias que minha mãe-velha contava, e por essas histórias, os ensinamentos sobre a vida que ela passava. Foi certamente minha primeira mestra! E mesmo sendo analfabeta, foram por suas histórias que aprendi a gostar de ler, pois elas abriam portas de ‘outros mundos...’. Acerca disto são fortes as lembranças dos fins de tarde, na varanda, sentada em seu colo, ouvindo sobre lendas de tropeiros pela região, nas quais povoavam grandes bondades, maldades, espertezas, caprichos, risos e medos. Assim, enquanto esperava pela mãe e pelo pai chegarem do trabalho, com o mate na mão, minha mãe-velha, com suas histórias, iniciava-me pelos caminhos da imaginação, e por eles fui aprendendo a ler a vida e o mundo.

Das imagens da criança cuidada pela avó, e reconhecida como sua herdeira, à adolescente um tanto rebelde e questionadora, e à professora das primeiras letras e universitária que me tornei, sempre me reconheço ancorada nas marcas do início do entendimento da vida pela figura da mãe-velha. No entanto, a finitude do tempo biológico da vida chega para todos, e minha avó – no alto dos seus noventa e sete anos - nos deixa fisicamente e se torna uma ancestral na família. A dor da sua perda é abrandada em mim, com a notícia de que uma nova vida chegava. As lembranças deste dia tornam-se fecundas para pensar o trajeto circular existencial, pois entre a

tristeza da perda e a alegria da nova vida que gerava - minha primeira filha – reconheço a circularidade dos tempos vivenciais. Afinal, um ciclo terreno se fecha – minha mãe-velha – e outro ciclo se abre – minha filha -, e no elo destes aprendizados, as profundas rodas do imaginário da vida.

Essa circularidade também está presente nas memórias de minha trajetória profissional, e vejo-a marcada pela busca por respostas sobre como nos tornamos professores, e por detrás disso, como nos tornamos quem somos. E é isso que está na base profunda da pesquisa que realizei no mestrado. Naquela investigação procurei entender os processos de gestão – sabidamente espaços coletivos de decisão político-pedagógica – especialmente a organização do coletivo de professores na elaboração de propostas para os problemas de reprovação e de evasão, que a escola em que trabalhava, se deparava. Consistiu o processo investigativo, de reunir um grupo de professoras/supervisoras pedagógicas para refletir sobre o papel destas na organização dos coletivos das escolas, em prol da elaboração de projetos políticos-pedagógicos enraizados nas comunidades em que as escolas se inserem. O amparo teórico para a investigação foi embasado nos pressupostos da interação comunicativa habermasiana, e conduziram-me a refletir sobre a organização das pessoas, procurando pelo que as “mobiliza” nas discussões. Relembrando isso compreendo que buscava pelo que faz com que as pessoas se mobilizem, ou não, individualmente, ou em grupo, para fazer parte de algo, no caso daquela investigação, na elaboração do projeto educativo de escola. Em resumo, busquei, pelos pressupostos teóricos da interação comunicativa, elementos para compreender o que faz um professor sentir-se parte do grupo de professores, ou mais profundamente, o que faz o professor reconhecer-se na escola, em seu fazer professoral e em sua formação docente.

Profundamente o que me movia naquela investigação durante o mestrado e ainda me move hoje, é o seguinte: buscar nos grupos e nas pessoas, as potencialidades para mudanças tão desejadas e necessárias à educação, que no meu entendimento passam por uma formação que envolve a ‘inteireza’ do Ser, o que hoje percebo que ocorre nas rodas de Capoeira Angola do grupo que investiguei.

O tempo de professora universitária abriu-se após o mestrado. No mesmo dia que defendi a dissertação, na Universidade de Passo Fundo-UPF, assumi como professora na Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ, na qual iniciei-me como formadora de professores. Um novo lar, um novo grupo de colegas, novos amigos e

a vivência de “outro tempo cíclico”. Das lembranças deste tempo carrego o afeto que senti ao conhecer uma roda de Capoeira Angola do ACCARA, num encontro sobre o tema da diversidade cultural, especificamente sobre a religiosidade afro-brasileira. Neste mesmo encontro, deparo-me com a religiosidade africana, a partir do contato com as rodas de religião, digno espaço sagrado para os filhos e filhas de santo. Enxerguei ali a potência do que é a vivência em comunidade e da relação de vida partilhada.

Por essas memórias percebo que aquela roda de santo e aquela roda de capoeira não saíram mais da minha mente e do meu coração. O toque do atabaque e a incorporação, junto com a adivinhação e a profecia - que são olhos no passado, presente e futuro e constituem outra noção de tempo e de espaço diferente daquela que o cotidiano da vida moderna (ou pós-moderna) nos impõe - nunca me abandonaram. A professora em mim intuía, na “inteireza” da vida na roda, um profundo *locus* de formação e educação, e daquelas primeiras rodas, às rodas de hoje, alimento o desejo de viver/re-viver isso com meus alunos. Tal intuição fora alimentada pelo modo do desenrolar da roda como um ritual, no respeito entre os jogadores, na disciplina e na concentração destes, nas alegrias durante os jogos, na ancestralidade sempre presente.

Com essas experiências guardadas, chego por Pelotas, em abril de 2009, com o desejo reencontrar caminhos no IFSul-Cavg, minha nova instituição de trabalho, e nos estudos. Neste novo tempo, reconheço um novo ciclo, uma nova roda em minha vida, como professora nos cursos de licenciatura em Física, Química e Ciências Biológicas e como estudante do universo do *homo symbolicus*. A relação que se iniciou com os alunos e colegas no novo espaço de trabalho, aliado aos referenciais que estudava acerca do campo do Imaginário e da educação, permitiram-me uma revisita aos referenciais teóricos que me nutriam, abrindo brechas para investigar o imaginário das rodas de capoeira.

Por Pelotas, encontro alunos, novos nos rostos, nos nomes, mas antigos nos desejos de tornarem-se professores, e encontro novos colegas, também novos nos rostos e nos nomes, mas muito antigos nos desejos de formarem professores. E assim, fui refazendo um outro/novo/velho caminho.

Disto tudo guardo o desejo movente de viver com meus alunos a “tensão” e “atenção” que as rodas de Capoeira Angola causam, durante a formação, o que sugere a foto abaixo:



Figura 1 – A roda na sala de aula  
Fonte: Maicon Amaro, maio de 2012.

Um caminho que me conduz pelo mundo do imaginário mítico durandiano, adentrando no universo sagrado da roda de Capoeira Angola, o que fiz procurando pelos temas arquetipais que o autor preconiza teoricamente ao apresentar as “Estruturas Antropológicas do Imaginário”. Na próxima seção do capítulo apresento a compreensão durandiana do que são os “temas arquetipais”.

## **2.2 Os temas arquetipais nos estudos sobre o imaginário preconizado por Gilbert Durand**

Gilbert Durand foi filósofo do Círculo de Eranos<sup>7</sup>, (*Eranoskreis* entre os anos 1964 a 1988, e construiu uma obra considerável, investigando o imaginário e a imaginação. Seus estudos se inserem na perspectiva de ultrapassar os iconoclasmos em voga, principalmente no pensamento ocidental, em vigor na metade do século XX, quando ele escreve a tese, intitulada “As Estruturas

<sup>7</sup> O Círculo de Eranos foi criado em 1933, por Olga Froebe-Kapteyn e Rudolf Otto, em Ascona, Suíça. Esse encontro, um verdadeiro banquete na própria acepção da palavra, reunia pesquisadores de várias áreas do saber e, por isso, configurou-se um verdadeiro diálogo transdisciplinar (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

Antropológicas do Imaginário”. A fim de compreender o que o autor apresenta como temas arquetipais, um dos conceitos basilares nesta investigação, é necessário entender o que ele apresenta como símbolo e arquétipo, e nesta esteira, compreender o que o autor revela como imaginário. De tudo isto a significação de mito como expressão do imaginário, por ter como característica fundante a de ser “equilibrador de opostos”, enraizado no contexto histórico-cultural de determinado grupo, tornando-se o berço do enraizamento de cada sociedade, deste e de todos os tempos, é um dos conceitos chave nesta investigação, por conta de que é através da inferência de traços míticos, a partir dos temas arquetipais, que foi se revelando o simbolismo fermentador de educação que enlaça os jogadores na roda.

O imaginário para Durand consiste no “trajeto antropológico”, no qual se encontram as grandes imagens produzidas e ainda a produzir pelo ser humano, desde o surgimento do *homo erectus*, há dois milhões de anos. Ele é composto por dois polos de força, de um lado o indivíduo, e de outro, os inúmeros imaginários que compõem a cultura. Na troca incessante entre esses dois polos de força, ou seja, entre o imaginário cultural, e as imagens que o ser humano produz, a partir dos gestos próprios do humano, é que se encontra o imaginário, como um grande reservatório-motor (SILVA, 2006) de todas as imagens já produzidas pelo *antropos*.

Conforme Teixeira e Araújo (2011) o conceito de trajeto antropológico de G. Durand consiste numa pedra angular para os estudos do imaginário, pois é nele que acontece a eterna troca entre o imaginário da espécie e a imaginação do indivíduo, proporcionando a permanência das imagens fundantes da *psique*, por isso, atemporais, pelas quais o humano se reconhece na grande comunidade da humanidade. Essas imagens atemporais ou arquétipos são gestadas nas profundezas das interrogações que o ser humano faz acerca de quem é, de onde vem e para onde vai, e são carregadas da angústia de compreender o sentido e a finitude da vida. Nas palavras do próprio Durand, o imaginário consiste:

Numa faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra (DURAND, 2011, p. 117).

[...] ‘museu’ de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas (DURAND, 1988, p. 6).

O imaginário é constituído pelas imagens primordiais – os arquétipos -, e pelos símbolos, que carregam/dão sentido profundo a vida do *antropos*. É ele que estrutura a ação do humano no mundo, pois consiste num plano intermediário, que induz estruturas psíquicas comuns da espécie, ao mesmo tempo em que impulsiona a que cada sujeito imagine um mundo próprio. Consiste também, numa matriz de desejos, de modelos, de sentidos e de valores que permitem aos humanos desenvolverem construções intelectuais (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003).

O Imaginário consiste também num “reservatório/motor que sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (SILVA, 2006, p.11-12). Reservatório porque guarda imagens, lembranças, sentimentos, experiências, leituras de vida, visões do real, e motor porque é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos, e que imprime velocidade e possibilidade de ação, envolvendo e ultrapassando a própria existência.

O imaginário como fonte racional e não racional de impulsos para a ação, como uma represa de sentidos, de sentimentos, de imagens, de símbolos, de valores, banha a existência. Neste sentido, a educação, como processo de formação profunda, mergulhada no imaginário, é mecanismo que possibilita ao *antropos* se reconhecer humano e humanidade, o que ocorre a partir do mergulho nos sentidos, nas grandes imagens, nos símbolos, do museu antropológico da espécie, que ela proporciona.

O imaginário não é redutível a explicações parcelares, vinculadas a um tipo ou ramo do saber, pois “ele postula a abrangência integradora de um olhar poliédrico e multiperspéctico” (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p.13), ou seja, de uma rede de modos de olhar e ver, entrelaçada e diversificada, para a qual a causa não é só a natureza humana, mas a sua cultura e a sua história. A complexidade do imaginário tem no mito uma das suas expressões, pois ele congrega um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schémes*, que promovem a doutrina religiosa, o sistema filosófico, e as narrativas lendárias e históricas (DURAND, 2002). Sua estrutura não é baseada na lógica linear, nem unidimensional, pois seu papel de convencer, ele faz pela redundância do conteúdo a ser transmitido, substituindo o tempo profano por um tempo sagrado (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2009).

Os arquétipos que compõem as narrativas míticas são envoltos por símbolos constelados, e modelados pelo tecido sociocultural de determinado grupo, em certo

tempo histórico. Os arquétipos compõem os níveis mais profundos do inconsciente da espécie, somente emergindo através dos símbolos, e estes, conforme Durand (2002), se organizam em núcleos circundantes dos arquétipos, os quais estão organizados em Regimes, que são o noturno e o diurno, e Estruturas, denominadas de esquizomorfias/heróicas; místicas e sintéticas (2002, 1988). Os núcleos simbólicos, Durand (2002) nomeou de temas arquetipais ou ideias-força, as quais emergem das profundezas dos arquétipos, tornando visível o sentido profundo daquilo que re(a)presentam.

O símbolo tem papel fundamental nos estudos durandianos sobre o imaginário. O autor busca no *homo symbolicus* (CASSIRER, 2005), o papel profundo que o simbolismo tem para o ser humano, concebendo-o como uma “síntese equilibradora através da qual a alma individual se une à psique da espécie e oferece soluções apaziguadoras aos problemas apresentados pela inteligência” (DURAND, 1988, p.102). Neste sentido, o ser humano simbólico é o criador da realidade. Ocorre que para a consciência o objeto sempre surge imediatamente integrado a um sentido, e por isso, à consciência humana “nada seja simplesmente *apresentado*, mas tudo seja *representado*” (Ibid., p.59). Assim, a realidade estará sempre associada ao conteúdo psicocultural da consciência humana, e por isso, pertencente ao universo simbólico, do qual a linguagem, o mito, a arte e a religião são partes constituintes.

Etimologicamente “símbolo” provém do grego e tem o significado de “juntar o que foi separado por Zeus, que, na intenção de castigar os humanos, partiu-os em dois”. Desta eterna separação surge a necessidade humana de ter de sempre procurar a outra metade, pois cada um será uma metade (ABBAGNANO, 2007). Ainda, o sentido de “juntar o que foi separado”, que o símbolo carrega, “evoca um movimento que reúne elementos anteriormente separados uns dos outros” (ALLEAU, 1976, p. 29).

Além de junção e reunião, o símbolo também está ligado ao verbo *súmbolom*, significando ‘sinal de reconhecimento’. Sobre esse significado, Alleau (Ibid.) refere-se a ele como um objeto partido, e separado em dois pedaços, sendo que cada um é tomado por pessoas (ou grupos) diferentes, que igualmente, estão separadas. No entanto, quando as duas partes do objeto reúnem-se novamente, as pessoas (ou grupos) reconhecem-se em um laço ancestral, assumido em tempos remotos. A reunião das duas metades rerepresenta o laço que une as novas gerações à sua

gênese mítica. No entanto, o reencontro, que revive a aliança sagrada, se fundamenta no “sentido profundo do reencontro”, não no objeto em si – antes partido e então reunido. Enfim, não é o objeto, mas o sentido simbólico que ele faz emanar. O símbolo, portanto, como “sinal de reconhecimento” carrega consigo o sentido de rememorar a história mítica de um povo, possibilitando às novas gerações reconhecerem-se herdeiras de uma tradição que as conecta com o princípio dos tempos.

O símbolo, como reunião, junção e sinal de reconhecimento, carrega o poder de possibilitar ao *antropos*, religar-se ao que foi originariamente separado. Ou seja, o símbolo permite o caminho de retorno aos tempos imemoriais, metaforicamente dizendo, um retorno a si mesmo e a humanidade. Esse retorno, é um processo de religar-se a um tempo sagrado, reconhecendo-o como a grande epifania do que ainda não foi visibilizado (DURAND, 1988).

Nas palavras de Durand (Ibid., p.61):

[...]o símbolo em sua essência e quase em sua etimologia (*Sinnbild*, em alemão), é unificador de pares opostos, [...] ele seria a faculdade de manter unido o sentido (*Sinn*=o sentido) consciente que capta e recorta precisamente os objetos e a matéria prima (*Bild*= a imagem) que emana do fundo do inconsciente.

O símbolo tem o papel de manter uma ponte entre o consciente e o inconsciente. A imagem que emana das profundezas do inconsciente, e que o símbolo possibilita acesso, é produzida pelo imaginário da espécie, em seu trajeto antropológico, e por isso coletiva, re(a)presentada para a consciência de cada ser humano, pela via da cultura. São criadas a partir da matéria originária da revelação, e representam a primeira experiência direta da divindade, proporcionando ao *antropos* a experiência do divino.

Ele se insere numa ordem infinitamente complexa e profunda, dependendo exclusivamente de uma interpretação, estando sempre carregado de afetividade e de dinamismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Ele é transcendência, assegurando um ir além, por isso é sempre uma re(a)presentação daquilo que ele significa.

Por ser da ordem do conhecimento indireto, para o qual só se pode conhecer pelo seu sentido, ele se torna a via de possibilidade da liberdade humana, pois cada ser sempre terá uma experiência única com o mistério secreto que o símbolo significa. Ele tem o papel de embalar poética e miticamente as escolhas humanas

objetivas, e por isso, tem uma função amplificadora e instauradora de sentido, e em cada ser se manifesta por uma imagem particular.

O “símbolo é o infinito dentro do finito” (DURAND, 1988, p.15) e “restitui o espetáculo de um universo nascente” (ALLEAU, 1976, p.41). Um símbolo autêntico enraíza-se no meio cósmico, de onde retira sua figuração do mundo visível, no onírico, enraizado nas lembranças e nos gestos que emergem dos sonhos, e poético, quando apela para uma linguagem mais concreta.

O caráter principal de um símbolo é de redundância, exemplificado por Durand como um espiral, que a cada repetição circunda o mesmo foco, o seu centro, e por isso é uma “redundância aperfeiçoadora” (DURAND, 1988, p.17), que ao repetir incansavelmente seu mistério, esclarece-o. Os símbolos orbitam um arquétipo, que constelam em Estruturas e em Regimes, que Durand apresenta na sua arquetipologia do imaginário. Nas palavras do autor:

O caráter principal de um símbolo é de redundância, exemplificado por Durand como um espiral, que a cada repetição circunda o mesmo foco, o seu centro, e por isso é uma “redundância aperfeiçoadora” (DURAND, 1988, p. 17), que ao repetir incansavelmente seu mistério, esclarece-o. Os símbolos orbitam um arquétipo, que constelam em Estruturas e em Regimes, que Durand apresenta na sua arquetipologia do imaginário. Para o autor desde o Cro-Magnon até o sapiens sapiens há uma herança de representações que se mantém, denominada de arquetipológica. Essa herança é responsável pela sobrevivência da espécie, empurrando-a com um sonho contínuo, que de tempos em tempos se modifica, sem perder seu princípio (DURAND, 1982).

O “museu imaginário” (DURAND, 1988) consiste numa herança arquetipológica, repositório das imagens motrizes da humanidade, que também existem como impulso e esperança, pois são essas “grandes imagens” que possibilitam a cada ser humano se reconhecer na humanidade, e se revigorar. Estas “grandes imagens”, para Durand (1988, 2002) polarizam-se em dois Regimes, que ele denominou: um de Diurno e outro de Noturno.

O autor utiliza-se do termo “Regime”, para definir um agrupamento de estruturas próximas, motivadas por traços do indivíduo e pelas transformações oriundas da história e do meio social. Já o conceito de “Estrutura” é apresentado como um dinamismo qualitativo, e por isso instaurativo, elaboradas a partir da pragmática. Por ser instaurativa de sentido, uma estrutura imaginária, implica em

significações qualitativas, não equivalentes aos processos formais da lógica e da matemática. O conceito de “estrutura” que o autor apresenta, é colada – e não pode ser descolada- do trajeto antropológico concreto e pragmático que a faz crescer (DURAND, 2002, p.358-359). Enfim, “Estrutura” para o autor é “um dinamismo transformador, que desempenha o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens” (Ibid., p. 64).

O trajeto antropológico existe sempre como força equilibradora dos dois Regimes simbólicos, ou melhor, os mantém aproximados numa constante tensão equilibradora, na qual não há uma síntese, pois as imagens coexistem lado a lado, eternamente tensionadas. O mito é a melhor expressão dessa força equilibradora – ou desta eterna tensão -, e constela no Regime Noturno, especificamente, na Estrutura que Durand nomeia como Sintética. Os dois Regimes da imagem tem características próprias e irreduzíveis como apresento na sequência do texto abaixo.

O Regime Diurno da imagem é apresentado como o “levante heroico que a imaginação faz em relação às faces do tempo, desde a fuga dele ou a vitória sobre o destino e a morte” (Ibid., p. 123). Ele surge no simbolismo da luz em contraponto ao poder devorador da escuridão eterna. Compõem o Regime Diurno, as imagens estruturadas e nomeadas como esquizomorfos ou heróicas. É um simbolismo que surge do *homo erectus*, que pelo seu bipedismo, passa a ter outro campo de visão, e a partir daí organiza sua existência.

As Estruturas Esquizomorfos/heróicas, correspondem ao reflexo da dominante postural ereta, pois são as posições de horizontalidade e verticalidade que se impõem aos bebês, e que são percebidas por estes ainda muito cedo. O *schème*<sup>8</sup> corresponde a ação de distinguir, de separar e misturar, de subir como oposto de cair, denotando posição de enfrentamento, entendimento, classificando para entender, dominar. Corresponde ao olho que vê, distingue, separa, observa e julga, condenando ou absolvendo. Compõem-se nos arquétipos que opõem a luz

---

<sup>8</sup> Segundo Teixeira e Araújo (2011) e Araújo (2010) não há tradução da palavra *schème*, por isso a manutenção do termo em Francês. Corresponde o *schème* como um símbolo motor para a imaginação humana, e está na base da figuração simbólica. Para Durand o *schème* tem um papel imprescindível na elaboração do Imaginário, pois é ele é o responsável pela junção entre os gestos inconscientes sensório-motores, entre os reflexos dominantes e as representações simbólicas (DURAND, 2002). São considerados pelo autor como um *símbolo motor*, ou uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, e estão na base da figuração simbólica, ou seja, no esboço da imaginação. São eles que em contato com o ambiente natural e cultural determinam os grandes arquétipos, que, em contato com a cultura são preenchidos pelos símbolos (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2011, p. 47).

das trevas, o céu do inferno, o herói do monstro, o anjo do animal (DURAND, 2002, 1988). Assim, do gesto dominante<sup>9</sup> postural, surgem as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, e seus símbolos correlacionados são as flechas e os gládios.

Polarizado ao Regime Diurno da imagem, está o Regime Noturno. Nele agrupam-se duas estruturas de imagens, uma Mística (ou antifrásica), e outra Sintética (ou dramática). No Regime Noturno a derrota ao *Cronos* se dará pelo eufemismo, na segura e “quente intimidade da substância (Místicas) ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes (Sintética)” (DURAND, 2002, p.194). Os símbolos que orbitam neste regime contemplam uma inversão aos de Regime Diurno, pois são símbolos que penetram e escavam, com seus angustiantes abismos, precipícios, labirintos e gargantas. Consistem em mundos aonde só se vai, precavido com arsenais ou com guias. É a terra das grandes deusas, ao mesmo tempo terríveis e acolhedoras, em contraponto ao grande soberano masculino do Regime Diurno.

As Estruturas do Regime Noturno se referem aos *schémes* de confundir, de descer, de possuir ou de penetrar, em contraponto ao de distinguir do Regime Diurno. Seu reflexo dominante é o da descida digestiva, com “seus derivados térmicos, olfativos, gustativos” (DURAND, 1988, p.83). As grandes imagens dessa estrutura giram em torno da mãe, da mulher, da noite e do recipiente. Daí os símbolos do ventre, do túmulo, do caldeirão, só para trazer exemplos que Durand apresenta. Nestas, estão matérias da profundidade, como a água ou a terra cavernosa, que suscitam os utensílios que contem, como as taças, os cofres, inclinados para os devaneios da bebida e do alimento.

---

<sup>9</sup> Conforme Teixeira e Araújo (2011) Durand busca em Betcherev, na escola de Leningrado, a noção de gestos dominantes, considerados os gestos sensório motores mais primitivos. São estes gestos dominantes, reações inatas, que constituem um ‘princípio de organização’. É a reflexologia que demonstra a existência de ‘indicador antropológico’, que é o desencadeador da simbolização. No entendimento do antropólogo, o *sapiens sapiens*, a semelhança de outras espécies, elabora imagens primordiais que tem por base as estruturas dos reflexos dominantes. São eles a deglutição (nutrição) e a copulativa, ambas comuns a outros seres vivos, e a específica do *homo erectus*, a dominante postural (TEIXEIRA; ARAUJO, 2011, p.46-47). Durand (1988, 2002) reconhece uma correspondência coincidente entre as Estruturas simbólicas Esquizomorfas, Sintéticas e Místicas, acima descritas, com os gestos dominantes postural, copulativa e digestiva. Segundo ele essa correspondência não é uma relação de causa e efeito, pois no trajeto antropológico não há anterioridade na criação da imagem, ou seja, se ela nasce no humano ou na cultura. São as três dominantes reflexas consideradas como “malhas intermediárias entre os reflexos simples e os reflexos associados” (TEIXEIRA; ARAUJO, 2011, p.47). O importante é compreender que estes gestos dominantes terão confirmação pela via da cultura, ou seja, o que é dado pela condição biológica do humano, é temperado pelo ambiente cultural, proporcionando uma adaptação entre este e a dominante reflexa (DURAND, 2002).

Na Estrutura Sintética (ou dramática) está a “dialética dos antagonistas” (Ibid., p.83). É a estrutura da confluência dos contrários. Consiste numa “representação diacrônica que reúne as contradições através do fator tempo” (Ibid., p.83). A dominante é a copulativa, com seus ritmos. Os *schémes* são de reunir, de amadurecer e progredir, e de voltar e enumerar. Os arquétipos aparecem como a chama do fogo, o filho, a roda, com os símbolos do calendário, da iniciação e do sacrifício. É o mundo dos mitos.

O mito torna-se a representação da coesão do antagonismo das imagens. Suas narrativas tem um sentido de remédio contra o tempo e a morte, cumprindo com isso o papel do imaginário e da imaginação, que é de eufemizar, pois contem em si, um princípio de defesa e de conservação. Nas palavras do próprio Durand:

O mito é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. Mais do que contar, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música. [...] no quadro pobre e diacrônico do discurso, o mito acrescenta a própria dimensão do “Grande Tempo” pela sua capacidade sincrônica de repetição [...] essas repetições das sequencias míticas tem um conteúdo semântico, quer dizer que no seio do sincronismo a qualidade dos símbolos importa *tanto* como a relação repetida entre os protagonistas do drama. É que o sincronismo do mito não é apenas um simples refrão: ele é música, mas à qual se acrescenta um sentido verbal, é no fundo encantação, assunção do vulgar sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, capacidade mágica de mudar o mundo (DURAND, 2002, p.361).

A partir das palavras do autor, entendo o mito como música acrescida de palavras, que tem o poder de encantar e de envolver, sendo que através deste, gesta cultura, a mantém ou a modifica, podendo, com isso “mudar o mundo”. Gestado no equilíbrio das estruturas sintéticas, os mitos tomam um dinamismo extrínseco e se organizam em torno de uma narrativa, que enlaça a fé religiosa ou mágica, um rito ou uma narrativa mística. Os mitos são um alinhamento diacrônico de acontecimentos histórico-sociais, que são estruturados pelo fundo arquetípico-simbólico que lhes dá sustentação. A linguagem mítica mergulha suas raízes nas instâncias primeiras, ou seja, nas “Estruturas Antropológicas do Imaginário”, que o moldam.

O mito é prolongamento dos *schémes*, dos arquétipos e dos símbolos, e se organiza num “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, que sob o impulso de um *schéme*, tende a compor-se numa narrativa” (Ibid., p.62). Ele promove tanto a narrativa histórica e lendária, como a doutrina, e neste sentido, toda

sociedade, texto, ou no caso desta pesquisa, manifestação cultural, escondem em suas profundezas sempre um núcleo mítico (ARAÚJO; SILVA, 1995, p.120).

O arquétipo é nomeado por Durand (1996) como “grandes imagens”<sup>10</sup>, ou ainda como “imagens arquétipos”. São considerados como “dinamismos figurativos”, ou como “concauidades”, as quais são preenchidas pelo meio ambiente imediato. Esse meio imediato pode ser o meio cósmico ou o meio sócio-familiar. Do meio cósmico são exemplos a rota do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, as fases da lua, entre incontáveis outros, e do meio sócio-familiar, advêm as grandes imagens da: a mãe alimentadora, o pai, os irmãos.

O arquétipo é permanente, independente do tempo histórico, ou do espaço temporal, ele será sempre uma entidade constitutiva e formadora, invariante, tal como os *genes da espécie sapiens* (Ibid., p.154). Para Durand (2002), o que diferencia o arquétipo do simples símbolo, é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante, e a sua adequação ao esquema. Como, por exemplo: a roda é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se vê qual seja outra significação imaginária que lhe poderia atribuir.

Os arquétipos são dotados de iniciativa própria e de uma energia específica, e nas palavras de Jung “de um feitiço especial [...] criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras” (JUNG, 2008, p. 97-98). O que torna possível a visibilidade dos arquétipos são os mitos, que são condição necessária sua manifestação, conforme cita o autor: “O mito seria a condição, primeira ou última, necessária para que a manifestação arquetipal se tornasse visível, isto é, o símbolo mítico seria a expressão das constelações arquetipais” (ARAÚJO; SILVA, 1995, p. 119).

A Antropologia do Imaginário de G. Durand assenta-se no projeto de reconduzir o mito ao seu lugar de fundador primeiro e último do sentido da existência, pois nele estão contidas constelações arquetipais que fazem ecoar desde tempos remotos, o conteúdo de sentido antropológico dos grupos humanos. A cada nova geração, os mitos cantam e encantam, trazendo os ventos de tempos imemoriais e assim empurrando o *sapiens*, em seus anseios mais profundos, rumo ao futuro incerto.

Como coloca Durand, os mitos constituem-se em aberturas na profundidade

---

<sup>10</sup> Durand (1996) coloca como pesquisadores das “grandes imagens”, os trabalhos de Jung, Kereny, Eliade, Bachelard, Corbin e Dumézil.

do ser, como portas abertas para a Transcendência e, para a comunidade arquetipal de almas (ARAÚJO; SILVA, 1995).

Por fim, os estudos teóricos de Durand constituem-se num mapa simbólico através dos simbolismos organizados em regimes e estruturas da imagem, que possibilita reconhecer os agrupamentos simbólicos que compõem o imaginário da experiência vivencial de grupos, como nesta investigação, o ACCARA. São os temas arquetipais que congregam os eixos do simbolismo que enlaça os jogadores em suas rodas e é tendo isso como referencial que adentro no universo destas, rastreando a simbólica da ancestralidade, baseado na premissa de que todo símbolo está enraizado no contexto social e cultural.

### 3 O imaginário da ancestralidade nas rodas de Capoeira Angola do Accara

Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não somente os filhos da Noite, mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano. É verdade que no cais dos portos brasileiros, o capelão esperava os nagôs, os jejes, os angolas – capelães das cidades, capelães dos engenhos, para lhes ensinar as preces latinas e os batizar do Espírito Santo. Os negros confundiriam suas divindades sombrias com os santos católicos, mas continuariam, por meio dos cantos e das danças tradicionais, a adorar os deuses de além-mar. E assim nasceu o candomblé, perdurando até os nossos dias, apesar das muitas transformações porque passou (BASTIDE, 2001, p.327).

A roda e todas as suas variantes, movimento na imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana. Por todo o lado onde seu emblema transparece: suástica *triskele*, *çakra*, jogo de péla, caráter circular da aldeia, etc., ela revela-se como o arquétipo fundamental da vitória cíclica e ordenada, da lei triunfante sobre a aparência berrante e movimentada do devir (DURAND, 2002, p.328).

O grupo de capoeira ACCARA mantém-se pelos preceitos do que os capoeiristas nomeiam como “Angola”, fazendo alusão à matriz cultural africana e afro-brasileira de que são herdeiras. Suas rodas, para além de uma técnica de organização, são revestidas culturalmente pelo manancial mítico decorrente da ancestralidade africana. Ao nomear a capoeira de “Angola” os capoeiristas reforçam a gênese afro-brasileira destas rodas, distinguindo-as de outros modos de jogar capoeira, criados mais recentemente<sup>11</sup>, e se aproximam da sua “verdadeira raiz”, ou seja, da sua origem, ainda no Brasil colonial, as quais tem a ancestralidade como

---

<sup>11</sup> Esta é uma discussão entre os capoeiristas de diversas linhas. O grupo ACCARA é defensor aguerrido da Angola, como legítima capoeira, e não se distancia dos preceitos que a criaram. No entanto, outros grupos de capoeira, denominados de diversas formas, mas principalmente de Regional ou de Contemporânea assumem movimentos de outras lutas, e se distanciam dos rituais africanos que estão na gênese destas rodas. Durante as rodas que assisti, e nas conversas com os jogadores, essa sempre foi questão levantada, pois a preocupação é grande com o que eles chamam de “deturpação” da capoeira.

imaginário, sendo esta constituída por mitologias que através de seus símbolos de morte e renascimento, denotam circularidade.

Para a compreensão da educação que fermenta as rodas de capoeira do grupo é necessário reconhecer que estas são frutos culturais que respiram pelo imaginário da ancestralidade, compreendido a partir das palavras de Munanga na citação abaixo:

[...] O que é um ancestral? O ancestral nada mais é que um criador? Pode ser um ancestral feminino ou masculino, dependendo da sociedade, se é matrilinear ou patrilinear. Quer dizer, o ancestral é aquele que tem estatuto de fundador, fundador de um clã, da linhagem, que foi uma personagem importante, que é a origem, a fundação, o fundador de tudo, da nação, uma pessoa cuja memória é simplesmente rememorada, ritualizada em todos os momentos (apud OLIVEIRA, 2009, p. 201).

O ancestral está na raiz de qualquer grupo africano. Ele ou ela re(a)presentam a memória da sociedade, e sua presença –independente da forma – faz rememorar o sentido mítico da existência dos grupos. O culto aos ancestrais, preconizado pela ancestralidade, torna-se berço de sentido do desenrolar das rodas do ACCARA, por conta de seguirem os preceitos da “Capoeira Angola”, as quais representam um *continuum* (LUZ, 1995) na diáspora, pois, mesmo constituídas em solo brasileiro, mantêm elementos – instrumentos, gestos, rituais - trazidos de “além mar”<sup>12</sup>, que aqui assumem novas ‘roupagens’, sem perder a essência ancestral que as constituem.

O nascedouro destas rodas de “Angola” mescla-se com o próprio nascimento do Brasil “descoberto”, e principia no trajeto do povo africano, trazido a “contragosto”

---

<sup>12</sup> A ponte que a capoeira criada em solo brasileiro, tem com a mãe África, aparece especialmente no que relata Câmara Cascudo (apud MOURA, 1980), sobre uma dança tradicional no continente africano, chamada de Zebra N’agolo. Segundo o autor, há traços desta dança na capoeira brasileira. Diz o autor sobre a dança “Entre os Mucope do Sul de Angola, há uma dança da Zebra N’agolo, que ocorre durante a Efundula, festa da puberdade das raparigas, quando estas deixam de ser muficuemas, meninas, e passam à condição de mulheres, aptas ao casamento e à procriação. O rapaz vencedor do N’agolo tem direito de escolher a esposa entre as iniciadas e sem pagar o dote esponsálico. O N’agolo é capoeira. [...] os escravos das tribus do sul foram aí (ao Brasil) através do entreposto de Benguela levaram a tradição da luta de pés. Com o tempo, o que era princípio de uma tradição tribal foi-se transformando numa arma de ataque e defesa que os ajudou a subsistir e a impor-se num meio hostil. [...] os piores bandidos de Benguela em geral são muxilengues, que na cidade usam os passos do N’agolo como arma. [...] outras das razões que me levam a atribuir a origem da capoeira ao N’agolo é que no Brasil é costume dos malandros tocarem um instrumento aí chamado de berimbau e que nós chamamos Nungu ou m’bolumbumba, conforme os lugares e que é tipicamente pastoril, instrumento esse que segue os povos pastoris até a Suazilândia, na costa oriental da África [...] (CÂMARA CASCUDO apud MOURA, 1980, p.16). Na capoeira brasileira, os passos da dança *N’agolo*, também assumem sentido de luta, conforme argumenta Accurso (1995), pois o jogo da capoeira – com sua ginga - se aproxima das estratégias de guerrilhas móveis, realizadas nos Quilombos do Palmares.

a estas terras. Elas surgiram como práticas de libertação deste povo, pois foram criadas em frente às senzalas, embaladas pelos toques dos atabaques, e dali tornaram-se berçários para o candomblé, para a congada, além da capoeira, e para outras manifestações culturais, forjadoras da alma brasileira. Seu caráter de resistência cultural e de contribuição na constituição da nação brasileira foi reconhecido em 2008, quando o Instituto do Patrimônio Histórico-Cultural Brasileiro - IPHAN, considerou-a, assim como o ofício de mestre, como patrimônio imaterial da cultura brasileira (IPHAN, 2008). Decorrente deste reconhecimento, em 2014, a mesma roda se tornou Patrimônio da Humanidade, pela UNESCO.

O trajeto histórico da capoeira mescla-se com a história de resistência do povo africano no Brasil, até que esta se tornou Patrimônio, e mesmo antes disso, quando ela saiu da clandestinidade<sup>13</sup>. Esta é uma resistência cultural e acontece pela valorização e reconhecimento de suas raízes, o que também está descrito no dossiê do IPHAN (2008), no trecho do documento abaixo:

Esse corpo negro que ginga, pode lutar, quando necessário, mas também dança, na cadência do duro trabalho de carregador da estiva. Evidentemente, a movimentação corporal e a rítmica da capoeira não surgem apenas do contexto do trabalho escravo, mas se reportam a uma memória que sobreviveu à travessia transatlântica, da “Calunga Grande” (Oceano Atlântico), tendo-se originado entre os povos bantu da África Centro-Occidental, da área denominada Congo-Angola, que formaram o maior contingente de africanos escravizados aqui aportados, e aos quais se deve parte significativa da herança cultural afro-brasileira. Não se pretende afirmar, aqui, que a capoeira que conhecemos já existia, com seus códigos e estrutura, naquela área. Tal como nas religiões afro-brasileiras, o que provavelmente ocorreu foi um processo de reconstrução de uma instituição sociocultural a partir de elementos de culturas diversas, preponderando, na capoeira, os elementos de extração bantu. Tais elementos se reorganizaram aqui, em diversas práticas culturais, como os diversos tipos de samba, o maracatu, o jongo, os congados de Minas Gerais, Espírito Santo e Goiás, o batuque de umbigada paulista, além da própria capoeira - expressões que podem ser, apropriadamente, consideradas bantu-

<sup>13</sup> A capoeira como manifestação cultural, na metade do século XX, principia o movimento de desmarginalização da mesma. E em 1954, o presidente Getúlio Vargas, embalado num espírito nacionalista, a promove como esporte genuinamente brasileiro, num ato que começa a retirá-la da clandestinidade, conforme é relatado em trecho do Dossiê sobre a capoeira “A desmarginalização da capoeira se deu num mesmo movimento em que o estado brasileiro resolveu nacionalizar a capoeira, motivo que levou o governo do estado da Bahia, em plena Era Vargas, a permitir o funcionamento da escola de Mestre Bimba. Este, por outro lado, defende a capoeira como luta criada no Brasil. A ideia da capoeira como “arte marcial brasileira” norteou as primeiras iniciativas públicas que tiveram impacto no cotidiano do capoeirista, uma perspectiva polêmica que permanece defendida por uns e criticada por outros, principalmente pelos mestres de capoeira angola, que afirmam sua ancestralidade africana (IPHAN, 2008, p.40). Nesse processo de desmarginalização a capoeira passa a ser valorizada como manifestação cultural, e difundida internacionalmente. Enfim, a saída da criminalização faz com que ela saia das ruas e entre nas academias para ser ensinada a todos, no entanto, esse movimento histórico, não a distância de suas raízes africanas, visto que a capoeira denominada de Angola se mantém vinculada aos preceitos primeiros da criação.

brasileiras. Alguns deles, que surgem de forma recorrente nessas manifestações, podem ser aqui apontados: células rítmicas caracterizadas pela síncope; a estrutura de canto responsorial, baseada nos improvisos do solista sobre um mote repetido pelo coro; o repertório de movimentos, baseados na ginga, no “vai-não-vai”, no improviso fundado na inversão repentina e inesperada do sentido do movimento; simbolismos associados a certos animais, ao mar e ao mato, metaforicamente empregados nas cantigas; a ideia da correspondência e mútua dependência entre o mundo de cá, dos vivos, e o de lá, dos ancestrais; a realização de ritos para aumentar a própria força vital e para agir magicamente sobre os rivais; uso da palavra como agente mágico, através de cantigas de desafio, altamente metafóricas (IPHAN, 2008, p.9).

O trecho do documento reafirma a capoeira como criação afro-brasileira, tendo a ancestralidade como base do seu desenrolar compreendendo-a como a “correspondência e mútua dependência entre o mundo de cá, dos vivos, e o de lá, dos ancestrais”. A ancestralidade emerge nas rodas de Capoeira Angola de várias maneiras, mas muito visivelmente no respeito aos mestres ancestrais, dos quais permanecem como figuras heróicas os *mestres* Pastinha e Bimba.

*Mestre* Pastinha chamava-se Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) e tornou-se um famoso representante da Capoeira Angola. Iniciou-se na aprendizagem da capoeira ainda garoto pelas mãos de um africano, tio Benedito. Tornou-se um exímio jogador, ficou rebelde, e o pai, um espanhol, na tentativa de “ver se tomava jeito”, alistou-o na Marinha, onde ficou por oito anos, tempo que agregou conhecimentos sobre as armas. Em 1935 fundou sua primeira academia. Teve alunos famosos como Jorge Amado e Carybé. Em 1973, foi despejado da academia, por não conseguir mantê-la. Viveu para a capoeira, e morreu pobre. Foi mestre de grandes angoleiros como João Pereira dos Santos (João Pequeno) e João Oliveira dos Santos (João Grande) (ACCURSO, 1995).

Manoel dos Reis Machado (1889-1974) foi o famoso *mestre* Bimba, criador da Luta Regional Bahiana. Filho de um grande “batuqueiro”, que era uma luta muito violenta, com quedas, na “qual o sujeito jogava o outro no chão, acompanhado por forte instrumental de percussão” (Ibid., p.89). Reuniu os conhecimentos da luta que aprendeu com o pai com as da Capoeira Angola e criou a famosa Capoeira Regional. Elaborou um método de ensino, e fundou sua academia. Teve grande participação na desmarginalização da capoeira, pois foi por uma apresentação sua que, em 1953, despertou a atenção do Presidente Getúlio Vargas, que a reconheceu como esporte verdadeiramente nacional. Assim como Pastinha, morreu pobre.

Estes dois grandes mestres capoeiristas são lembrados por seus feitos em prol da descriminalização e da difusão da capoeira. *Mestre* Bimba é considerado precursor de um tipo de capoeira denominada de “Regional”, e conhecida também como luta regional bahiana, a qual se caracteriza por ter assimilado práticas físicas e esportivas, sendo por isso mais aceita pelas academias e nas escolas. Já *mestre* Pastinha é relacionado à Capoeira Angola, a qual passou a ser assim denominada para se diferenciar da capoeira criada por *mestre* Bimba, pois ao contrário da regional, ela se caracteriza mantendo a fidelidade aos movimentos tradicionais, às músicas, aos cantos (ladainhas, louvação e corridas), relutando mais a se modificar, e a assumir movimentos externos, tendo por isso uma difusão mais tímida (IPHAN, 2008). Na Capoeira Angola, conforme João Pequeno de Pastinha há uma preocupação em preservar a tradição e os seus fundamentos, entre os *quais* “o respeito, a justiça, a humildade e a paciência” (SIMÕES, 2007, p.63).

Os ancestrais estão na base da formação dos valores de cada grupo africano. Cada família, que para o africano é formada pelos pais, irmãos, avós, tios, primos e demais agregados, terá um patriarca simbólico e divino, ou seja, terá um *orixá* na sua linhagem, o qual representa uma força e um valor universal, que interioriza no ser humano elementos de pertencimento a uma ordem cósmica, regulando as relações entre as pessoas, e organizando-as em totalidade (OLIVEIRA, 2013).

Junto com o povo africano, oriundo de diferentes etnias, vieram seus deuses ancestrais que aqui compuseram a formação do imaginário brasileiro. Através da mítica em torno da ancestralidade, os povos foram construindo um modo de ser e de viver nestas terras. As rodas de Capoeira Angola são parte desta construção identitária, entrelaçada ao imaginário brasileiro, o que se percebe a partir da feminilidade que sustenta tanto as rodas de Angola, quanto o imaginário brasileiro. A Capoeira Angola é tida como a “capoeira-mãe” (GOMES, 2012), por ser a primeira capoeira, que dá origem às outras formas de capoeirar, já sobre o imaginário brasileiro, coloca Durand na citação abaixo:

O imaginário novo do Brasil está enterrado na gigantesca terra [...] tão variada que se estende da Amazônia ao Rio Grande do Sul. Imaginário da terra, e quem diz terra, diz feminilidade. Pura constelação imaginária à partida, onde a fecundidade agrícola, a fecundidade fluvial e a fecundidade florestal se conjugam com o ventre mineiro do Eldorado. Em seguida, conjugação histórica e cultural, tal como sublinhou o grande brasileiro Gilberto Freyre (traduzido para a língua francesa pelo ilustre etnólogo das “Américas Negras” o meu amigo e mestre Roger Bastide), conjugação com o estatuto da mulher brasileira. No paternalismo sem racismo da grande

colonização que se seguiu à conquista, a mulher indígena, e depois escrava negra, foi o cadinho onde se gerou a raça do *homo novus bresilensis*. Mulher plural que cedo assustou o macho português. Numerosos provérbios ilustram esta pluralidade da feminilidade do subcontinente; “A negra para trabalhar, a mulata para amar e a mulher branca para desposar...” Esta pluralidade da *anima* feminóide teria seguramente preenchido e simultaneamente esclarecido a teoria de Jung. A *anima* não é a única em si, sobretudo no inconsciente brasileiro! Pelo contrário, longe de desvirilizar o conquistador, esta plethora de feminilidade ainda veio encantar a sua onipotência imaginária e funcional (DURAND, 1996, p.200).

Durand aponta para o imaginário brasileiro como um imaginário alicerçado no feminino, figurado pelas matas, pelas águas, pelas terras abundantes e pelo Eldorado das Minas Gerais. Neste sentido, talvez o africano tenha encontrado na feminilidade da terra brasileira, o mesmo poder feminino da Grande mãe África, senhora criadora de toda a vida sobre a terra. E ao enterrar-se nos labirintos das grandes Minas Gerais, no Recôncavo da Bahia, e no interior dos quilombos, tenha encontrado guarida nos braços da Grande mãe, que também o trouxe até aqui, a Grande Mãe *Yemoja*, do oceano.

“Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não somente os filhos da Noite, mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano” (BASTIDE, 2001), e estes povoaram estas terras. Os espíritos ancestrais foram trazidos de Além Mar e por aqui se mantiveram proporcionando a ligação do humano com o sagrado, relacionando a existência visível e a existência invisível (OLIVEIRA, 2012), e mantendo a ordem e a organização das sociedades/grupos afro-brasileiros.

Na mitologia Nagô/yorubá,<sup>14</sup> muito difundida nestas terras, a existência se desenvolve em dois níveis simultaneamente: o *Aiyê* e o *Òrún*. O *Aiyê* corresponde ao plano terreno da existência, o mundo visível, e o *Òrún* refere-se ao espaço espiritual, ou mundo invisível, de onde provem os seres sobrenaturais, que são os *Orixás* e os *Eguns*. São dois planos da existência que coexistem e se relacionam pela figura de *Egun* - ancestral -, e pela incorporação dos *Orixás* (LEITE, 2008). A relação entre os planos da existência também acontece pelo poder feminino, denominado de *Yamí*, no entanto, estas somente retornam à existência visível na figura de pássaros.

---

<sup>14</sup> As pesquisas sobre a mitologia Nago/Yorubá foram realizadas consultando bibliografia de autores como Verger (2002, 2000), Santos (2008), Leite (2008), Luz (1995) e Prandi (2001). Também estão baseadas em conversas com *Baba Abore Kejaiye* Eurico Pontes Nunes da Casa de *Nago Olurougbo*/Pelotas-RS. A grafia das palavras foi feita acolhendo a forma como cada autor coloca.

Os *orixás* são genitores divinos, e criadores simbólicos e espirituais da humanidade, dos quais cada indivíduo é descendente (SANTOS, 2008). Também são considerados ancestrais divinos dos humanos, e por isso cada indivíduo terá um *orixá* como seu pai (*Baba mi*) ou como sua mãe (*Iyá mi*) de cuja matéria simbólica – água, terra, árvore, fogo – ele será um pedaço. Para Verger (2002) cada *orixá* é definido como sendo “uma força pura, imaterial que só é perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (Ibid., p.19).

Os Eguns são espíritos de alguns mortos masculinos, que conforme Santos (2008), podem, por ritos específicos, tomarem forma corporal, e serem invocados. São genitores humanos, seres de existência visível - concretos, reais, patriarcas -, cultuados em datas e lugares diferentes, e possibilitam ao indivíduo interiorizar o pertencimento a uma estrutura social, que regula as relações entre os humanos, como a ética, a disciplina e a moral de um grupo. A figura mítica de Egun, como ancestral, é um dos símbolos que carrega o poder de estabelecer a circularidade entre a existência visível e a existência invisível, pois a sua incorporação carrega o poder de re(a)presentar às novas gerações a ordem social a qual elas pertencem, tornando-se organizadores e reguladores das ações entre os humanos, possibilitando aos indivíduos de uma comunidade a interiorização do sentido de pertencimento ao seu grupo/sociedade. Na citação abaixo, a autora apresenta a força do ancestral na ordem das comunidades:

O poder que detêm, a função de garantir a imortalidade individual e a imortalidade da comunidade preservando sua estrutura social através da imposição e observância dos costumes e preceitos morais, fazem-nos os zelosos guardiães da comunidade. É preciso evitar descontentá-los ou irritá-los, se se quer assegurar a continuidade normal da existência [...] compreende-se facilmente que o Òjè-àgbà munido de tal responsabilidade e da manipulação de tais poderes sobrenaturais deva possuir uma personalidade muito marcante. Geralmente silenciosos e observadores, habituados a tratar com a morte, a invocar os mortos, possuem profunda sabedoria da vida e encaram todos os acontecimentos com uma calma e naturalidade extraordinárias (SANTOS, 2008, p.128).

A ancestralidade compõe-se por mitos instituintes da existência harmônica, complementar e circular entre os dois planos: o do *Aiyê* e o do *Órun*. Por esta circularidade emerge a simbólica do renascimento, fundamentada no entendimento de que o ser humano é composto pelos elementos vitais, ou os princípios vitais<sup>15</sup>. O

<sup>15</sup> O complexo interno do corpo liga-se a noção de entranhas, organizadas como sistema de energia vital, baseada na ideia de *Okan* – “coração”, que corresponde a um sistema vital instituidor da dimensão física e espiritual do humano, não relacionado ao órgão propriamente. É uma ideia de alma

princípio vital é denominado de *Ara*, que significa “o corpo”, representação visível, externa e interna, no qual o complexo externo é percebido pela figura, distinguindo-se a cabeça (*Ori*) e os pés (*Ese*) do restante do corpo. A distinção da cabeça talvez se deva por esta aparecer primeiro nos partos, e os pés pela noção de movimento que eles possibilitam (LEITE, 2008). Conforme Leite (Ibid.) os pés (*Ese*), principalmente os dedos maiores, tem uma posição diferencial relacionada aos ancestrais. Segundo o autor:

Um dado não negligenciável a respeito de *Ese* é registrado no reino de Ifé, centro do mundo espiritual lorubá, onde o rei, *Ooni*, tem, à sua morte, esses dedos dos pés unidos por uma pequena corrente metálica, e assim é enterrado. Dessa maneira *Ese*, liga-se a uma concepção de espiritualidade do homem, manifestada na instância material do corpo e à sua capacidade de realização, contendo em si uma dimensão ligada aos ancestrais da família (Ibid., p.29).

A prática que o autor relata, mostra a ritualização para integrar o pré-ancestral ao mundo do *Òrún*, assim, como para integrar a pessoa à sociedade, na existência visível (no *Aiyé*), são elaboradas práticas socioculturais de integração, também, na instância da morte, existem práticas, como a relatada acima, realizadas a fim de integrar a pessoa no mundo dos ancestrais.

Dentre os yorubanos a vida no *Aiyé* (existência visível) depende dos ancestrais e todo renascimento está ligado a eles, pois o renascimento depende da morte, numa eterna relação entre os dois planos da existência. Por isso, “Morte” é um símbolo importante na ancestralidade, representada pelo orixá *Ikú*, que tem o papel de restituir à terra o que lhe pertence, permitindo, assim, os renascimentos. Conforme Santos (2008), *Ikú* é uma representação coletiva, concebido como um homem (Morte é uma representação masculina). A figura de *Ikú* é a de um guerreiro que segura um *òpá- Kùmón* – maço de cerca de trinta centímetros, as vezes com a cabeça talhada, lembrando um crânio (Ibid.).

*Ikú*, nos mitos da criação *Nagô/yorubá*, está muito profundamente ligado a terra e a criação do ser humano, pois é ele que toma a lama e a molda, mas é também por isso, que a ele cabe a tarefa de retornar o humano a lama. Isso se vê

---

e de consciência, implicando a noção de interioridade. Outro princípio vital é o *Emi*, que consiste no sopro vital, na alma, no espírito, que confere ao humano a condição de “ser”. Ele é o que possibilita a existência em sua forma visível, e consiste no sopro divino, que anima a criação dos seres da terra. Estes são moldados da lama (terra) e recebem o sopro divino de *Oludumare* (*Oxalá*). Pelo sopro vital o “ser” é divino. O *Ori* (cabeça) é o princípio vital da individualização da personalidade e do destino. Sua noção vai além da cabeça física, embora a tenha como sede, pois é algo superposto a ela. Cada ser deve escolher sua cabeça interna livremente, adotando o *Ori* de sua preferência (LEITE, 2008).

na narrativa mítica de *Ikú* transcrita abaixo:

Quando *Olórun* procurava matéria apropriada para criar o ser humano (o homem) todos os *ebora* partiram em busca da tal matéria. Trouxeram diferentes coisas: mas nenhuma adequada. Eles foram buscar lama, mas ela chorou e derramou lágrimas. Nenhum *ebora* quis tomar da menor parcela. Mas *Ikú* apareceu, apanhou um pouco de lama e não teve misericórdia de seu pranto. Levou-o a *Olódumarè*, que pediu a *Òrisàlá* e a *Olúgama* que o modelaram e foi Ele quem lhe insuflou seu hálito. Mas *Olódumarè*, determinou a *Ikú* que, por ter sido ele a apanhar a porção de lama, deveria recolocá-la em seu lugar a qualquer momento, e é por isso que *Ikú* sempre nos leva de volta para a lama (Ibid., p.107).

É *Ikú*, o *orixá* que molda o humano, e por isso tem o poder de conduzi-lo de uma existência a outra. O retorno à lama, lugar originário da criação, e de onde provem tudo aquilo que é criado, torna complementares e circulares as míticas em torno da morte e do renascimento, afinal, o que morre também renasce. Entre o *Órun* e o *Aiyé* não há separação, pois todos os seres criados a partir da lama retornam a ela, conforme Santos (Ibid., p.107) coloca abaixo:

[...] os *àgbá* (anciãos) depois de sua morte vão ao *Órun* e mudam imediatamente de *status* para vir a ser *okú-órun* (ancestrais) [...] os Yorubás, espiritualmente falando, não concebem nenhuma separação entre o *àiyé* e o *órun*. Se os ancestrais são espíritos do *ará-àiyé*, estes, por sua vez, renascem dos ancestrais; sua matéria de origem – a lama tirada da terra – é a mesma.

A lama é a matéria originária dos ancestrais e dos pré-ancestrais, o que também é relatado noutro mito Yorubá, que conta de que *Nanã Burucu*, aquela que é mãe duas vezes (Mãe da Mãe), entregou a lama do fundo do rio – que é ela mesma – para que Oxalá criasse o ser humano:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o *orixá* tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa ficou pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Buruku veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de Olorum ele caminhou. Com a ajuda dos *orixás* povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra, voltar à natureza de Nanã Burucu. Nanã deu a matéria no começo mas quer de volta no final tudo que é seu (PRANDI, 2001, p. 196).

A lama torna os seres da criação filhos da Mãe-terra, que se entrega para criar a vida, e a recebe de volta, movimento, que remete ao sentido de circularidade que a ancestralidade propicia. O cetro de *Nanã* é uma cabaça – *igba-du*, que contém

o poder da criação, pois congrega equilibradamente a força feminina e a força masculina, conforme relata o autor abaixo:

[...] *igba-du*, a cabaça da existência. A parte de cima da cabaça representa *Obatalá*, poder genitor masculino, a de baixo *Oduduwa*, poder genitor feminino; na parte que liga uma a outra estão desenhados triângulos em sucessão, representando o casal e o procriado *Exu*, 3=1, 1=3, linhagens em expansão sucessiva. No interior da cabaça, substâncias simbólicas portadoras de axé: *Efun*, de cor branca, poder genitor; *iwaji*, de cor preta, direção; e *osun*, de cor vermelha, sangue circulante; e ainda lama, matéria primordial (LUZ, 1995, p.41).

A cabaça é um símbolo poderoso, pois ela contém o axé veiculado pelos três sangues, que mantém a harmonia entre os mundos. Conforme Santos (2008) a Grande Cabaça representa a terra, que ao ser fecundado pela água – sêmem (sangue branco) -, se tornará um ventre fecundado, de onde tudo nasce e se expande nos planos da existência.

A Grande Cabaça pertence ao poder feminino, às mães ancestrais e senhoras da criação. As mulheres tornam-se ancestrais pela figura das *Yamís*, que não retornam em forma de orixás, nem de antepassados, como os Eguns, mas se materializam como pássaros, conforme citação abaixo:

Quando as águas cobriram a Terra e depois nasceram as florestas, sete grandes pássaros, as nossas mães ancestrais, vieram voando desde o imenso além. Três desses pássaros pousaram na árvore do bem. Três pousaram na árvore do mal. O sétimo ficou voando de uma árvore para outra. (Lenda Yorubá) (AGUALUSA, 2015, p. 8).

O pássaro está vinculado ao poder da Grande Mãe, e são neles que elas retornam. É um pássaro que *Oduduwa* (poder feminino) entrega a *Oxalá* (poder masculino), no mito da Criação (que relatarei nas próximas páginas), quando ele veste as roupas de Egun. O pássaro representa o poder procriador da mulher, o “segredo da criação” conforme abaixo:

Nada pode aquecer o velho pássaro porque ele mesmo é fonte de calor, de vida. Esse poder é essencialmente misterioso secreto, escondido no âmago do corpo da mãe, casa e morada, o medo de ficar preso para sempre dentro do corpo materno é claramente assumido, pois que cilada é essa, senão a própria vagina aterradora? (AUGRAS, 2000, p.22).

Contam os *nagôs* que no *Aiyê* trava-se uma guerra entre os poderes masculinos e os femininos, ou seja, entre os Eguns e as *Yamís*. Vários mitos tratam destas batalhas, no entanto, o equilíbrio acontece pela comunicação entre o poder

feminino e o masculino, pela “entidade-filho”, representado na ancestralidade yorubá, como *EXU*<sup>16</sup>.

*Exu* como divindade de matriz africana, tem várias faces, vários nomes, cunhados em diversos lugares da África e por onde os descendentes de africanos se fixaram. Em todos eles há designações comuns que são relatadas nos diferentes lugares em que se manifestam: casas de religião, terreiros de candomblé, umbanda e outros. Estas designações o colocam como uma divindade de caráter intermediário entre o mundo dos humanos e dos orixás, pois, muito além do mensageiro, ele é o intérprete, e sua tarefa consiste em traduzir as orações humanas aos *orixás*, ou os conselhos divinos aos humanos, pois a “língua dos santos não é igual à dos homens” (BASTIDE, 2001, p. 170).

*Exu* é considerado um orixá de ligação, por isso guardião dos caminhos (Ibid.). É a ele que cabe a tarefa de abrir as portas dos acontecimentos, traçar os caminhos das vidas individuais e indicar o destino. Para o povo Yorubano o cosmo é dividido em quatro compartimentos, e ele é responsável por fazer a ligação entre esses diferentes mundos, abrindo as portas que separam a natureza das coisas divinas. Bastide (Ibid., p.172), narra o mito sobre isso:

O cosmo está dividido em quatro compartimentos. Um sacerdote especial tem a seu cargo cada um deles. A separação está nítida e simbolicamente marcada: primeiro pela diferença de manifestações por parte dos sacerdotes que estão a frente dessas divisões do real – transe místico obrigatório ou interdição de todo transe místico; depois, pela leitura de ‘palavras’ ou pelas ‘aparições’ visuais dos mortos; finalmente, pela divisão sexual do sacerdócio, a mulher dominando em um setor enquanto é rejeitado no outro. E todavia o cosmo é obra de um único criador, *Olorum*. É preciso, pois, que a divisão não suprima essa unidade; é preciso que os quatro compartimentos se liguem ente si. E quem poderia conseguí-lo melhor que *Exu*, que abre as portas e traça os caminhos? (grifo meu).

É ele quem abre as portas dos acontecimentos, traça o caminho das vidas individuais, indica o destino dos humanos. *Exu* é comumente ligado a *Ifá*<sup>17</sup>, sendo também senhor das adivinhações. É a ele que devem ser endereçadas as primeiras orações e oferendas, para que as portas dos caminhos se abram, e para que o ritual comece. Essa postura funda-se na crença de que se assim não for feito,

<sup>16</sup> *EXU* é uma divindade africana e afro-brasileira comumente tratada como sinônimo do “diabo”. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012) o “diabo” é representação da divisão e da desintegração, o que é justamente a antítese do que representa o orixá, que é a reunião e a integração. Autores como Roger Bastide, Pierre Verger, Juana E. dos Santos, Reginaldo Prandi, Muniz Sodré, Marco A. Luz, e outros pesquisadores, buscam entendê-lo de forma mais próxima às suas raízes africanas.

<sup>17</sup> Senhor das adivinhações, primeiro adivinho, também chamado de *Orunmilá*.

o orixá, além de não abrir as portas do acontecimento, também poderá prejudicá-lo, bagunçando o ritual e até impedindo-o (VERGER, 2000). Esse abrir as portas, não significa somente o movimento da passagem de um mundo a outro, mas para a inteligibilidade dos mundos e sua comunicação. Para tanto, cada orixá pode ter vários *exus*, responsáveis por levar e trazer recados, orações, oferendas, passando de um mundo a outro, e cada humano terá também seu *exu*, responsável por fazê-lo cumprir seu destino, por isso ele também é reconhecido como o “princípio da existência diferenciada”, portanto, da existência individualizada (SANTOS, 2008, p.131).

O orixá *Exú* também cumpre papel na circularidade, pois é representação do movimento que interliga as existências, que as faz interagir. Ele é o elemento dinâmico, que nasce da interação entre a água e a terra, entre o elemento masculino e o elemento feminino, e como primeiro elemento da criação tem o poder de multiplicar-se infinitamente.

A ancestralidade – sustentada pelo equilíbrio entre o poder feminino e o poder masculino - é atmosfera nas rodas de Capoeira Angola. É uma mítica composta por elementos que denotam a circularidade. Esta emerge nas relações entre os seres da existência visível e da existência invisível, os quais carregam, além dos elementos da natureza, elementos constituintes das relações entre os seres. Essa circularidade mantém-se pelo equilíbrio entre os poderes feminino e masculino, interligados pelo primeiro elemento criado, responsável pela comunicação entre os mundos, o que aparece no mito da criação, que transcrevo abaixo:

Três orixás, *Odùà*, *Òbàrisà*(=Obàtálà=Òrisálá) e *Ògún* vem do *òrun*, instalar-se sobre a terra. *Odùà* é a única mulher e ela se queixa a *Olórun* por não ter nenhum poder. Este elege-a mãe por toda a eternidade. Entrega-lhe àse sob a forma de uma cabaça contendo um pássaro e recomenda-lhe que se mostre prudente no que se refere ao uso do poder que lhe outorga. Todos os lugares de adoração encontram-se em seu *Ika*, no quintal onde *Òbàrisà* não pode penetrar. Este, vendo seu poder diminuído, consulta *Ifá* e é aconselhado a fazer uma oferenda constituída de *ìgbín*- caracóis – e um *pasòn*, uma haste de *àtòrì*. *Ifá* adverte-o para que tenha muita paciência e astúcia para conquistar *Yiá-mi* e sair vitorioso. Com efeito, *Yiá-mi* esquece as recomendações de *Olódumarè* (*Olorun*) e abusa de seu poder em relação a *Òbàrisà*, sempre prudente. Finalmente *Yiá-mi* insiste para que vivam juntos em sua morada já que juntos vieram de *Òrun* e já que *Ògún* está ocupado com suas ferramentas e suas guerras. *Òbàrisà* concorda. Uma vez na vivenda, adora sua cabaça com os *ìgbín* e bebe sua água. Ele oferece a *Odùà* que, negligentemente aceita. A água parece-lhe deliciosa e ela também come, com *Obàtálà*, a carne dos *ìgbín*. *Òbàrisà* se queixa: ele lhe revela todos os seus segredos e ela continua a esconder-lhes os seus. *Odùà* o conduz ao *Ika*, descobre para ele a vestimenta de –símbolo- de *Égún*. Quando *Odùà* sai, ele apanha as

vestimentas, as modifica, veste-as e tomando do *pasòn* na mão, sai a percorrer a cidade. Sabe falar como os *Ará-òrun*. Todos reconhecem-no como verdadeiro *Égún* e o aclamam. *Odùà* reconhece seus ‘panos’ e admite que *Òbàrisà* torna presente *Égún* melhor que ela. Ela ordena a seu pássaro de pousar no ombro de *Égún*; com o *asé* de *Eléye*, tudo o que *Égún* prognostica e diz ser realizará. *Égún* está completo. *Eléye* e *Égún* andarão juntos. Quando *Òbàrisà* regressa, *Odùà* entrega-lhe o poder de dominar *Égún* e se retira para sempre de seu culto. Só *eléye* indicará seu poder e marcará a relação entre *Égún* e a *Yyá-mi*. *Òrisàlá* aceita e rende homenagem ao poder de gestação da mulher (SANTOS, 2008, p. 109-110).

Nesta narrativa do mito da criação aparecem os *orixás*: *Odùà* (ou *Oduduwa*), que é a representação do poder feminino, e *Obarisá* (ou *Obatalá*, ou *Orisanla*, ou *Oxalá*), que é a representação do poder masculino. *Oxalá* foi o *orixá*, enviado pelo deus supremo *Olórum*, responsável pela criação do ser humano, enquanto ela, *Odùà* foi a responsável pela criação da terra, e *Ogun*<sup>18</sup>, ferreiro, responsável pela criação de artefatos necessários a vida. Na narrativa mítica, ela é a mulher que vem a terra, e faz queixa a *Olórum* (deus supremo) de que não tem poder algum, ele então, elege-a mãe, e lhe entrega uma cabaça contendo um pássaro, e lhe recomenda cuidado com todo o poder que isso tem. Essa recomendação de *Olórun* se justifica porque a cabaça contém o poder da criação.

*Oxalá* se sente diminuído diante do poder feminino e pede ajuda ao oráculo de *Ifá*, que o orienta a presenteá-la com *ígbins* – caracóis que representam o sangue branco (sêmem) que fertiliza a terra. *Oxalá* deseja conhecer os segredos que *Odùà* guarda em seu terreiro, e após cortejá-la – dando-lhe de beber seus *ígbins* – ele pede que ela lhe mostre seus segredos, afinal ele mostrou o dele. Ela, então, o conduz ao terreiro, e lhe apresenta, dentre outras coisas, as vestes de *Egun*. Numa distração dela, ele as vestes e sai, sendo aplaudido por todos. *Odùà*, ao vê-lo, percebe que as vestes de *Egun* lhe caem muito bem, e ela então lhe entrega o poder de cultuá-lo, e se retira para sempre de seu culto. *Egun*, um ancestral, é filho da terra (*Odùà*), que o entrega a *Oxalá*. *Oxalá* agradece e rende graças ao poder da gestação da mulher, que cria a vida, e também a recebe de volta.

O mito da criação yorubá carrega o sentido profundo da circularidade, representada pela interdependência entre as existências visível e invisível, através

<sup>18</sup> OGUN – considerado irmão de Exu. É o primogênito, o primeiro nascido, princípio do desbravamento. Está relacionado com o ferro, e é patrono dos ferreiros, que conhecem o segredo da metalurgia, ou seja, da transformação do minério em metal. Ele caracteriza a passagem da civilização da pedra para a civilização dos metais. É também guerreiro e caçador, habitante das florestas e conhecedor dos mistérios das ervas e poções medicinais. Está relacionado com o mistério das árvores. Seu culto é feito aos pés do dendezeiro (*igi-ope*), e as folhas (palmas recém nascidas) deste são de grande significação para o culto de *Égún* (LUZ, 1995).

dos Eguns, *Yamis* e orixás que compõem o imaginário da ancestralidade, berço mítico da existência dos grupos africanos que compõem o imaginário brasileiro.

#### **4 O rastreamento dos temas arquetipais fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do Accara**

As rodas de Capoeira Angola do ACCARA são manifestações culturais de matriz afro-brasileira, por isso, buscar compreender seu universo simbólico é deparar-se com seus “fundamentos”, os quais carregam o sentido profundo da ancestralidade africana, conforme demonstrei no capítulo anterior. Adentrar no universo destas rodas, buscando por elementos fermentadores de educação, foi um processo de rastreamento, pelo qual foram sendo revelados os temas arquetipais. Neste capítulo apresento o mergulho realizado no mundo empírico destas rodas, com todo o inventário do material coletado, compostos por cenas filmadas e depoimentos dos capoeiristas do grupo. Junto a este capítulo encontram-se as filmagens da roda descrita e analisada, e da conversa que tive com os capoeiristas, em *dvd* e acompanham o texto.

Busquei nos gestos, nas jogadas, e nas falas dos capoeiristas do ACCARA, elementos simbólicos que convergissem em temas arquetipais, os quais organizei como tematizações em torno de núcleos de símbolos. Para isso, tive como problema principal: **Que temas arquetipais constituidores da roda de Capoeira Angola do ACCARA são fermentadores de educação?** Este questionamento colocou-me nas entranhas da roda.

Como objetivos busquei:

**Desvelar os temas arquetipais fermentadores de educação das rodas de Capoeira Angola do ACCARA;**

**Descrever o desenrolar de uma das rodas;**

**Cotejar a representação destas rodas para cinco capoeiristas do grupo.**

A inserção no universo da roda do ACCARA deu-se de quatro formas, decorrentes uma das outras. Iniciou pela filmagem de uma das rodas, pelo inventário de cenas a partir da filmagem, pela composição de cartas representativas de jogadas<sup>19</sup>, selecionadas por mim a partir da imersão da partir do inventário das cenas, e pela conversa com os capoeiristas. Esses procedimentos foram realizados embasados na Metodologia da Convergência, de G. Durand (2002), a qual parte de uma investigação pragmática, iniciando pela materialidade do objeto, realizando diferentes entradas no campo empírico e utilizando-se de diversos instrumentais. Fundamenta-se no conceito da semantividade do símbolo, que tem o papel de impregnar o objeto, ressoando o sentido que lhe é atribuído pela cultura, e pelo Imaginário. Pela Convergência é possível capturar os temas arquetipais, partindo do sentido que a ação, o gesto ou o objeto aparece para o grupo.

Para cumprir o objetivo de **Descrever o desenrolar de uma das rodas**, realizei o procedimento de filmar uma das rodas, e realizar um inventário de cenas, descrevendo cada uma delas, a partir desta filmagem. Em sequência, a fim de cumprir com o objetivo de **Cotejar a representação destas rodas para cinco capoeiristas do grupo**, trabalhei com cartas representativas de jogadas, a partir do inventário das cenas da roda e tive uma conversa com os capoeiristas. Nesta conversa as cartas tiveram o papel de re(a)presentar a roda aos capoeiristas, enquanto ela falavam a partir do questionamento “O que representa a roda de Capoeira Angola para você?”

O ponto de partida da investigação foi a filmagem da roda. Sobre isso é importante colocar que tive a oportunidade de assistir várias rodas do grupo, porém, nesta investigação, centrei-me na que foi realizada em catorze de maio de dois mil e doze, por ocasião do 17º aniversário do grupo. Foi um grande momento festivo no qual *mestre* Ratinho teve seu título reconhecido por outros mestres do Brasil. Para a descrição desta roda, a fim de apresentá-la neste texto, elaborei um inventário de cenas, o qual descreve a roda.

A filmagem desta roda permitiu-me assisti-la várias vezes, e assim ir entendendo seu desenrolar, que apresento abaixo. Para isso fiz um inventário de cenas dos jogos da seguinte maneira: a cada pequeno espaço de tempo, ‘paralizava/congelava’ a cena e a copiava em outro arquivo. A escolha das cenas

---

<sup>19</sup> As cartas acompanham o texto.

que descrevi, foi por considerá-las representativas dos movimentos dos jogadores. São cenas que possibilitam entender jogadas, golpes, o início e o final da roda. Assim, fui assim organizando um inventário de cenas que demonstra o desenrolar da roda. Durante essa ação meu objetivo foi de entender os movimentos dos jogadores, aprender os nomes desses movimentos, e compreender o que acontecia na roda. Para isso tive o auxílio de um dos jogadores do grupo, o capoeirista Tatu, que me esclarecia sobre os movimentos e as ações dos jogadores, que eu não conhecia, além dos nomes que os capoeiristas atribuem aos movimentos e aos golpes. De cada cena fiz uma descrição, e assim fui inventariando aquela roda.

Esta forma de descrição da roda, selecionando as cenas e descrevendo-as, possibilitou-me entender melhor o desenvolvimento dos jogos dos capoeiristas. Nesta etapa fui compreendendo os movimentos de cada jogo durante a roda, com a ritualização que é inerente ao seu desenrolar. Além disso, esta primeira organização das cenas possibilitou a realização do procedimento seguinte, que consistiu numa nova classificação das cenas, para a organização das referidas cartas representativas, que foi o próximo passo e serviu de base para a conversa com os jogadores.

O segundo procedimento foi a organização das mesmas para que as cenas pudessem ser visualizadas pelos capoeiristas durante as conversas com cada um deles, possibilitando aos mesmos rememorarem o desenrolar da roda, acessando suas representações sobre ela. As cartas representativas das jogas constituem-se num dispositivo indireto, e a opção de apresentá-lo aos jogadores, fundamentou-se na concepção durandiana, de que o símbolo pertence à ordem do conhecimento indireto, portanto, só acessível desta forma. O símbolo, para Durand (1988), pertence ao conhecimento indireto, pois, segundo ele, a consciência tem duas formas de representação do objeto, uma direta, onde parece que o objeto está como é, por simples sensação e percepção, e outra indireta, na qual o objeto apresentado não está presente, e é neste sentido que as cartas proporcionaram aos capoeiristas com os quais conversei adentrar no campo do sentido profundo que o símbolo faz emergir.

Ainda, intencionei que as mesmas re(a)presentassem o jogo da Capoeira Angola, baseando-me no sentido profundo do jogo como o primeiro passo em direção ao sagrado, orientando-me no que coloca Campbell (1992) sobre a mitologia oriental primitiva, para a qual o mundo é um jogo ou uma dança, e por ela o espírito

brinca. Em consonância com isso, elas proporcionaram aos jogadores com que conversei a memorização da experiência do jogo de capoeira, com seus gestos e sentidos.

O terceiro procedimento foram as conversas com cinco capoeiristas do grupo, que se dispuseram após convite que realizei oralmente a todos. São eles Lorena, Inajara, Caçapa, Mestre Ratinho e professor Mateus. A conversa aconteceu individualmente e objetivaram cotejar as re(a)presentações destes sobre as rodas de Capoeira Angola. Nestes encontros eles tiveram contato livre com as cartas, podendo manuseá-las, enquanto respondiam a questão: O que representa a roda de Capoeira Angola para você? No final das respostas, solicitei que cada um escrevesse uma palavra que resumisse o sentido da roda de Capoeira Angola. Estes encontros com os capoeiristas também foram filmados, e está em arquivo no *dvd*.

Nas seções seguintes apresento detalhadamente os procedimentos realizados durante o processo de investigação.

#### 4.1 A filmagem e o inventário das cenas

A filmagem da roda que realizei, aconteceu em catorze de maio de dois mil e doze, por ocasião do 17º aniversário do grupo. Foi um grande momento festivo, pois o grupo recebia jogadores convidados de Porto Alegre, São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro. A roda teve duração de duas horas, e aconteceu no Instituto Sociocultural Afro-sul Ododomê – Porto Alegre. Nela jogaram *mestres* Ratinho, Cavaco, Plínio, Zequinha e Moa do Katendê. Também os capoeiristas Márcio (Loah do ACCARA) e Mateus. Fiz a filmagem a partir de um ponto fixo, mostrando a bateria, de onde os jogadores saem jogando.

A roda começou com a fala de *mestre* Ratinho:

*Agradecer os amigos e amigas presentes, amigos de quarenta anos.....  
Agradecer alguns alunos meus, que não estão juntos mas sempre serão meus amigos, de coração sempre juntos, quero agradecer: Rafinha, Caçapa, Cachopa, Tatu, Mateus, Marcio, Sereno, agradecer todos vocês Rabo de Arraia,*

*Hoje é um dia muito especial, agradecer pessoas que muito fizeram para que a capoeira fosse reconhecida hoje, se bem que ainda existem muitos tabus pra derrubar ainda, são os nossos antepassados, quando a gente tá fazendo alguma coisa, a gente tem de se lembrar que muita gente fez coisas pra gente ta fazendo aqui hoje, é um dia muito especial, que é o dia*

*dos pretos e das pretas velhas, então uma salva de palmas e um grande axé pra essa linha.... (palmas)*  
*E agora nos vamos apresentar os convidados especiais que estão aqui com a gente, mestre Gaúcho, meu amigo, Mestre Zequinha, de Piracicaba, Mestre Plínio, grande irmão e grande guerreiro, Mestre Cavaco, Bom, vcs sabem desde 82 dando força aqui Mestre Moa do Catendê, Nós vamos continuar vadição, pra falar vamos ter muito tempo, sabem que eu venho de uma cirurgia, mas dá pra jogar um pouquinho.*

Nesse momento a bateria está assim organizada: *mestre Moa* no berimbau principal “*Gunga*”, com *mestre Cavaco*, no “*médio*”, e *mestre Plínio* no berimbau “*viola*”, *mestre Zequinha* no pandeiro e *mestre Gaúcho* no atabaque. Após a fala de *mestre Ratinho*, *Mestre Cavaco* se levanta para iniciar jogando, e entrega o berimbau ao aluno Cachopa de *mestre Ratinho*. O canto não começa, e imediatamente *mestre Zequinha* se levanta, e assume o berimbau que estava nas mãos do aluno. Há risos, e o aluno se desloca assumindo o pandeiro, e entregando o berimbau ao *mestre Zequinha*. Ouve-se palmas, e *mestre Ratinho* enlaça num abraço o aluno e o mestre que trocam de lugar.

*Assim com todo respeito a todos os mestres e professores presentes, né, na medida que a gente vai crescendo a gente vai assumindo o berimbau, o instrumento, mas na presença desses mestres assim (e indica para os mestres compondo a bateria), que estão fazendo a muito mais tempo que nós, eles tem todo direito, até pela tradição mesmo, que ficar mais a vontade que nós....., tem todo o direito de comandar essa roda, aí... e é isso, por favor mestre Moa.*

*Mestre Moa* começa a tocar (figura 3), seguido dos outros berimbaus, e o restante da bateria. *Mestres Ratinho* e *Cavaco* estão agachados em frente à bateria, e é *mestre Cavaco* que começa a cantar:

*E o senhor anos atrás  
 Escute o que vou falar  
 Agradeça a deus primeiro  
 Estar aqui neste lugar  
 Agradeça a deus primeiro estar aqui neste lugar  
 Agradeço a todos os mestres  
 Vou jogar com o senhor, camará  
 Aqui ... camará  
 Respostas: iê... que vai fazer camará....  
 Vou jogar capoeira, rarra  
 Resposta: oie, sou capoeira camará  
 Resposta: ele é mandingueiro, camará  
 Ê, E, viva a Bahia...rarrá  
 resposta: iê, viva a Bahia camará,  
 lê, viva são Paulo,  
 Resposta: viva São Paulo, camará  
 Viva Rio Grande do Sul,  
 Resposta: lê, viva Rio Grande do sul, camará.  
 me (sic)  
 Viva o Brasil, rarrá*

*Resposta: viva o Brasil, camará  
viva nós todos (apontando aos demais na roda)  
resposta: lêe, viva nos todos camará  
Capoeira de Angola é assim, meu irmão,  
Se joga em cima, no meio e no chão,  
Capoeira de Angola é assim, meu irmão, se fala que sim, se fala que não...  
Capoeira de Angola é assim meu irmão, ela é devagarinho, com toda a  
afeição  
Todos: capoeira de angola é assim meu irmão, é assim meu irmão...*

Depois de cantado uma vez todo o verso, os dois *mestres* citados iniciam o jogo.

Abaixo a cena da bateria completa e a sequência de jogo, com a descrição dos movimentos. O tempo registrado nas fotos está marcado em minutos e segundos.



Figura 2 – Os mestres<sup>20</sup>  
Fonte: foto da autora

<sup>20</sup> Nesta cena estão apontados os mestres presentes.



Figura 3 – Mestre Ratinho e mestre Cavaco.  
Fonte: a autora.

Nesta foto o momento em que *mestres* Ratinho e Cavaco saúdam a bateria: ambos de cócoras, olhando-se em frente a bateria. A bateria é composta por *mestre* Moa, no berimbau “Gunga”, *mestre* Zequinha, no berimbau “médio”, e *mestre* Plinio no berimbau “viola”. Aluno (de *mestre* Ratinho) Cachopa no pandeiro. *Professor* Renatinho, no outro pandeiro. Há ainda um agogô, e um reco-reco, tocado por capoeiristas que não sei o nome. *Mestre* Gaúcho no atabaque (tambor).

Iniciam o jogo. Apertam as mãos, cumprimentando-se em frente a bateria. Antes disso tocaram no chão com as mãos, em sinal de reverência.



Figura 4 – Início de jogo.  
Fonte: a autora

Neste momento, *mestre* Cavaco, de cinto preto, semi-agachado, inicia um movimento de início de jogo, reverenciando a bateria e o outro jogador: meio curvado, com os joelhos semi-dobrados, ele dá um passo a frente, enquanto dá com o braço direito a frente. *Mestre* Ratinho faz um movimento semelhante.



Figura 5 – Parada de mão  
Fonte: a autora

Os dois fazem uma parada de mão, movimento que consiste em ficar com as mãos apoiadas no chão e as pernas no ar. É um movimento de quebra de jogo e de demonstração de habilidade, na expectativa da entrada afoita do outro jogador para desferir um golpe. Neste caso os dois mestres demonstram que sabem o que um e outro está propondo no jogo.



Figura 6 – Chute no peito  
Fonte: a autora.

*Mestre Cavaco* dá um chute no peito de *mestre Ratinho*, que se esquiva. Neste movimento de ataque, o jogador se apoia com uma das mãos e um dos pés no chão, enquanto gira e desfere o golpe com o pé solto no ar. O jogador que se defende, esquiva-se num pé só, protegendo-se com as mãos. (É importante colocar que atualmente na capoeira, os jogadores não “encostam” uns nos outros. Os golpes são desferidos sem atingir o outro jogador. Quando isso acontece, de um jogador ser atingido, não é bem interpretado pelos demais. A roupa branca não pode ser suja, não pode ter marcas do jogo (como sinal de pés por exemplo). O capoeira Angola joga de calças brancas e de sapatos. Os sapatos representam a liberdade, pois durante a escravidão, somente usava sapatos quem fosse livre.



Figura 7 – Chamada  
Fonte: a autora

Para recuperar-se do golpe de perna, desferido como demonstra a foto anterior, *mestre Ratinho* se afasta enquanto *mestre Cavaco* se levanta. *Mestre Cavaco* fica próximo a bateria e levanta uma das mãos, fazendo um movimento de “chamada” buscando uma “quebra de jogo”, ou seja, uma pausa para acalmar o ânimo do outro jogador, que recebeu o golpe. – o movimento de *mestre Cavaco* pode ser interpretado por *mestre Ratinho* como conciliatório, mas também como ardiloso, pois ele pode desferir outro golpe.



Figura 8 – Movimento contínuo de chamada.  
Fonte: a autora

É um movimento contínuo da “chamada”. *Mestre Cavaco* conduz *mestre Ratinho* para um lado e outro da roda, escolhendo o lugar de retomada do jogo. A expressão de *mestre Ratinho* é de desconfiança, pois sabe que *mestre Cavaco* pode desferir um golpe no meio do movimento de “chamada”. A bateria e a roda como um todo está muito atenta. Em seguida, *mestre Cavaco* indica o lugar de reinício do jogo entre os dois.



Figura 9 – Rabo de Arraia  
Fonte: a autora

Na sequência *mestre Ratinho* inicia um golpe chamado “Rabo de Arraia”, que consiste em apoiar-se nas duas mãos e numa perna, enquanto a outra, esticada, desferiu o golpe. *Mestre Cavaco* se esquivava, abaixando-se, chegando junto ao chão. Observa-se que *mestre Cavaco*, posiciona o pé esquerdo na mesma linha que o pé de apoio de *mestre Ratinho*, o que indica que ele pode desferir um golpe similar ao que recebe.



Figura 10 – Chamada de frente  
Fonte: a autora

*Mestre Cavaco* fica em posição de braços abertos, fazendo uma “chamada” de frente para o outro jogador, e de lado para a bateria, enquanto, *mestre Ratinho* com uma das mãos, reverenciando a bateria, aproximando-se do outro jogador.



Figura 11 – Chamada de costas  
Fonte: a autora

Na sequência *mestre Cavaco* oferece as costas para dar continuidade a “chamada”, o que mostra uma submissão, mas de forma mais ardilosa, pois um golpe nesta posição, pode derrubar o adversário.



Figura 12 – Rabo de Arraia 2  
Fonte: a autora

Reinicia novamente o jogo. *Mestre Ratinho* realiza um Rabo de Arraia. E *mestre Cavaco* se defende.



Figura 13 – Mestre ardiloso  
Fonte: a autora

Neste movimento *mestre Ratinho* realiza um golpe chamado “tesoura”. *Cavaco* procura no rosto de *Ratinho* qual será a continuidade do golpe.



Figura 14 – Quebra-queixo  
Fonte: a autora.

*Mestre Ratinho* lança perna esquerda na direção do rosto do *mestre Cavaco*, que já estava armando um golpe (vide seus pés). O nome do golpe é “quebra-queixo” ou “armada”.



Figura 15 – Chapa de frente  
Fonte: a autora.

Aqui *mestre Cavaco* desfere um golpe de perna, nominado de “Chapa de frente”, em *mestre Ratinho* que se abaixa, fazendo um movimento de defesa chamado de “cocorinha”.



Figura 16 – Abraço: final de jogo.  
Fonte: a autora.

No cumprimento ao final do jogo *mestre Ratinho* chama *mestre Cavaco* para um abraço em frente a bateria.

Após o jogo de *mestre Cavaco* e *mestre Ratinho*, entram na roda *mestre Zequinha* e um aluno, para jogarem, nesta roda. A bateria segue com *mestre Moa* no berimbau principal “Gunga”, *mestre Plínio* no berimbau “viola” e *mestre Cavaco* no berimbau “médio”, e os demais componentes da bateria, são os mesmos. A

canção é um “corrido” - é uma música repetitiva, onde é permitido aos jogadores jogarem –

*Sou eu Maitá, sou eu...  
Sou eu.....  
Sou eu Maitá, sou eu...  
Na roda da capoeira,  
Sou eu, Maitá...  
Sou eu....*

E no final,

*Ai, ai, ai,  
São Bento me chama...*



Figura 17 – Mestre Zequinha e aluno  
Fonte: a autora.

Segue o jogo com *mestre* Zequinha (de sapatos pretos) e um aluno. Ambos iniciam o jogo com o movimento “negativa de angola”, que consiste em abaixar-se lateralmente, apoiando-se nos dois braços, esticando uma das pernas. Eles fazem o movimento em frente a bateria, saudando-se mutuamente e à bateria.



Figura 18 – Golpe tesoura.  
Fonte: a autora.

O aluno executa um golpe chamado “tesoura”, e *mestre* Zequinha sai do golpe com um movimento chamado “aú”, que consiste em deslocar-se rapidamente, fazendo um movimento similar ao que conhecemos como ‘estrelinha’. Neste caso o mestre sai para o lado esquerdo.



Figura 19 – Meia lua de frente  
Fonte: a autora.

*Mestre Zequinha* desfere golpe de pernas chamado “meia lua de frente”, que consiste em apoiar-se numa das pernas, girando a outra em forma de arco. O aluno, se esquia, abaixando-se.



Figura 20 – Meia lua de costas  
Fonte: a autora.

Este movimento chama-se “meia lua de costas”, que consiste em: apoiando-se e girando numa das pernas, dar um golpe com a outra, que está esticada. *Mestre Zequinha* realiza o golpe, e o aluno abaixa-se, primeiro numa “cocorinha”...



Figura 21 – Negativa do aluno.  
Fonte: a autora.

...terminando numa negativa. O *mestre* termina o movimento.



Figura 22 – A volta ao mundo  
Fonte: a autora.

Aqui é uma “quebra de jogo”, denominada de “volta ao mundo”, que consiste nos dois jogadores girarem no contorno da roda, até reiniciarem o jogo.



Figura 23 – Reinício do jogo  
Fonte: a autora.

Os dois tocam as mãos em sinal de que o jogo reinicia.



Figura 24 – Parada de jogo  
Fonte: a autora.

É uma “parada de jogo”, reverenciando a bateria.



Figura 25 – De frente para a bateria  
Fonte: a autora.

*Mestre Zequinha* demonstra uma característica de seu jogo: ele não dá as costas para a bateria- no caso das paradas – em sinal de respeito a ela. Este é um momento de parada do jogo, e o aluno chega em movimento próprio de ataque, com “rasteiras frontais” – consiste em apoiar-se nas duas mãos e numa perna, jogando a outra perna para a frente em forma de “arrasto”. Por este movimento o aluno indica que está pronto para o jogo ardiloso do *mestre*.



Figura 26 – Nas costas do mestre  
Fonte: a autora.

A “parada” acontece com o aluno nas costas do *mestre*, mas em sujeição a ele. Pode-se entender a postura do aluno como de respeito ao *mestre*, lembrando que na foto anterior o aluno indicava um movimento de ataque.



Figura 27 – Bananeira  
Fonte: a autora.

Outra “parada de jogo”. Nesta o *mestre* mostra sua habilidade com um movimento de “bananeira”.



Figura 28 – Orientando o aluno.  
Fonte: a autora.

Neste momento *mestre* Zequinha indica para que o aluno arrume sua camiseta que está fora da calça, e que ele não irá dar continuidade ao jogo se o aluno não se arrumar. Os demais jogadores, em roda, observam.



Figura 29 – Ginga  
Fonte: a autora.

*Mestre* Zequinha diverte-se neste movimento. Ele gira na ponta dos calcanhares. Ri, brinca. Atento para que, na foto anterior, ele manda o aluno arrumar sua roupa, pois o jogo é sério- tem regras -, mas logo em seguida, ele brinca.



Figura 30 – Abraço 2  
Fonte: a autora.

No final deste jogo eles se abraçam. Os demais aplaudem.

Nas fotos abaixo, *mestre* Ratinho joga com o *professor* Marcio. Marcio, também chamado como Loah do ACCARA, é aluno de Ratinho desde o início do grupo, e foi o primeiro aluno que ele formou professor, que é uma graduação anterior a mestre. Na bateria segue *mestre* Moa, no berimbau Gunga, no Médio está

*mestre Jaburu, e no Viola, mestre Gaúcho. Segue o “corrido”:*

*Quando toca,  
E a roda vai virando,  
Abençoa,  
Angoleiros tão brincando,  
Revolucionando,  
Vai civilizando...*



Figura 31 – Mestre Ratinho e professor Marcio.  
Fonte: a autora.

*Mestre Ratinho começa o jogo com o professor Marcio, agachados em frente a bateria.*



Figura 32 – Rabo de Arraia e Negativa  
Fonte: a autora.

*Nesta cena, professor Marcio dá um golpe “Rabo de Arraia”, enquanto mestre Ratinho faz uma “negativa”.*



Figura 33 – A bateria.  
Fonte: a autora.

*Mestre Ratinho abre o movimento “tesoura”, enquanto professor Marcio, entra por baixo, preparando para revidar o golpe.*



Figura 34 – “Chibata de biqueirada 1”  
Fonte: a autora.

O professor Marcio desfere o golpe “Chibata de biqueirada”, neste, o jogador, apoiado sobre duas mãos solta uma perna, batendo com força com a ponta do pé, enquanto o outro jogador, *mestre* Ratinho, se esquia em uma “mola” virando para a lateral.



Figura 35 – Rabo de Arraia e negativa de angola.  
Fonte: a autora.

O *professor* Marcio faz um “rabo de arraia” e o *mestre* Ratinho se esquia com uma “negativa de angola”.



Figura 36 – Queda de rim  
Fonte: a autora.

*Mestre* Ratinho aplica um “rabo de arraia” e o professor Márcio se esquia preparando uma “queda de rim”, que é um movimento que exige perícia, pois o corpo, todo encolhido, fica sustentado apenas pelos braços.



Figura 37 – Cabeçada de frente.  
Fonte: a autora.

O *professor* Márcio aplica uma “cabeçada de frente” em *mestre* Ratinho, que para evitar o golpe gira o corpo, dobrando-se em contrário ao movimento.



Figura 38 – Aluno observa o mestre.  
Fonte: a autora.

Depois do golpe de “cabeçada”, *professor* Marcio fica esperando, atentamente, qual será a reação do *mestre*.



Figura 39 – Chamada do mestre.  
Fonte: a autora.

Então, *mestre* Ratinho faz uma “chamada”, quebra de jogo, ao qual o *professor* Márcio corresponde com uma saudação em negativa a bateria, e prepara-se para entrar na chamada do *mestre*.



Figura 40 – Orientação do mestre  
Fonte: a autora.

Nesta cena, *mestre* Ratinho indica onde o *professor* Marcio deve continuar o jogo, e realizar o próximo movimento.



Figura 41 – Abraço 3  
Fonte: a autora.

Os dois se abraçam, encerrando o jogo.

O aluno que depois jogou com *mestre* Ratinho, foi o professor Mateus. Na bateria está *mestre* Moa, *mestre* Zequinha e *mestre* Gaúcho nos berimbaus. Aparece a aluna de *mestre* Ratinho, Janaína, num pandeiro, e o aluno Rafinha no reco reco. O “corrido” cantado é *Adeus...boa viagem....* – indicando a finalização da roda.



Figura 42 – Saudação ao mestre.  
Fonte: a autora.

O capoeirista Mateus posiciona-se em saudação ao *mestre* Ratinho, para iniciar o jogo, junto aos berimbaus.



Figura 43 – Chibata de biqueirada 2  
Fonte: a autora.

O *mestre* Ratinho solta uma “chibata de biqueirada” ao que o capoeirista Mateus corresponde, ameaçando com uma “cabeçada”, mas sem se aproximar muito do *mestre* para não sofrer o golpe.



Figura 44 – Término da roda.  
Fonte: a autora.

O *mestre* Ratinho caminha na “chamada”, de um lado para o outro, com o capoeirista Mateus, no sentido, de escolher o melhor momento de concluir a chamada indicando o lugar de jogar. Todos se levantam e caminham para o centro da roda, finalizando-a quando o berimbau parar de tocar.

Estas cenas são representativas dos movimentos que acontecem numa roda de Capoeira Angola do ACCARA. As cenas apresentam gestos significativos do desenrolar dos jogos, e por isso as nomeei com títulos que carregam o sentido dos gestos para os capoeiristas, como por exemplo, a figura 43, que chamei de “saudação ao mestre”, a qual demonstra um início de jogo, com os jogadores

agachados em frente ao berimbau, que é o mestre do jogo. Outra questão que justifica a escolha destas cenas e não de outras, é o fato de que pela roda ter a participação de muitas pessoas, das quais somente de algumas consegui a autorização para utilização das imagens, precisei também fazer uma seleção levando isto como critério.

Seguindo a sequência numérica é possível entender o desenrolar de vários jogos durante a roda. Esse procedimento foi necessário para que pudesse ser visualizado o desenvolvimento de uma roda, bem como para que pudesse compreender sobre os gestos, e sobre o desenvolvimento de alguns movimentos. Essa descrição da roda já possibilitou rastrear alguns elementos simbólicos que irão compor os temas arquetipais que serão apresentados no próximo capítulo.

O inventário de cenas serviu de suporte para realizar o segundo procedimento, que consistiu na elaboração das cartas representativas do jogo, que apresento abaixo.

#### **4.2 As cenas para a composição das cartas**

Depois de organizado o inventário de cenas, que são quarenta e três, conforme demonstrei acima, fiz uma nova seleção destas escolhendo as que demonstrassem momentos significativos e **redundantes** dos jogos naquela roda. Deste novo movimento de organização, resultaram vinte e uma cenas, as quais organizei como um conjunto de representações através das cartas (fazendo a impressão de cada cena em papel de gramatura maior, próximo ao formato e tamanho de carta de baralho), possibilitando manuseá-las facilmente, como um jogo.

As cartas foram elaboradas a fim de cotejar a representação dos capoeiristas sobre a roda de Capoeira Angola, e serviu de suporte para a conversa que realizei com eles, e que apresentarei na sequência do texto.

A escolha destas cenas seguiu a ordem do desenrolar da roda, conforme estão descritas acima, ou seja, de cada jogo, escolhi as que considere serem representativas do jogo, como as cenas entre as figuras de número três, até as de número dezesseis, pertencentes ao jogo de *mestre* Ratinho e de *mestre* Cavaco.

A seleção das cenas para a organização das mesmas possibilitou rastrear movimentos, jogos e golpes que acontecem no desenrolar da roda, bem como a

importância de alguns elementos, que por se repetirem durante os jogos, tornam-se rastros do simbolismo que compõem os temas arquetipais, e que serão apresentados no próximo capítulo.

Abaixo o grupo de cenas selecionados de cada jogo. Inicialmente do jogo entre os *mestres* Ratinho e Cavaco:



Figura 3 – *Mestre Ratinho e mestre Cavaco.*  
Fonte: a autora



Figura 5 – Parada de mão  
Fonte: a autora



Figura 7 – Chamada  
Fonte: a autora



Figura 8 – Movimento contínuo de chamada.  
Fonte: a autora



Figura 10 – Chamada de frente  
Fonte: a autora



Figura 11 – Chamada de costas  
Fonte: a autora



Figura 13 – Mestre ardiloso  
Fonte: a autora



Figura 16 – Abraço: final de jogo.  
Fonte: a autora.

Dentre as cenas dezessete e trinta, que representam o jogo de *mestre Zequinha* com um aluno, selecionei as seguintes abaixo:



Figura 17 – *Mestre Zequinha* e aluno  
Fonte: a autora.



Figura 24 – Parada de jogo  
Fonte: a autora.



Figura 25 – De frente para a bateria  
Fonte: a autora.



Figura 26 – Nas costas do mestre  
Fonte: a autora.



Figura 28 – Orientando o aluno.  
Fonte: a autora.



Figura 29 – Ginga  
Fonte: a autora.



Figura 30 – Abraço 2  
Fonte: a autora.

As cenas entre as figuras trinta e uma a quarenta e uma, são representativas do jogo entre *mestre* Ratinho e professor Marcio. E a cena quarenta e dois é o jogo com o Mateus.



Figura 31 – *Mestre Ratinho e professor Marcio.*  
Fonte: a autora.



Figura 32 – Rabo de Arraia e Negativa  
Fonte: a autora.



Figura 37 – Cabeçada de frente.  
Fonte: a autora.



Figura 38 – aluno observa o mestre.  
Fonte: a autora.



Figura 40 – Orientação do mestre  
Fonte: a autora.



Figura 41 – Abraço 3  
Fonte: a autora.



Figura 42 – Saudação ao mestre.  
Fonte: a autora.

O conjunto das cenas escolhidas formou um conjunto do que denomino de representações das jogadas representativos da roda de Capoeira Angola do ACCARA. Estas representam diferentes movimentos que os jogadores realizam durante a roda, bem como a importância da bateria, e em especial do berimbau, como organizador, de onde os capoeiristas ‘saem’ para o jogo, e onde retornam sempre que precisam se recuperar, após algum golpe. Outro aspecto é o jogo baixo e próximo ao chão, que é característico do jogo de Angola, diferente de outras formas de jogar capoeira. Outros elementos são os abraços, demonstrando a cordialidade entre os jogadores, e a ginga, a brincadeira e a observação do outro, todos estes, elementos que também aparecerão nos temas arquetipais do próximo capítulo. Abaixo, o conjunto das cartas:



Conjunto das cartas representativas da roda

Com o conjunto de cartas organizado, fiz o convite para uma conversa com os capoeiristas num dos treinos do grupo. No dia marcado compareceram quatro deles, no local agendado, com os quais conversei no escritório de *mestre* Ratinho, e com um deles, o Mateus, fui até sua casa, a pedido dele. Nos dois ambientes organizei a filmagem, a partir de um ponto fixo, com uma filmadora pequena, proporcionando um ambiente para que eles se sentissem a vontade, pois estavam em ambiente conhecido.

Os capoeiristas que se dispuseram a falar comigo, foram: *mestre* Ratinho, Mateus, Lorena, Inajara e Caçapa. Todos esses são jogadores de longa data, *mestre* Ratinho joga capoeira há mais de trinta anos. Mateus tem o título de *professor* de capoeira, outorgado pelo grupo, e joga capoeira há vinte e um anos, e é um dos jogadores que participa desde o início do grupo. Lorena também participa do ACCARA desde sua fundação, e pratica capoeira há mais de vinte e cinco anos. Caçapa joga capoeira há seis anos, aprendeu no grupo, e Inajara joga capoeira há catorze anos, e no participa do grupo há dois anos.

Conforme já coloquei, os capoeiristas responderam a questão: o que representa a roda de Capoeira Angola para você? E após, escreveram uma palavra que representasse a mesma para eles. Antes de iniciarem a falar, receberam as cartas, que ficaram a disposição durante todo o depoimento. Os capoeiristas que conversei no escritório da casa de *mestre* Ratinho tinham uma pequena mesa de apoio, já na casa do Mateus, a conversa aconteceu na sala e ele ficou com as cartas na mão.

As cartas chamaram atenção especial para Lorena e para *mestre* Ratinho. Percebi que para Lorena as cenas nas cartas proporcionaram acessar lembranças sobre a o jogo na roda. Ela iniciou a fala, e alguns minutos depois passou a olhar as cenas, e na medida em que estas apareciam, ampliava o depoimento, observava as cartas, organizava-as, ria alto e se divertia relembando os movimentos dos jogadores. Isso aparece quando ela diz: “*E essas fotos? é pra brincar com elas? - Aqui são as chamadas, né? - Aqui tem uma parte da bateria. - É legal as tuas fotos, pra auxiliar/inspirar a gente, ahahaha! - Muito, muito legal*” (LORENA)

As cartas foram importantes também para *mestre* Ratinho. Percebe-se isso quando ao longo de sua fala, ele diz: “não sei mais o que vou te dizer”, e se debruça sobre elas, manuseando-as, para em seguida continua a falar.

Pelos depoimentos dos dois capoeiristas, percebe-se que as cartas com as cenas, proporcionou ao jogador um momento de rememoração dos jogos na roda, ampliando o depoimento sobre ela. As cartas também se inserem no sentido de proporcionar acesso ao símbolo, operando como um meio de acessar a memória da roda, presentificando o jogo da capoeira, proporcionando que o oculto apareça.

Assistindo a filmagem das conversas, fiz a gravação das falas dos capoeiristas, que apresento abaixo:

Jogador: Caçapa

Pesquisadora: *O que representa a roda da Capoeira Angola pra ti?  
É tanta coisa, que fica até sem jeito para falar... ahahahah! A roda pra mim é educação, é o respeito, é o conhecimento, é tu saberes respeitar o mais velho, e isso por exemplo, no colégio não vai ter. Quando tu entras na roda, ali tu levas o mais novo para a roda, tu tens que preparar o aluno para ir para a roda, para chegar lá e saber respeitar o mais velho, quem tá na frente na capoeira. A roda de capoeira é um fundamento total, porque ali tu tens tudo. Tu tens o jogo, tens os instrumentos, e cada instrumento toca de um jeito e aí a roda, nesse fundamento, é o conjunto de tudo que tu aprendeste. Muitos tu trazes de casa, trazes teus fundamentos de casa, daí conforme a tua vivência, tu te comportas dentro dessa roda, com um jogo mais pra cima, outro mais devagarzinho, outros tocam, depende. Eu respeito muito a roda de capoeira, acho que é isso aí, é o fundamento de um conjunto de educação, envolve tudo mesmo, envolve respeito pelo mais velho, respeito em tudo que tu estas fazendo, mas isso numa roda de tradição, pois tem várias rodas, mas roda de tradição, acho que é isso aí. Não sei, sou muito novo ainda - Nesse momento ele olha as cenas no das cartas - Na verdade eu tenho muito conhecimento mas com palavras eu não sei falar.*

Pesquisadora: *se tu puderes expressar, colocar numa única palavra o que representa a roda de Capoeira Angola, qual seria?*

Caçapa: AMOR.

Pesquisadora: *então escreve pra mim.*

Caçapa: *Eu acho que é isso, uma das coisas. Tem que escrever grandão?*

Pesquisadora: *como tu quiseres.*

Capoeirista: Lorena

Pesquisadora: *Lorena, o que representa a roda da Capoeira Angola pra ti?  
A roda da Capoeira Angola pra mim ela é vida, é movimento! Ela tem tudo ali ... tem ritmo, tem canto, tem interação, tem a arte da de enganar o outro. É a vida, uma grande interação! Tem o público, porque a roda, ela tem os instrumentos, tem os dois jogadores, tem o canto, conforme os dois jogadores vão jogando, o canto vai se fazendo, tem o público que encanta porque se tu tens um bom condutor, um bom mestre, o mestre que conduz a roda, ele vai perceber o público, ele vai cantar para o público, vai perceber, e vai cantar pros jogadores, ele vai cantar pra tudo que tá acontecendo. Então a roda... eu sempre digo para o Ratinho, que eu não treinei tanto tempo com ele, mas eu sou a melhor aluna dele... risos... porque eu levo a capoeira para a vida. Ela me dá isso assim... dá aquele olhar de soslaio, olhando pra frente, mas percebendo tudo o que tá acontecendo na rua, para tu teres segurança, quando tu vais entrar no carro, e tu estas com um filho. Então a capoeira tem tudo isso, essa brincadeira de que tu vais jogar "olha lá" e tu fazes o outro jogar pra tu dares uma ganhada dele, então é, o tempo inteiro, é grande arte da vida, né??... Dentro do trabalho que eu faço, que é um trabalho de cadeias musculares, o lvaldo Bertazo fala, que é a arte de corpo mais completa que*

existe dentro do Brasil, é a Capoeira Angola, ele afirma isso dentro dos cursos, e ele é um grande mestre do movimento. Então eu vejo essa roda, essa beleza. Essa roda da vida, essa arte, - ela coloca os braços sobre a mesa, mais a vontade, e começa a olhar as fotos - E essas fotos? É pra brincar com elas? A chamada, né? No pau do berimbau, o reconhecer o outro, como quando olhar tu reconheces o outro em tudo ... eu acredito muito em reencontros..., então quando tu vais no pé do berimbau, tu não sabes o que vai acontecer ali, então, fica aquele mistério que tens de ficar driblando ali... aqui pela foto uma característica que eu adoro na capoeira, ahahah, a camiseta por dentro das calças, ahahahah, que isso eu acho muito legal, essa, esse alinhamento, quando tu vês os mestres jogando, aquela coisa limpa, né? Essa coisa de um não tocar no outro pra não sujar, essa cordialidade que tem na Capoeira Angola, e essa foto mostra os dois se arrumando, desalinhou pelo movimento do corpo, durante o jogo, a roupa do jeito que era, aí já entra dentro de uma postura, né? Os próprios movimentos de em cima e de embaixo, e eu comento com meus alunos, as vezes eles dizem "ah! Eu to em cima" eu digo "o bom é tu estares em cima e em baixo, como no eletrocardiograma" porque quando fica a vida assim ninguém quer - ela mostra com as mãos uma linha. Aahahaha, então a Capoeira Angola tem isso, ela tá em cima, ela tá embaixo, ela é tudo, todo o movimento do corpo tu exploras, né ????!! lh!! .Aqui são as chamadas, né?, tu levas a pessoa para o canto até para poder ver como que ela se sai de uma enroscada, então, isso é bem legal, quando vejo assim, quando me chamam, me botam numa chamada eu vou ter que prever, mais ou menos o que ele vai querer fazer comigo, e eu vou ter de ver de que jeito vou sair dele, então, isso é que eu vejo, que é meio a vida, né? A vida como ela é, - segue olhando fotos - a falsidade, ahahah, as vezes eles tão se matando, mas no final se cumprimentam, - risos -, a rivalidade, porque é, né????!! As vezes tu tens de ser diplomata? Aqui tem uma parte da bateria, que é essa hierarquia que existe, que eu acho bonito também, essa hierarquia de quem toca o instrumento, essa hierarquia da gente que tem mais conhecimento, essa hierarquia de quem fala, então, dentro da roda vai entrando um instrumento, vai entrando outro, depois é uma conversa de todos eles juntos... é muito legal Tem uma parte da roda que é no início, que eu gosto muito, que é de ver a religiosidade que cada pessoa tem porque quando chega no pé do berimbau, então eles tem essa ....cada um vai fazer a sua magia, o seu sinal, a licença pra começar. Essa "coisa" do bater a cabeça, dentro da medicina chinesa, quer dizer que a gente tem um ressonador que fica no topo da cabeça, que significa recordar para nós, de que nós somos um templo sagrado! Então, é isso aí né?! A roda é um grande templo sagrado, - ela mostra com as mãos, abertas, em movimento de círculos - então, esse bater a cabeça, normalmente todo mundo olha, e são pouquíssimos aqueles que vão e que não se reverenciam no pé do berimbau pra começar um jogo. E uma coisa que eu vejo mais numa roda de Angola, é tu colocares a arte que tu tens, se tu és bailarino tu botas, se tu és mais mandingueiro tu botas, se tu gostas muito do samba... é eu vejo assim o jogo do corpo que tu mais ou menos tu já sabe de onde é aquela pessoa, e tu olhas ali, expressa bem o trabalho dele, tem as coisas que ele vê, ou o aluno que é ... bah! esse é aluno do fulano, aluno do..., tu consegues identificar bem o aluno de quem, pelo gesto, pelo comportamento ele é. E tem essa alegria, diversão que é a roda. Então nossa é uma magia a roda...os gestos...dentro da roda tu tens o teu comprometimento com a arte, com as diferenças. Então quem tem um comprometimento maior, vai tocar melhor o berimbau, ou tocar um dos berimbais, né? Tu tens pouco conhecimento vais ficar com o agogô, com o reco reco, pois é o teu desempenho que vai fazer tu circulares na bateria, então... não é porque tu tens dinheiro, ou porque tu és o filho do fulano... é pela tua dedicação. O desejo de todo aluno é chegar no berimbau, é pegar o gunga, pois é o gunga que manda na roda... é pegar uma violinha e fazer vários floreios nela, fazer ela tocar, então essa hierarquia conquistada, né?

não tem porque tu és o fulano que tu vais tocar, não, é por você mesmo, pela tua conquista. Essa magia também tem e eu acho muito bonita, assim, né... essa parte...É legal as tuas fotos, pra auxiliar/inspirar a gente, ahahaha.....Muito muito legal....Tem uma coisas que eu gosto muito na gira da roda que é a posição que principalmente no João Pequeno via muito isso, que tu senta na roda conforme tu vai jogar, então, quem tá nas pontas dos instrumentos é os próximos que vão jogar, então vai indo as pessoas vão se deslocando, então tu sabes quem é o próximo, não tem aquela coisa de ser outro no meio, outro no meio, essa disciplina, sem ser autoritário, né? As vezes a gente tem essa questão nossa muito vinculada a ...então se tem essa disciplina tem um autoritarismo, não né?!, uma disciplina como uma organização... – olhando as fotos – nossa as brincadeiras .... tem mestres, tem pessoas que conseguem se sentir super a vontade interação demais com o grupo, eu já vi rodas, até o Ratinho já fez muito isso com ... de estar jogando, e o bicho vai pegar, e ele vai lá e pega alguém do público e bota no lugar dele, e ...não, não arranca por mim aí...então, sabe essa coisa que a pessoa nem imagina que vai entrar né, é uma coisa assim, realmente a torcida que ficam as pessoas assistindo a roda, ah é ...uma arte muito bela – olhando as fotos – então acho que é isso, a gente vai pensando muitas, muitas coisas pra falar.

Pesquisadora: se tu puderes resumir em uma palavra o que é a roda da Capoeira Angola?

Lorena: Pra mim seria A VIDA, a vida como ela é!

Capoeirista: Inajara

Pesquisadora: O que representa a roda de Capoeira Angola para você?

Inajara: Uma grande concentração, de energia muitas positivas, mas como precisa ter os dois, do negativo e do positivo pra coisa poder fluir, então assim como tem aquela energia toda positiva mas também tem um pouco de energia negativa. Tem pessoas que vão chegar de uma maneira com a sua realidade, com os seus pensamentos, aquilo que antes de chegar naquela roda aconteceu alguma coisa, então chegar ali, né, trazendo aquilo que eles têm...então cada um traz alguma coisa... A roda de capoeira é uma mistura de energias e é um ritual... há um tempo atrás quando eu comecei a treinar capoeira, eu pensava que a roda era uma religião. E percebia a capoeira como uma coisa muito ligada a religião. E ela é, mas tem muito mais verdade em uma roda de capoeira, do que numa gira de umbanda, por exemplo. Eu acreditava muito mais que se eu fosse na roda de capoeira eu ia me fortalecer me vitalizar, do que se eu fosse no terreiro. Assim que eu vi, há um tempo atrás, logo que eu comecei a treinar, que tenho a roda de capoeira como a minha fortaleza, pois era lá, onde eu ia buscar todo o conhecimento, toda a fortaleza, toda a energia pra que nos outros dias da semana eu conseguisse vencer as batalhas da vida, vamos dizer assim, tinha muito isso assim dentro de mim, dentro de mim assim, é muito importante eu chegava na roda de capoeira e via os antigos e olhava pra eles tinha uns que eu tinha medo, tinha outros que eu tinha admiração, então sempre a roda era assim um momento de tensão até chegar, aí quando chegava na hora da roda, aí começava ...as vezes eu chegava e já tinha começado, ia começar, então todo aquele ritual do começo, do silêncio, do respeito, aquilo ali já é uma...pra uns acalma, pra outros e agita porque começa, quando vai começar, afina o berimbau, eu lembro que a gente falava muito com o outro mestre, a gente falava muito que os berimbaus eram as antenas que ligavam a o a terra, o profano, com o sagrado, falava isso! Os berimbaus eram as antenas que a partir do momento que os berimbaus comessem a tocar eles iam fazer uma conexão com o céu, com a o invisível e aí as coisas iam começar a acontecer. Sempre era muito importante começar a fazer os toques do berimbau primeiro a roda toda em silêncio, só os toques, só os toques, e aí não lembro se eles faziam o pandeiro, aí faziam toda a bateria, ficavam um tempo só naquilo, só naquilo, só tocando e recebendo e se puxando, e eu

imaginando que naquele momento eles estavam pedindo proteção pro invisível pros...cada um na sua crença, ou pros orixás, o que quer que fosse, que fosse construtivo, que fosse legal, que fosse bom, e aí depois quando parava tudo assim, daí realmente parecia assim como se fosse fazer uma limpeza em todos, aquele toque de berimbaus limpava todo mundo, deixava todo mundo dentro daquele clima de roda, que mais? Mas também, ela faz isso, ela liga, acho que tem muita, muita conexão assim, como a capoeira é de origem africana, e é muito importante, pois para o africano não é nada solto é tudo ligado, então tem a religião, tem o jeito de ser, tá tudo ali, tá tudo junto o canto e a música. Então penso assim, que a roda de capoeira ela liga tudo isso e ela agrega, ela traz assim o grupo só que as pessoas assim no grupo elas, cada um é um, pensamento diferente, eles tão no grupo, mas cada um tem uma realidade, cada um tem um pensamento e vem e agrega outras pessoas ela tem essa positividade de chamar assim a roda de capoeira ela consegue assim de chamar outras pessoas e até aqueles que não são, aquele magnetismo e tem o toque dos instrumentos faz com que as pessoas venham e apreciem aquilo por mais que as vezes "ah, eu nem gosto de capoeira", "ah tão lá fazendo sei lá", tão tocando berimbau cada um pensa de uma maneira não é? Fazendo aquele batuque lá, mas igual tá fazendo aquele batuque, só tão fazendo aquele batuque, mas aqueles que tão pensando isso mesmo assim tão olhando pra aquilo.... pro batuque, é porque aquele batuque mexeu, pois se não mexesse, não falaria e passaria direto por uma roda de capoeira ... ela tem essa, tem esse magnetismo, ela traz de uma maneira muito simbólica e a diferença assim de uma roda de capoeira quando tem mestres pessoas de mais tempo de capoeira, mestres assim, ela tem um nível e quando ela tem pessoas novas ela tem outro nível, nível energético e nível de conhecimento mesmo, sabedoria, não sei se é a vivência das pessoas mais antigas, dos mestres ou dos alunos mais velhos fazem com que eles tenham um entendimento maior uma proximidade maior com um misticismo talvez ou uma coisa que faça assim a gente enxergar a eles como diferentes, eles são não que eles sejam ao melhores mas eles são elevados, eles são ...não sei a palavra certa, mas eles são meio que supremos, dentro da sabedoria que eles tem. Acho interessante na roda de capoeira, de quando tem mestres e hoje em dia tá muito difícil de ver roda de capoeira com fundamento realmente de capoeira, uma roda que chega, então faço o berimbau, e seguem uma linha, até seguem a linhagem dos mestres, então é isso, eu percebo é que as rodas de capoeira de hoje elas perderam o fundamento de quando era antigamente, onde tudo tinha um pouquinho de significado... os mestres eles sempre ressaltam assim todos os porquês das coisas e eu vejo que hoje a roda de capoeira ela acontece por acontecer e é uma reunião de pessoas onde as pessoas tão ali pra mostrar aquilo que elas sabem e aquilo que elas aprenderam é um lugar de disputa de vaidades, não há o respeito pelo outro os fundamentos maiores da capoeira é o respeito um pelo outro e a roda de capoeira, pelo menos as que eu vejo aqui elas não tão tendo esse fundamento maior as pessoas tão indo fazendo de conta, fazendo um fingimento de que elas tão respeitando, de que elas tão admirando e na verdade cada um tem seu objetivo próprio, então eu acredito que a capoeira tá tendo uma transformação, ela tá entrando bem no mundo de hoje, que é o mundo de disputa de quem tem mais tem as vantagens quem tem mais é melhor e a capoeira ela tá assim, eu percebo isso pq quem tem mais conhecimento na capoeira ou não está, ou na roda de capoeira assim quem tem mais movimentos pra fazer, quem tem mais força é o que tá levando a fama...se a pessoa n ao souber jogar bem jogado ela não tem vez nessa roda se ela é iniciante ela não tem vez nessa roda isso tá acontecendo na capoeira angola, e isso era mais comum na capoeira regional que os que eram os corda crua como que eu conheço ...os cordas crua as vezes nem jogavam só ficavam olhando aquela função um vai outro vai só os que tem mais tempo e corta jogo vem um e corta o jogo que na regional é assim, vai

*cortando jogo, vem dois e corta o jogo e eu percebo que a angola tá levando pra esse lado, alguns grupos não, talvez tem alguns grupos que consigam respeitar os fundamentos, mas a maioria tá assim e o jogo é .. o ritual ele tá sendo trocado assim ele não tá..o que eu percebo é que o ritual mesmo ele não tá acontecendo ele tá sendo somente uma coisa automática que tá sendo feita porque eu tenho pouco conhecimento não tenho muito conhecimento assim não posso dizer assim que eu li muitas coisas, pq eu não li muitas coisas, e que eu fui pesquisei muitas coisas porque eu só eu tenho os que os mestres ...meu conhecimento é mais oral do que propriamente dito de leitura assim , mais do que os mestres contam e os alunos mais velhos contam então eu percebo que muitos rituais que muitos livros de Jorge Amado contavam que o capoeira ele tinha um , tinha uma coisa com o capoeira, até o próprio besouro ele tinha um encantamento e tal e isso totalmente se perdeu isso , não existe mais isso na roda existe uma pessoa que vem que ela sabe mais que os outros , ela vai quebrar todo mundo e deu...e fica aquela pessoa suprema e quando ela chegar daí chegou aquela pessoa que vai fazer e vai acontecer na roda então quem não sabe nem tenta jogar com ele porque não vai ter espaço , então a roda de capoeira pra mim hoje em dia ela perdeu muito a essência de ritual negro de respeito um pelo outro o ritual africano da humildade de esperar a vez do outro de saber que estamos todos em círculos e que cada um ali tem uma contribuição pra mim a roda de capoeira hoje ela tá que eu não tenho muita vontade de jogar não tenho vontade, eu só vou quando é do grupo, quando é o mestre ratinho que tá comandando ou quando tem algum mestre antigo que vem de outro lugar eu participo da roda senão eu não tenho mais vontade de participar das rodas ....*

Pesquisadora: *se tu puderes resumir em uma palavra o que é a roda da Capoeira Angola?*

Inajara: *RITUAL*

Capoeirista: *mestre Ratinho*

Pesquisadora: *Ratinho, que representa a roda da Capoeira Angola pra ti?*

*Ratinho: Hoje roda de Angola é mais que a roda de capoeira, a roda de Angola é tipo uma roda de vida, uma roda de Angola pois acontece tanta coisa ali. Acontece os ensinamentos da capoeira, o ritual da roda de capoeira os valores que se aprende na capoeira, as relações entre os capoeiristas na capoeira, cada um trazendo as suas ideias, os seus problemas, as suas alegrias, as suas vaidades, seus ensinamentos e a roda de capoeira é uma troca de tudo isso. A roda de capoeira transcende a própria capoeira, por isso eu digo que é uma roda de vida, porque o que se aprende na roda se leva pra vida, como o jeito de lidar com as pessoas, o cuidado do que falar, de começar a ter mais cuidado com a fala, de começar a ter mais cuidado com a questão da agressividade. A gente começa a ter mais cuidado com a questão da humildade, de nunca perder a humildade de vista, sem ela não se cresce. E esse valores todos, a gente observa a cada um que chega na roda, a cada capoeirista que chega na roda a gente observa, se é um cara vaidoso, orgulhoso, se é um cara humilde, se é um cara talentoso ou se é um cara quieto, que esconde as coisas, tudo isso vai aparecer no jogo da capoeira. Na corporalidade de cada um vai aparecer a sua personalidade no jogo da capoeira, vai aparecer suas intenções, as suas considerações, os seus respeitos e essa troca é na roda, pois é ali que tu vais sentir o outro, como ele joga com o outro, como tu vais desenvolver a capoeira com o outro, a partir de que o outro também tá mostrando pra ti, e essa interação de corpos, esse diálogo de corpos traduz aquilo que tu traz na mente traduz aquilo que tu aprendeste na vida, ali no jogo da capoeira. E então, a roda de capoeira é uma coisa muito maior do que a gente pensa, sem falar na ancestralidade que já é outro mundo, e que também bate na roda de capoeira, e aí vai bater nos guias espirituais de cada um, vai bater na energia de cada um, vai bater na missão de cada um, cada um tem uma missão na vida, né? E na roda aparece tudo isso! Tem capoeirista que é*

teimoso, que fica errando, errando, e não aprende com o seu erro. Fico pensando que diabo é esse rapaz, pois esse cara não aprende, tá toda hora fazendo o mesmo erro! Pois deve ser a missão dele! Sei lá, tem que cair quinhentas vezes pra se dar conta de uma coisinha tão pequena, as vezes as pessoas levam um tempão pra dar um passo. Que pena, né? Mas é a missão de cada um. Na roda de capoeira também aparece a mão do ancestral, também as vezes tu jogando e tu fazes coisas com o teu corpo que tu não sabes como tu fizeste e as pessoas perguntam: - bah! nunca vi tu fazeres isso. De onde que veio isso? Do ancestral e da ancestralidade! Tu fizeste uma jogado que o teu corpo chegou ali e fez, mas não foi da tua cabeça e tu nem sabes explicar como tu fizeste aquilo. Então, são coisas que transcendem o nosso mundo material e o plano material, são coisas que vem do além, que se manifestam na roda. Tanta coisa aparece tanta coisa, tanta leitura, que se pode fazer na roda de capoeira... energia boa que chega, energia ruim que chega, e como é que tu para com a energia ruim?! Os berimbau quando começa a estourar o aço, estourou o berimbau na mão do cara, e tu passas o outro berimbau pra ele já prontinho ali, e não dá dez minutos estoura de novo, e de repente três berimbau estoura na mão do cara daí tu dizes, chega né? Melhor tu dares uma volta, melhor tu abraçares uma árvore ali um pouco, pra ver se descarrega tudo isso. O berimbau tá mostrando então a responsabilidade de quem comanda uma roda de capoeira, que tem de estar atento a tudo isso, tem de estar muito atento, e por isso, que pra ser mestre de capoeira não é da noite pro dia, mestre de capoeira tem que ter uma boa vivência de tudo isso um pouco, mestre de capoeira tem de ter maturidade em capoeira, mestre de capoeira eu diria que tem de ter até um filho antes pra começar a repensar a vida com outros olhares, mestre de capoeira não é só quem da lição da capoeira, do movimento da capoeira, mestre é aquele que dá lição de vida pro aluno e assim que eu vejo os mestres velhos os que já morreram, os que ainda tão vivos são tratados dessa forma dentro da cultura, mas, depois com a deturpação da capoeira a capoeira virando mercadoria para ser consumida, se forjou vários falsos mestres, em cima do comércio, querendo ter a marca, querendo ter o título, querendo ter, mas sem preparo nenhum, mestre sem preparo nenhum tá conduzindo a capoeira de outra forma e tudo isso que se fala numa roda de capoeira tá se perdendo hoje porque quem está conduzindo não sabe isso, não está engajado com isso, não está vivendo isso, não está sentindo isso, não está interagindo com isso, mas é mestre e tem diploma. A capoeira é uma coisa séria, muitos não falam dela como religião, mas dá pra dizer que ela é religião, mas eu acho melhor dizer que ela é uma filosofia de vida acho que ela encaixa melhor como filosofia, mas ela te prepara para o lado espiritual se tu tiver um bom mestre pra te guiar pra te dar orientação. Então, a roda de capoeira é tudo isso, não sei mais o que vou te dizer que a roda de capoeira é uma imensidão ... muitas coisas acontecem na roda. A pouco eu estava fazendo uma roda na faculdade e os alunos todos novos muito novos, os alunos da faculdade não sabem nada de capoeira, nada de cultura, mas tinha um sambista ele era da umbanda e ele tava impressionado com a roda de capoeira, que ele disse que viu várias entidades lá na roda de capoeira, o atabaque então... ele viu preto velho ele viu o povo de rua, vários segmentos da nossa ancestralidade afro brasileira tudo presente ali, eu nunca vi, já senti, sinto bastante, eu não tenho esse dom de ver antes eu até achava meio estranho falar de ancestralidade de capoeira, porque era novo não tinha cabeça para entender isso, ouvia falar na mandinga ... mas não dava bola, não me ligava, só me ligava no movimento, no aprender o movimento, fazer o movimento... o corpo desafiando as leis da gravidade aquela coisa da capoeira do corpo. E aí tudo tem a sua fase na capoeira, pois tu vais ficando maduro ... a fase vai passando, aquela fase que tu queres brigar, mostrar que tu podes brigar que... tu ficas satisfeito, pois afinal se tu tiveres que segurar uma briga, tens condições. Dá um ego para o cara, entendes? Mas depois ele comete uma bobagem quando ele machuca alguém, então

vê o outro lado disso! - Que bobagem que eu fiz? Pra que isso? Tem uns que chegam a largar tudo, e nunca mais voltam. Não pegam aquilo como uma lição de vida, mas se chocam com aquilo que fizeram, e abandonam a capoeira. Não compreendem esse processo todo ... e outros se apavoram de chegar perto disso e vão para o lado mais artístico mais na expressão, mais da música, da cultura encontro outros que é mais a luta, são dois viezes que estão lá na frente, e vão se encontrar e lá na frente é necessário saber os dois viezes: a hora que precisa se defender e a hora que precisa ser artista, a hora que precisa ser gladiador e a hora que precisa ser bailarino. Até o Dias Gomes que fala é a luta de bailarinos e a dança de gladiadores coisa bonita isso do Dias Gomes é isso mesmo?!. Tu vês aqueles caras enormes, e eles tão bailando, eles estão dançando a capoeira, estão fazendo aquela expressão bonita de encher os olhos e de repente tu vê um pequenininho ou uma menina botar o outro no chão, com uma rasteira espetacular, então, são os caminhos os viezes que a capoeira te leva. A música, a musicalidade, é o que manda na capoeira é a musicalidade que a capoeira tem que ter música, então capoeirista tem que se aprimorar na música por maior dificuldade que ele possa encontrar ele vai ter de desenvolver. Tem uns que ficam bons, tem uns que ficam muito bons, e tem uns que ficam ótimos e tudo mundo aprende, tudo mundo consegue se for dedicado todo mundo consegue porque é a música que o elo de tudo isso é a musica que comanda a energia, então imagina o que é falar numa roda de capoeira Angola e quando a gente fala angola, é diferente das outras que a Angola ainda tem essa preocupação, a Angola ainda não foi misturada com outras coisas, não foi ainda deturpada e tomara que nem seja, se bem que tem uns aí que já tão fazendo serviço sujo com ela, é bom lembrar isso pras pessoas que por acaso venham depois, se tocarem com a preocupação que a gente tem em preservar a cultura, preservarem. Ah! eu fico um pouco triste que hoje está como está, difícil de fazer grupos de capoeira, hoje as pessoas depende o lugar, também, no geral, assim que eu vejo antes as pessoas tinham muito mais alunos os grupos tinham muito mais alunos e tá cada vez menor agora os grupos tão se juntando pra fazer um evento, antes, só um grupo já chegava pra fazer um evento, hoje tu tens que convidar dois, três, quatro grupos para fazer um evento, um povo bom, uma turma boa, para poder fazer um evento legal de capoeira, tá difícil, porque tudo isso do preservar pra passar pras pessoas é complicado. Essa maturidade, esse saber, essa linguagem popular das pessoas poder assimilar isso, as pessoas querem fazer coisas mais imediatas, as pessoas querem mais a mídia, querem está na mídia, então, essa outra capoeira deturpada, essa aí que tem muito aluno impressionante essa de graduação, essa de fazer campeonato de capoeira, essas aí, porque a mídia dá o enfoque dessa e as pessoas vão por essa cultura de massa. Então, a gente fica cada vez mais difícil de preservar uma roda autentica de capoeira, muitas vezes a gente tá fazendo uma roda de capoeira acontece chega esses capoeiristas que não tão acostumados com o ritual da roda, não tão acostumados a jogar o ritmo vai jogar, e já sai se alterando, e aí vai ter de fazer valer o berimbau o berimbau, pois é quem manda na roda. Se o cara não tá de acordo, ele que saia da roda, espere, entenda pra depois poder chegar e fazer. Então a Angola tem esses cuidados, então, a gente tem de fazer valer os fundamentos e o ritual pra não perder a capoeira senão tem todo esse canal acho que a roda de capoeira é um canal da vida, um canal pra ir pro céu, entendeu? Entender o que tem lá em cima, o que somos aqui embaixo, senão fizer a capoeira como ela é, não vai conseguir ver isso e tá cada vez mais difícil, viu? tá cada vez mais difícil.

Pesquisadora: se tu puderes resumir em uma palavra o que é a roda da Capoeira Angola?

Mestre Ratinho: VIDA.

Capoeirista: professor Mateus

Pesquisadora: *Mateus, eu peço pra tu falares o que representa a roda Capoeira Angola para você?*

*Então, na verdade a roda da Capoeira Angola, ela pode ser considerada na minha opinião, um elo, um elo com o passado, e um diálogo com o presente..., eu tenho falado em alguns momentos que a roda de capoeira, ela é a concretude de formas de pensar muito anteriores a própria capoeira. A capoeira ela se expressa, ela se torna concreta, a partir de formas de ver o mundo que foram identificadas e consideradas em várias comunidades, etnias, e nações povos africanos, com o valor de cosmovisão africana, diferente de valores ocidentais. Se fizer uma proporcionalidade de humanidade, a gente vai ter dois terços antes de se pensar em Europa, dois terços de humanidade africana, dois terços de experiência humana na África que vão constituindo valores e se não fossem testados, aprovados, acho que o termo vai ser numa relação empírica e dialética, porque tu vais tentar, na tentativa, erro e acerto, eles não estariam aí até hoje, eles não durariam dois terços e daí ... e a gente começa a ver uma cultura humana, e a gente acredita que tudo foi criado a partir do último terço, e daí o sistema que a gente vive hoje, ou os sistemas que a gente viveu nos últimos 200 anos, a gente acredita que sempre existiram, e a gente tá inserido neles, e a capoeira ela traz coisas muito, muito antigas, mas muito antigas, e ela tem uma capacidade de diálogo com o presente, a roda de capoeira é extremamente interessante por isso, ela consegue representar naquele espaço micro, um pouco o macro da sociedade, associado a essa questão da...desse portal com o passado né?! Esse portal que é capaz de dialogar com a realidade, e também de dialogar com o futuro, a capoeira ela está sendo, nós somos só mecanismos dela, ela vai passar e vai continuar sendo na realidade esse valor, de cosmovisão africana, e eu espero que ela não se perca. Muitas vezes a gente vê o gesto na capoeira, o gesto é o mesmo, mas a lógica interna que tá por dentro já não é mais a mesma, to falando dos valores que estão sendo expressos, o rabo de arraia é o rabo de arraia, mas a força motriz que gerou o rabo de arraia, que tornou concreto o rabo de arraia, se tornou concreto a roda de capoeira não é mais a mesma, talvez venha daquele último terço, menos que o último terço da sociedade e de cultura humana que se formou lá na Europa, as coisas que não deram certo, que o tempo foi mostrando. Tu tens de primar pelo teu espaço de individualidade, porém, ninguém toca berimbau pra si, pra jogar consigo mesmo, precisa do coro, tu precisas do outro, são coisas que não se sustentam, porém, alguns capoeiristas hoje acreditam que o individualismo e vai gerar alguma coisa, e o tempo vai mostrar. E até os dois terços que puderam construir o outro terço não puderam construir sua base, e ali é um grande espaço de exercício, que Muniz Sodré vai falar um lance legal, as afiliações primárias, ali se chega a ser uma segunda família, né? Não é a tua família primária, mas é algo que te forma também, porém, sem perder a individualidade. Acho que isso é uma coisa muito importante, a capoeira é muito marcante, a roda de capoeira é muito marcante na vida de todas as pessoas, mas é um exercício que se deve fazer, não perder a individualidade no coletivo, sem que essa individualidade cause algum problema pro coletivo.*

Pesquisadora: *Se tu puderes resumir, numa única palavra o que é a roda de Capoeira Angola, que palavra seria essa?*

Professor Mateus: CONGREGAÇÃO

Neste capítulo apresentei as diferentes formas utilizadas para coletar os sentidos que a roda de Capoeira Angola tem para os capoeiristas do grupo, a partir do desenrolar da roda, através dos gestos e movimentos redundantes e dos depoimentos dos capoeiristas. A análise que apresentarei no próximo capítulo

ampara-se nestes dados levantados a partir do inventário de cenas da filmagem da roda, da elaboração das cartas e da conversa com os capoeiristas.

## **5 A descoberta dos temas arquetipais fermentadores de educação presentes nas rodas**

O objetivo nesta análise é de demonstrar os temas arquetipais fermentadores de educação que emanam no desenrolar das rodas. Compreendo os temas arquetipais fermentadores de educação, como constelações simbólicas que orbitam um arquétipo (DURAND, 2002), os quais fornecem os núcleos sustentadores do modo de ser do grupo. A educação presente nestas rodas aparece através dos temas arquetipais, como “sentidos profundos de formação humana”, na esteira do que coloca Araújo sobre o fato de que “não temos apenas imagens, mas somos ou tornamo-nos as nossas imagens, tomamos a sua forma e nos criamos por meio delas” (ARAÚJO, 2010, p.685). Neste sentido, os símbolos que embalam a cultura, alimentam o modo de ser e de viver de cada um, pois não existe cultura sem educação, nem tampouco a educação pode prescindir da cultura para existir, pois são dois universos interligados, que se irrigam mutuamente.

Apresento nestes temas arquetipais, “A roda da vida, a vida que roda – *Oyá-lansã* e *Ogum*; Os golpes e as quedas – *Oxumarê* e *Euá*; Berimbau – A Grande Cabaça e Egun; e A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe, traços míticos oriundos do contexto mítico-simbólico da Capoeira Angola, o qual tem na ancestralidade seu manancial, alicerçando-me no entendimento de que o Imaginário é o berço de sentido da existência do *antropos* e de suas manifestações culturais. É de onde provêm os deuses e as deusas que embalam as diversas formas de viver, o que também pondera Teixeira e Araújo (2011, p.77) na citação abaixo:

É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas. São os processos de simbolização que permitem ao ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria aos seres vivos, ou seja, do seu destino

mortal, pois, como diz Durand (1967), o universo humano é simbólico, e só é “humano” na medida em que o homem atribui sentido às coisas e ao mundo através da imaginação, a qual, no seu entender, ao mesmo tempo funda e transcende as atividades da consciência.

Para localizar os temas arquetipais fermentadores de educação, tomei como base o que Durand (1996) chama de “método qualificativo”, que é um recurso na busca pelas “redundâncias” e “repetições”, as quais constituem-se nos temas “obsessivos” do desenrolar das rodas. O método consiste em “qualificar qualquer coisa, isto é, em atribuir uma qualidade bem definida a um objeto, um acto, ou [...] a uma situação” (Ibid., p.250). Essa qualificação durandiana é a base para o pesquisador arvorar-se na busca dos sentidos, mesmo correndo todos os riscos da interpretação, já que “O <sentido> de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado” (Ibid., p.251).

Assim, busquei “decifrar” aquilo que é redundante nas rodas, tendo como mapa simbólico os Regimes e as Estruturas do Imaginário, procurando pelas diferentes faces do simbolismo dos jogos na roda. Esta interpretação foi construída a partir do depoimento dos capoeiristas e do inventário de cena, pelos quais fui rastreando os temas arquetipais, que se revelaram na medida em que localizava as “repetições de sentido profundo”, nos depoimentos individuais, no conjunto deles, e nas cenas. Estas “repetições de sentido profundo” consistem na redundância das expressões que se assentam em objetos, gestos individuais ou do grupo, e falas, as quais remetem aos símbolos constituintes da roda.

Os temas arquetipais que foram emergindo compõem-se por elementos simbólicos convergentes a partir dos gestos individuais ou coletivos, registrados nas cenas e dos depoimentos degravados dos capoeiristas. Para apresentá-los, apoiiei-me na elaboração de Alegorias Visuais, inspirada no entendimento de alegoria como “tradução concreta de uma ideia difícil de atingir ou exprimir de forma simples” (DURAND, 1988, p.13).

Conceitualmente as alegorias se inserem nos “signos complexos”, entendidos como aqueles que designam qualidades morais ou espirituais, dificilmente apresentáveis como, no caso desta pesquisa, a re(a)presentação simbólica da roda, que inclui os gestos, as sensações, e intuições dos jogadores sobre a mesma, e figuram como um elemento concreto do que significam, ou seja, re(a)presentam algo re-ligado semanticamente. As alegorias construídas formam figuras com as cenas inventariadas a partir da filmagem da roda.

Na sequência do capítulo apresento os temas arquetipais rastreados com suas simbologias e traços míticos.

### 5.1 A roda da vida, a vida que roda - *Oya-lansã e Ogum*

Não é nada, não é nada, a roda. Se o vazio ou o traço? Bom, do vazio Deus fez esse mundão todo. Não é nada o traço? Mas a criatura só existe quando deixa marca, traça. Para mim, o traço, o vazio, a roda é tudo. Não é nada, não é nada, é tudo. Gosto, sim, sabe por quê? Porque seu moço, a roda não tem começo, nem fim. Começo, fim a mesma coisa, é nada e tudo. Gosto, moço. Nela, meu corpo é meu – parece que nele nem corre sangue, corre mel. O meu corpo/ foi deus quem me deu/ na roda da capoeira/Rarrá!/ Grande e pequeno sou eu. Pois foi Quinquim meu mestre. Me levava pra mata...às vezes virava pião no jogo e eu uma folha seca, que só de roçar o giro louco daquele corpo era lançado pra trás de cara e tudo no chão. Mas aprendi assim. Como esquecer? Assim, assim, moço, eu me enchi de mundo. Quando Quinquim morreu, Santugri (eu) assumi seu posto de mestre no jogo. É minha sina, minha sorte. Morrendo moço, não quero ir pra lugar nenhum – a roda já é meu paraíso (SODRÉ, 1988, p.15-17).

O sentido que Sodré coloca sobre a roda me acompanha desde o início desta investigação, pois ele a apresenta como a própria vida, demonstrando a força do arquétipo que a roda de Capoeira Angola re(a)presenta. Para Sodré ela é a própria vida, e é esta a atribuição que também os capoeiristas do ACCARA dão à roda, quando resumem em uma palavra o que ela representa a eles: “A vida como ela é”, diz Lorena, e “Vida”, depõe *mestre* Ratinho. Alicerçando-me no sentido que os jogadores atribuem a roda da Capoeira Angola como a própria vida, ou seja, o que se vive na roda, se vive na vida, e de que tudo o que desenrola na roda, é a vida, é que reconheci como tema arquetipal: “a roda da vida, a vida que roda”.

A roda de Capoeira Angola é topograficamente e simbolicamente circular, move a vida dos capoeiristas e move o seu mundo. Ela re(a)presenta a existência cíclica, pela qual o jogador-capoeirista se reconhece no grupo e em si mesmo. Isso aparece nos depoimentos dos capoeiristas Lorena, *mestre* Ratinho e Caçapa, abaixo:

*A roda da Capoeira Angola pra mim ela é vida, é movimento, ela tem tudo ali, tem ritmo, tem canto, tem interação, tem a arte de enganar o outro, é a vida, uma grande interação. Então eu vejo essa roda, essa beleza, essa roda da vida, essa arte (Lorena).*

*Hoje a roda de Angola é mais que a roda de capoeira, a roda de angola é uma roda de vida... uma roda de angola acontece tanta coisa ali... acontece os ensinamentos da capoeira, o ritual da roda de capoeira, os valores que se aprende na capoeira, as relações entre os capoeiristas na capoeira, cada um trazendo as suas ideias, os seus problemas, as suas alegrias, as suas*

*vaidades, seus ensinamentos. A roda de capoeira é uma troca de tudo isso, a roda de capoeira el ... ela transcende a própria capoeira, por isso que eu digo que é uma roda de vida, porque o que se aprende na roda se leva pra vida (MESTRE RATINHO).*

*[...] é um fundamento total uma roda de capoeira, porque ali tu tem tudo, tu tem o jogo, tem os instrumentos, cada instrumento toca de um jeito... e aí a roda, nesse fundamento é o conjunto de todo um ensino que tu aprendeu (CAÇAPA).*

A roda, conforme os capoeiristas citados comporta o fundamento de tudo, pois a “roda ser tudo”, “ali ter tudo”, compreendo como simbólica circular da existência humana, com seus ciclos de vida e de morte, embaladas pelo sentido de renascimento, que emana do arquétipo da roda. Vê-se isso em Durand (2002), pois a roda constela na estrutura sintética, de regime noturno, na qual há o equilíbrio dos contrários, que a roda-arquétipo, como um denário, comporta, equilibrando o eterno movimento do passado e do futuro. Além disso, a roda comporta um simbolismo potente para a imaginação, conforme citação abaixo:

*A roda e todas as suas variantes, movimento na imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana. Por todo o lado onde seu emblema transparece: suástica *triskele*, *çakra*, jogo de péla, caráter circular da aldeia, etc., ela revela-se como o arquétipo fundamental da vitória cíclica e ordenada, da lei triunfante sobre a aparência berrante e movimentada do devir (DURAND, 2002, p. 328).*

A roda comporta um tempo cíclico e não linear, torna-se um espaço de interação e de “congregação”, como coloca o capoeirista Mateus. Também, a roda, revestida metaforicamente por uma cultura enraizada, como a que a Capoeira Angola re(a)presenta, é engrenagem imaginativa que faz o indivíduo reconhecer-se no trajeto antropológico da espécie, sendo, portanto, um *lócus* de profunda formação humana. Isso aparece – na citação dos jogadores acima - pela fala de *mestre Ratinho*, o mais antigo dos capoeiristas do ACCARA, que diz “roda de Angola é mais que a roda de capoeira”, e que ela é “a própria vida”, ou pelas falas de Lorena “o que aprendo ali levo para a vida”.

As raízes ancestrais dessas rodas denotam um simbolismo circular próprio da cultura que as enlaça, o que aparece na profundidade dos mitos de criação do ser humano, descritos no capítulo anterior, na qual morte e renascimento são complementares, impulsionando a existência visível e a existência invisível. As rodas de Capoeira Angola do ACCARA tornam-se representativas da circularidade da

existência, pois se organizam por mitos embalados no imaginário afro-brasileiro, como coloca a capoeirista Inajara na citação abaixo:

*[...] a roda de Capoeira Angola liga, acho que tem muita, muita conexão ... como a capoeira é de origem africana, e é muito importante para o africano pois não há nada solto ... é tudo ligado, então tem a religião, tem o jeito de ser, tá tudo ali, tá tudo junto, o canto e a música, então, penso assim, que a roda de capoeira, ela liga tudo isso e ela agrega (INAJARA).*

A roda que liga, re(a)presenta a conexão de uma existência a outra, ou seja, entre o *Aiyê* e o *Òrun*, conectando as pessoas entre si, e também consigo mesmas. Nela tudo está interligado. A imagem mítica que se revela pela “liga” é a de *Ogum*, o orixá da forja, conhecedor do segredo de forjar o ferro. *Ogun* é o deus do ferro, simboliza um temível guerreiro, violento e implacável, deus da metalurgia e da tecnologia. Na África ele é uma divindade cultuada em todo o território, e no Brasil é um dos orixás mais venerados e queridos (VERGER, 2002).

A “liga” na roda, proveniente do fogo da forja de *Ogun* torna-se elemento simbólico que aproxima deuses e humanos, re(a)presentando a possibilidade do equilíbrio entre os opostos, pois nela o jogador é chamado a colocar-se por “inteiro”. Sobre a roda que “liga”, como lugar de “inteireza”, diz Inajara: “tá tudo junto”; reunindo “a religião, o jeito de ser, [...]o canto e a música,” equilibrando a forma de fazer com o sentido profundo daquilo que faz.

*Ogun* carrega uma espada, que se torna símbolo do guerreiro desbravador que ele re(a)presenta. Para Durand (2002) a espada atua como o arquétipo que orienta a significação profunda de todas as armas, tornando-se símbolo de potência e pureza, constelada no Regime Diurno da imagem. A espada do orixá é a arma que ele utiliza para decapitar muitos reis (VERGER, 2000), mas também é o instrumento que lhe permite abrir o chão e se enfiar na terra, conforme coloca Verger (Ibid.) no mito abaixo:

Acalmado, *Ogun* lamenta seus atos de violência e declara: “Qualquer que seja a bravura e a intrepidez de um homem, um dia é preciso que ele encontre um lugar onde repousar; até agora dei provas de muita coragem”. Abaixa a espada em direção ao chão e se enfia na terra; antes de desaparecer, pronuncia algumas palavras, mas estas não podem ser repetidas irrefletidamente, pois, ao serem ditas durante uma batalha, *Ogun*, segundo contam, aparece imediatamente, vindo ajudar aqueles que a pronunciaram (VERGER, 2000, p. 152).

Assim como *Ogun* repousa, a roda torna-se o lugar “onde repousar” para os jogadores, como o ventre da terra, onde habita a Grande Mãe, lugar de descanso e

de sono reparador. O ventre da terra não é “um fim em si mesmo”, ou seja, não é a morte em si, mas um processo de libertação e de transformação, que abre acesso a uma outra/nova vida, o que acontece porque a morte é filha da noite e irmã do sono, e como sua mãe e irmã ela tem o poder de regenerar. Enfim, Vida e Morte coexistem em todos os níveis da existência, e a morte em um nível, pode ser a condição de uma vida superior em outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), completando a circularidade da existência.

No ventre da terra *Oya-lansã* (um dos arquétipos da Grande Mãe) toca o fole para ajudar *Ogun* na forja, fazendo o fogo aumentar. O som que *Oia-yansã* faz ao tocar o fole agrada aos ancestrais, que lhe agradecem, e ao verem os ancestrais dançarem, o povo também agradece, e as duas existências se regozijam. No trecho abaixo parte do mito que relata sobre isso:

#### **Oiá toca o fole de Ogum para os egunguns dançarem**

Oiá era esposa de Ogum. E trabalhava com ele na forja. Ogum pediu a Oxossi que matasse um touro selvagem, Tirou sua pele e com ela fez um fole. Oiá manobrava o fole, soprando a chama. Enquanto Ogum usava o martelo e a bigorna. O fogo da forja mantinha-se aceso o tempo todo. Um dia, havia uma festa de antepassados. E os egunguns passeavam pela rua. Cada família ia atrás do egungum. Que representava o ancestral de sua linhagem. Todos ficavam felizes em rever seu pai ou avô de volta ao convívio dos seus. Cada um belamente envolto em panos soltos e coloridos, com adorno de contas e espelhos brilhantes. O fole de Oiá, manejado com muita força por ela, emitia um som alto e rítmico. Os egunguns, passando a frente à oficina de Ogum, começaram a dançar ai som da música do fole. Oiá, vendo a alegria dos egunguns, tocava o fole com mais força e ritmo mais cadenciado. Feliz também com a satisfação dos antepassados, o povo se reuniu em volta dos ancestrais e os louvou. Os egunguns dançavam ao som do fole de Oiá. O povo então a chamou de “Mulher que domina o Egungum com o som do fole” (PRANDI, 2001, p. 309-310).

Os ancestrais, re(a)presentados pelos Egunguns e pelas *Yami*, conforme apresentei no capítulo 3, são responsáveis pela ligação entre a existência visível e a existência invisível, mantendo a circularidade e o renascimento. O esquema de “ligar”, que a rítmica de *Oiá* possibilita ao tocar o fole (forjado por *Ogum*), é constelado na Estrutura Sintética (DURAND, 2002), de Regime Noturno, e denota o sentido de amadurecer e progredir, de voltar e recensear. Seu ritmo provém da dominante copulativa. Isso coloca a circularidade das rodas de Capoeira Angola do ACCARA vinculadas a um sentido profundo de amadurecimento e progressão gestados nos diversos ciclos da vida que são metaforizados pelas experiências dos jogadores, e dos quais tratarei no próximo tema arquetipal.

*Ogum* é também um hábil e furioso guerreiro, que tem o poder de “fechar os caminhos às forças nefastas exteriores”, e também é ele quem “abre o caminho para todas as ações a serem executadas” (VERGER, 2000, p.152). Esta imagem mítica do orixá com o poder de fechar os caminhos ao que é exterior e nefasto, se aproxima do sentido da roda de Angola que os capoeiristas colocam, pois conforme *mestre Ratinho* “a Angola ainda não foi misturada com outras coisas, não foi ainda deturpada, e tomara que nem seja” fazendo alusão a existência de outras rodas de capoeira que não se mantêm pela tradição ancestral dos primeiros capoeiristas e não aparecem como lugar de *“ritual negro, de respeito um pelo outro [...] de saber que estamos todos em círculo, e que cada um ali tem uma contribuição”* (INAJARA)”. Os depoimentos dos dois capoeiristas expressam a preocupação do ACCARA em cuidar e conservar o ritual das suas rodas de Capoeira Angola, “fechando os caminhos” para as falsas capoeiras.

Os jogadores-capoeiristas, em seus depoimentos, tratam da preocupação que tem com as rodas, pois segundo pondera Inajara o que se vive nas rodas de Angola do ACCARA, não acontece em todas as rodas. Essas outras rodas, não são de “tradição”, pois elas estão “deturpadas” pelo “capitalismo” como pondera *mestre Ratinho*, e “o ritual não está acontecendo, é só uma coisa automática”, coloca Inajara. Elas são rodas feitas por pessoas que querem “mais a mídia”, nas quais não aparecem os valores fundamentais, pois estão “deturpadas”. Isso está referendado na fala dos capoeiristas abaixo:

*[...] quando a gente fala Angola, aí é diferente das outras, que a Angola ainda tem essa preocupação... a Angola ainda não consegue... a Angola ainda não foi misturada com outras coisas não foi ainda deturpada, e tomara que nem seja, se bem que tem uns aí que já tão fazendo serviço sujo com ela, é bom lembrar isso pras pessoas que por acaso venham depois, se tocarem com a preocupação que a gente tem em preservar a cultura. [...] preservar pra passar pras pessoas [...] é complicado ... as pessoas querem fazer coisas mais imediatas, as pessoas querem mais a mídia, quer estar na mídia, então essa outra capoeira deturpada, essa aí que tem muito aluno impressionante, essa de graduação, essa de fazer campeonato de capoeira, essas aí... pq a mídia dá o enfoque dessa e as pessoas vão por essa cultura de massa, né? então... fica cada vez mais difícil de preservar uma roda autêntica de capoeira [...] e tá cada vez mais difícil, viu, tá cada vez mais difícil ... (MESTRE RATINHO).*

*[...] então a roda de capoeira pra mim, hoje em dia, perdeu muito a essência de ritual negro, de respeito um pelo outro. O ritual africano da humildade de esperar a vez do outro, de saber que estamos todos em círculo, e que cada um ali tem uma contribuição. Para mim a roda de capoeira, hoje, ela está... que eu não tenho muita vontade de jogar! Não tenho vontade, eu só vou quando é do grupo, quando é o mestre Ratinho que tá comandando. Ou, quando tem algum mestre antigo, que vem de outro lugar, então eu participo*

*da roda, senão eu não tenho mais vontade de participar das rodas... (INAJARA).*

*[...] numa roda envolve respeito pelo mais velho, respeito em tudo que tu tá fazendo, mas isso numa roda de tradição, porque tem várias rodas (CAÇAPA).*

Nestas falas, aparece a preocupação com a manutenção das rodas de Angola, consideradas por eles, as que carregam a tradição das primeiras rodas de capoeira, aquelas gestadas no início da criação da capoeira, embalada pela ancestralidade, no jogo de “mandinga”, numa mistura de dança e luta. Essa preocupação que os jogadores apontam, e que *mestre* Ratinho trata como a “deturpação” das rodas, pode ter acontecido, conforme apresentado em Paiva (2007), em função do surgimento dos denominados “falsos mestres”. Estes começaram a surgir rapidamente, por conta da internacionalização da capoeira, muitos apenas interessados no ganho financeiro. O fenômeno que ocorreu foi um “aligeiramento” na formação destes, até mesmo uma auto-intitulação, sem o amadurecimento necessário para o entendimento da ancestralidade das rodas, o que aparece na citação abaixo:

No meu tempo era difícil ter um mestre. Hoje tem mais mestre do que aluno. Porque tem gente vendendo corda, vendendo diploma. Tem mestre de capoeira de avião. Eles ficam catando as gringas aqui. O pessoal com interesse de levar pra fora de país. Eles pegam o avião, quando chegam lá, já é mestre. Agora não sabem cantar, nem jogar, nem falar sobre a capoeira. Porque pra mim, o capoeirista não é só ficar saltando pra lá e pra cá. Ele tem que ter fundamento (Ibid., p.151).

Tanto o *mestre* Ratinho, como os jogadores Inajara e Caçapa, apontam a roda de Angola, como a legítima, por ser ela a que é enraizada nos valores de respeito, de humildade de “esperar a vez do outro”, o que denota um “cuidado” dos jogadores com as rodas. Esse cuidado dos jogadores do ACCARA, com a manutenção do ritual, demonstra a força desta roda como símbolo do desenrolar da vida. Vejo isso, alicerçando-se no que coloca Durand (1988), sobre imaginação simbólica, como um espaço no qual a alma do mundo habita (Ibid., p.13-14). A roda de capoeira para os jogadores do ACCARA parece trazer consigo a “alma do mundo”, sendo um lugar revitalização e de reconhecimento do Eu e do Outro, pela ancestralidade, que possibilita o retorno às raízes. A fala de Inajara e de *mestre* Ratinho, que transcrevo abaixo, revelam esta força da roda:

*A roda de capoeira é uma mistura de energias e é um ritual... há um tempo atrás quando eu comecei a treinar capoeira, eu pensava que a roda era*

*uma religião. E percebia a capoeira como uma coisa muito ligada a religião. E ela é, mas tem muito mais verdade em uma roda de capoeira do que numa gira de umbanda, por exemplo. Eu acreditava muito mais que se eu fosse na roda de capoeira eu ia me fortalecer me vitalizar, do que se eu fosse no terreiro. Assim que eu vi, há um tempo atrás, logo que eu comecei a treinar, que tenho a roda de capoeira como a minha fortaleza, pois era lá, onde eu ia buscar todo o conhecimento, toda a fortaleza, toda a energia pra que nos outros dias da semana eu conseguisse vencer as batalhas da vida (INAJARA).*

*[...] na roda de capoeira também aparece a mão do ancestral, pois as vezes tu está jogando e faz coisas com o teu corpo que não sabes como fez. As pessoas perguntam: - bah! nunca vi tu fazeres isso? Isso veio do ancestral, da ancestralidade... tu fizeste uma jogada que tu... o teu corpo chegou ali, e fez, mas não foi da tua cabeça, e tu nem sabes explicar como tu fez aquilo. Então, são coisas que transcendem o nosso mundo material. O plano material são coisas que vem do além e que se manifestam na roda (MESTRE RATINHO).*

A roda de Capoeira Angola, como re(a)presentativa da simbólica da existência, aparece para os jogadores como uma experiência que possibilita ao jogador compor um grupo. Neste sentido, a roda tem papel de formação antropológica, pois é no interior da vida da roda, que o jogador encontra seu lugar na cultura, vivendo seu destino e tornando-se quem é. Isto aparece nas citações abaixo, dos jogadores Caçapa, mestre Ratinho e Mateus:

*[...] muito tu traz de casa, traz teus fundamentos de casa, daí conforme a tua vivência tu se comporta dentro dessa roda. Um jogo mais pra cima, outro mais devagarzinho, outros tocam, depende, eu respeito muito a roda de capoeira, acho que é isso (CAÇAPA).*

*[...] na corporalidade de cada um vai aparecer a sua personalidade no jogo da capoeira vai aparecer suas intenções as suas considerações os seus respeitos [...] tu traz na mente traduz aquilo que tu aprendeu na vida ali no jogo da capoeira então a roda de capoeira é uma coisa muito maior (MESTRE RATINHO).*

*[...] a roda de capoeira é muito marcante na vida de todas as pessoas, mas é um exercício que se deve fazer, não perder a individualidade no coletivo, né, sem que essa individualidade cause algum problema pro coletivo [...], isso é um cuidado que deve ter, senão não sei quanto tempo dura tua presença lá (MATEUS)*

Entendo pela fala do jogador Caçapa que o comportamento do capoeirista angoleiro vem da experiência de vida dele, das relações que ele tem em outros diferentes espaços, e isso aparece no seu desempenho na roda de Angola, onde o jogador demonstra quem é, revelando-se a partir da forma de jogar e pelo respeito – ou não - aos mais antigos. Isso também é colocado por mestre Ratinho, pois para ele é na roda que aparece aquilo que o capoeirista é, ou está se tornando. Abaixo o depoimento de mestre Ratinho sobre isso:

*[...] digo que é uma roda de vida, porque o que se aprende na roda se leva pra vida, o jeito de lidar com as pessoas o cuidado do que falar de começar a ter mais cuidado com a fala de começar a ter mais cuidado com a questão da agressividade, a gente começa a ter mais cuidado com a questão da humildade, nunca perder a humildade de vista, sem ela não se cresce, e esses valores todos a gente observa a cada um que chega na roda, cada capoeirista que vem para a roda a gente observa. Se é um cara vaidoso, orgulhoso, se é um cara humilde, se é um cara talentoso ou se é um cara quieto, que esconde as coisas, tudo isso vai aparecer no jogo da capoeira, na corporalidade de cada um vai aparecer a sua personalidade no jogo da capoeira. Vai aparecer suas intenções as suas considerações os seus respeitos e essa troca é na roda, é ali que tu vais sentir o outro como joga (MESTRE RATINHO).*

Pelo depoimento do *mestre* percebe-se que o comportamento do jogador durante o jogo onde “aparece aquilo que é”, pode ser reconhecido nos golpes e de ataque e de defesa, na forma como se relaciona com a bateria, com os mestres e com os jogadores em geral, enfim, na forma como apresenta seu jogo, seguindo ou não, os fundamentos da roda. Enfim, pela experiência do jogo no interior da roda que aparece nas falas dos capoeiristas, especialmente as citadas acima, revela-se a roda, como uma simbólica de profunda formação humana. Isto se aproxima do que trata Gusdorf, na citação abaixo:

A formação de um homem se for exactamente compreendida como a vinda ao mundo duma personalidade, como o estabelecimento dessa personalidade no mundo e na humanidade, torna-se um fenómeno de proporções cósmicas (GUSDORF, 1967, p.26).

A formação do *antropos* na roda de Capoeira Angola acontece pelo acesso que ela proporciona ao reservatório-motor de imagens da espécie, ou também pela “alma do mundo”, no qual ela possibilita eufemizar a existência, numa “vitória sobre o devir” (DURAND, 2002). Ela é o “emblema do vir a ser cíclico, resumo mágico que permite o controle do tempo”, e “exprime a evolução do universo e da pessoa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 786).

A circularidade da roda é a disposição ‘topográfica’ dos grupos, e também é a circularidade da vida e da morte, que leva aos renascimentos. Estes aspectos são fundamentos simbólicos na formação do humano, e é por isso que os capoeiristas colocam que na roda “aparece” a personalidade de cada um, a sua vivência, o seu comportamento, o seu respeito, enfim, aquilo que ele é – que está sendo -.

Os dados me mostraram que as rodas de Capoeira Angola do ACCARA tornam-se espaços de re-ligação com a ancestralidade que as embala, tendo *Ogun* como protetor, afastando o exterior nefasto e abrindo os caminhos circulares que as

compõem. O fogo de *Ogun*, como símbolo polivalente, desdobra-se como chama purificadora, como intelecto, presente dos deuses e como poder transformador, a partir da mudança de estado que proporciona, figurando como um tema diairético associado ao elemento masculino do Regime Diurno da imagem, tornando-se símbolo ascensional. Ao fogo alia-se o elemento aéreo de *Oiá-yansã*, em que o ar se torna mediador sutil, sopro de vida, afinal é “pelo ar como por um fio que este mundo e todos os seres estão interligados” pois está no “ar respirado a parte privilegiada e purificada da pessoa, a alma” (DURAND, 2002, p.177).

*Oiá-yansã* e *Ogun*, ar e fogo, na “roda da vida e na vida que roda”, arremessam o jogador-capoeirista à transcendência na roda.

Na tradução deste tema arquetipal, construí a Alegoria Visual I, que foi elaborada buscando pelo sentido total da roda, a partir das cenas inventariadas da filmagem. A base dela é o formato espiralado, fazendo alusão à circularidade da mesma. A observação das cenas não tem um começo, nem um fim, pois independente do ponto que inicie a observação é possível acompanhar o desenrolar da roda, no entanto, o jogo pode ser compreendido a partir da cena em que os dois jogadores estão agachados em frente da bateria, seguindo em movimento horário.



Alegoria Visual I - A roda da vida, a vida que roda - *Oya-lansã* e *Ogum*

## 5.2 Os golpes e as quedas - Oxumarê e Euá

A vida é um desses movimentos misteriosos, o movimento por excelência, que *Dan*<sup>21</sup> tem por missão sustentar (VERGER, 2000, p.234).

*E então, a roda de capoeira é uma coisa muito maior do que a gente pensa [...] pois nela vai bater a missão de cada um. Cada um tem uma missão na vida, né? E na roda aparece tudo isso. Tem capoeirista que é teimoso, que fica errando, errando, e não aprende com o seu erro, fico pensando... que diabo é esse rapaz? Esse cara não aprende, tá toda hora fazendo o mesmo erro. É a missão dele?! Sei lá, tem de cair quinhentas vezes, pra se dar conta de uma coisinha tão pequena. As vezes as pessoas levam um tempão pra dar um passo... Que pena! Mas é a missão de cada um! (MESTRE RATINHO).*

A roda de Capoeira Angola do ACCARA emerge pelas palavras de mestre Ratinho, como algo muito maior “do que se pensa”; pois nela está a “missão de cada um”, a qual aparece nas quedas e nos erros que o jogador experiência no desenrolar do jogo. Este tema arquetipal que nomeei como: Os golpes e as quedas – *Oxumarê e Euá* constela em torno do sentido que os capoeiristas atribuem a roda, como sendo um lugar em que os golpes recebidos dos outros jogadores, e os erros que cometem, podem levar a quedas, as quais conduzem a momentos de parada, para repensar a melhor forma de retomada do jogo.

Os movimentos de parada de jogo, sejam para estudar o outro jogador, para arquitetar um artil de retomada, ou tomar um fôlego, aparecem nas cenas descritas no capítulo 4, nomeadas como: 5 - Parada de mão; 7 – Chamada; 8 – Movimento contínuo de chamada; 10 – Chamada de frente; 11 – Chamada de costas; 22 – A volta ao mundo; 24 – Parada de jogo; 26 – Nas costas do mestre; 27 – Bananeira; 39 – Chamada do mestre.

Conforme relatam os jogadores-capoeiristas estes momentos levam a modificações no jogo, pois para que a retomada ocorra, exigem modificações, que podem ser compreendidas como transformações, conforme coloca o jogador abaixo:

*E aí tudo tem a sua fase na capoeira que tu vais ficando maduro ... a fase vai passando, aquela fase que tu queres brigar, mostrar que tu podes brigar que.. .tu ficas satisfeito, pois afinal, se tu tiveres que segurar uma briga, tens condições. Dá um ego para o cara, entendes? Mas depois o cara comete uma bobagem, é quando ele machuca alguém, e então, vê o outro lado disso! - Que bobagem que eu fiz? Pra que isso? Tem uns que chegam a largar tudo, e nunca mais voltam. Não pegam aquilo que fizeram, e abandonam a capoeira. Não compreendem esse processo todo ... e outros se apavoram de chegar perto disso e vão para o lado mais artístico (MESTRE RATINHO).*

---

<sup>21</sup> Grande Serpente

O relato do jogador acima, de ser a roda espaço de mudança de si mesmo, revela-a como *locus* de formação humana, que pode ser compreendida a partir da simbologia da serpente. Conforme Durand (2002), o animal ofídico é um dos símbolos mais importantes para a imaginação humana, pela sua tenacidade e polivalência, pois ela desliza em significações diferentes e por vezes contraditórias. Para o autor, a serpente é triplamente simbólica, podendo significar ao mesmo tempo transformação temporal, fecundidade e perenidade ancestral.

Como transformação temporal o *ouroboros*, aparece na imagem da serpente enrolada, comendo-se indefinidamente a si própria. À esta imagem junta-se a capacidade do animal ofídico de mudar de pele, sem deixar de ser quem é, o que corresponde “a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte” (DURAND, 2002, p.316). Esse sentido simbólico aparece no relato do jogador acima, pois ele se modifica ao perceber que machucou alguém, que seu jogo, quando inflado pelo “ego” guerreiro, levou-o a “fazer bobagem” machucando alguém, e ali ele percebe “o outro lado disso”. Penso que nestes momentos, o “capoeirista guerreiro” entende a alteridade, colocando-se no lugar do outro. É um momento re(a)presentativo da descida aos infernos que o caminhante heroico realiza. Pela dor desse movimento, alguns abandonam a capoeira, e passam a vivê-la apenas pelo “lado artístico”, como coloca *mestre* Ratinho. No entanto, são necessários os dois lados, conforme ele segue em seu depoimento.

Esses momentos singulares de queda, no qual o jogador se modifica, aproxima-se também do simbolismo da serpente/lunar, com seus movimentos de desaparecer e reaparecer nas fendas do solo, simbolizando a descida aos infernos, ao mundo subterrâneo, e a capacidade de regenerar-se a si mesmo. Nisto ela é símbolo do fluxo e do refluxo da vida, tornando-se sua guardiã, ladra ou detentora. Nas palavras de Durand, o “*ouroboros* ofídico aparece assim como o grande símbolo da totalização dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico” (DURAND, 2002, p.318).

A serpente como animal lunar é símbolo do feminino e por sua forma e caminhar, masculino. Assim, ela também denota um princípio hermafrodita de fecundidade, sendo guardiã da perenidade ancestral, sobretudo do mistério da morte. Ao habitar o mundo subterrâneo ela recepta o espírito dos mortos e torna-se senhora do futuro (fecundidade) e do passado. Enfim, a serpente é um animal

mágico, potente em seu simbolismo equilibrado e equilibrador, que em si carrega o simbolismo da iniciação, conforme citação a seguir:

Animal do mistério subterrâneo, do mistério de além-túmulo, assume uma missão e torna-se o símbolo do instante difícil de uma revelação ou de um mistério: o mistério da morte vencida pela promessa do recomeço. É o que confere à serpente, mesmo nos mitos antitéticos mais antiofídicos, um papel iniciático e, no fim das contas, benéfico, incontestável (DURAND, 2002, p.320 - grifo meu).

A serpente – o *ouroboros* -, em suas diferentes possibilidades de sentido carrega em si a simbologia do mistério da morte e do recomeço, que gera transformação. É este sentido profundo que os jogadores da roda de Capoeira Angola do ACCARA vivenciam, com suas quedas, suas “paradas de jogo” e seus recomeços.

Na mitologia Yorubá, o *ouroboros*, também denominado de serpente *Dangbe* torna-se *Oxumarê* (o arco-íris/deus das chuvas), identificado como uma gigantesca cobra celeste, que simboliza a vida universal e a força que põe a vida em movimento. Consiste ela numa serpente que cai do céu, e sinuosamente abre espaços para que a água, antes estagnada, assuma curso, pois foi ele que antes da existência dos humanos, marcou os vales, para que a água passasse (VERGER, 2000).

*Dangbe* ou *Oxumarê* tem o papel no mundo de garantir a regularidade das forças produtoras de movimento, especialmente a vida, que é “um desses movimentos misteriosos, o movimento por excelência” (Ibid., p.234). Como princípio do movimento que gera a existência, o orixá não permite a estagnação.

Conta o mito que “Oxumarê era filho de Nanã. No seu destino estava inscrito que ele deveria ser seis meses um monstro e seis meses uma linda mulher” (PRANDI, 2001, p.227). A ambiguidade de *Oxumarê* como deus duplo, pertencente à água e à terra, que é macho e fêmea, expressa a união de opostos, que se atraem e proporcionam a manutenção do universo e da vida. Sintetiza a duplicidade de todo o ser: mortal (no corpo) e imortal (no espírito). *Oxumarê* mostra a necessidade do movimento para que ocorra a transformação, que gera renovação. Ele é “mobilidade e símbolo da continuidade e permanência” (VERGER, 2000, p.236), gerando os ciclos naturais e biológicos. Ele é a antítese da estagnação. No entanto esse não é um processo fácil ao capoeirista, conforme coloca *mestre* Ratinho no trecho que embora já destacado acima, retomo abaixo:

*Tem uns que chegam a largar tudo, e nunca mais voltam. Não pegam aquilo como uma lição de vida, mas se chocam com aquilo que fizeram, e abandonam a capoeira. Não compreendem esse processo todo. E outros se apavoram de chegar perto disso e vão para o lado mais artístico (mestre Ratinho).*

É imperioso o processo de mudança e de transformação que a roda da Capoeira Angola do ACCARA proporciona, no qual os golpes e as quedas são constituintes desses ciclos. Suportá-lo não é um processo fácil para o jogador de Angola, tampouco ele pode fazê-lo sem acolher-se no colo da Grande Mãe, que lhe dá alento para suportar a empreitada, pois é o feminino que o sustentará, afinal conforme mitologia yorubá, este tudo sustenta, tendo em seus domínios a Terra, o Fogo, a Água e o Ar (PÓVOAS, 2010). Dentre as Grandes Mães que embalam a transformação dos capoeiristas na roda, está *Euá*, deusa da bruma, da névoa e da água, na qual desfaz seu corpo para dar de beber aos seus filhos (PRANDI, 2001).

*Euá* é filha de Nanã (Grande Mãe). Ela é o horizonte, onde se encontram o céu e a terra, o céu e o mar. Conta o mito que:

*Euá* era bela e iluminada, mas era solitária e tão calada. Nanã, preocupada com sua filha, pediu a Orunmilá que arranjasse um amor, que lhe arranjasse um casamento para *Euá*. Mas *Euá* desejava viver só, dedicada à sua tarefa de fazer cair a noite no horizonte, matando o sol com a magia que guarda na cabaça *adô*. Nanã, porém, insistia em casar a filha. *Euá* pediu então ajuda a seu irmão Oxumarê. O arco-íris escondeu *Euá* no lugar onde termina o arco de seu corpo. Escondeu *Euá* por trás do horizonte e Nanã nunca mais pode alcançá-la. Assim os dois irmãos passaram a viver juntos, para sempre inatingíveis no horizonte, lá onde encontra a terra. Onde ela faz nascer a noite com seu *adô* (PRANDI, 2001, p.238).

*Oxumarê* do movimento eterno empurra para a transformação, mas é “*Euá* que afasta o temor da morte” (PÓVOAS, 2010), que esse movimento gera. Nos braços dela que o jogador se encoraja a seguir o caminho no jogo, pois:

A presença das mães já é suficiente para tirar-lhes as mazelas, pois lhes infunde a certeza de que não são órfãos, nem estão à toa, na vida. A presença delas tira o temor de viver e os ajuda a sustentar a dureza do existir (Ibid., p.101).

*Euá* e *Oxumarê* representam a união de dois polos contrários, pois de um lado o poder masculino empurra para a transformação e de outro o poder feminino acolhe as dores que ela provoca, cuidando do jogador e o encorajando a seguir viagem. A mítica dos dois orixás também representa uma ponte entre o céu e a terra, pois *Oxumarê* mora no céu, e visita a terra em forma de arco-íris. Disto trata o capoeirista Mateus quando ele coloca a roda de Capoeira de Angola como:

*[...] um elo, um elo com o passado, e um diálogo com o presente... [...] portal com o passado, né esse portal que é capaz de dialogar com a realidade, e também de dialogar com o futuro, a capoeira ela está sendo (MATEUS).*

Para o capoeirista Mateus a roda é um portal e um elo, ao que atribuo também o sentido do arco-íris, como ponte. O portal é lugar epifânico, também considerado como encruzilhada, onde se juntam a terra e o céu, onde se confundem o tempo e o espaço (CHEVALIER; GHERBRANT, 2012).

A “mobilidade e permanência” que a roda da Capoeira Angola possibilita aos jogadores do ACCARA faz refletir sobre o sentido profundo de transformação humana, conforme venho apresentando, que ocorre diante de um portal. Um portal, uma porta ou uma encruzilhada tornam-se momentos de reflexão e de convite à passagem, e por isso se aproximam de uma mítica de transformação. Diante de um portal, ou de uma encruzilhada está o “iniciado”, a quem cabe tomar seu destino, vivendo o caminho escolhido. Nesses espaços/tempos de ‘passagem’ deve-se tomar decisões sobre qual caminho seguir.

A roda de Capoeira Angola do ACCARA, em seu sentido profundo de ser um portal/encruzilhada, inspira-me a analisá-la como um *lócus* de iniciação. A iniciação, tratada por Araújo (2012), está fundamentada no que as sociedades primitivas e arcaicas entendem sob a forma como o humano passa a fazer parte da cultura. É pela iniciação que este se reconhece e é reconhecido culturalmente pelo grupo e pela humanidade, e é por ela, que o humano se abre para ser aquilo a que se destina, tornando-se ‘outro’, ou seja, um iniciado. Nas sociedades primitivas, é pela iniciação que o humano passa a conhecer a história mítica da sua tribo, o que é uma experiência existencial fundamental, visto que é por ela, que ele se torna capaz de assumir em plenitude, seu ser, e é nessa experiência, que ele aprende o que se passou em tempos imemoriais e primordiais.

As falas dos capoeiristas versam sobre a vivência na roda de Capoeira Angola, pelas quais a reconheço como um espaço/tempo iniciático. Numa das citações abaixo retomo uma fala de *mestre* Ratinho, por entendê-la re(a)presentativa da iniciação que a roda do ACCARA proporciona. Seguem os depoimentos:

*E então, a roda de capoeira é uma coisa muito maior do que a gente pensa [...] pois nela vai bater a missão de cada um. Cada um tem uma missão na vida, né? e na roda aparece tudo isso. Tem capoeirista que é teimoso, que fica errando, errando, e não aprende com o seu erro, fico pensando... que diabo é esse rapaz? esse cara não aprende tá toda hora fazendo o mesmo*

*erro. É a missão dele?! sei lá, tem de cair quinhentas vezes, pra se dar conta de uma coisinha tão pequena. As vezes as pessoas levam um tempão pra dar um passo... Que pena, né? mas é a missão de cada um! (MESTRE RATINHO).*

*Na roda tem o teu comprometimento com a arte. As diferenças são quem tem um comprometimento maior: tu vai tocar melhor o berimbau, ou vais tocar um dos berimbaus, né? Tu tem pouco conhecimento vai ficar com o agogô, com o reco-reco, então, é o teu desempenho que vai fazer tu circulares na bateria. Então... não é porque tu tens dinheiro, tu és o filho do fulano... é pela tua dedicação. O desejo de todo o aluno é chegar no berimbau, é pegar o Gunga, pois é o Gunga que manda na roda. [...] Então, essa hierarquia conquistada, né? não tem porque tu és “o fulano” que tu vais tocar, não!, É porque é tu... pela tua conquista, não é?! Essa magia também tem e eu acho muito bonita... (LORENA).*

Esses depoimentos mostram que a experiência na roda, embora seja coletiva, depende de cada um, daquilo que cada sujeito “conquista” para si. Na fala da Lorena aparece o lugar de cada capoeirista na roda: qual instrumento toca, e de como isso depende do comprometimento dele com o que se propõe a fazer. A roda como espaço iniciático aparece nas experiências, que o capoeirista vai tendo com relação ao que ele precisa desempenhar, desde a aprendizagem dos movimentos, do jogo, das músicas, da confecção dos instrumentos, enfim de todo o ritual da roda. O jogador precisa “se colocar” no jogo, mostrar quem ele é, e quem está se tornando.

Ainda, a roda como *lócus* de iniciação possibilita ao jogador-iniciado reconhecer-se na cultura que a envolve, e ser reconhecido pela comunidade. Pela ancestralidade dos gestos, dos movimentos, dos instrumentos, das cantigas, ele reconhece a comunidade da Angola, e é por ela reconhecido. Acompanhando as rodas do grupo, testemunhei por mais de uma vez o reconhecimento entre os jogadores de Angola, pois ao se encontrarem, mesmos de rostos desconhecidos reconhecem-se na ancestralidade, no ritual, nos movimentos, nas ladainhas, enfim, nos fundamentos da roda. Sobre esse reconhecimento Lorena coloca que pelo “jogo do corpo já mais ou menos se sabe de onde é aquela pessoa” e “se é aluno do fulano, aluno do...”

Esse reconhecimento acontece pela viagem iniciática que o jogador empreende e que o conduzirá a reconhecer-se no seio da cultura. Nela ele experencia as (des)venturas do dia a dia, sendo assolado pelas dores e amores que a existência lhe impõe, e nesse viver, ele se depara com golpes de ataque e defesa, com as quedas, com as paradas e recomeços, que o fazem mobilizar-se inteiramente.

O entendimento do que é o iniciado, ou a viagem iniciática, se aproxima da mítica do herói, que preconiza Campbell (2007, p.36):

Um herói vindo do mundo cotidiano aventura-se numa região de prodígios; ali encontra fabulosas forças e obtém vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

O jogador-herói é aquele que se aventura cotidianamente, que 'traça' seu destino, aprendendo e vivendo os fundamentos da roda. Isso aparece durante o jogo, entremeio os golpes de ataque e de defesa, quando o jogador é atingido por um golpe forte, que o faz "realizar uma parada", e ele "pára", "toma um fôlego", geralmente se dirigindo à bateria para "tomar força-axé" e retoma o jogo. Por vezes também realizam a "Volta ao mundo" (figura 22) que é um tipo de parada, em que os dois jogadores caminham circulando a roda. Este é um momento de reflexão sobre o ardil do jogo, onde os dois jogadores se observam, para determinarem quais golpes darão a retomada do jogo. Neste momento da roda, a bateria, comandada pelo berimbau, segue tocando e entoando os cantos, que geralmente falam do desenrolar do jogo em questão, impulsionando o movimento.

Durante a viagem iniciática, o jogador-herói, vive processos de transformação e mudança, impulsionados pelo movimento. Conforme os capoeiristas, isto não é um processo fácil, pois as quedas, que geram paradas, exigem esforço de cada um, e é isso que pode ser observado na Alegoria Visual II, que tem como base *Oxumarê*, e traz diversas cenas que demonstram os golpes e as consequentes paradas, muitas delas o jogador procura na bateria momento de "axé". As quedas e as paradas que o jogo exige, estão envoltos numa atmosfera que acolhe, ao mesmo tempo em que o impulsiona a ir além da queda.



**Alegoria Visual II - Os golpes e as quedas - Oxumarê e Euá**

### 5.3 Berimbau - A Grande Cabaça e Egun

*[...]a gente falava muito que os berimbaus eram as antenas que ligavam a o céu a terra, o profano com o sagrado, falava isso! Os berimbaus eram as antenas que a partir do momento que os berimbaus começassem a tocar eles iam fazer uma conexão com o céu, com o invisível e aí as coisas iriam começar a acontecer.*

*Sempre era muito importante começar a fazer os toques do berimbau primeiro, a roda toda em silêncio, só os toques, só os toques, e aí não lembro se eles faziam o pandeiro, aí faziam toda a bateria, ficavam um tempo só naquilo, só naquilo, só tocando e recebendo e se puxando, e eu imaginando que naquele momento eles estavam pedindo proteção pro invisível pros...cada um na sua crença, ou pros orixás, o que quer que fosse, que fosse construtivo, que fosse legal, que fosse bom, e aí depois quando parava tudo assim, daí realmente parecia assim como se fosse fazer uma limpeza em todos, aquele toque de berimbaus limpava todo mundo, deixava todo mundo dentro daquele clima de roda (INAJARA).*

*Aqui tem uma parte da bateria, que é essa hierarquia que existe que eu acho bonito também, essa hierarquia de quem toca o instrumento, essa hierarquia da gente de quem tem mais conhecimento, essa hierarquia de quem fala. Então, dentro da roda vai entrando instrumento vai entrando outro, depois é uma conversa de todos eles juntos... é muito legal!*

*Tem uma parte da roda que é no início, que eu gosto muito, que é de ver a religiosidade que cada pessoa tem, porque quando chega no pé do berimbau .... cada um vai fazer a sua magia, o seu sinal, a licença pra começar. Então essa coisa do bater a cabeça dentro da medicina chinesa, a gente tem um ressonador que é no topo da cabeça, que é recordar pra nós que nós somos um templo sagrado, [...] a roda é um grande templo sagrado, – ela mostra com as mãos, abertas, em movimento de círculos – então esse bater a cabeça, normalmente todo mundo olha, e são pouquíssimos olha aqueles que vão e que não se reverenciam no pé do berimbau pra começar um jogo. (LORENA).*

Ao deparar-se com uma roda de capoeira, a bateria é um dos elementos que primeiro captura a atenção, pois sua música pode ser ouvida, antes mesmo de se compreender os objetivos da roda. São os toques da bateria, comandada pelos berimbaus - denominados de gunga, médio e viola - que atraem para a roda, e conduzem o jogo. Outros instrumentos também compõem a bateria, como o agogô, o pandeiro, o reco reco e o atabaque, conforme cena 2 – Os mestres, no capítulo 4, onde se vê a disposição dos instrumentos.

Nesta investigação o berimbau emerge como força de tema arquetipal fermentador de educação a partir das colocações de Inajara e de Lorena acima, para as quais o instrumento comporta uma simbólica de ligação entre o céu e a terra, entre o profano e o sagrado, como “antenas que ligavam o céu a terra, o

profano com o sagrado”, pois o toque do berimbau traz o início da roda, e proporciona a entrada na roda/vida que é sagrada para os jogadores.

São várias as cenas que aparecem descritas no capítulo 4, sobre a relação dos jogadores com o berimbau, conforme aparece na cena 3, “em que *mestres* Ratinho e Cavaco saúdam a bateria: ambos de cócoras, olhando-se em frente a bateria. Iniciam o jogo. Apertam as mãos, cumprimentando-se em frente a bateria. Antes disso, tocaram no chão com as mãos, em sinal de reverência.” Também na cena 10 – “Chamada de frente, na qual ‘*mestre* Ratinho com uma das mãos, reverenciando a bateria.” Ainda na cena 24 – Parada de jogo, em que há: “uma ‘parada de jogo’, reverenciando a bateria.” E por fim, percebe-se na atitude de *mestre* Zequinha, o fato de que ele não dá as costas para a bateria – nos movimentos de paradas – em sinal de respeito a ela, conforme cena 25.

Outro elemento que faz com que o berimbau surja com força de tema arquetipal, é a re(a)presentação da hierarquia máxima na roda que ele comporta, ou seja, o berimbau é chefe na roda, e quem o empunha torna-se mestre dos jogos, geralmente o jogador mais experiente presente na roda, e portanto, considerado como o que possui mais sabedoria para encaminhar o desenrolar destas. Reconheço nisso uma simbólica que se refere a organização do desenrolar das rodas, a qual passa pela “hierarquia” entre os jogadores, conforme aparece na fala de Lorena acima.

Ainda, para Lorena cada jogador que toca, vai demonstrando seu conhecimento sobre a roda, e conquistando seu lugar no grupo, pois cada instrumento tem um lugar hierárquico, como ela coloca na citação abaixo:

*[...] tu tens pouco conhecimento, vais ficar com o agogô ou com o reco reco. É o teu desempenho que vai fazer com que você circule na bateria (se referindo a tocar os diferentes instrumentos). Não é porque você tem dinheiro, ou é filho do fulano, mas é pela tua dedicação, pois o desejo de todo aluno é chegar no berimbau, é pegar o gunga, é o gunga que manda na roda, é pegar uma violinha e fazer floreios com ela, fazer ela tocar. Uma hierarquia conquistada, né? Não porque tu és o fulano que tu vais tocar, é porque és tu, né? Pela tua conquista, né? (LORENA)*

As colocações de Lorena acerca do lugar que cada jogador-iniciado vai conquistando para si na roda podem ser compreendidas como o processo iniciático de cada um, conforme já analisado no tema arquetipal sobre as quedas e as paradas. Cada instrumento re(a)presenta um lugar no grupo, e cada jogador pode ocupá-lo infinitas vezes, pois a circularidade da roda proporciona a cada um a

oportunidade de ocupar todos os lugares, afinal, como coloca a capoeirista o “é o teu desempenho que vai fazer com que você circule na bateria”, e na roda.

O berimbau é um instrumento musical, composto pela beriba, a qual consiste numa verga que sustenta a corda de aço, percutida por uma baqueta, e também, carrega uma simbólica de organização da roda de capoeira. Tem seu som amplificado pela cabaça e o uso de um dobrão possibilita a mudança de tom ao encostar-se à corda. É este instrumento que com seus toques, conversa com os capoeiristas, e por meio de “batidas” avisa para todos formarem a roda de capoeira. Há uma forte intimidade entre os toques do berimbau e cada jogador na roda, pois por seus toques, os jogadores vão desenrolando seu jogo, assim, percebe-se que existem toques solicitando ao capoeirista a realização de um jogo mais acrobático e enfeitado, outros que exigem um jogo mais agressivo e técnico.

A visão do jogador tocando o berimbau lembra a de um guerreiro empunhando sua espada, o que o coloca, numa primeira interpretação, na Estrutura Heróica, do Regime Diurno da imagem. No entanto, a profundidade mística do instrumento é possível ser contemplada analisando a cabaça e a musicalidade que ela transmite. Pela sua música “dolente, chorosa e sentimental (GOMES, 2012, p. 156)” enlaça femininamente o grupo, cuidando da harmonia do jogo na roda, ou seja, do axé, organizando do início ao fim da roda.

O berimbau comporta profunda força mítica feminina, pois sua gênese procede como sendo o arco do guerreiro transformado pela grande deusa, ao retornar da guerra, em instrumento musical, para que a música e a paz substituam as armas e as guerras para sempre (mitologia *Bantu-Nguni*). A força feminina que emana do instrumento, também se percebe pela simbologia da “cabaça”, que no berimbau tem o papel de amplificação do som, o qual enlaça a todos, acolhendo, integrando e ligando os jogadores na roda. Rastreado o simbolismo da cabaça, aparece em Chevalier e Gheerbrant que a mesma é:

Símbolo feminino e solar entre os dogons, cujo sistema simbólico é de predominância lunar. [...] é um símbolo da luz, do verbo, da água, do esperma, dos princípios fecundantes. O carneiro mítico, primeiro filho do Sol, traz entre seus chifres, uma cabaça pintada com óleo vermelho do **sa**, que nada mais é do que a matriz solar. Esse carneiro, representação do princípio água-terra, fecunda a cabaça-matriz por meio de um falo que se ergue em sua testa. O *Nommo*, *deus da água*, grande demiurgo da cosmogonia dos dogons, apresenta-se as vezes na terra sob a forma de uma cabaça. [...]a cabaça é a imagem do corpo inteiro do homem, e do

mundo em seu conjunto. Entre os bambaras, símbolo do ovo cósmico, da gestação, do útero em que se elabora a vida manifestada. Os bambaras chamam ao cordão umbilical a corda da *cabaça* da criança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.151).

A cabaça-matriz é, portanto, um símbolo poderoso, conforme já apresentado no capítulo 3, pois contém o *axé* veiculado pelos três sangues e é isso que mantém a harmonia entre os mundos. Conforme Santos (2008), a “grande cabaça” representa a terra, que ao ser fecundada pela água-sêmem (sangue branco) torna-se um ventre fecundado de onde “tudo nasce” e se expande nos planos da existência.

A cabaça contém o poder da criação. Na arquetipologia de Durand (2002, 1988), a cabaça é um símbolo constelado nas Estruturas Místicas de Regime Noturno, que são imagens da mãe, da mulher, da noite e do recipiente. A cabaça é um recipiente que contém e de onde provêm os elementos criados. Ela compõe a imagem simbólica feminina do berimbau, pois está na ordem da gestação da vida e da existência.

A força do tema arquetipal que o berimbau congrega, está no seu simbolismo equilibrado, pois enquanto a cabaça constela nas Estruturas Místicas, de Regime Noturno, denotando o arquétipo da Grande Mãe, a visão do jogador empunhando a beriba, o coloca num Regime Diurno, de Estrutura heróica. Sobre o berimbau como uma arma, coloca *mestre* Pastinha:

*Capoeirista não deve ser afobado; não deve encarar, provocar [...] eu usava uma foicezinha do tamanho de uma chave, com um corte, um anel. Eu era muito bondoso, muito amoroso pra aqueles que quisessem me ofender. E na hora desmontava o berimbau e encaixava a foice e aí, eu ia manejar porque o capoeirista tanto ginga, como pula, ropia, como também ele sangra e como defende. O capoeirista tem a mentalidade pra tudo. E quanto mais o capoeirista carmo, melhor para o capoeirista (MESTRE PASTINHA, 1969).*

A fala de Pastinha foi gravada no disco “Capoeira Angola/Mestre Pastinha e sua academia” (1969), e nele o *mestre* trata das características de um capoeirista, que não pode ser afobado e deve ser cauteloso, e, em função desta cautela, carregava “enfiado” no berimbau uma pequena faca, em formato de foice, que ele encaixava na mão como um anel, e com ela podia desferir golpes certos nos adversários. A fala de *mestre* Pastinha mostra que o berimbau torna-se uma arma, empunhada pelo tocador. Isso coloca o berimbau como um símbolo equilibrador de opostos, e por isso constelado na Estrutura Sintética.

Como símbolo que constela na Estrutura Sintética, o berimbau se insere num esquema de reunião, que envolve o amadurecimento, e também relação entre o porvir e o passado. Reúne a oposição entre o instrumento que representa o acolhimento: a cabaça, e o objeto que corta, pois a madeira envergada, sendo empunhada, torna-se para a imaginação, uma espada. A partir de Durand (2002) compreendo que o berimbau, se insere no esquema rítmico do ciclo, no qual se “integra o arquétipo do Filho e os rituais do recomeço temporal, da renovação e do domínio do tempo pela iniciação, pelo sacrifício e pela festa orgástica” (Ibid., p.312).

Pela imagem que Inajara tem do berimbau como ligação entre o céu e a terra, penso nele como elemento de ligação entre os jogadores. Para Lorena, o pé do berimbau é lugar onde cada capoeirista vai religar-se com o sagrado, e *mestre Ratinho* tem a mesma representação do instrumento, tanto que alerta que quem “empunha” o berimbau principal, é mestre daquela roda, conforme o depoimento dele abaixo:

*Na roda de capoeira [tem] energia boa que chega, energia ruim que chega, e como é que tu pára com a energia ruim, os berimbau quando começa a estourar o aço estourou o berimbau na mão do cara e tu passa outro berimbau pra ele já prontinho ali e não dá dez minutos estoura de novo, e de repente três berimbau estoura na mão do cara daí tu chega né? Melhor tu uma volta deixa melhor tu abraçar uma árvore ali um pouco pra ver se descarrega tudo isso aí o berimbau tá mostrando né então a responsabilidade de quem comanda uma roda de capoeira que tem que tem que tá atento a tudo isso tem que muito atento e por isso que pra ser mestre de capoeira não é da noite 'pro' dia mestre (MESTRE RATINHO).*

O berimbau como mestre no jogo é orientador e disciplinador, pois não é raro observar o gesto do mestre “baixando o berimbau” para terminar com um jogo violento, e são as músicas entoadas que cantam o caminho que os jogadores devem realizar, cuidando do axé da roda.

Rastreando os traços míticos que envolvem o berimbau, remeto-me a figura mítica de Egun, re(a)presentação dos ancestrais, ligado a estrutura da sociedade, e espíritos de seres humanos. Os Eguns são concretos e reais, patriarcas e genitores humanos, cultuados em datas e lugares diferentes, e tem o papel de interiorizar a pertença a uma estrutura social limitada, regulando as relações entre os humanos, no campo da ética, da disciplina e da moral de um grupo (SANTOS, 2008). Conforme já apresentado no capítulo da ancestralidade, *Egun* é uma grande imagem produzida pela civilização africana, com o poder simbólico de

re(a)representar o saber ancestral, responsável pela orientação da organização social da comunidade.

Egun remete ao segredo (*Awô*), pois ele é o mistério da criação. O segredo é uma simbólica que carrega o sentido profundo da revelação, como processo de conhecimento, que remete ao tesouro, e que é revelado na trajetória de cada capoeirista, na qual está o desejo de tocar o *gunga*, conforme depôs Lorena. O *gunga* como berimbau/mestre/Egun re(a)presenta o sentido profundo do mestre como o guardador do segredo e cuidador do axé da roda.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2012) o segredo é um privilégio de poder e um sinal de participação no poder, o que emerge na simbólica do berimbau como mestre na roda, pois é um espaço de poder conquistado pela trajetória e empenho de cada jogador. O berimbau re(a)presenta à roda de Capoeira Angola a força do sagrado que liga e interliga a todos na roda, o que aparece logo no início de cada jogo, quando cada jogador faz a “sua magia, o seu sinal” aos pés do berimbau, diz Lorena, lembrando a si mesmos que são templos sagrados, e que a roda é lugar sagrado. Aos pés do berimbau o jogador-iniciado é arremessado ao campo do sagrado, do segredo, reencontrando-se com sua ancestralidade.

Do tema arquetipal em torno do berimbau, emerge a roda como lócus simbólico em que o jogador-iniciado se depara com o segredo, afinal como diz Lorena “tu não sabes o que vai acontecer ali”.

A Alegoria III traz o berimbau como centro do movimento espiralado que a roda proporciona. Ela quer expressar a centralidade do berimbau com sua musicalidade que envolve na roda, enlaçando e embalando os jogadores, tornando-se elemento de ligação.



**Alegoria Visual III - Berimbau - A Grande Cabaça e Egun**

#### 5.4 A Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe

A ginga foi emergindo como força de tema arquetipal à medida que passei a acompanhar o desenrolar das rodas do grupo. Para reconhecê-la durante os jogos é necessária muita atenção de quem assiste, pois se encontra colada no riso zombeteiro dos jogadores durante as jogadas, nos movimentos rápidos e invertidos, nos jogos de pés, na dança dos corpos, o que pode torná-la imperceptível. Compreendê-la como tema arquetipal surgiu-me muito intuitivamente, logo no início desta investigação, pois ela é característica das manifestações culturais de matriz africana, e está sempre presente nas rodas de Capoeira Angola, tornando-se um dos aprendizados para os capoeiristas.

Na análise dos depoimentos dos jogadores sobre a roda, o nome “ginga” não aparece, porém, em especial na fala de Lorena, e em algumas cenas capturadas da filmagem, emergem elementos que a compõem como uma simbólica no desenrolar da roda. Percebe-se isso quando a capoeirista coloca que na roda tem “a arte de enganar o outro jogador, e de saber a hora de mostrar o jogo ou a hora de esconder o jogo” e que para isso, o capoeirista “estuda o outro jogador, presta atenção no que o outro mostra ou esconde, para poder jogar com ele”. Ainda, durante o desenrolar da roda, a ginga se mostra no movimento dos jogadores, conforme aparece nitidamente na cena 29, a qual nomeei como: “Ginga”, e na qual “Mestre Zequinha diverte-se neste movimento. Ele gira na ponta dos calcanhares. Ri, brinca”.

Conforme a capoeirista, a ginga carrega o movimento de “mostrar e esconder”, como a arte de “enganar o outro”, e nisso está contido, “aquele olhar de soslaio”, no qual tu olhas pra frente, mas está atento ao que acontece dos lados, atitude que também se aproxima do que aparece na cena 13, nomeada de “Mestre ardiloso”, do jogo dos *mestres* Cavaco e Ratinho, no qual “Cavaco procura no rosto de Ratinho qual será a continuidade do golpe”, numa atitude de antecipar a jogada do outro, a fim de enganar o jogador, indicando que “*tu vais para um lado, quando de fato, vais para o outro, ganhando dele na jogada*” (LORENA). Destes movimentos de ginga, também fazem parte a brincadeira e o riso, conforme mostra a cena do jogo de *mestre* Zequinha. Estes elementos que compõem o ardid do jogo na capoeira, aparentemente podem ser vistos como uma face da ginga enganadora, para prejudicar o outro. No entanto, Lorena aponta isso como “algo necessário para

a vida” , quando, por exemplo, “vais entrar no carro”, é uma “questão de segurança”, observar o que acontece ao redor.

Aos elementos do ardil do jogo que Lorena coloca e aos que aparecem nas cenas, congregados na arte de enganar, atribuo o sentido profundo de que “prestar atenção” no outro e observá-lo, faz com que o jogador se observe, cuide de Si, e se conecte com a sua própria forma de gingar. Nisso, a ginga emerge como uma simbólica de individualização do jogador, na qual se materializa a atmosfera das rodas, pois um jogador pode ter boa técnica, ter destreza nos movimentos, saber tocar bem o berimbau, e outros instrumentos, conhecer as letras entoadas, ter disciplina e respeito a todos na roda, porém, é a ginga que irá diferenciá-lo, torná-lo único em se jogo, conectando-o a ancestralidade que se apresenta nos movimentos “que nem ele sabe de onde vieram”, conforme depôs *mestre* Ratinho.

Na ginga das várias faces encontramos o riso, o galanteio, o movimento rápido, invertido e inusitado, e também o deboche, a ‘tiração de sarro’, a enganação e o ardil. Por estar “aqui e lá”, a ginga se torna a união dos contrários, daquilo que está de um lado e de outro, e que com isso conecta as duas existências. Neste movimento a ginga torna-se o elemento que interliga a todos na roda, ao mesmo tempo em que comporta a “pitada” de criatividade que diferencia o jogador.

Por todos esses elementos, a ginga carrega as muitas faces de Exu – O Senhor dos Caminhos, pois como um caleidoscópio, ele traz o riso zombeteiro, a atuação indireta, que induz, seduz e conduz, invertendo a luz em sombra e a sombra em luz. É o orixá da estratégia, que dificilmente interfere diretamente, pois prefere arquitetar e projetar situações entre as pessoas para que o oculto se revele. Ele monta “o cenário, apenas esperando para que os personagens interpretem seus papéis” (ZACHARIAS, 2014, p.163).

É um orixá que contradiz a lógica, subvertendo a ordem do espaço e do tempo, e com isso possibilitando a criação. No mito abaixo, o orixá surge pela sua atuação decisiva na criação do mundo:

Exu ajuda Olofim na criação do mundo

Bem no princípio, durante a criação do universo; Olofim-Olodumare reuniu os sábios do Orum; Para que o ajudassem no surgimento da vida; E no nascimento dos povo sobre a face da Terra. Entretanto, cada um tinha uma ideia diferente para a criação; E todos encontravam algum inconveniente nas ideias dos outros; Nunca entrando num acordo. Assim, surgiram muitos obstáculos e problemas; Para executar a boa obra a que Olofim se propunha. Então, quando os sábios e o próprio Olofim já acreditavam; Que

era impossível realizar tal tarefa; Exu veio em auxílio de Olofim-Olodumare. “Exu disse a Olofim que para obter que para obter sucesso em tão grandiosa obra; Era necessário sacrificar cento e um pombos como ebó”. Com o sangue dos pombos se purificariam as diversas anormalidades que perturbam a vontade dos bons espíritos. Ao ouvi-lo, Olofim estremeceu, porque a vida dos pombos está muito ligada à sua própria vida. Mesmo assim, pouco depois sentenciou: “Assim seja, pelo bem de meus filhos”. E pela primeira vez se sacrificaram pombos. Exu foi guiando Olofim por todos os lugares onde se deveria verter o sangue dos pombos, para que tudo fosse purificado e para que seu desejo de criar o mundo assim fosse cumprido. Quando Olofim realizou tudo o que pretendia, convocou Exu e lhe disse: ‘Muito me ajudaste e eu bendigo teus atos por toda a eternidade. Sempre serás reconhecido, Exu, serás louvado sempre antes do começo de qualquer empreitada. (PRANDI, 2001, p.44-45).

Na narrativa mítica acima o orixá sugere que *Olofim* sacrifique a si mesmo – os pombos são partes do deus – para que a criação aconteça, demonstrando uma das faces do orixá, que é a de dar início ao dinamismo criativo – invertendo a lógica - em oposição à centralização e estabilidade. Esta também uma das faces que a ginga apresenta, pois ela é criação própria, contrariando a estabilidade daquilo que já se sabe existente, no mundo que se vê. Exu empurra o deus supremo ao sacrifício de parte de si mesmo, exige, portanto, um autossacrifício, que para o jogador–capoeirista pode se materializar nas quedas, na imprevisibilidade dos golpes fortes, na entrega total à vida na roda, que implica em transformações profundas, rumo ao “Conhece-te a ti mesmo”, “tornando-se o que é!”.

A mítica de Exú empurra a romper com o limite do estabelecido, subvertendo a ordem do espaço e do tempo, contradizendo a lógica do instituído. Nisso ele gera movimentos e possibilidades, invertendo o que seria “natural”. Ele está no vórtice criativo das mudanças.

Como orixá dos caminhos e das encruzilhadas (já abordei essa mítica no capítulo 3) ele convida a caminhar pelo mundo, por outros mundos além do conhecido, subvertendo o estabelecido. Nesta caminhada ele se torna o mais humano dos orixás, acolhendo a maldade e os medos, junto com a sexualidade, a assombração, a agressividade, a alegria e a malandragem. A ginga, que comporta essa mítica, parece transitar entre o certo e o errado, o bem e o mal, a mente e o coração, e é Exu o orixá deste trânsito, ou desta tênue linha que separa/conecta os dois lados, as duas existências.

A linha tênue que ele representa, coloca-o com uma divindade da comunicação e do diálogo entre o rejeitado e o aceito, o condenável e o louvável, entre a virtude e

o vício. Também é um tradutor entre a língua dos humanos e a dos deuses, conforme coloca o autor no trecho abaixo:

Sem Exu nada se pode fazer, pois é responsável pela comunicação entre o mundo humano e o divino, levando e trazendo pedidos e oferendas, traduzindo os oráculos de Ifá e expressando a vontade dos deuses nos jogos divinatórios (ZACHARIAS, 2014, p.154).

Exus tem tendência a desestruturar e inverter o que existe, o que se materializa nos gestos dos jogadores durante a roda, nos movimentos de inversão daquilo que está acontecendo, como os movimentos dos “Aús”, conforme cena 18, na qual “*mestre* Zequinha sai do golpe com um movimento chamado “aú”, que consiste em deslocar-se rapidamente para um dos lados, fazendo um movimento similar ao que conhecemos como ‘estrelinha””, ou seja, é um golpe de inversão, o que também acontece na cena 27, que é a “Bananeira”, na qual o jogador fica em inversão total do corpo. A inversão gestual que os jogadores realizam, são movimentos necessários para a saída dos golpes, e para que o jogador continue no jogo.

Por ter tendência de desestruturar, o orixá Exu “deve ser alimentado primeiro”, o que significa dizer que todas as possibilidades precisam ser revistas e ponderadas antes de empreender uma nova ação. Isso aparece na ginga, no jogo dos capoeiristas que estão sempre tentando antecipar as possibilidades dos golpes, conforme cena 13, na qual “*mestre* Cavaco procura no rosto de *mestre* Ratinho qual será a continuidade do golpe.”

Pela mítica de Exu, o inesperado é sempre esperado, e caso não seja, a possibilidade de fracasso e de instabilidade são maiores. No mito abaixo, Exu mostra os perigos de não se conhecer os outros lados de alguma coisa:

Dois amigos sempre trabalhavam juntos e a muito tempo a estima entre eles era grande. Antes de se dirigirem ao trabalho era comum saudarem Exu para que todo o trabalho corresse de forma correta. Certa vez eles estavam tão preocupados com suas próprias atividades que se esqueceram de saudar o orixá dos caminhos. Exu decidiu vingar-se! Vestiu um gorro de duas cores, de um lado preto e de outro vermelho, e passou por um caminho que ficava entre o campo dos dois amigos, saudando cada um efusivamente. Quando os amigos se encontraram mais tarde comentaram sobre o estranho que passou pelo campo deles. Um dos amigos afirmou que o homem usava um gorro preto, e o outro retrucou: Não! Era vermelho! Estava implantada a discórdia entre eles. A discussão levou os amigos a se engalfinharem em uma briga séria. Enquanto isso, Exu ria a valer, estava vingado! (ZACHARIAS, 2014, p.158-159).

Os dois amigos esqueceram-se de Exu, ou seja, não consideraram o improvável, o diferente, e acabaram brigando, por não concordarem. Considerar o outro como diferente, é um dos elementos que emergem com a ginga, e se torna característica importante na formação humana, pois o outro será sempre um diferente, que pode surpreender. No entanto, no final de tudo o acordo deve sempre prevalecer, o que é re(a)presentado pelos jogadores-capoeiristas no abraço ao fim de jogo, e no fechamento da roda, conforme cenas 16, 301 e 41.

A mítica de Exu a fim de restaurar o equilíbrio, faz emergir aquilo que está oculto, promovendo situações inusitadas entre as pessoas. No entanto, esse não é um movimento tranquilo, pois embora a ginga seja “uma aparente dança”, com seu riso solto e zombeteiro, ela traz ao jogador um “frio na barriga, que desestabiliza, derruba e apavora” (anotação de diário de campo), o que denota a “atenção” e a “tensão” que a ginga provoca ao jogador.

Um dos segredos da ginga está em “compreender qual a trama que Exu está armando para restaurar o equilíbrio (ZACHARIAS, 2014, p. 163)”. Sobre isso Lorena coloca abaixo:

*Aqui são as chamadas. Tu levas a pessoa para o canto até pra poder ver como ela se sai de uma enroscada [...] quando me chamam, me botam numa chamada... eu vou ter que prever, mais ou menos o que ele vai querer fazer comigo, e eu vou ter de ver de que jeito vou sair dele (LORENA).*

Conforme a capoeirista o jogo na roda leva o jogador a ter de prever a ação do outro, ou seja, é preciso vasculhar o oculto, aquilo que ainda não está aclarado, para que o desenrolar aconteça. Acolher o que está oculto é o que a ginga promove para a restauração do equilíbrio, o que cabe a cada um, em trajeto iniciático, realizar.

O olhar zombeteiro e o riso escondido que emerge com a ginga, carregam segredos, que só serão revelados aos iniciados. O mistério parece ser outra face da ginga! Mistério que a Rainha Nzinga de Matamba e Angola, no Brasil conhecida como Ginga, carrega. Sua trajetória de vida como rainha guerreira, protetora do povo de Angola, é cantada nas congadas nordestinas, e dá nome ao movimento principal da capoeira. Ela é a inspiração da ginga ardilosa, zombeteira, re(a)presentação da força feminina na capoeira.

A ginga, em sua força feminina, carrega a ambivalência da simbólica em torno da Mulher, pois emerge mãe, acolhedora e envolvente, mas também traiçoeira,

enganadora e ardilosa, como se vê na figura da Rainha Ginga<sup>22</sup>. Ela nasceu em Cabassa, interior de Matamba, “Nzinga Mbandi Ngola”, em 1581, e reinou em Matamba e Angola nos séculos XVI-XVII (1587-1663). Batizou-se cristã e portuguesa com o nome de Anna de Souza, a partir de um acordo político com o colonizador. No entanto, renunciou ao batismo e ao nome quando o acordo não foi cumprido. Ela é lembrada como a heroína angolana das primeiras resistências à ocupação dos portugueses do território e combatente do tráfico de escravos. Por isso, nas memórias do povo africano e afro-brasileiro, ela aparece por sua astúcia, tanto política, quanto militar, e é cultuada como uma grande rainha guerreira. (SERRANO, 1996, p.136-137).

Rainha Ginga é sempre lembrada como hábil guerreira e estrategista, além de

---

<sup>22</sup> Nzinga era filha do rei Ngola Kiluanji<sup>22</sup>, articulador da resistência à ocupação portuguesa até a sua morte, mesmo tendo uma parte do território tomado, onde foi constituído o primeiro espaço colonial na região. Após a morte de Kiluanji sucede ao trono, seu filho Ngola Mbandi, meio irmão de Nzinga. Mbandi segue os passos do pai no combate a ocupação portuguesa, o que dificulta o avanço do colonizador no interior do território. No entanto, os portugueses avançavam estrategicamente com a construção de presídios – fortificações militares no curso do Rio Kwanza, que abrigavam os comerciantes de escravos; com a organização de feiras em que as mercadorias eram as pessoas escravizadas, e no sistema de submissão dos *sobas* – uma liderança tradicional na comunidade - que se submetiam aos portugueses, batizando-se na fé cristã, declarando-se fiéis à Coroa. A partir dessa condição os *sobas* (vassallos) passaram a ter o compromisso de pagar tributos (geralmente em escravos), dar passagem às tropas o governo, permitir Kitandas (feiras e mercados) em seus territórios, e contribuir com escravos para formar soldados da “guerra preta” – um pelotão que se juntava para lutar com os portugueses. Para cumprir com o que deviam aos portugueses, os *sobas* organizavam ataques aos povoados, pois caso não cumprissem eram mortos e substituídos (FONSECA, 2012). Ngola Mbandi mantém-se em guerra, pois controla a rota para o interior, e impede o avanço português por ela. É neste cenário que Nzinga aparece como grande estrategista. Ngola Mbandi a envia a Luanda para negociar com os portugueses. Recebida em Luanda com grande pompa pelo governador geral ela negocia sem ceder algum território e pede a devolução de territórios em troca de sua conversão política ao cristianismo, o que ela faz, recebendo o nome de Dona Anna de Sousa. No entanto, a negociação de Nzinga não gera acordo cumprido, o que faz com que não ocorra tratado de paz. Os portugueses, insistentes no estabelecimento do comércio no interior, e desrespeitando o trato de paz, aliam-se com alguns *sobas* criando situação de desordem no reino de Ngola. Nzinga, ao encontrar um dos *sobas*, seu tio, que se dirigia a Luanda para se submeter aos portugueses, manda decapitá-lo, e dando conta da hesitação de seu irmão na luta contra os portugueses, manda envenená-lo, assumindo o poder e o comando da resistência à ocupação das terras de Ngola e Matamba. Os portugueses elegem um chefe mbundu, Aidi Kiluanji (Kiluanji II), como novo Ngola das terras do Ndongo. Nzinga, não conseguindo a paz com os portugueses em troca de seu reconhecimento como rainha de Matamba, renega a fé católica e se alia aos guerreiros jagas de Oeste se fazendo iniciar nos ritos da máquina de guerra que constituía o quilombo (FONSECA, 2012). Como estratégia militar Nzinga realizava constantes movimentações de suas tropas, com mudanças de acampamentos – os Quilombos, e desta forma, se tornava praticamente invisível quando perseguida. No entanto, seu grande mérito foi o de reunir o povo, mantendo-o seguro e em paz, travando uma luta de resistência, utilizando-se de várias táticas e estratégias, para dificultar à ocupação colonial e ao tráfico de escravos. Durante seus quarenta anos de rainha quilombola, há uma paz relativa no reino de Matamba e Angola. Morreu em 17 de dezembro de 1663, aos 82 anos. Nunca foi capturada e sua memória, assim como a de Zumbi dos Palmares, é cultuada como resistência, astúcia e liberdade (LUZ, 1995).

líder carismática e combatente feroz. Dentre seus méritos estão o fato de nunca ter sido capturada, além de dificultar e impedir a ocupação estrangeira em Angola, através de artimanhas políticas e militares. Vestia-se ricamente, e conta Agualusa (2015) que o séquito de homens que a seguiam fazia vestirem-se com roupas femininas, enquanto, ela mesma se vestia de homem.

A ginga, na roda de Capoeira Angola, comporta o poder feminino, re(a)presentando-o como o segredo, e tornando-se uma das faces da existência cíclica que o jogador-iniciado passa a conhecer. O feminino tem o poder da criação, pois é para a mulher que foi entregue a Grande Cabaça, a qual detém o controle sobre a vida e a morte. O poder da gestação emerge como o grande mistério das existências, e é *Nanã Buruku*, a mais antiga das Grandes Mães a deusa da criação do homem, conforme mito abaixo já descrito no capítulo 3.

É o ventre a terra que carrega o mistério da criação. Na roda-encruzilhada-portal se encontram *Nanã Buruku* e *Exu* a fim de concretizar a relação cíclica entre as duas existências: a visível (*Aiyê*) e a invisível (*Órun*). A roda como guardiã do mistério da ginga, emerge pela fala de Lorena, ao dizer: “[...] quando tu vais aos pés do berimbau, tu não sabes o que vai acontecer ali, então, fica aquele mistério [...]”.

O segredo é elemento que aparece na mitologia da criação do mundo e dos humanos. Surge pelas mãos de *Orunmilá*, o Senhor dos Destinos - divindade-oráculo de *Ifá*<sup>23</sup> - que sabe de todos os segredos do ser humano, podendo prever o que vai se passar ou prescrever remédios. É possuidor de sabedoria especial, e conhece dos assuntos que envolvem os destinos dos humanos e dos deuses, e por isso, torna-se grande conselheiro e recebe de *Obatalá* o “governo dos segredos” (PRANDI, 2001) e de testemunhar os “destinos dos homens” (VERGER, 2002).

Seu poder em guiar os destinos, foi doado por *Obatalá* por conta de sua grande inteligência e sabedoria, a qual é relatada por Prandi (2001), numa das narrativas míticas que o envolvem, e na qual *Obatalá* resolve testar a real sabedoria de *Orunmilá*, pedindo que ele lhe prepare a melhor comida que pode ser feita. A divindade prepara uma língua de touro, que *Obatalá* come com muito prazer. Ao questionar sobre os motivos que o levaram a considerar essa a melhor comida, ele responde que: “Com a língua se concede axé, se ponderam as coisas, se proclama a virtude, se exaltam as obras e com seu uso os homens chegam à vitória”. Tempos

---

<sup>23</sup> Ifá aparece para Verger (2000) como um orixá. Para Santos (1991) como sistema da religião africana que está inserido toda a arte curativa ou destrutiva dos Yorubá.

depois, *Obatalá* solicita que ele prepare a pior comida, e *Orunmilá* apresentou-lhe a mesma iguaria, e justificou dizendo: “com a língua os homens se vendem e se perdem. Com a língua se caluniam as pessoas, se destrói a boa reputação e se cometem as mais repudiáveis vilezas”.

O Pai do segredo tem profundo conhecimento acerca das coisas que envolvem os homens e os deuses. O mito acima apresenta uma face da divindade, que é o conhecimento, e a sua preocupação com o conhecimento do que é certo e do que é errado, e de que uma mesma situação pode representar os dois lados, o que também emerge na ginga, pois ela não é nem boa, nem má. Isso será determinado pela ação de cada jogador, ou pela forma como cada capoeirista a assume. É o conhecimento que está na base da divindade, pois diferente dos outros iniciados, os Babalôs, ou “pais do segredo”, não tem sua iniciação pelo transe, mas pelo estudo, conforme coloca o autor abaixo:

A iniciação de um babalaô não comporta a perda momentânea de consciência que acompanha a dos orixás. Não se trata de ressuscitar no inconsciente do babalaô o “eu perdido”, correspondente à personalidade do ancestral divinizado. É uma iniciação totalmente intelectual. Ele deve passar um longo período de aprendizagem de conhecimentos precisos em que a memória, principalmente, entra em jogo. Precisa aprender uma quantidade enorme de histórias e de lendas antigas, classificadas nos duzentos e cinquenta e seis *odù* ou signos de *Ifá*, cujo conjunto forma uma espécie de enciclopédia oral dos conhecimentos tradicionais do povo de língua iorubá (VERGER, 2002, p.126).

Pelo exposto acima, a partir de Verger, o Senhor do Destino, torna-se guardião do segredo, que é a memória mítica do povo. Uma de suas faces é a de preservar os mitos que dão o sentido profundo à existência, e por estes ele se torna o guardião do tesouro, que compreendo como o equilíbrio entre os dois polos de força, ou seja, entre o poder feminino e o poder masculino. A face de equilibrador de *Orunmilá*, também aparece no mito abaixo:

Depois da criação do mundo, houve muitas desavenças entre Oxalá e Odudua. Muito tempo depois a guerra continuava feroz ente eles. Orunmilá estava bastante preocupado com essa disputa. Soube que os seguidores de Oxalá e Odudua estavam se organizando para o combate final. Sabia que o perdedor poderia destruir o mundo. Então, Orunmilá preparou-se para ver Oxalá. Orunmilá foi à casa de Oxalá e disse ao velho rei que Odudua conhecia a supremacia de Oxalá, mas que ela tinha vergonha de vir vê-lo e dizer tais palavras. Oxalá, satisfeito, deu por encerrada a querela. Em seguida, Orunmilá foi à casa de Odudua e disse-lhe que Oxalá estava velho e que era Odudua quem de fato possuía o mundo. Mas Odudua não devia dizer isso a Oxalá, pois não seria conveniente que um velho se visse diminuído perante alguém mais novo que ele. Odudua, convencido, também deu por finda a disputa. A guerra entre Odudua e Oxalá acabou, graças à

astúcia de Orunmilá. Orunmilá havia salvado o mundo, acalmado Oxalá e pacificado Odudua (PRANDI, 2001, p.452).

A tríade entre o Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe, revela-se ao jogador-iniciado diante do portal. A encruzilhada, *lócus* que impulsiona a passagem, é revelador de destinos que gerarão a transformação de novas vidas. *Orunmilá* também chamado de o “grande modificador, aquele que altera a data da morte” (SANTOS, 1991, p.17), aliado a Exú, seu mensageiro, é mítica profunda geradora de formação humana que a ginga proporciona.

A ginga, como *Orunmilá* é um eco do início dos tempos que guarda e revela o futuro, que pode ser metaforizado pelo tesouro. O tesouro, como símbolo da essência divina não manifestada, por isso oculta, não se dá a conhecer facilmente, pois é escondida no fundo das cavernas e enterrada em subterrâneos, fortemente guardados (CHEVALIER; GEERBRANT, 2012, p.880-881). O tesouro emerge nas rodas, dentre outros, como o reconhecimento da memória ancestral enraizada, que dá sentido profundo ao seu desenrolar, que emana como o desenrolar da própria existência cíclica do jogador-capoeirista.

A busca pelo tesouro que as rodas de Capoeira Angola do ACCARA impulsionam, é símbolo da vida interior, que somente uma jornada arriscada possibilita atingir. Há que se jogar com o destino, nas encruzilhadas da vida, certos do amparo da Grande Mãe. A ginga é o tesouro que cada jogador – capoeirista conquista para si.

O desenrolar das rodas de Capoeira Angola do ACCARA tem na ginga a materialização da sua atmosfera ancestral e enraizada, que possibilita a existência cíclica. Para Durand (2002), o labirinto é o arquétipo do segredo. Segredo que emerge com a ginga, no tesouro do equilíbrio entre a Grande Mãe e o Soberano Masculino.

Na roda que não tem fim nem começo, a ginga impulsiona o movimento da circularidade. A Alegoria Visual IV abaixo procura expressar através da roda em espiral, o sentido profundo da ginga que faz movimentar a roda da vida. Nas cenas que a compõem aparecem os jogos entre *mestres* Ratinho e Cavaco, e *mestre* Zequinha e aluno, e nos quais pode-se perceber o riso, a brincadeira, o olhar de “soslaio” e a “enganação”, que são elementos que carregam o simbolismo da ginga.



**Alegoria Visual IV - Ginga – O Senhor dos Caminhos, o Senhor do Destino e a Grande Mãe**

## **6 Imaginários fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do Accara: elementos de uma Educação Circular**

Impõe-se então uma educação [...] totalmente humana, como educação fantástica à escala de todos os fantasmas da humanidade (DURAND, 2002, p. 430).

É preciso uma aldeia para educar uma criança (Provérbio Africano).

Este capítulo conclusivo traz como título a ideia do grande enunciado desta tese. Portanto, considero-o um fechamento deste ciclo de estudos chamado doutorado, cuja duração teve 4 anos, mas reverberará por muito mais...

A investigação da educação nas rodas de Capoeira Angola do ACCARA impulsionou-me a refletir sobre esta em sua relação com a cultura, extrapolando os “muros” do ensino institucionalizado. Nisto deparei-me com a indissociabilidade entre educação e cultura, reconhecendo nos processos educativos o modo como a cultura se realiza, se mantém ou se modifica, se transforma ou permanece, pois é por ela que cada grupo cultural “produz” o ser humano, fazendo acontecer em cada um, o sentido do todo que a “aldeia” preconiza. A investigação da tese conduziu-me a tratar de uma educação colada na cultura que envolve as rodas do ACCARA, e que aparece nomeada por “Angola”, e se desenrola pelo manancial mítico da ancestralidade afro-brasileira.

Defendo que a educação subsiste profundamente entrelaçada com os modos de viver de cada sociedade em seu tempo, respirando e transpirando os imaginários que a compõem. Neste sentido ela corresponde aos anseios dos grupos, tornando-se seus próprios modos de existir, permanecendo colada aos sentidos profundos da formação humana que cada tempo/etnia promove. Ao perguntar nesta investigação sobre os temas arquetipais fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do ACCARA, obtive como resposta elementos de uma formação profunda, colada na cultura afro-brasileira, que é a atmosfera das rodas. No caminho de

investigação deparei-me com uma cultura milenar e prenhe de símbolos e mitos que carregam uma tensão harmônica entre os dois regimes da imagem: o feminino/noturno e o masculino/diurno.

Em cada passo da investigação deparava-me com elementos sutis e simbólicos que denotavam o que nomeei como sendo uma “Educação Circular”, designação escolhida por estes emanarem da potência arquetipal da roda, que é, acima de tudo, uma “engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana” (DURAND, 2002, p.328). A “roda da vida e a vida que roda”, trata deste movimento circular que é a topografia do grupo, mas também está impresso nos gestos que os jogadores realizam após “os golpes e as quedas”, buscando por uma parada de jogo, tentando recuperar-se e planejar uma nova jogada. Aos pés do “berimbau” o jogador recebe um axé a fim de continuar a jogada, e neste caminho, de “golpes e quedas”, cada um encontra sua “ginga”, e assim vai tornando-se quem é! A roda é, portanto, um caminho circular, espiralado, como o desenrolar da própria existência de cada um em seu grupo.

O tema arquetipal “A roda da vida a vida que roda – *Oya-yansã* e *Ogum*” desvelou-se rapidamente pela própria organização topográfica da roda, que simbolicamente é re(a)apresentação da circularidade entre o *Aye* e o *Orun*, a qual proporciona renovação. A roda da vida, a vida que roda, traz a roda como espaço de re-ligação com a ancestralidade que a embala, o que é mitificado pela figura de *Ogun* como protetor, o qual emerge como simbólica protetora das rodas, que tem o papel de afastar o exterior nefasto, no caso a capoeira que está desvinculada da matriz africana, abrindo os caminhos circulares que a compõem. A figura mítica de *Ogun*, também emerge na roda como um símbolo polivalente, desdobrando-se como chama purificadora, como intelecto, presente dos deuses aos humanos e como poder transformador, que são elementos constituintes da educação circular presente nas rodas. O poder do fogo é a transformação profunda que a vivência na roda proporciona aos capoeiristas, que ao envolverem-se no seu desenrolar, experenciam o reconhecimento de pertencerem a uma comunidade. Ao fogo de *Ogun* alia-se o elemento aéreo de *Oiá-yansã*, em que o ar se torna mediador sutil, sopro de vida, afinal é “pelo ar como por um fio que este mundo e todos os seres estão interligados”, e neste sentido, a roda se apresenta como tensão harmônica entre os dois polos da imagem, o masculino/diurno e o feminino/noturno, pois a figura mítica de *Yansã* impulsiona a mudança que o movimento da roda proporciona

ao capoeirista e ao grupo que ele pertence. O imaginário das rodas faz com que as rodas sejam re(a)presentativas da proteção e do cuidado com a vida dos capoeiristas, permitindo que ali “apareça aquilo que cada um é!

No tema arquetipal nomeado “Os golpes e as quedas – *Oxumarê* e *Euá*”, *Oxumarê* é o próprio movimento eterno que a circularidade da roda proporciona, pois ele desce do céu e faz a água, antes estagnada, movimentar-se. É imperioso o processo de mudança e de transformação que a roda proporciona, no qual os golpes e as quedas são constituintes desses ciclos, como se percebe nos movimentos de parada de jogo, sejam para estudar o outro jogador, para arquitetar um artil de retomada, ou tomar um fôlego, aparecem nas cenas descritas no capítulo 4, nomeadas como: 5 - Parada de mão; 7 – Chamada; 8 – Movimento contínuo de chamada; 10 – Chamada de frente; 11 – Chamada de costas; 22 – A volta ao mundo; 24 – Parada de jogo; 26 – Nas costas do mestre; 27 – Bananeira; 39 – Chamada do mestre. Conforme relataram os jogadores-capoeiristas estes momentos levam a modificações no jogo, pois para que a retomada ocorra, exigem modificações, que podem ser compreendidas como transformações.

O processo “mobilidade e permanência” que a roda da Capoeira Angola possibilita aos jogadores do ACCARA faz refletir sobre o sentido profundo de transformação humana, que ocorre diante de um portal, pois um portal, uma porta ou uma encruzilhada tornam-se momentos de reflexão e de convite à passagem, e por isso se aproximam de uma mítica de transformação, diante do qual está o “iniciado”, a quem cabe tomar seu destino, vivendo o caminho escolhido. Por esta simbólica a roda torna-se inspiração para refletir sobre *lócus* de iniciação. O jogador-herói-iniciado é aquele que se aventura cotidianamente, que ‘traça’ seu destino, aprendendo e vivendo os fundamentos da roda. Isso aparece durante o jogo, entremeio os golpes de ataque e de defesa, quando o jogador é atingido por um golpe forte, que o faz “realizar uma parada”, e ele “para”, “toma um fôlego”, geralmente se dirigindo à bateria para “tomar força-axé” e retoma o jogo. A educação circular que impulsiona o movimento na roda, traz momentos de reflexão sobre o artil do jogo, onde os dois jogadores se observam, para determinarem quais golpes darão a retomada do jogo.

Suportar o processo de mudança, não é algo fácil para o angoleiro, tampouco ele pode fazê-lo sem acolher-se no colo da Grande Mãe, que lhe dá alento para suportar a empreitada. Dentre as Grandes Mães que embalam a transformação

gerada pelas quedas dos capoeiristas na roda, está *Euá*, deusa da bruma, da névoa e da água, na qual desfaz seu corpo para dar de beber aos seus filhos. A educação circular que promove a formação humana trata do movimento circular como iniciação, no qual as quedas e as paradas que são inerentes ao jogo estão envoltos numa atmosfera que acolhe, ao mesmo tempo em que o impulsiona a ir além da queda.

No tema arquetipal O Berimbau – A grande cabaça e Egun reconheço que o berimbau carrega a simbólica do mestre, podendo ser considerado como aquele que num sentido profundo da maestria “empurra e acolhe”, pois é o toque do berimbau que traz o início da roda, e proporciona a entrada nela, se fazendo presente durante todo o seu desenrolar, impulsionando o jogo. Outro elemento que faz com que o berimbau surja com força de tema arquetipal, é a re(a)presentação da hierarquia máxima na roda que ele comporta, ou seja, o berimbau é chefe na roda, e quem o empunha torna-se mestre dos jogos, geralmente o jogador mais experiente presente na roda, e portanto, considerado como o que possui mais sabedoria para encaminhar o desenrolar destas.

O berimbau como simbólica da maestria emerge numa mítica de re(a)presentação do saber ancestral, que é encarregado e responsável pela orientação da organização social da comunidade. As figuras míticas de *Egun* e *Yami* são representações desta ancestralidade e remetem ao segredo (*Awô*), ao mistério da criação. O segredo é uma simbólica que carrega o sentido profundo da revelação, como processo de conhecimento, que remete ao tesouro, e que é revelado na trajetória de cada capoeirista, na qual está o desejo de tocar o gunga, conforme colocado pela capoeirista Lorena. A maestria se torna numa educação circular, a guardadora do segredo revelado, ou seja, dos saberes da comunidade que são imprescindíveis à existência de todos. A simbólica em torno do segredo denota também um privilégio de poder e um sinal de participação no poder, o que também emerge pela simbólica do berimbau como mestre na roda, pois ser quem empunha o berimbau principal é poder conquistado pela trajetória e empenho de cada jogador.

O berimbau re(a)presenta à roda de Capoeira Angola a força do sagrado que liga e interliga a todos na roda, o que aparece logo no início de cada jogo, quando cada jogador faz a “sua magia, o seu sinal” aos pés do berimbau, diz Lorena,

lembrando a si mesmos que são templos sagrados, e que a roda é lugar sagrado. Aos pés do berimbau o jogador-iniciado é arremessado ao campo do sagrado, do segredo, reencontrando-se com sua ancestralidade. Neste sentido, reconheço que um mestre professa aquilo que emana do princípio e do fim, e como um guerreiro/a mostra o céu e as profundezas, vivendo também o seu caminho na roda, afinal nela todos circulam.

A ginga carrega o mistério da criação. Muito embora meu olhar heroico me conduzisse a observar “claramente” os golpes, as quedas, as paradas e o berimbau, a roda de “Angola” puxava-me com seu magnetismo, fazendo-me adentrar na ginga, reconhecendo-a num mesmo tempo heróica e acolhedora. A ginga – homenagem à Rainha Nzinga, se encontra colada no riso zombeteiro dos jogadores durante as jogadas, nos movimentos rápidos e invertidos, nos jogos de pés, na dança dos corpos. Compreendê-la como tema arquetipal surgiu-me muito intuitivamente, logo no início desta investigação, pois ela é característica das manifestações culturais de matriz africana, e está sempre presente nas rodas de Capoeira Angola, tornando-se um dos aprendizados para os capoeiristas. A ginga carrega as muitas faces de Exu – O Senhor dos Caminhos, e através dele traz a atuação indireta, que induz, seduz e conduz, invertendo a luz em sombra e a sombra em luz. Com Exu rompe-se com o limite do estabelecido, subvertendo a ordem do espaço e do tempo, contradizendo a lógica do instituído. Nisso ele gera movimentos e possibilidades, invertendo o que seria “natural”, pois está no vórtice criativo das mudanças. A ginga, na roda de Capoeira Angola, comporta o poder feminino, re(a)presentando-o como o segredo, e tornando-se uma das faces da existência cíclica que o jogador-iniciado passa a conhecer. O segredo é elemento que surge na mitologia da criação do mundo e dos humanos pelas mãos de *Orunmilá*, o Senhor dos Destinos. Ela como *Orunmilá* é um eco do início dos tempos que guarda e revela o futuro, que pode ser metaforizado pelo tesouro. A busca pelo tesouro que as rodas de Capoeira Angola do ACCARA impulsionam, é símbolo da vida interior, que somente uma jornada arriscada possibilita atingir. Há que se jogar com o destino, nas encruzilhadas da vida, certos do amparo da Grande Mãe. A ginga é o tesouro que cada jogador – capoeirista conquista para si.

Destes temas arquetipais emergem as diversas faces dos jogos no desenrolar da roda, e a convergência destes revela elementos de uma Educação Circular,

banhada naquilo que o ser humano tem de mais profundo e que o conecta consigo, com os outros e com a humanidade. Conecta-se consigo porque revela aquilo que o jogador é, fazendo emergir pelos movimentos que cada um realiza na roda, a ancestralidade que ele carrega, e que o impulsiona a caminhar/jogar. As rodas de Capoeira Angola carregam a força mítica da ancestralidade e são compostas em sua gênese, pelo elemento do movimento circular, que comporta a existência cíclica, na qual o fim e o começo são a mesma coisa, subvertendo e até mesmo invertendo, o que está unidimensionalmente instituído, e fazendo emergir um tempo sagrado e não linear.

A Educação Circular que apresento como tese a partir da investigação, entrelaça-se a vida, e se torna a própria vida, denotando o sentido da existência e arremessando o *antropos* ao encontro daquilo que ele é e que está se tornando, colocando o jogador-capoeirista diante do “Conhece-te a ti mesmo...” socrático, na perspectiva da formação como o mistério do seu destino, que o jogador-iniciado se põe a enfrentar. Em consonância com isto, ela se alia ao sentido de que “cada existência firma-se e afirma-se em contato com as existências que a rodeiam” (GUSDORF, 1967, p.10), ou seja, é a inter-relação, que gera conexão com o outro e consigo mesmo.

Numa relação de intimidade com a Grande Mãe, a educação das rodas de Capoeira Angola do ACCARA proporciona o mergulho na profundidade e na transcendência do *antropos*, ao mesmo tempo em que promovem o encontro com o grande soberano solar, de onde provem as luzes do conhecimento que professam, afinal, “há que se ter uma boa técnica”, como me disse um dia *mestre* Ratinho. Na roda não se vive isto ou aquilo, um polo ou outro polo, mas sim os dois regimes da imagem, o noturno e o diurno, lado a lado eternamente, pois se de um lado o jogador é guerreiro, por outro, ele também descansa nos braços da deusa.

As rodas de Capoeira Angola são a epifania do feminino! As Grandes Mães se fizeram presentes durante toda a investigação, e apresentaram-se como *Euá*, *Oiá-Yansã*, *Nanã*, *Yemanjá*, *Dandalunda* revelando que mesmo em terreno heróico, o aconchego delas é condição imprescindível para a efetivação de uma intenção, como um processo investigativo acadêmico. Para cada grande soberano que se revelava: *Ogun*, *Oxumarê*, *Exú* ou *Ifá*, uma Grande Mãe aparecia. Colada às rodas de “Angola”, a Educação Circular comporta esse simbolismo equilibrado: a Grande Mãe e o Grande Soberano geram a existência.

A Educação Circular que emana das rodas de Capoeira Angola do ACCARA proporciona beber no néctar da Mãe-terra, no que há de mais profundo, como o mistério da criação da vida, impulsionando a mergulhar na alma do mundo, tornando enraizada a existência. Trata-se imperiosamente uma educação de raízes que se lançam ao centro e ao cume, num mesmo eterno tempo, assim como faz o grande e ancestral Baobá, que escala o ar e chega às nuvens, tocando o azul com suas raízes, formando pontes! Pontes, portas e encruzilhadas, que impulsionam e empurram a atravessar, fazendo sentir e refletir sobre as raízes, trazendo do interior da terra e do céu, a música que ecoa do princípio e do fim dos tempos, do interior e exterior de nós mesmos.

A educação que vem entrelaçada às rodas de Capoeira Angola investigadas trazem ecos do início dos tempos, e impulsionam movimento, demonstrando que tudo roda. Movimento circular que pode reconhecido pelas novas gerações que chegam e “empurram” as cansadas e um tanto inertes gerações que já estão, gerando renovação.

Nossa sociedade branca e ocidental escolheu as escolas como espaços privilegiados do saber, nos quais as crianças e os jovens recebem os primeiros ensinamentos acerca da complexidade do mundo. Mas a escola branca precisa enegrecer, e aprender a fazer circular, oferecendo-se como *lócus* de profunda formação humana, para que os jovens se reconheçam herdeiros das diversas culturas que aí estão, encontrando sentido e propósito na existência. À exemplo da Educação Circular das rodas de Capoeira Angola, a escola pode deixar-se espiralar, bebendo nas entranhas de si mesma, mergulhando nos sentidos antropológicos de cada cálculo, oração, classificação que oferece aos seus alunos. A circularidade da roda comporta uma educação poderosa, que tem o poder de fermentar as vidas, e de aquecer os currículos/conteúdos sem movimento, em expressões de transformações de existência.

Em sua tarefa de formar a ação humana, a educação é entrelaçada à cultura que professa, arremessando o *antropos* ao manancial mítico que sustenta os modos de ser e de viver. Da investigação das rodas do ACCARA emergiu a saga de um povo, que outrora fora trazido a contragosto a estas “outras terras” da Grande Mãe, e que, como diz o poema de Oliveira Silveira (apud CORREA, 2006, p.6), mesmo decepado de suas raízes, re(e)encontrou seu caminho:

No caminho da casa-de-nação  
 Vinham pelos caminhos,  
 Ruas e encruzilhadas  
 Abertos por Bará  
 Ante a oferenda do galo, do milho  
 Ou do cabrito quatro-pé.  
 Vinham pelos caminhos  
 Atendendo ao chamado de um tambor  
 Que bate dentro de seus próprios peitos:  
 Tuc-tuc-tuc  
 Vinham pelos caminhos  
 -pele magnética-  
 Atraídos pelo imã ancestral.  
 Vinham  
 -caules decepados-  
 Nutrir-se nas raízes.

É possível, o *homo*, esse *húmus*, ser cortado de suas raízes, e sobreviver? A resposta a essa indagação que perseguiu meus pensamentos mais profundos nesta investigação de tese, é de que não há existência sem raízes! São as raízes ancestrais que nutriram o povo da noite na travessia, e foram as mesmas raízes que os enraizaram nestas terras, tornadas as suas terras, e nelas formaram, junto a outros povos, o nosso povo! Pois as raízes nos conectam, nos enlaçam e como serpentes nos colocam diante dos mistérios sobre a vida e a morte, e são elas a origem e a fonte de tudo.

Tendo como questão de pesquisa ‘que temas arquetipais são fermentadores de educação nas rodas de Capoeira Angola do ACCARA?’, adentrei na roda de onde emergiu uma Educação Circular que ensina acerca de sermos muitos viajantes nestas terras, oriundos dos quatro cantos do mundo, acolhidos e amparados pela Grande Mãe Brasil. Muitos destes ainda habitantes dos porões da nação, relegados ao esquecimento, pois as instituições insistem em desconhecer. São modos e formas de existir que carregam ecos de outros tempos e que pulsam em cada pequeno e excluído grupo que convive ao som daquilo que foi... em cada neto que cita seu avô, e em cada nova geração que carrega a geração que lhe gestou.

Uma Educação Circular emerge da cultura enraizada do povo afro-brasileiro e proporciona encontros entre as diferentes culturas. Nela cada ser carrega o todo de seu grupo, e é na inteireza de cada um e de todos que ela se faz, levando todos a formarem humanidade. Por ela toda forma de vida é incluída, abraçada, acolhida e tem potência de ir além ao que lhe foi predestinado. Ela faz criar pontes entre as eras e os lugares, buscando pela população que não chega à escola, e que se chega não permanece, não aprende, não se envolve no que a escola almeja

oferecer. Através do movimento de renovação que a circularidade gera, a escola pode se desvelar para que os jovens e as crianças mergulhem nela e a transformem, fazendo dela movimento, abandonando a cópia e a reprodução, e tornando-se caminho, trilha, mar... Esta é uma possibilidade para pensar a educação “dita” formal.

Pelos braços de *Naná*, no movimento de *Exu*, com a espada de *Ogun* uma Educação Circular acolhe o que tem sido negado, e traz dos porões do esquecimento, o que não é visibilizado. Para além dos números de aprovados ou reprovados, avaliados bem ou mal, cada célula educacional na relação com seu entorno, carrega o sentido maior de forjar a alma de um povo.

Ela é impulsionada pelo sopro de *Yansã* que aumenta a capacidade de forja de *Ogum*, e com isso cria realidades... é o poder feminino soprando o fogo do conhecimento e transformando as escolas em templos do saber, para muito além dos números de matriculados, porque numa Educação Circular cada gesto, cada ação, cada conteúdo, carrega o sentido profundo do todo... e cada jovem, criança que se depara com uma fórmula ou um conceito, se depara com o eco da sua civilização.

Dos corações das rodas de Capoeira Angola ecoam os toques dos berimbaus, mestres no jogo, trazendo a cultura que enlaça e dá sentido às existências. A maestria do berimbau, na Educação Circular, empunha a espada e bebe na cabaça... pela relação de *Oxumarê* e *Euá*, de *Egun* e *Yami*, de *Oyá-Yansã* e *Ogum* criando elos entre o céu e a terra, entre o feminino e o masculino, impulsionando a caminhada, ensinando sobre as quedas do caminho e acolhendo o jogador-herói. Com a Educação Circular está o segredo do poder de resgatar a maestria na formação humana, na qual um mestre torna-se o ancestral do futuro<sup>24</sup> da sua cultura, como curador do segredo, que revela o tesouro na trajetória de cada um e de cada povo.

Na roda da vida reinam os deuses e as deusas, travando lutas e travando festas, regozijando-se sob o sol, guerreando sob a lua, ao som do berimbau, fazendo de nós raízes, moldados em essência pelo ar, pela água, pelo fogo, pela terra, forjados no dia e na noite... e no decorrer de tudo haverá sempre um novo

---

<sup>24</sup> Expressão da Prof<sup>a</sup>. Daniele Pitta, em conferência no Cri2i, na UFRGS, em 2015.

começo, porque fim e começo são a mesma coisa... e disto tudo emerge um tesouro: um novo *homo* e uma nova humanidade!

Com estas reflexões dou como terminado este estudo, mesmo que abra outras interlocuções, o trabalho que me propus a fazer. E como últimas palavras...

Este estudo teve impulso na minha biografia educativa e na minha trajetória como professora que já valorizava a circularidade no fazer pedagógico. Esta vivência foi potencializada neste estudo onde mergulhei no estudo das rodas de Capoeira Angola do ACCARA. Nelas localizei elementos de uma educação revestida pelo imaginário mítico da ancestralidade, onde subjaz a formação profunda. Permitindo assim, reflexões sobre o movimento circular como iniciação. Note-se que quedas e paradas, inerentes ao jogo estão envoltos numa atmosfera que acolhe, ao mesmo tempo em que o impulsiona a ir além da queda. Aqui encontrei a potência da educação circular, onde cada gesto, cada ação, cada conteúdo, carrega o sentido profundo do todo... e cada jovem, criança que se depara com uma fórmula ou um conceito, se depara com o eco da sua civilização.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACCURSO, Anselmo da Silva. **Capoeira**: um instrumento de Educação Popular. Porto Alegre, 1995. (material mimeografado).

AGUALUSA, José E. **A Rainha Ginga**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 1976.

ARAÚJO, Alberto Filipe. Quando o imaginário se diz educacional. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, set/dez 2010.

\_\_\_\_\_. Das mil faces do herói ao herói com uma face. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim M.; RIBEIRO, José A. **As lições de Pinóquio – Estou farto de ser sempre um boneco!** Curitiba, PR: CRV, 2012. p.99-121.

\_\_\_\_\_; SILVA, Armando Malheiro. Mitanálise e Interdisciplinaridade – Subsídios para uma Hermenêutica em Educação e em Ciências Sociais. **Revista Portuguesa de Educação**, Universidade do Minho, p. 117-142, 1995.

AUGRAS, Monique. De *Iya Mi* a Pomba-gira. In: MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. **Candomblé: Religião do Corpo e da Alma**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2000. p.17-44.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CASSIRER, Ernest. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o Homem**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CORREA, Norton F. **O Batuque no RS**. 2ª ed. Porto Alegre: Cultura e Arte, 2006.

DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. São Paulo: Editorial Presença; Martins Fontes, 1982.

\_\_\_\_\_. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

FONSECA, Mariana Bracks. **Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola**. Século XVII. 2012. 177f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FORD, Clyde W. **O Herói com rosto Africano**. Mitos da África. São Paulo: Summus, 1999.

GOMES, Fábio J. C. **O Pulo do Gato Preto**: estudos de três dimensões educacionais das artes-caminhos marciais em uma linhagem da capoeira angola. 2012. 189f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GUSDORF, Georges. **Professores para quê?** Lisboa: Moraes Editora, 1967.

IPHAN. Dossiê Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. **IPHAN**, 2008. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/indexE.jsf/>> Acesso em: 5 jul. 2015.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.

LUZ, Marco Aurélio. **AGADÁ** – dinâmica da civilização Africano-Brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA; Sociedade de Estudos da cultura Negra no Brasil, 1995.

MESTRE PASTINHA. Capoeira Angola/Mestre Pastinha e sua academia. Disco, 1969.

MOURA, Jair. **Capoeiragem e malandragem**. Cadernos de Cultura. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, Departamento de Assuntos Culturais, 1980.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Africanidades e Educação: Ancestralidade, Identidade e Oralidade no pensamento de Kabengele Munanga**. 2009. 324f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. A ancestralidade na cosmovisão africana. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO, IMAGINÁRIO, MITANÁLISE E UTOPIA, 5. **Anais**. Niterói-RJ, 2013.

OLIVEIRA, Ricardo Moreira de. Rituais aos mortos da tradição do batuque e do candomblé. **Habitus**, n.2, p.259-270, jul./dez. 2012.

PAIVA, Ilnete Porpino de. **A capoeira e os mestres**. 2007. 167f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro Ciências Humanas, Letras e Artes, UFRN, 2007.

PÓVOAS, Ruy Do Carmo. **A memória do feminino no Candomblé: tecelagem e padronização do tecido social do povo de terreiro**. Ilhéus: Editus, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Orlando J. **Orunmilá e Exú**. Curitiba: s.c.p., 1991.

SANTOS, Juana Elbein. **Os Nàgó e a Morte**. São Paulo, 2008.

SERRANO, Carlos. Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola. **Revista USP**, São Paulo, n.28, p.136-141, dez./fev. 1995-1996.

SILVA, Juremir Machado. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **La performance ritual de la rueda de Capoeira Angola**. Textos de Brasil, Capoeira, n. 14. Brasília: Ministério das relações Exteriores; Ed. Teixeira, 2007.

SODRÉ, Muniz. Santugri. **Histórias de mandinga e capoeiragem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. Gilbert Durand e a Pedagogia do Imaginário. **Letras de Hoje**, v.44, n.4, p.7 -13, out./dez. 2009.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Gilbert Durand: imaginário e educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Orixás – deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o Imaginário – domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.23-44.

ZACHARIAS. José J. de Moraes. Uma breve análise psicológica de Exu. In: BOECHAT, Walter (org). **A Alma Brasileira Luzes e Sombra**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014. p.147-170.