

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Mestres da Cultura Popular

Ancestralidade, oralidade e resistência

Vanessa Rocha Souza

Abril de 2017

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura, sob orientação do Prof. Dr. Silas Nogueira.

MESTRES DA CULTURA POPULAR: Ancestralidade, Oralidade e Resistência¹

Vanessa Rocha Souza²

RESUMO

O presente artigo analisa o mestre da cultura popular enquanto sujeito político e porta voz das minorias. Utilizou-se como método a pesquisa etnográfica, a partir dos instrumentos observação participante e entrevistas semiestruturadas. A trajetória de Mestre Ananias Ferreira, mestre de capoeira, sambador do Recôncavo Baiano e ogã de candomblé, foi associada ao conceito de intelectuais orgânicos proposto pelo filósofo italiano Antônio Gramsci, identificando o despertar de consciência da comunidade onde atuou, individual e coletiva, enquanto unidade de resistência, função social e contestação à cultura hegemônica. A transmissão do saber a partir da valorização da identidade negra e cultura popular, além de promover o sentido de pertencimento e aceitação, traz uma nova visão de mundo, apoiada à crítica e a cultura subalterna torna-se instrumento de luta das minorias.

Palavras-chave: cultura popular, mestres da cultura popular, ancestralidade, oralidade, intelectuais orgânicos.

ABSTRACT

This article analyzes the master of popular culture as a political subject and spokesperson for minorities. Ethnographic research was used as a method, from the participant observation instruments and semi-structured interviews. The trajectory of Mestre Ananias Ferreira, master of capoeira, sambador of the Recôncavo Baiano and ogã de candomblé, was associated with the concept of organic intellectuals proposed by the Italian philosopher Antônio Gramsci, identifying the awakening of consciousness of the community where he acted, individually and collectively, as a unit Of resistance, social function and contestation to the hegemonic culture. The transmission of knowledge from the valorization of the black identity and popular culture, besides promoting the sense of belonging and acceptance, brings a new vision of the world, supported by criticism and the subaltern culture becomes an instrument of struggle for minorities.

Key words: popular culture, masters of popular culture, ancestry, orality, organic intellectuals.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

² Bacharel em Turismo pela Universidade Anhembi Morumbi (2008) e pós-graduanda em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação pela Universidade de São Paulo (2017).

RESUMEN

En este artículo se analiza el maestro de la cultura popular como sujeto político y portavoz de las minorías. Fue utilizado un método de investigación etnográfica, a partir de instrumentos de observación participante y entrevistas semiestructuradas. La trayectoria del Mestre Ananias Ferreira, maestro de capoeira, sambador del Reconcavo Baiano y ogã de candomblé, se asoció al concepto de "intelectuales orgánicos" propuesto por el filósofo italiano Antônio Gramsci, con la identificación del despertar de la comunidad donde trabajaba, individual y colectivamente, como una unidad de resistencia, función social y de contestación a la cultura hegemónica. La transmisión del conocimiento a partir de la apreciación de la identidad afro y de la cultura popular, además de promover el sentido de pertenecimiento y aceptación, trayendo una nueva visión de mundo, con el apoyo de la crítica y de la cultura subalterna, convirtiéndose en herramienta de lucha de las minorías.

Palabras clave: cultura popular, maestros de la cultura popular, ascendencia, intelectuales orales y orgánicos.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	4
2. CONCEITO DE CULTURA	6
3. MESTRES DA CULTURA POPULAR – INTELECTUAIS ORGÂNICOS.....	13
4. MESTRE ANANIAS	21
5. PESQUISA QUALITATIVA	29
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

1. INTRODUÇÃO

Com o trabalho “Mestres da Cultura Popular: Ancestralidade, Oralidade e Resistência”, buscou-se analisar o mestre da cultura popular enquanto sujeito político, partindo da compreensão de que sua influência se relaciona diretamente ao conhecer-se e se reconhecer na própria história, e assim, no despertar da consciência, individual e coletiva, enquanto unidade de resistência e contestação à cultura hegemônica.

Para a análise, este artigo utiliza os conceitos de ancestralidade, tradição e oralidade, além de perpassar pela evolução do conceito de cultura, de forma identificar o processo de negação e deslegitimação do saber popular e identidade negra. Associa ainda o mestre da cultura popular ao conceito de intelectuais orgânicos proposto pelo filósofo italiano Antônio Gramsci, de forma a identificar o reconhecimento e consciência de uma comunidade em relação à sua função social e política.

Neste contexto, considerando a necessidade de contribuir para o protagonismo de uma minoria que representa extrema importância para a cultura popular e, no entanto, historicamente desqualificada, foi escolhido como objeto de estudo a trajetória de Mestre Ananias Ferreira, mestre de capoeira e sambador, nascido no Recôncavo Baiano e considerado um dos precursores da capoeira no centro da cidade de São Paulo nos anos de 1950.

A construção do presente artigo foi realizada em duas etapas: pesquisa exploratória e pesquisa etnográfica. Na primeira etapa, buscou-se a partir do levantamento bibliográfico e documental, a elaboração conceitual e definição dos marcos teóricos da pesquisa, bem como o exame de registros referentes à história e cotidiano do Mestre Ananias. A segunda etapa foi realizada através de pesquisa etnográfica no ponto de cultura onde o Mestre Ananias viveu seus últimos nove anos – Centro Paulistano de Capoeira e Tradições Baianas – Casa Mestre Ananias, local este onde eram realizadas as rodas semanais de capoeira comandadas por ele, os treinos de capoeira, os encontros e as festividades. O instrumento de coleta de

dados foi observação participante e entrevistas semiestruturadas com seus discípulos.

Sem a pretensão de esgotar o assunto ou os conceitos abordados, buscou-se neste artigo promover uma reflexão acerca da cultura enquanto instrumento político das minorias.

2. CONCEITO DE CULTURA

A evolução do conceito de cultura transcorre da ordem social para instrumento de relações de poder. De um processo social que constitui uma visão de mundo de uma sociedade e em como esta visão de mundo se forma, para uma justificativa para a desqualificação e redução de minorias³.

Considerando a etimologia da palavra cultura, deriva do verbo latino, *colere*, é o cultivo e o cuidado de algo, como as plantas e os animais para que possam bem desenvolver-se, como por exemplo, transformar a terra em benefício próprio, um significado compatível ao que atualmente denomina-se agricultura.

Entre os romanos, a palavra cultura (que vem de *colere*, cultivar), implicava em cultura animi (o ato de cultivar o espírito, tal como se fazia com uma planta, por exemplo), uma autoeducação do indivíduo. [...] a cultura se desenvolveria do mesmo modo que uma planta (SODRÉ, 1983, p. 17)

Em complemento, a palavra é empregada também para designar a educação e o cuidado com as crianças, de forma a desenvolver suas qualidades e capacidades de aprendizado naturalmente (CHAUI, 2006, p. 11).

A partir do século XVI em diante, este sentido, voltado à agricultura foi expandido para o processo de desenvolvimento humano, para o cultivo da mente. Segundo Arendt *apud* Chaui (2006, p. 11), cultura no sentido de cuidado e cultivo, amplia-se à palavra culto, ou seja, cuidado com os deuses e o sagrado. Representa também a relação dos humanos com a natureza para torná-la habitável para os homens e o que é produzido para construir sua existência, e ainda o cultivo do espírito.

A partir do século XVIII, a palavra cultura ressurgiu com outro significado: passa a ser sinônimo de civilização. Derivada da palavra latina *civilis*, referindo-se ou pertencendo aos cidadãos, o termo “civilização” foi inicialmente usado na França e na Inglaterra e no fim do século XVIII para descrever um processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por

³ Sodré (2005, p. 11) conceitua minoria como aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social, movidos pelo impulso de transformação, como os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, etc.

oposição à selvageria. Por trás deste sentido emergente estava o espírito do Iluminismo europeu e a sua confiante crença no caráter progressista da Era Moderna, onde cultura torna-se critério, um padrão para medir o grau de civilização de uma sociedade e passa a ser considerada como um conjunto de práticas, como arte, ciências, filosofia, que permitia a hierarquização segundo critérios de evolução social. “Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma civilização” (CHAUI, 2008, p. 55). Na França e na Inglaterra, os usos da palavra “cultura” e “civilização” se sobrepuseram: ambas foram progressivamente, sendo usadas para descrever um processo geral de desenvolvimento humano, de tornar-se “culto” ou “civilizado” (THOMPSON, 1995, p. 158 e 159).

As sociedades passaram então a ser avaliadas de acordo com a presença ou ausência de elementos próprios do ocidente capitalista, como o Estado, o mercado e a escrita e a ausência destes foi considerada como falta de cultura ou como uma cultura pouco evoluída.

Percebe-se neste momento que o termo cultura passa a relacionar-se à estratificação social e à desqualificação do popular.

Mas, por outro lado, passa a ser a medida de uma civilização. Nesse caso, cultura não é o “natural” qualquer, mas o que é específico da natureza humana, ou seja, o desenvolvimento autônomo na razão do conhecimento dos homens, da natureza e da sociedade, a fim de criar uma ordem superior (civilizada), contra a ignorância e a superstição (CHAUI, 2006, p. 12).

Assim, cultura passa a ter duas significações: 1) O processo interior dos indivíduos educados intelectual e artisticamente; o homem culto em contraposição ao inculto. 2) Relacionado à história, representa os modos de vida de uma sociedade determinada, idealizada a partir de suas formas simbólicas – trabalho, linguagem, religião, ciências, artes (CHAUI, 2006, p. 12-13).

Mesmo relacionando-se com as formas simbólicas e modos de vida de determinada sociedade, a divisão social das classes através da distinção do culto e inculto tornou-se predominante ao significado de cultura. Neste contexto, a cultura e as artes distinguiram-se em cultura erudita, voltada aos intelectuais e artistas da

classe hegemônica, e a cultura popular, direcionada à classe trabalhadora, urbana e rural.

A cultura passa então a distinguir-se de forma qualitativa: enquanto a cultura de elite, ou erudita, passou a constituir-se por produções das chamadas “belas artes” e ser consumida por pessoas consideradas de “bom gosto”, com alto grau de escolaridade, reais consumidoras da arte; a cultura popular quando interpretada como produções do passado nacional, recebe o nome de folclore e é constituída por mitos e lendas, ritos populares, música e dança regional, artesanato, etc. A cultura popular, é tratada de forma descritiva, sem entendimento e valorização de seu processo histórico, significação (e ressignificação), traduz uma concepção de mundo que revela o senso comum, uma fragmentação da cultura hegemônica adaptada ao popular.

Esta distinção mostrou-se ainda na arte como diferença qualitativa, onde segundo observa Chauí (2006, p. 13), a dita cultura de elite, para que se sobressaia, deprecia a cultura do povo: a arte popular é mais simples e menos complexa que a erudita; enquanto a arte popular tende a ser tradicionalista e repetitiva, a erudita tende a ser de vanguarda; na arte popular artista e público tende a não se separar, já na arte erudita é clara esta distinção; enquanto na arte popular a mensagem do artista é imediatamente compreendida por todos, a arte erudita é compreendida apenas para o seu “público-alvo” e estes, intelectuais, a interpretam para o restante do público.

Segundo Sodré (1983, p.8), a cultura passa a demarcar fronteiras, justificar ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua intervenção.

A ideia moderna de cultura ganha força com o progresso do capitalismo e, em nome do qual, a Europa inflige à África, durante três séculos e meio, o genocídio de dezenas de milhões de pessoas. O capitalismo, o progresso, a civilização, a cultura ocidental, se tornam possíveis a partir do tráfico de escravos, da grande diáspora negra (SODRÉ, 1983, p.7-8).

A esta constante desqualificação do popular, atribui-se o conceito de hegemonia, o qual compreende a direção intelectual e moral no âmbito as relações de classe e

de poder. Segundo Antonio Gramsci (*apud* CHAUI, 2006, p. 22) a hegemonia é sinônimo de cultura em uma sociedade de classes, no sentido de determinar a forma na qual a sociedade se representa (acontecimentos, espaço, tempo, trabalho, lazer, dominação, liberdade, o sagrado e o profano, o justo e o injusto, o feio e o belo, etc.). A visão de mundo imposta pauta a noção de cultura e popular permeada por valores como o elitismo.

Sodré (1983, p. 68) complementa, associando também o conceito de ideologia cultural, que compreende toda a tentativa de redução do sentido da cultura aos modelos ideológicos atuantes nas relações sociais.

Com o objetivo de esconder o direito do povo de fazer e de ter cultura, a elite denominou a cultura do povo de cultura popular. Estas, segundo Chaui (2006), embora pareçam ser uma coisa só, apresentam uma grande diferença: quando denomina-se cultura popular, significa que tal cultura está no povo, mas não foi necessariamente produzida por ele; e, quando se diz cultura do povo, se quer dizer que é do povo e também foi produzida pelo povo.

A cultura do povo, também é confundida com a cultura de massa, entretanto, possuem significados distintos. A cultura do povo representa tudo que o caracteriza e o une: mitos, ritos, cantos, danças, brincadeiras, arquétipos, instrumentos, objetos, símbolos, culinária, ofícios, ciências de cura, expressões artísticas e artesanais, sua tradição e tudo o que faz parte da sua vida. A cultura de massa é a cultura tratada como produto, seus elementos são assimilados com outro formato, mais rentáveis e no contexto da ideologia dominante; há uma padronização e homogeneização das manifestações culturais e artísticas.

Na perspectiva de Gramsci (*apud* CHAUI, 2006, p. 19), o termo popular associado à cultura:

Significa, por exemplo, a capacidade de um intelectual ou de um artista de apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões, anseios universais, que por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente. Significa também a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de revelação, que alternam a visão de mundo do artista ou do intelectual, os quais, não se colocando em uma

atitude paternalista ou de tutores do povo, transformam em obra o conhecimento assim adquirido. Significa ainda a capacidade para transformar situações produzidas pelas condições sociais em temas de crítica social identificável pelo povo. Significa por fim, a sensibilidade capaz de ligar-se aos sentimentos populares, exprimi-los artisticamente, não interessado aqui qual o valor artístico da obra.

Para o autor, a cultura popular, própria das classes subalternas⁴, envolve a união e troca de realidades vividas e identificáveis, de forma que a interpretação pelo intelectual pelo artista e pelo povo se coincide. Somente através da prática social, a cultura se conserva, se renova, se ressignifica.

Na cultura de massa, o senso comum das classes dominantes atua como força ideológica, desmobilizadora das iniciativas críticas das camadas subalternas, transformando as manifestações culturais em mercadoria, assimilando os múltiplos elementos da cultura em produtos, interpretando-os no contexto do capitalismo.

A cultura popular é muitas vezes mal interpretada e marginalizada, associada à tradição no sentido conservador e ultrapassado. Neste artigo, entende-se cultura popular enquanto resistência à hegemonia, ao senso comum, é um campo de transformação social, que se relaciona com as formas de vida e às relações estabelecidas na diversidade, em comunidade.

Tratando-se do negro, a recusa, desqualificação e depreciação de sua cultura ocorrem desde a escravização. “Quando foi negado ao escravo ‘falar’ sua língua, negaram-lhe sua cultura” (SEPPIR, 2016, p. 11).

Os negros foram obrigados a renunciar a sua identidade quando trazidos da África para as Américas, servindo aqui unicamente para mão de obra escrava. “A diáspora, a escravização e muitas outras violências estão na base do processo de desterritorialização e desconstrução de referências e identidades desses povos nas Américas” (SEPPIR, 2016, p. 13).

⁴ A categoria subalterno é utilizada atualmente para caracterizar as condições de vida de grupos em situação de exploração ou carentes de meios suficientes para uma vida digna. No pensamento de Gramsci, a análise destas classes envolve também a recuperação dos processos de dominação presentes na sociedade, esclarecendo as operações político-culturais da hegemonia que escondem, suprimem, cancelam ou marginalizam a história dos subalternos (SIMIONATTO, 2009, p. 42).

A partir da abolição da escravidão, acontecimento que pregou a liberdade dos escravos através da Lei Áurea, foi iniciado um novo processo de segregação e exclusão do negro no Brasil. A abolição não criou condição alguma de integração do negro na sociedade e sua inserção no novo formato de trabalho; a emancipação jurídica não mudou sua condição subalterna.

O escravo configurava-se como um empecilho ideológico à higiene e modernização. Discursos de diferentes procedências sociais colocavam-no lado a lado com miasmas e insalubridade. Na realidade, além da condição escrava, o próprio homem negro – que já havia sido excluído, por ocasião do Pacto Social implicado no Movimento da Independência, a composição de classes que constituiria, na visão do Estado, o controle da Nação brasileira – recebia conotações negativas de parte do corpo social. Escravo e negro eram percebidos, na prática como a mesma coisa. (SODRÉ, 1988, p. 39).

Esta situação culminou para na formação da hegemonia, no que se refere ao papel do negro na sociedade, à orientação apresentada mesmo que de forma subjetiva, sobre seu lugar enquanto cidadão. Reflexos deste período influenciam até hoje sua realidade no país, principalmente no que diz respeito à negação da identidade negra e sua cultura.

Negaram-lhe sua cultura, no entanto a sua resistência nasceu a partir da dela, numa perspectiva voltada não apenas para a manifestação cultural, mas principalmente para uma formação humanizadora, baseada na tradição e na memória, contrapondo-se à cultura eurocêntrica. A população negra encontrou formas de resistência através de sua tradição, com a reelaboração de elementos voltados para a continuidade da identidade africana no Brasil. Os quilombos são os primeiros exemplos de expressão da dimensão política da identidade negra em território nacional.

Kabengele Munanga, ao recuperar a relação do quilombo com a África, afirma que o quilombo brasileiro “é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstituído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontravam todos os oprimidos” (LEITE, 2000, p. 336).

Os territórios negros são locais de resistência ao longo de sua história, essenciais para a preservação da tradição e da cultura, bem como afirmação da identidade.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. (SODRÉ, 1988, p. 50)

Em mais de três séculos de escravidão, incidiram diferentes formas de resistência ao domínio dos escravocratas e à perpetuação da imagem do negro como um indivíduo submisso e sem direitos. Tais movimentos de resistência servem atualmente como fundamentação, às ideias acerca da implementação de ações afirmativas de inserção do negro nos vários setores da sociedade.

3. MESTRES DA CULTURA POPULAR – INTELECTUAIS ORGÂNICOS

A cultura tradicional, que se refere à concepção de mundo e de vida das classes subalternas e, sobretudo, a reconstrução da história pela perspectiva destas classes, foi construída, enquanto ação política, objetivando a consciência de classe e o questionamento da realidade. Foi superada na sua perspectiva reducionista, enquanto folclore, e compreendida pela totalidade das relações sociais e humanas, junto a uma visão contra hegemônica.

Inserem-se neste contexto as comunidades tradicionais de matriz africana, definidas como grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como unidades de resistência africana no Brasil, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e utilizam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas geradas e transmitidas por tradição (SEPPIR, 2016).

Entre os povos e comunidades tradicionais do Brasil estão os quilombolas, ciganos, seringueiros, castanheiros, quebradeira de coco-de-babaçu, comunidades de fundo de pasto, faxinalenses, pescadores artesanais, marisqueiras, ribeirinhos, varjeios, caiçaras, praieiros, sertanejos, jangadeiros, açorianos, campeiros, varzanteiros, pantaneiros, caatingueiros, entre outros (SEPPIR, 2016).

No Brasil, os patrimônios vivos da cultura popular são nomeados como mestres. Os mestres da cultura popular são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional de transmissão oral e que, através da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo os saberes de geração em geração, garantindo a ancestralidade e a identidade do seu povo⁵.

⁵ Conceito apresentado no Projeto de Lei nº 1.176, de 2011 que institui a Política Nacional de Proteção e Fomento aos Saberes e Fazeres das Culturas Tradicionais de Transmissão Oral do Brasil.

[...] a questão da ancestralidade é também uma questão contraditória, porque preste atenção, não há história sem ancestral. É a ancestralidade que permite a força para que a história em sua mutação se instale. Quer dizer, a ancestralidade como sentido de continuidade entre os conhecimentos produzidos entre as gerações, como a continuidade de um grupo (Sodré, 1997).

A essência da ancestralidade volta-se para a união do velho com o novo, da influência do passado no presente, do visível com o simbólico. Trata-se da relação dos antepassados, com os que se encontram presentes e àqueles que ainda chegarão, muito além das de parentesco, pois diz respeito à história e tradição de uma cultura. No caso do presente estudo, da construção e interpretação da identidade brasileira, partindo-se do reconhecimento de que a nação foi majoritariamente formada a partir dos costumes, religião e tradições africanas⁶.

A ancestralidade, desta forma se funde ao conceito de tradição. Segundo Coutinho (2005, p. 86), o termo tradição volta-se para o legado cultural de uma população, o processo de elaboração e reprodução das atividades humanas no tempo e a sua transmissão. Relaciona-se à transmissão de ideias, normas, práticas, do patrimônio histórico-cultural de um povo.

O processo de transmissão da cultura enquanto tradição compreende a interpretação do passado a partir de uma perspectiva de afirmação e valorização; o processo de criação do presente é resultado da identificação e reconhecimento de sua história e na necessidade de continuidade ensinamentos e valores do passado. Não se trata aqui da mera cópia e reprodução do passado de uma forma conservadora, mas sim de considerar a reelaboração e ressignificação das formas culturais do passado a partir da realidade atual.

O movimento de reelaboração das formas culturais do passado pode ser compreendido como *Aufhebung*, expressão hegeliana que significa, a um só tempo, conservação, eliminação e renovação. Por essa perspectiva, a categoria de tradição não significa apenas conservação, como quer o senso comum: ela carrega consigo a ideia de ruptura e, portanto, de negação do patrimônio histórico-cultural. Conservação e ruptura determinam uma seleção e, necessariamente, uma reinterpretação dos signos do passado (COUTINHO, 2005, p. 95).

⁶ Majoritariamente porque não se ignora que a identidade brasileira foi formada também por índios e portugueses.

Assim, os mestres da cultura popular, ao transmitirem a tradição e os saberes à sua comunidade, não o fazem de uma forma pacífica, mas sim assumem uma postura crítica. Com base no seu conhecimento, tanto ancestral como atual, reproduzem os valores, ideias e práticas culturais a partir da perspectiva das classes subalternas.

A tradição para os povos de matriz africana é entendida “não como uma fixação do passado ou a elementos anacrônicos, mas sim como lugar que se ritualiza a origem e o destino, ou seja, tradição como ritualização da origem de todos, ressaltando eu nem todos ritualizam origens e destino”. [...] Nesse sentido, a tradição é um aspecto vivo da cultura que não se prende de forma fixa ao passado nem vive do apego ao passado, mas o reinventa sem perder raízes, origem e sem perder a perspectiva do movimento da história na construção do presente e do futuro (SEPPIR, 2016, p. 9 e 10).

A principal forma de transmissão da tradição dos mestres ocorre através da oralidade, da educação baseada na vivência, na descoberta e na redescoberta.

A escrita é uma coisa e o saber, outra. A escrita fotografa o saber, mas ela não é o próprio saber. O saber é a luz que está no homem. É a herança de tudo o que os ancestrais puderam conhecer e nos transmitiam em germe, assim como o baobá está potencialmente contido em sua mente. (HAMPATÉ BÂ, 2016)

Segundo Silvério (2013, p. 52), uma sociedade oral reconhece a fala como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. Define-se como o testemunho o transmitido verbalmente de geração em geração que se refere à transmissão de tudo o que uma sociedade considera importante para seu desenvolvimento. Cada grupo possui inerente à sua identidade, um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e o justifica.

A tradição oral é a grande escola da vida, e dentro dela, o espiritual e o material não estão dissociados. É ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz homem à sua totalidade. Ela envolve uma presença particular no mundo, concebido como um todo onde todas as coisas se religam e interagem. (SILVÉRIO, 2013, p. 56-57)

Ainda segundo Silvério (2013, p. 57), os responsáveis pela transmissão oral da tradição africana são chamados “tradicionalistas”. Podem ser mestres iniciados de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do

pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos.

Termo utilizado para referir-se aos mestres da cultura popular que utilizam da oralidade, da oitiva, com forma de ensino, são chamados griôs. Pacheco (2017, p. 61), define que a palavra *griot* tem origem e se inspira em músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral no noroeste da África. O griô aprende e ensina todos saberes e fazeres da tradição, representando nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, caminhando e convivendo com os tradicionalistas de todos os saberes.

Na África, existem termos diversos em cada grupo étnico e a palavra *griot* é universalizante, porque no processo de colonização foi utilizada pelos estudantes afrodescendentes, que estudavam na língua francesa, para sintetizar milhares de definições que abarca. A palavra *griot* também resistiu como corruptela da palavra creole, ou seja, crioulo, e foi uma recriação do termo gritadores, reinventado pelos portugueses quando viam os griots gritando em praça pública em momentos que sabiam da importância de lembrar ao povo afrodescendente a sua identidade e ancestralidade, a sua história. Segundo Hampaté Bâ, são *griots* conhecedores, *griots* historiadores, *griots* comunicadores, *griots* genealogistas, *griots* músicos, *griots* animadores, *griots* rei, *griots* embaixadores. A cada um é dedicado certos princípios diante do poder da palavra (PACHECO, 2017, p. 62).

A tradição oral e os saberes populares fazem parte da história de vida dos mestres, por este motivo a transmissão da sua herança, dos saberes e fazeres tradicionais ocorrem naturalmente, através da experiência, do vínculo cotidiano. Por este motivo, não é somente através a fala que a transmissão oral ocorre.

Para os africanos, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestadamente pedagógica ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. (SODRÉ, 1988, p. 124)

A terceira edição do Plano Nacional de Cultura (PNC)⁷ apresenta em uma de suas metas a política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais. O principal objetivo dessa política

⁷ O Plano Nacional de Cultura, que faz parte do Sistema Nacional de Cultura, norteia a política cultural nacional. Ele estabelece objetivos, diretrizes, ações e metas para dez anos (2010 a 2020), e foi construído com base em discussões realizadas em conferências municipais, estaduais e nacionais de cultura e consolidadas no Conselho Nacional de Política Cultural (BRASIL, 2017).

é implantar leis que valorizem e protejam as culturas populares e tradicionais, garantindo o direito de todos os que possuem conhecimentos e produzem de alguma forma manifestações da cultura tradicional brasileira, além de oferecer a estes condições sociais e materiais para a transmissão do saber.

Segundo o PNC (2017), pretende-se aprovar ou regulamentar leis voltadas para a proteção dos conhecimentos e expressões culturais tradicionais, que se revertam em benefícios aos povos e comunidades; introduzir na educação formal a transmissão de saberes e fazeres das culturas tradicionais, com a participação direta dos mestres, mestras e demais praticantes; conceder benefício financeiro àqueles reconhecidos como mestres da cultura popular e tradicional.

Para introduzir conhecimentos e expressões da cultura popular tradicional na educação formal e conceder auxílio financeiro a mestres e mestras, há dois projetos de lei em processo de aprovação pelo Congresso desde 2011: a Política Nacional Griô (PL 1786/2011), que visa a proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres da tradição oral e o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares (PL 1176/2011), que cria um benefício financeiro de, pelo menos, dois salários mínimos a pessoas que reconhecidamente representam a cultura popular tradicional brasileira.

A Política Nacional Griô, ou Lei Griô (PL 1786/2011), tem como missão instituir uma política nacional de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral, em diálogo com a educação formal, para promover o fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro, por meio do reconhecimento político, econômico e sociocultural dos griôs⁸, das griôs, dos mestres e das Mestras de tradição oral do Brasil. São diretrizes da Política Nacional Griô:

I – o reconhecimento oficial do modo de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral como parte integrante do patrimônio cultural imaterial brasileiro;

⁸ Segundo a PL 1786/2011, define-se como Griô e Mestre(a): todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e/ou seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres de tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da cooperatividade e da vivência, dialoga, aprende, ensina, torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo.

- II – a responsabilidade do Poder Público em estabelecer mecanismos de fomento e proteção que garantam a permanência e a sustentabilidade das práticas de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral;
- III – a identificação dos saberes e fazeres da tradição oral como elementos estruturantes do processo de afirmação e fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro;
- IV – a valorização da dimensão pedagógica das práticas de transmissão oral próprias da diversidade das expressões étnico-culturais do povo brasileiro;
- V – o fortalecimento da sociedade civil organizada como mediadora do diálogo entre tradição e contemporaneidade, escola e comunidade, vivência e consciência, saber tradicional e conhecimento científico;
- VI – a gestão compartilhada e a criação de redes sociais de transmissão oral como estratégias de auto-organização para a cidadania cultural e a inclusão social das comunidades de tradição oral;
- VII – o reconhecimento dos saberes e fazeres e do espaço sociocultural, político e econômico dos (as) Griôs, e Mestres(as) da tradição oral e Griôs Aprendizes na área da educação, pela própria comunidade de pertencimento dos(as) Griôs e Mestres(as);
- VIII – a remuneração, por meio da concessão de bolsas, dos Mestres (as) e Griôs e Griôs Aprendizes, para garantir a manutenção e a transmissão das práticas de tradição oral por eles exercidas;
- IX – o repasse de recursos públicos de forma simples, direta, transparente e descentralizada, reconhecendo a especificidade e singularidade do universo da tradição oral.
- X – o registro dos Griôs, Mestres(as) de tradição oral e Griôs Aprendizes de todo o País (BRASIL, 2017).

O projeto de Lei 1786/2011 consta na Câmara dos Deputados como “apensado” ao PL 1176/2011, ou seja, anexado ao Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. A PL 1176/2011, por sua vez, foi aprovada na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados no dia 12 de novembro de 2014.

A PL 1176/2011 estabelece critérios para certificação vitalícia e concessão de bolsas temporárias destinadas aos Mestres da cultura popular que comprovarem existência de relevância e capacidade de transmissão do seu saber e saber fazer. Segundo o projeto, estas bolsas serão equivalentes às bolsas de pesquisa pagas por agências financiadoras no âmbito acadêmico e são temporárias porque a ideia não é se configurar como uma aposentadoria ou benefício continuado.

O Estado, neste contexto, exercerá a função de apoiador cultural, oferecendo suporte no processo de fomento à cultura popular, favorecendo o desenvolvimento das expressões culturais tradicionais. Muitos Mestres, entretanto, encontram-se em estado de pobreza material e risco social, por seu saber deslegitimizado, não

encontram oportunidades duradouras de financiamento de seu trabalho e o apoio do Estado de forma contínua é de essencial importância.

Além de detentor da memória e tradição do seu povo, o mestre também é considerado sujeito político, à medida que, ao transmitir os saberes e memória à comunidade, desperta a consciência de cada um enquanto unidade de resistência de contestação da hegemonia. A partir da oralidade é possível se reconhecer na própria história e tornar-se político, militante por uma causa na qual acredita e faz parte.

Considerando a função política⁹ exercida pelos mestres, associa-se a eles o conceito de intelectuais orgânicos proposto por Gramsci. Ao valorizar o saber popular, o filósofo Gramsci defende a socialização do conhecimento, que pode ser vinculada à tradição oral; e recria a função dos chamados intelectuais, determinando enquanto função a disputa pela hegemonia entre as classes de uma determinada formação econômica e social. O papel do mestre enquanto intelectual orgânico é de contestar a hegemonia e apresentar consciência e uma nova visão de mundo à sua comunidade.

Quando Gramsci se reporta a “intelectuais orgânicos”, por intelectuais ele se refere não a um tipo específico de indivíduo, aquele que tem formação filosófica ou científica especializada, pois para ele o intelectual pode ou não ser diplomado. Quando menciona o termo ‘intelectual’, ele está identificando uma pessoa, ou grupo delas, que tenha condições e capacidades para fazer a análise crítica da dinâmica de funcionamento da sociedade, produzir uma visão de mundo; e a ‘vontade’ para agir orientado por ela, para garantir que o funcionamento da coletividade ocorra segundo os interesses das classes subalternas, o que é feito por meio de um processo coletivo com a dimensão educativa que envolve os intelectuais e o povo. Por sua vez, quando se refere ao termo ‘orgânico’, Gramsci remete-se ao engajamento vital do intelectual com as classes fundamentais de um determinado modo de vida social. (MARTINS, 2011, p. 144).

Integrado organicamente ao seu grupo (cotidiano, espaço, ações, cultura, história, traduzindo seus problemas), compreende sua realidade e a partir de então, trabalha a educação como instrumento de luta; elabora uma nova concepção de mundo, fundada na reinterpretação de sua história, assumindo sua tradição.

⁹ Por política, define-se o ato de humanizar-se, pensando e agindo. São as formas de manifestação da vida, nas transformações sociais nas culturas, as práticas, as ações idealizadas e concretizadas na construção da história (NOGUEIRA, 2010).

Veja-se agora a capoeira: o mestre capoeirista negro não ensina a seu discípulo – pelo menos de maneira como a pedagogia ocidental entende o verbo ensinar, ou seja, o mestre não verbaliza nem conceitua o seu saber para doá-lo metodicamente ao aluno. Também não interroga, nem decifra. Ele inicia: cria as condições de aprendizagem (formando a roda de capoeira), e assiste a elas. (SODRÉ, 1983, p. 212)

Todas as barreiras do mercado, com o auxílio do Estado, contribuem para a passividade daqueles que sempre estiveram à margem, que por influência dessa realidade, adotaram uma conduta de conformismo, pois essas barreiras atingem diretamente o seu cotidiano.

A partir da compreensão do coletivo, do seu valor histórico, o senso comum dá lugar à opinião crítica. Esta subalternidade que em processos histórico-culturais sempre foi excluída, ao se reconhecer e identificar uma nova visão de mundo, eleva suas condições de vida, no sentido de apropriação e reconhecimento de seus direitos e deveres. O que antes era um consenso passivo, transforma-se em consciência criadora, reforma intelectual e moral em nome do povo, sob a direção do povo.

4. MESTRE ANANIAS

Ananias Ferreira nasceu no dia 01 de dezembro de 1924, na cidade de São Félix – recôncavo baiano. Filho de João Ferreira de Souza e Joventina dos Santos Ferreira.

São Félix fica à margem direita do Rio Paraguaçu, a 110 km de Salvador. Segundo o IBGE (2017), a cidade foi inicialmente uma aldeia de índios Tupinambás. No ano de 1534 chegaram os primeiros portugueses e 1549 os africanos escravizados, para trabalhar na plantação de cana-de-açúcar e montagem de engenhos de açúcar e alambique. O povoado se desenvolveu em função da expansão do Porto de Cachoeira como o ponto de partida da Estrada das Minas, rota comercial que seguia para Rio de Contas (Chapada Diamantina) e os estados de Minas Gerais e Goiás. Foi também local para pouso dos tropeiros, transformando-se em centro de importação de produtos europeus e exportação de produtos regionais. Durante o século XIX, a partir da produção e industrialização do fumo, a cidade teve expressivo desenvolvimento econômico (IPHAN, 2017).



Figura 1: Mestre Ananias. Fonte: Casa Mestre Ananias (2017)

Mestre Ananias trabalhou nas lavouras de cana-de-açúcar quando criança e na adolescência, em fábricas de charuto. Sediavam-se em São Félix as fábricas de charutos Suerdieck, Dannemann, Costa Ferreira & Pena, Stender & Cia., Pedro Barreto.

Segundo relato do próprio Mestre Ananias¹⁰, ele conheceu a capoeira aos dez anos de idade e começou a praticá-la aos 14 anos. “Naquele tempo não existia o mestre que dava aula como nos dias de hoje”. Mestre Ananias reunia-se com amigos para praticar capoeira nas ruas de São Félix, mais precisamente no bairro Varre Estrada.

Vadiação, brincadeira, são outros nomes com que os negros designavam na Bahia o jogo da capoeira. Capoeira se luta, joga, brinca, é algo que se faz entre amigos ou companheiros. Como? Primeiro forma-se uma roda composta de um ou mais tocadores de berimbau (arco retesado por um fio de aço, percutido por uma vareta e ao qual se prende uma cabaça capaz de funcionar como caixa de ressonância), pandeiros, caxixis ou reco-recos. Em seguida, dois homens entram em círculo, abaixando-se na frente dos músicos ao som dos instrumentos e das canções (chulas) específicas. (SODRÉ, 1983, p. 204)

Acerca da definição de capoeira, Braga e Saldanha (2014, p. 7) afirmam que se trata de uma experiência que agrega defesa pessoal, musicalidade, reencontro com as origens africanas, diversão e liberdade de expressão. A compreensão da capoeira ultrapassa os movimentos corporais; é um movimento social de resistência do negro à subalternidade e submissão impostos pelos colonizadores, uma forma de preservação e recriação de sua identidade.

Ainda no período da infância de Mestre Ananias, na década de 1920, a capoeira, assim como qualquer manifestação onde o negro é protagonista, era marginalizada. Entre os anos de 1890 a 1930 a capoeira era proibida pelo Código Penal – Decreto 847 de 11 de outubro de 1890, capítulo XIII – artigo 402:

¹⁰ EXPRESSÃO..., 2003

DOS VADIOS E CAPOEIRAS

[...]

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou inculcando temor de algum mal:

Pena - de prisão cellualar por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400¹¹

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquillidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes. (BRASIL, 1890)

Em São Félix, Mestre Ananias dava aula de capoeira em praça pública para as crianças; era também sambador de roda¹² e tinha como religião o candomblé, onde exercia a função de ogã de toque.

Segundo Reginaldo Prandi (2002) ogã em iorubá significa superior, mestre, pai protetor, é um título dado aos protetores do candomblé do sexo masculino. Cardoso (2006, p. 13) complementa, afirmando que ao ogã são atribuídas várias funções, como músico tocando atabaque, no abatimento de animais, colheita de folhas, auxílio ao Pai de Santo nos fundamentos do terreiro, mantendo a ordem durante os rituais.

Casou-se três vezes e teve doze filhos; a primeira vez em São Félix e as demais em São Paulo. Aos vinte anos, deixou esposa e filhos no Recôncavo Baiano e mudou-se para Salvador, em busca de melhores condições de trabalho.

¹¹ “Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes” (BRASIL, 1890). Durante este período, para ser preso, bastava ser capoeira. Muitos “suspeitos” chegaram até a ser deportados para a ilha de Fernando de Noronha.

¹² No ano de 2008, o samba de roda do recôncavo baiano foi inscrito na lista representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco. Trata-se de uma manifestação popular que combina música, poesia e dança e surgiu no século XVII, na região do Recôncavo Baiano, e vem das danças e tradições culturais dos escravos africanos da região (UNESCO, 2017).

Em Salvador aperfeiçoou seu jogo de capoeira, quando conheceu a academia do Mestre Pastinha no Pelourinho. Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, é reconhecido como responsável por sistematizar e difundir a capoeira angola, pois estabeleceu um método de ensino baseado em antigas tradições trazidas por africanos escravizados no Brasil, formatando “a arte” do jogo (GRUPO NZINGA, 2017).

Em Salvador, morou nos bairros do Engenho Velho de Brotas, Curuzu e Liberdade, onde foi acolhido por Mestre Waldemar da Paixão, sua maior influência na capoeira. Passou a integrar a bateria¹³ de Mestre Waldemar e foi também seu contramestre¹⁴.

Waldemar Rodrigues da Paixão, Mestre Waldemar, foi um capoeirista baiano, reconhecido por sua forma diferenciada e qualificada de tocar berimbau e pelo seu canto. Foi a musicalidade do Mestre Waldemar da Paixão que atraiu Mestre Ananias e esta mesma musicalidade foi a principal “marca” de Mestre Ananias na capoeira.

Na década de 1940, Mestre Waldemar implanta um barracão no bairro da Liberdade, subúrbio de Salvador e área na qual se materializou a primeira invasão de terras na cidade, pelos sem tetos, operários, estivadores, etc. (NUNES, 2007, p. 5). Ele oferecia aulas de capoeira à comunidade e “atuou no sentido de socializar e ressocializar os moradores” (NUNES, 2006, p. 5). Os jogos aconteciam todos os domingos e durante os anos de 1950 atraiu ao bairro da Liberdade acadêmicos, artistas e jornalistas. Ficou reconhecido por sua musicalidade e pela diversidade dos jogos praticados, dos mais lentos aos mais agressivos, compreendendo todo o universo da capoeira enquanto jogo – angola/regional.

Ainda em Salvador, Mestre Ananias frequentou também a academia de Mestre Canjiquinha, de quem recebeu um diploma de aluno (figura 2). Washington Bruno da Silva Filho, o Mestre Canjiquinha, nasceu em 1925, na cidade de Salvador

¹³ Linha de instrumentos ou orquestra da capoeira, formada por sete a oito instrumentos: berimbau, pandeiro, agogô, atabaque e reco-reco.

¹⁴ Na capoeira angola o termo contramestre é utilizado para designar uma titulação inferior ao mestre e superior ao professor.

e iniciou a capoeira aos dez anos de idade com o Mestre Aberrê (CARBONAR, 2013). Segundo Carbonar (2013, p. 6), para o Mestre Canjiquinha a capoeira era luta, esporte e preferencialmente uma brincadeira; sem divisão entre angola ou regional, era simplesmente capoeira. Assim como o mestre Waldemar da Paixão, Mestre Canjiquinha possuía uma característica própria de tocar berimbau, com grande repertório de ladainhas e improvisos.

No ano de 1953, aos 29 anos, Mestre Ananias mudou-se para São Paulo. Foi contratado por empresários que procuravam capoeiristas para integrar o elenco de peças de teatro e shows na televisão em espetáculos que apresentavam a capoeira e o candomblé. Neste período, conheceu o poeta e ativista Solano Trindade e o dramaturgo Plínio Marcos. Atuou na peça *Balbina de Iansã*, em 1970, e em *Jesus Homem*, em 1980, de Plínio Marcos, e participou do elenco e da trilha sonora da primeira encenação de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes dirigida no TBC por Flávio Rangel em 1960. Também participou dos filmes *Brasil do Nosso Brasil*, *Fronteira do Inferno* e *Ravina* e fez gravações com Jair Rodrigues (CASA MESTRE ANANIAS, 2017).



Figura 2: Diploma de aluno do Mestre Canjiquinha. Fonte: Casa Mestre Ananias (2017)

Ainda no ano de 1953 fundou em São Paulo seu grupo de capoeira – Associação de Capoeira Angola Senhor do Bonfim e a roda de capoeira da Praça da República. Segundo a Casa Mestre Ananias (2017), foi precursor da capoeira de rua em São Paulo, fundando junto a outros capoeiristas a roda dominical na Praça da República, que existe até a atualidade.

Uma autêntica ágora, espaço de resistência, de confronto e diálogo dos talentos e dos estilos mais diversos, e também de aprendizagem. Poucos capoeiristas na cidade de São Paulo não conheceram de perto esta roda ou estiveram cientes da oportunidade de entrar livremente nela. (CASA MESTRE ANANIAS, 2017)

No ano de 2004, aos oitenta anos, Mestre Ananias grava seu primeiro CD de capoeira como protagonista, junto aos seus discípulos formados no início da década de 1990. Três anos depois lançou com o grupo Garoa do Recôncavo seu primeiro

CD de samba de roda. No ano de 2009 participou do documentário “Cantador de Chula”, de Marcelo Rebello, como único sambador convidado que não mais residia na região do recôncavo baiano (CASA MESTRE ANANIAS, 2017).

A primeira academia de capoeira de Mestre Ananias em São Paulo sediava-se no bairro São Judas e funcionou entre os anos de 1997 e 2000. Sete anos depois, em 2007, o espaço foi reaberto no bairro da Bela Vista, com o nome Casa Mestre Ananias.

A Casa Mestre Ananias é atualmente um ponto de cultura, que possui como pilares as tradições populares afro-brasileiras, com foco nas expressões da cultura baiana desenvolvidas na capital paulistana, por meio da capoeira tradicional e do samba de roda do Recôncavo Baiano. “Aqui a Capoeira é vista como a própria entidade educacional, uma vez que sua riqueza e abrangência artística, além da força de resistência e socialização, promovem a autonomia no processo de formação do indivíduo” (CASA MESTRE ANANIAS, 2017).



Figura 3: Casa Mestre Ananias. Fonte: Casa Mestre Ananias (2017)

A Casa Mestre Ananias possui um projeto de formação de crianças e adolescentes através da cultura oral. Em complemento à educação familiar e formal, oferece além da capoeira, aulas de violão, criação literária, teatro e artes integradas,

que compreende música, contação de histórias e artes visuais (CASA MESTRE ANANIAS, 2017).

Foi na Casa Mestre Ananias, que o Mestre viveu seus últimos anos, acompanhando as atividades sociais propostas, liderando todas as terças-feiras a roda de capoeira e as festas regulares de programação da Casa. Neste espaço recebia não só os alunos, mas capoeiristas grupos diversos.

5. PESQUISA QUALITATIVA

Metodologia

A construção da presente análise foi realizada em duas etapas: pesquisa exploratória e pesquisa etnográfica. A primeira parte foi composta por levantamento bibliográfico e documental, objetivando-se a análise de dados primários (documentos não publicados, vídeos, fotos) e secundários (material publicado, voltado direta e indiretamente ao objeto estudado). A análise destes materiais trouxe compreensão de forma mais aprofundada sobre a história de vida, cotidiano e trajetória de Mestre Ananias, associada aos conceitos chave do presente artigo, como cultura, mestres da cultura popular, capoeira e intelectuais orgânicos.

Na segunda etapa realizou-se a pesquisa etnográfica, definida por Travancas (2011, p. 98) como “parte dos estudos antropológicos que corresponde à fase de elaboração de dados obtidos em pesquisa de campo e estudo descritivo de um ou de vários aspectos sociais ou culturais de um povo ou grupo social”. Trata-se, portanto de pesquisa empírica de caráter qualitativo, onde os dados obtidos na pesquisa de campo são baseados na observação e experiência do pesquisador e são colhidos em fontes diretamente relacionadas ao objeto estudado: as pessoas.

O instrumento de coleta de dados para a pesquisa etnográfica foi a observação participante. Esta análise, que consiste na inserção do pesquisador no ambiente natural de ocorrência do fenômeno estudado e sua interação com a situação investigada, foi realizada através de visitas não agendadas à Casa Mestre Ananias, em dias de treinos de capoeira, rodas de capoeira e festividades. Estas visitas permitiram observação e análise de fatos diretamente relacionados à experiências populares, voltadas à materialização dos ensinamentos e inspirações do Mestre Ananias. Realizou-se também entrevistas agendadas, com três discípulos do Mestre Ananias: Rodrigo Bruno Lima (Professor Minhoca), Almir José da Silva (Mestre Moreno) e Gilmar Matheus (Professor Gilmar).

Pesquisa Qualitativa: observação participante e entrevistas semiestruturadas

A Casa Mestre Ananias completa dez anos de atividade em maio de 2017. Localiza-se na Rua Conselheiro Ramalho, 945, bairro Bela Vista, região central São Paulo. Segundo o Professor Minhoca, gestor da organização, o centro de São Paulo foi escolhido porque foi nesta região que Mestre Ananias construiu grande parte de sua história na cidade.

Este espaço era o “terreiro”, onde o Mestre Ananias realizava, e atualmente seus discípulos realizam, através da capoeira, do samba de roda, do projeto sociocultural junto às crianças e adolescentes da comunidade, a transmissão de saberes, troca de experiências e a preservação da identidade afro-brasileira e nordestina.

Segundo a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, SEPPIR (2016, p. 12), “os terreiros se constituem espaços de busca do sentido de pertencimento, [...] ‘territórios político/mítico’, lugares de resistência transmissão de conhecimentos e preservação de identidades”.

Quando em atividade, a Casa Mestre Ananias fica de portas abertas, uma forma de convidar a todos, comunidade e passantes para entrar, conhecer. Outras características que chamam a atenção ao entrar na Casa, que trazem referências da cultura afro-brasileira:

- 1) No chão, há um símbolo em madeira da estrela de Davi, que representa o símbolo do grupo de capoeira fundado por Mestre Ananias. Os dois triângulos sobrepostos, um apontando para cima e outro para baixo, possuem significados populares, como igualdade: “o que está acima é como o que está abaixo”, o mundo material seria um reflexo dos acontecimentos do mundo espiritual; o positivo e o negativo, o bem e o mal, caminhando entrelaçados, compõe uma única coisa.



Figuras 4 e 5: Símbolo Casa Mestre Ananias. Fonte: Casa Mestre Ananias (2017)

- 2) Logo na entrada há um altar com duas imagens pequenas que, segundo o Professor Minhoca, tratam-se dos orixás protetores de Mestre Ananias e dele próprio, duas velas e uma quartinha. Na parede onde se localiza a bateria nos dias de roda, há uma bandeira do Brasil e é também o local onde são dispostos os berimbaus e demais instrumentos da casa.



Figura 6: Detalhes Casa Mestre Ananias. Fonte: A autora (2017).



Figura 7: Detalhes Casa Mestre Ananias. Fonte: A autora (2017).



Figura 8: Detalhes Casa Mestre Ananias. Fonte: A autora (2017).

O conteúdo apresentado aos alunos, além da capoeira, faz parte da história e formação cultural do país, como a produção dos próprios brinquedos, apresentação

de festejos tradicionais e folguedos nordestinos. Tais características, unidas aos valores à tradição, dão forma à cultura popular e à ancestralidade, tornam a Casa um local de resistência social.

De acordo com o Professor Minhoca, neste espaço treina-se capoeira, sem denominação de angola ou regional. Pela busca à ancestralidade e ao tradicional, aproxima-se da capoeira angola, mas não se definem por um ou outro, da mesma forma que consideram que o grupo ultrapassa as barreiras da casa: o grupo é a própria capoeira. Não há obrigatoriedade de utilização de uniformes, não há graduação de alunos; busca-se a vivência dos saberes populares, o aprendizado através do coletivo, da liberdade que respeita a realidade de cada um (tanto no sentido físico, como condições desiguais de formação educacional, história de vida), que por sua vez, se reconhecem enquanto comunidade. “Em um processo identitário estimular a integração social, a cidadania e a elevação da autoestima, principalmente do povo negro, nordestino e as gerações descendentes que vivem na capital” (CASA MESTRE ANANIAS, 2017).

O método de aprendizado por meio da oralidade, da vivência, que não visa o mercado, mas sim desenvolvimento humano, o reconhecimento e o pertencimento à tradição, supera o ensino formal. Todos ali, respeitando suas limitações, tem a capacidade de desenvolver habilidades em diferentes formas de expressão com a dança, a música, o jogo, a brincadeira, fora da perspectiva de que a arte é para poucos; todos são capazes e cada um possui sua importância para a realização da manifestação cultural sendo quem realmente é.

O humano é significado pelo princípio banto do “ntu”, no qual a existência do indivíduo se dá no coletivo. O pertencimento e a capacidade de entendimento e aceitação dos processos vividos no espaço tradicional passam pelo domínio da língua e das linguagens corpóreas, rítmicas e musicais e oferece as condições para a valorização e o reconhecimento da identidade dos povos tradicionais de matriz africana (SEPPIR, 2016, p. 11).

Percebeu-se através da pesquisa que todas as atividades da Casa prezam pelo fazer comunitário. Alunos, pais e professores deixam de ter tal “titulação” e assumem de forma gradual e natural a função de membros, parte de tudo o que ocorre. Tal característica é herança dos ensinamentos do mestre Ananias, que

segundo o Professor Minhoca, sempre fazia questão de ter todos os alunos ao seu lado, em qualquer lugar que estivesse, seja na Casa, seja em viagens para visitar outros grupos de capoeira, seja na preparação das festividades. Além da companhia, provocava também a participação de todos de alguma forma, no jogo de capoeira, no canto, no toque de algum instrumento ou auxílio a alguma atividade.

No calendário da Casa há quatro festividades fixas: aniversário da Casa Mestre Ananias, festa junina (nomeada Festas Junias, pela forma como o Mestre se referia à celebração), Festa de São Cosme e Damião e festa de Aniversário do Mestre Ananias. Em todas estas celebrações, os membros da Casa e comunidade do bairro são convidados a participar, desde a limpeza e decoração do espaço, preparação da comida, até a organização no dia da festa. São estes momentos de convívio com a família, com a comunidade, com a diferença, o encontro, conversas informais, onde durante o fazer, muitas histórias são contadas, o contato com as heranças culturais e o aprendizado acontecem de forma real.

Confirmando o conceito de intelectuais orgânicos, a atuação, as relações promovidas e sua função na comunidade que atuou, Mestre Ananias despertou em cada discípulo o reconhecimento de sua história, enquanto negro, capoeira, a aceitação de si, suas raízes e sua tradição, formando um grupo de pessoas conscientes da importância da resistência ao popular.

Desde a abertura da Casa, as rodas de capoeira acontecem às terças-feiras e é frequentada por alunos e membros da Casa, frequentadores da roda de capoeira da Praça da República que pertencem a grupos de capoeira angola e regional de toda a cidade. Aos que visitam a Casa pela primeira vez, há uma curiosidade em saber quem foi Mestre Ananias, como era o espaço onde ele comandava a roda e como é a roda de capoeira herdada por ele. Aos que acompanharam sua trajetória, há a vontade de aprender tanto a técnica do toque e do canto, como de perpetuação da tradição.

De forma comum, todos os entrevistados conheceram Mestre Ananias na roda de capoeira na Praça da República e o que mais os chamou a atenção foi a forma como o Mestre tocava e se comportava na roda. Segundo eles, era grande a

sua preocupação e rigidez com a afinação dos berimbaus e harmonia da bateria com o coro e com o jogo que acontecia. Na roda de capoeira, o “jogar direito” não era pura e simplesmente mimetizar golpes da capoeira angola ou regional, mas se concentrar e se entregar para o jogo. Havia uma preocupação em realizar as coisas como eram tradicionalmente feitas, como ele havia aprendido, não com o objetivo de cópia, mas de fazer sentido aquilo que está sendo realizado, com o devido respeito. A identificação dos discípulos com Mestre Ananias e a vontade de segui-lo estava justamente em reconhecer-se no passado de luta, no sentimento de pertencimento a algo que a sociedade sempre subjugou, reduziu e que para o Mestre representava o sentido de sua vida.

O amor que ele tinha, era o que ensinava. A devoção que ele tinha, o transformou em alguém muito forte, resistente. E essa força não tinha como não ensinar. Ele falava que a capoeira era a vida dele (Professor Minhoca, informação verbal).

A forma de aproximação dos entrevistados aconteceu através da insistência, da vontade de aprender a tocar berimbau daquela forma peculiar e fortalecer a identidade enquanto capoeira. Segundo o Mestre Moreno e os professores Minhoca e Gilmar, quando o Mestre teve a percepção do real interesse deles em querer segui-lo, também se aproximou. Esta aproximação, no entanto, não ocorria somente nos treinos e rodas de capoeira, mas também na vida pessoal do Mestre. Passaram a conviver em seu cotidiano, acompanhando-o tanto nas rodas de capoeira, como em cultos de candomblé, produção de berimbaus, consultas médicas. “Ele nos fazia viver a capoeira no todo, além da academia” (Mestre Moreno, informação verbal).

De acordo com os entrevistados, o Mestre Ananias tinha personalidade forte, direta, falava sem rodeios o que pensava, muitos o consideravam uma pessoa brava e muitos se afastaram dele por essa característica. “Sua desconfiança com todos era resultado do preconceito com suas origens, com o racismo que sofreu durante sua vida” (Professor Minhoca, informação verbal).

A forma de ensinar do Mestre Ananias, através da oitiva de acordo com os entrevistados, não permitia muitas perguntas, se dava através da observação, da vivência cotidiana.

Já que não posso perguntar, vou observar. Aprendi com o Mestre os ditados “quem muito quer saber, mexerico quer fazer” e “a língua que fala demais, fala bom dia a cavalo” (Mestre Moreno, informação verbal).

O aprendizado era muito lento, muitas vezes se aprende sofrendo, tendo que recuar, porque dói e isso bloqueia o processo de aprendizado, mas alguma coisa faz com que você retorne e é neste momento que se aprende (Professor Minhoca, informação verbal).

De acordo com o Professor Minhoca, o aprendizado do Mestre Ananias também aconteceu desta forma. Ele era semianalfabeto, as palavras que aprendeu a escrever, inclusive assinar o nome, o fez observando, repetindo.

Professor Gilmar pontua que atualmente, na ausência do Mestre percebe-se que há muitos discípulos reproduzindo o aprendizado que tiveram com o Mestre através do cuidado com a roda de capoeira, com a comunidade, com a afinação dos berimbaus e a bateria. Muitos que não necessariamente eram membros da Casa Mestre Ananias ou que não o acompanhavam cotidianamente, na busca de uma identidade tradicional da capoeira, reproduzem seus ensinamentos.

Com o falecimento do Mestre Ananias, a Casa vive uma nova fase, de recomeço, de resignificação, de uma nova atribuição ao significado e representação da tradição e ancestralidade, sem a figura mais importante presente de forma física.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na cultura ocidental, o saber científico se sobressai, deslegitimando o conhecimento dos mestres da cultura popular. Ser mestre da cultura popular não representa um título, mas uma representação social de minorias. Ele reproduz os valores, ideias e práticas culturais a partir da perspectiva das classes subalternas. Reconhecido por sua comunidade como tal através de suas ações em defesa legitimação de uma tradição, da realidade subalterna e sobretudo do caminho que apresenta para que cada um, ao reconhecer-se como parte desta história, encontre formas de resistência e mudança de uma realidade de exclusão, ausente de direitos e dignidade.

Buscou-se nesta pesquisa adaptar a teoria de intelectuais orgânicos proposta pelo filósofo Antônio Gramsci para a realidade dos mestres de cultura popular, no sentido de emancipação e luta social. A “função” de mestre só existe porque por trás deste sujeito há toda uma comunidade e todos são intelectuais, com capacidade de conseguir emancipação e empoderamento a partir da apropriação da sua história, da cultura.

Enquanto intelectual orgânico, o mestre que se propõe a assumir um papel importante no processo de superação da sociedade de classe, por ser membro da comunidade, conhece sua realidade, seus anseios e sobretudo sua história, desenvolve através da ancestralidade e dos saberes tradicionais, o resgate à essência, a reapropriação da própria história.

Ao assumir a própria cultura e identidade, desperta-se a consciência tanto das situações de opressão, preconceito e racismo sofridas, como principalmente da importância da mobilização para a continuidade da tradição, da liberdade e o rompimento com a passividade política.

Identificou-se que a Casa Mestre Ananias representa símbolo maior de influência e ensinamentos do mestre, pois, a partir da vivência, da vontade de fortalecimento da identidade enquanto capoeira para além do jogo, foi desenvolvido

esse projeto, de forma coletiva, cujo objetivo maior é valorizar as tradições populares afro-brasileiras, a partir de um trabalho social, com crianças e adolescentes por meio da oralidade e do coletivo.

A cultura popular tradicional é composta por bens simbólicos, criados por mulheres e homens oriundos do povo, os quais possuem direta ligação com a história e formação cultural do país e batalha pela sobrevivência. O sentimento de pertencimento a um grupo, não necessariamente igual, mas comum no sentido de subalternidade, amplia o sentido de comunidade, possibilitando a realização de forma conjunta de projetos sociais e políticos.

A cultura, para além das manifestações e representação do simbólico torna-se instrumento político, quando cada um compreende o seu valor histórico, seus direitos e deveres e desta forma, desperta sua consciência criadora, ausenta-se da passividade e posiciona-se de forma coletiva.

O trabalho dos mestres, de conservação e transformação, torna possível a difusão de uma nova direção intelectual e moral, mais crítica e ativa com relação à realidade. Desconstrói-se a hegemonia dominante e implanta-se uma nova forma de pensar, uma democracia de baixo para cima que inicia o processo de igualdade, de oportunidades e direitos.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Roda de Capoeira Angola e a força do canto dos poetas**: uma abordagem sobre a noção de circularidade do tempo. Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, v.5, nº 1, 2002. Pag. 81-90.

BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (Orgs). **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

BRAGA, Janine de Carvalho Ferreira; SALDANHA, Bianca de Souza. **Capoeira**: da criminalização no código penal de 1890 ao reconhecimento como esporte nacional e legislação aplicada 2014, P. 7. Disponível em: < <http://migre.me/wwGQP> >. Acesso em 26 de fevereiro de 2017.

BRASIL. Decreto nº 847 de 11 de outubro de 1890. **Código Penal dos Estados Unidos do Brasil**. Disponível em < <http://migre.me/wwGSI> >. Acesso em 26 de fevereiro de 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura – 3ª Edição**. Disponível em: < <http://migre.me/wwGRA> >. Acesso em 24 de abril de 2017.

BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. **Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana 2013-2015**. 1ª Edição. Brasília, janeiro de 2013. Disponível em: < <http://migre.me/wwGTa> >. Acesso em 15 de outubro de 2016.

BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. **Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR)**. Disponível em: < <http://www.seppir.gov.br> >. Acesso em 15 de outubro de 2016.

CARBONAR, Maria Aparecida. **Patrimônio imaterial**: a arte e manha da capoeira no contexto escolar-menino, quem é teu mestre? In: VII Encontro Regional Sul de

História Oral: História oral e a Integração Latino-americana. 2013, p. 6. Disponível em: < <http://migre.me/wwGTB> >. Acesso em 08 de abril de 2017

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: O direito à cultura. 1ª Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 11-13, 19 e 22.

_____. **Cultura e Democracia**. In: Crítica y Emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, nº1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008, p. 55 Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em 18 de março de 2017.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os sentidos da tradição**. In: BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (Orgs). Comunicação e Cultura das Minorias. São Paulo: Paulus, 2005, p. 86 e 95.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. Ed. – 5. Reimpr. – São Paulo: Atlas, 2011.

EXPRESSÃO da arte. 10.000 exemplares. São Paulo, mai/jun 2003, p. 24-26.

FERREIRA, Maria Nazareth. **Alternativas metodológicas para a produção científica**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2006.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2ª edição, 1978.

GRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. Disponível em: <<http://www.nzinga.org.br/>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2017.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. Disponível em: <<http://migre.me/wwGUc>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira (orgs). **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: CPC/USP, 2014, p. 116-133.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=292900&search=bahia|sao-felix|infograficos:-historico>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1412/>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: Questões conceituais e normativas. Disponível em: <<http://migre.me/wwGOB>>. Acesso em 27 de abril de 2017.

LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette da. **Dos gritos aos Griôs**: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. Disponível em <<http://migre.me/vhd9K>>. Acesso em 15 de outubro de 2016.

MARTINS, Marcos Francisco. **Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosófica, educativo-cultural e política**. Pro-posições, Campinas, v. 22, nº3, p. 144. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v22n3/10.pdf>>. Acesso em 09 de novembro de 2016.

NOGUEIRA, SILAS. **Poder, cultura e hegemonia**: elementos para uma discussão. In: Revista Extraprensa, vol. 3 nº 2, 2010.

OLIVEIRA, Maria Cecília Marins de; NASCIMENTO, Maria Elisa Brum do. **A organização da cultura na perspectiva gramsciana**. Verinotio – Revista On-line de Educação e Ciências Humanas. Nº 8, Ano IV, Maio de 2008. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.58276866803204.pdf>>. Acesso em 09 de novembro de 2016.

PACHECO, Lilian. **A Pedagogia Griô**: Educação, tradição oral e política da diversidade. Disponível em: <<http://migre.me/wvoTv>>. Acesso em 24 de abril de 2017.

PRANDI, Reginaldo. **A tenda ilustrada dos milagres**. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/02/01/a-tenda-ilustrada-dos-milagres/>>.

Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia; traduzido por Universidade Federal da Bahia. 14^a Ed. Petrópolis: Vozes, 2012

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Síntese da coleção História Geral da África**: Pré-história ao século XVI. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCAR, 2013, p. 52, 56 e 57. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002270/227007POR.pdf>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

SIMOIONATTO, Ivete. **Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana**. Florianópolis: Revista Katálysis, v. 12, nº 1, 2009, p. 42. Disponível em: <<file:///C:/Users/Vanessa/Downloads/10715-32379-1-PB.pdf>>. Acesso em 29 de novembro de 2016.

SODRE, Muniz. **O terreiro e a cidade**: A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Editora Vozes, 1988, p. 39, 50 e 124.

_____. **Por um conceito de minoria**. In: BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (Orgs). Comunicação e Cultura das Minorias. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **A verdade seduzida**: Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Coderci, 1983, p. 7, 8, 17, 68, 204 e 212.

_____. **Claros e escuros**: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. 3^a Ed. atual. e - ampl. Petrópolis: RJ: Vozes, 2015.

TRAVANCAS, Isabel. **Fazendo etnografia o mundo da comunicação**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2. Ed. – 5. Reimpr. – São Paulo: Atlas, 2011, p. 98.

UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-cultural-heritage-list-brazil/samba-de-roda-do-reconcavo-baiano/>>. Acesso em 21 de fevereiro de 2017.