



Revista dos discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar

Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola

Teaching, improvisation and imagination in the Capoeira Angola

Claudio Medeiros¹

Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva²

Resumo: O artigo pretende pensar nosso trabalho de campo no barracão da ECAIG-RJ (Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos) à luz das performances da oralitura, de Leda Maria Martins. Os estudos empreendidos acerca do ensino e do ritual da Capoeira Angola enovelam a pesquisa para uma perspectiva de pedagogia do tateamento: um tipo de experiência com o conhecimento que foge às noções paternalistas e patologizantes de seus iniciados. A pesquisa elabora teoricamente a interação de um ambiente de cuidado e respeito à ancestralidade em meio a uma ética brincante. A partir do referencial teórico transversal entre o Teatro, a Psicologia e a Filosofia do Corpo de Mestre Pastinha, encaramos a maneira como os saberes da Capoeira Angola instruem seus praticantes a partir da relação de maestria e do cultivo do corpo como local primevo de conhecimento.

Palavras-chave: Capoeira Angola. Leda Maria Martins. Mestre Pastinha. Filosofia do Corpo. Educação.

Abstract: The paper explores the teaching and learning experience at ECAIG-RJ (Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió) based on the thinking of Leda Maria Martins. The study of Capoeira Angola teaching and rituals leads the research toward a pedagogy of experience: a type of experience with oral knowledge that distances itself from the paternalistic and pathologizing notions of its students. This research theoretically elaborates on the interaction of an environment of care and respect for ancestral heritage guided by an ethic of play. Drawing on a theoretical framework that intertwines Theater, Psychology, and Mestre Pastinha's philosophy of the body, we examine how Capoeira Angola knowledge instructs its practitioners based on the relationship of mastery and the cultivation of the body as a primal site of knowledge.

Keywords: Capoeira Angola. Leda Maria Martins. Mestre Pastinha. Philosophy of the Body. Education.

¹ Professor do SFC/UFF e do PPGF/UFRJ. Doutor em Filosofia pela UERJ e Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF. Lattes ID 3955152626509473. Orcid ID <https://orcid.org/0000-0002-5583-9343>. Email: claudiomedeiros@id.uff.br

² Graduanda em Psicologia/UFF. ID Lattes: 9809033724292730. Orcid ID <https://orcid.org/0009-0005-0730-8424>. Email: maria_moreira@id.uff.br



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

Não saber cantar não é defeito, mas não saber responder é

(Mestre Pastinha)

Mil centros de gravidade

Uma coisa que nenhuma outra pessoa pode fazer por você: um corpo. A primeira batalha é contra a gravidade, quando se acorda e se sente o pesar das pálpebras contra os olhos. No momento em que a passagem pela imaterialidade parece mais verdadeira – instante da imanência e funcionamento em aparente baixa rotação – é que o corpo dá lugar a sonhos violentos e musculares. O sonho cumpre o papel de preservar o funcionamento do corpo inconsciente, a autorregeneração das energias é acompanhada de imagens que retornam. Mas surge o dia e será que do sonho o corpo se desassocia? Quando o corpo se libera, diz Édouard Glissant, “acompanha o grito, que, por sua vez, é explosão.” A reestreia é “frenética, ignora o tempo livre, a gentileza, o sentimento. O corpo segue e ignora a pausa, o lânguido, o contínuo. Ele se move aos trancos e barrancos.” (Glissant, 2022, p. 152) Lá onde se quis a anatomização para o trabalho do desencanto, improvisam-se polirritmias, artes de improviso, a coragem de romper com uma existência socialmente codificada para a produção. A primeira lição que se toma, diz Frantz Fanon, é “ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca.” (Fanon, 1968, p. 39). A primeira batalha é contra a gravidade. A maneira como um corpo multiplica articulações e zonas de flexão, e como elas reelaboram uma inteligência desbloqueada pelo incremento de mobilidade; para que o peso seja assim redistribuído, para que o peso não se acumule em nenhum ponto a partir de um equilíbrio que só você pode fazer. Corpo é uma coisa que ninguém pode fazer por você. Os músculos envolvidos no revirar em seu eixo, no olhar encaixado em ângulos quase inabitáveis – quando ao se colocar de cabeça para baixo, sustentando a ação e o olhar a partir dessa perspectiva, a nuca plantada no chão e o mundo de ponta-cabeça – dão passagem à bateria do jogo de Angola. A bateria aplica truques no corpo do mandingueiro: a marcialidade do jogo é



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

elaborada dentro e por meio de uma fenomenologia do corpo que responde ao toque do berimbau.

Vejo-o na rua, na roda, no jogo, desanatomizar-se inteiro — braços, cabeça, pés, pernas, pescoço, mãos, tudo desarticulando, rearticulando. Tudo aos assobios, aos ruídos, às ladainhas. Um corpo capaz de fazer um pião do tronco, acoplado a roldanas que chamamos pernas, multiplicando mil centros de gravidade nas mãos-alavancas e na cabeça-pistão. Ele é uma realidade erótica e uma atividade puramente relacional, mas ninguém pode desejar a relação por você.

Pérola é o apelido de uma jovem angoleira, que teve diagnóstico de paralisia cerebral na infância. Hoje treina conosco na ECAIG-RJ (Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió), cujo núcleo em Campos dos Goytacazes está sob a supervisão do Contramestre Perversidade. Pérola deixa cair um lenço no chão e indica a seu oponente que a pegue. A indicação é feita com dramaticidade, para que todos os olhares sejam atraídos pela deixa. Em um dia normal, pegar algo que caiu no chão para ela seria o papel esperado de qualquer um que a acompanhe. Mas, dentro de uma roda, o movimento espera que seu oponente se abaixe e dê a abertura de guarda necessária para uma investida por parte da jovem. Dentro do barracão, no dia a dia do ensino, ela é estimulada a abaixar, levantar-se, amarrar os próprios sapatos, ajustar seu próprio lenço, uma preparação que é a construção de autonomia dos movimentos. Mas um corpo é uma coisa que nenhuma outra pessoa pode fazer por ela. Somente Pérola pode valer-se da imagem, socialmente cristalizada, de “pessoa com deficiência”, para executar um movimento cotidiano que abrirá margem para a *manha*, a *malícia*. Assim que seu oponente se agachou para apanhar o lenço, Pérola insinua um contragolpe. Para o coro, o recado está dado: o pontapé encontraria o oponente em uma situação de fragilidade extrema, e só não o encontra porque Pérola decidiu preservá-lo. O jogo é jogado no contexto em que o uso da malícia como arte de improvisar a partir do precário é algo muito apreciado. Malícia que é específica das contrações – e descontrações – daquele corpo, mas que não poderia ser ensinada pelo Mestre de maneira direta, como se fosse uma receita, como se fosse o beabá de uma escrita.



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

O processo coercitivo de racialização é irremediavelmente neurótico, ele preza pela disciplina dos horários de socialização, pelo posicionamento enfileirado de corpos no espaço. Fabricar usos menos graves para o corpo, dentro de uma ética brincante do cuidado, foi uma preocupação que historicamente engajou mestres e mestras na formação social dos negros no Brasil. A transmissão oral desses conhecimentos esteve ligada ao valor da escuta, do calor e do toque na expressão dos ensinamentos, e ela produz no pupilo uma reação de convite, de proximidade, como se o espaço envolvido entre as síncope da bateria fornecesse respiro para uma intervenção ativa de quem ouve. A malícia no jogo de corpo entre apoios – esse modo de elidir a gravidade – tem na imprevisibilidade de trato o segredo para a eficácia. As rodas, as giras, as danças dramáticas, o jogo embalado pelo tambor africano nasceram nas ruas, em um contexto sócio-histórico parecido. Surgem no Brasil no período da privação de liberdade, como teatros brincantes desenhados para a ocasião da festa, do dia do descanso. Nos mocambos, ou após as feiras nos arraiais, o povo reunia-se e se despojava do corpo do trabalho. Como foi desobrigar-se do corpo mortificado pela combustão humana? O que foi a elaboração deste corpo brincante, senão um trabalho sobre si para usos menos comedidos e metrificados?

No contexto das festas, quando o jogo é jogado, brincar e vadiar são coisas que exigem dos brincantes condições idênticas e rituais de isonomia. Entre iguais, o olhar do outro já não me devolve a imagem bestial nem a vida violável do escravo. Aparecer espelhado em outro olhar como um igual, na experiência do jogo, é assimilar a igualdade como realidade praticável. Não se perseguiu a capoeiragem por ela ser perigosa – perigosos eram os feitores, os pelourinhos e as delegacias de polícia –, ou a festa porque era profana, mas por serem alegres. Atacava-se a roda por ser um ambiente praticável de humanização e cuidado para o corpo desobrigado da anatomia do trabalho. Sentir alegria – vestir o corpo capaz de sacanear ou encantar-se, de consentir ou contrariar, de dizer não ou talvez, de sonhar sonhos musculares – é abrigar zonas furtivas de mobilidade que passam ao largo da história da plantação. Da festa e do teatro brincante nasceram sonhos agressivos elaborados dentro e por meio daquelas fenomenologias do corpo dançante.



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

A relação entre um conceito de “liberdade enquanto performance”, e o aprimoramento lúdico deste corpo cujo movimento – passando ao largo da anatomia do escravizado – não foi interceptado pela violência colonial, compõe, segundo Leda Martins (2003), as formas poéticas que recriaram a memória das diásporas africanas no Brasil. Uma memória que não consiste no “desarquivamento” de um tribunal da verdade sobre o passado escravista, uma memória que não remete aos museus ou à historiografia. As afrografias da memória, segundo Martins (2021), são muito mais os espaços cênicos provisórios que dão passagem a um corpo transitado pelo movimento. Não a metafísica do movimento, a fisiologia do movimento, mas a maneira como a Capoeira Angola – assim como o Boi, as Congadas, as festas dos Reisados – são oralidades cujos movimentos são expressões de saberes indissociáveis da teatralização. No movimento dos teatros brincantes, das danças rituais brasileiras, “o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber representado (...). Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento” (Martins, 2003, p. 78). Um saber a nós vinculado não como cultura, como conhecimento teórico descontextualizado dos barracões, mas como ética e modo de vida. O corpo negro desatado da história da raça pediu passagem como exercício lúdico de botar um brinquedo na rua.

A arte cênica de imaginar outros mundos

Mestre Pastinha é lembrado como quem estabelece e organiza pela primeira vez o ensino da Capoeira Angola. Seu pensamento navegava desde o fundamento da capoeira em suas palavras, passando pelo timbre de cada instrumento, as entonações de cada tipo de canto, até chegar aos movimentos, a uma filosofia do corpo, ao ritual da roda etc. Especificamente em relação aos movimentos, sua repetição – com o cuidado que ele exige para cada corpo durante o ensino – é essencial para o uso e a aplicabilidade do fazer brincante impelido ao improviso. Mas como sistematizar o ensino de algo que é o improviso? O que significa elaborar em termos de ensino práticas que correspondem à



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

necessidade da fuga, da dissidência e da opacidade? Vadiar ou gingar é aprender a operar no espaço aberto pela dissimulação das expectativas que o oponente nutre em relação ao que esperava que eu fizesse. Como então aprender a mover-se nesta margem de indecisão baseada na fé perceptiva do outro, em seu excesso de confiança, e na minha capacidade de fazê-lo crer *outra* coisa? A ambivalência da noção de *vadiar* supõe o enquadramento criminal de gente vadia e desordeira. Mover-se como vadio ou vadia, falar em *vadiação* como sinônimo para o jogo de Angola é um modo de celebrar o cultivo de uma criatividade baseada nas potências do engano, da desautorização e do improviso. Como pensar este ensino, quando se trata de aprimorar um corpo que excede os limites da imaginação do oponente justamente porque trai suas noções de eficiência e anatomia? Se, através da dissimulação, o angoleiro destitui o oponente das suas certezas, o oponente é exposto à falsa sensação de vazio que o faz cair no vácuo. Ludibriar essas formas é, de certa maneira, incorporar o Não onde existe o Sim, o Contra em meio do a Favor, a intrepidez dissimulada de indecisão. A máxima de Pastinha, “capoeira é mandinga, é manha, é malícia, é tudo que a boca come!” revela o caráter pluriversal do jogo, da fraude e da trapaça que integraram pequenos abolicionismos não exatamente para negociar com identidades, mas para *negaceá-las*. Uma prática de negacear no jogo da racialização, para que não se revele demais o que se sabe ou o que se é capaz de fazer.

Gingar ou vadiar consiste em fazer o que não se espera porque o que se espera está codificado para a obstrução da mobilidade negra. A fugitividade e a esquiva é nunca estar em um ponto fixo. E quando foge ou nega, pode-se dar a entender que criou-se um *anti-jogo*. “A capoeira tem negativa, nega”, diz Mestre Pastinha. “A capoeira é positiva, tem verdade. Negativa é fazer que vai não vai, e na hora que nego mal espera, o capoeirista vai e entra e ganha, quando ele vê que perde, então ele deixa a capoeira na negativa, no camarada pra depois então ele vir revidar. O capoeira corre, e ai daquele que correr atrás do capoeirista. O camarada corre atrás dele, e o que que deu ali pra guardar? Tem alguma coisa ali na mão dele? O capoeirista corre porque não quer matar.” Não há *anti-jogo* no brinquedo de Angola uma vez que a malícia é a verdade seduzida, e a dissimulação a tecnologia de variar infinitamente as máscaras. Luta com aparência de dança, dança que



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

aparenta combate, jogo de destreza e malícia em que se finge lutar, e “finge-se tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e aí daquele desavisado” (Sodré, 1988, p. 205)

É muito triste se o meu corpo não é capaz de responder ao estímulo de se soltar, de sobrevoar a anatomia cotidiana. A teatralização de um corpo menos metrificado é o quê, senão a oportunidade de poder ser algo essencialmente diante de uma ontologia não-estruturada? A máscara projeta-se por cima de uma multiplicidade de incertezas, e nada nos garante que ela não possa abrigar criaturas de outro plano, um bicho, uma legião, uma gente, um vulto ou um vivente. A única coisa que com certeza não há, debaixo da máscara do angoleiro, é um negro ou uma negra.

“O xamã que é porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de outra realidade, mais verdadeira.” (Berthold, 2001, p. 1) Dentro da máscara outro corpo vem alojar-se e vive a circunstância imaginária. Se é a máscara o meu cavalo ou se serei eu o seu suporte, verdade é que calçá-la é viver outra realidade em uma circunstância imaginária. E se eu puder pela imaginação estar em outra história, e se eu pudesse ser outra criatura? Uma realidade imaginária e nem por isso menos autêntica – até particularmente mais verdadeira que a primeira – sobretudo se concordarmos que a liberdade não atende nossas urgências enquanto um conceito jurídico e abstrato. Seria impossível, há pouco mais de cem anos, tratar da liberdade no desterro de um corpo exaurido pela privação de mobilidade ou pela combustão do trabalho. Não há liberdade que não seja sensível e que não excite no corpo suas curvas, novos nexos e novas moléculas. A máscara ensina a fazer um corpo constelado por outros minicorpos, composto por segmentos que reelaboram uma inteligência desbloqueada pelo incremento de mobilidade. Quanto mais articulações, quanto mais zonas de flexão, mais força passa por ali, mais movimento, mais luz e sombra servirão à malícia. Como teria sido sacudir-se da máscara mortificada pelo banzo, do corpo metrificado pelo colonialismo? A distinção, feita por Nego Bispo (2003) em seus últimos escritos, entre “brincar de fazer as coisas” e “fazer as coisas de brincadeira” ajuda-nos a compreender que não é a cultura a



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

revitalização do corpo, mas o jogo, o brinquedo. Pelo jogo e pelo brinquedo vive-se outra realidade em uma circunstância imaginária, o que significa que novos mundos possam ser praticados não quando suas bibliotecas forem adquiridas, mas quando o jogo da relação não é interceptado pelo monoteísmo. Enquanto cosmologia, o monoteísmo é a tentativa de traduzir o movimento na universalidade do sentido das escrituras. É fazer com que a luz não passe, e refratar o que não sabemos em luzes difusas que são capturadas em outro plano de construção de sentido. Já ancestralidade, como outra palavra para um *modo de vida minoritário* ou uma *relação*, é a configuração da memória que emana no e a partir de um território existencial tal como um terreiro ou um barracão. A ecologia dos problemas que acontecem na relação perpassa por este respiro e exalação: uma potência contrátil daquilo que é opaco e, desta forma, dimensiona tanto a luz quanto as sombras. Essa relação de possibilidade de memória em diferentes entes, um relacionamento iminente com o desconhecido, passa pelo aprimoramento de um corpo que não seja regido nem pela falta, pela raça, ou pela ortopedia social, mas pelo amor. Quando se trata de escrever sobre como desaprender coisas, sobre como des-escolarizar para a escuta, o que é tão premente quanto a questão: pode o ensino ser lugar para a relação e para o amor à relação?

Desescolarizar não é sistematizar uma vanguarda teórica

Seguir o que o mestre propõe, na tentativa de imitá-lo ao reproduzir seus movimentos, pode parecer evidente durante um treino. Porém se quisermos pensar de que maneira a expressão do movimento guarda, em si, modos inteiramente inovadores da arte de dissimular – a partir da singularidade de cada um – então a questão passa a ser como a repetição mobiliza a diferença. É como se, inseridos no jogo de dissimulação que a roda propicia, nos lembrássemos da imagem do mestre já refratada em nossos músculos – como se repetíssemos a diferença entre o gesto dele e o meu, a fim de compor com um terceiro ainda, o meu oponente (que carrega em seu corpo já outros ensinamentos, de um fundamento de um outro mestre, cujas contrações ancestrais decorrem de outro lugar), e um quarto, que é a bateria. A disputa encenada não provém de uma ordem dialética e, sob



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

nenhum aspecto, mesmo com sua configuração de duplas, afinal as memórias performadas tendem à obliquidade do sentido, ao buscar flexioná-lo. Dizíamos que a prática da capoeira é desprender-se de um corpo socialmente codificado. Os ângulos se diversificam, e o exercício da *malícia* encanta na espreita de um golpe, no uso da energia em uma batalha contra a gravidade. Hipnotizado pela qualidade plástica das imagens, nosso olhar pode muito bem deixar-se seduzir pela escala das aparências. Porque, a rigor, há não menos que quatro em cena. Além do movimento tal como ensinado pelo mestre, o imaginário deste movimento refratado através do meu corpo, a minha composição com o movimento de um terceiro diante de mim, e – em quarto lugar – a bateria que rege o jogo em variações rítmicas cuja temporalidade dita qual movimento pode ser realizado.

A maestria envolve as relações diferenciais entre o que o aluno performa durante o ensino e o fundamento que o mestre propõe. O papel da repetição no campo de individuação é artifício para a construção de memória e assim, de tônicas de resposta, da possibilidade de mover-se em círculos, executar golpes sem esforço, derrubar seu oponente sem o uso da força. Essa organização, a qualidade muscular de sequenciamento entre a força e o relaxamento, ou entre o foco e a abstração, também serve à experiência com a possibilidade de seguimento do tempo. A possibilidade que o jogo de Angola inaugura de lidar com essa característica temporal do corpo, a partir de elementos como a inserção numa cena e os usos de significantes manchados pela história violenta da racialização pintam, agora, um palco movente que convoca o olhar do público. Na roda, os atores da cena se revezam no empoderamento que reencena um embate antigo, uma situação passada entre dois corpos, uma guerra dançada, calcada na leitura rápida entre um e outro. O uso da memória das posturas e o que elas indicam não são da ordem da substantivação do sentido, mas carregam relação com o que os cantos permitem que seja feito, o ritmo que o berimbau deseja empregar no jogo. Mas além da bateria, como quarto fator de orientação para o ensino do movimento, há em quinto lugar o movimento que aqui nos ocupa: o movimento tal como performado dentro e por meio do improviso.

O improviso é o que há de mais contingente e irrastrável em termos de conceito. A fim de pensarmos como o processo de aprendizado da descontração dá lugar à malícia



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

do angoleiro – algo que se dá quase na esquina do desejo –, partimos da ideia de que expressividade pessoal ocorre no atravessamento entre o movimento que o mestre ensina, a imagem que faço de que copio o que foi ensinado, a pergunta do oponente cuja resposta é o meu movimento performado, a bateria cuja execução inscreve o movimento na fenomenologia de um corpo dançante. Há, por último, o movimento cuja expressão não se dá entre a representação que faço do movimento e o movimento tal como originalmente performado pelo mestre. Ocorre aqui algo muito mais profundo do que a ideia de que “eu tenho uma representação” deste movimento cuja imagem corresponde ao movimento improvisado. O que se repete na repetição, através do improviso, não é o modelo, nem a cópia, mas a própria natureza do movimento que pede passagem na sua autonomia de obra. O que é ou retorna na repetição da cópia já não tem como parâmetro qualquer identidade constituída ou pré-estruturada, mas é algo que pode agora ser pensado para além da polaridade entre original e imagem, modelo e cópia. O que é conceitualmente intraduzível nos termos do movimento do improviso é este seu “estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia.” (Deleuze, 2018, p. 420) Deleuze utiliza o trabalho do ator e do mascaramento no teatro como forma de visualizar o improviso como movimento capaz de subsistir fora de toda captura pela representação do movimento ou interpretação do seu sentido.

Quando se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que “ensaia repetidas vezes” enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças. (...) O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito (Deleuze, 2018, p. 35).

O teatro não é a arte da interpretação, de levar o ator a representar no palco o que antes era texto, mas é na verdade a arte de instaurar esse espaço lúdico que vai permitir “selecionar as máscaras”, que vai permitir entender que “atuar é aprender a viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias”. O ator não faz “o mesmo” retornar, mas o retornar constitui o único. Mesmo daquilo que sempre está em movimento. Retornar é



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

o devir-idêntico do próprio movimento, produzido pelo improviso enquanto diferença, e determinada como “repetição”. O improviso seria então a natureza singular do movimento, cuja concretude é performada na renúncia da crença de que um original possa ser fielmente interpretado e substantivado enquanto sentido. “Nada há de repetido que possa ser isolado ou abstraído da repetição em que ele se forma e em que, porém ele também se oculta. Não há repetição nua que possa ser abstraída ou inferida do próprio disfarce. A mesma coisa é disfarçante e disfarçada.” (Deleuze, 2018, p. 45) Pelo disfarce e pela reversão simbólica, compreendemos o improviso como a prática de não interceptar o movimento na repetição do que persegue o idêntico. E porque o improviso elabora-se em cima de outro improviso, e assim sequencialmente, falta à consciência do saber a elaboração do seu conceito. O saber pressupõe um objeto, já o improviso é desempenhado, performado, isto é, repetido, posto em ato. O improviso é a teatralização do movimento, é a forma como o movimento é sujeito da sua própria expressão.

Educação e monoteísmo

A psychologização dos fenômenos imaginários em segmentações favorecidas pela lógica manicomial, e o paradigma da loucura nas tipificações psicanalíticas, nos distanciam de um vocabulário para tratar da escolarização da infância em alicerces que escapem à esfera do enquadramento em casos clínicos. A captura por essas máquinas conceituais por muitas vezes apreendeu as potências da imaginação em transtornos de personalidade e caráter, guiados por réguas morais e produtivas estrategicamente coniventes com os rituais de verdade da universidade. Além disso, perdura o contexto da violência racial como mito fundacional de uma sociedade que têm como bússola o comportamento saneado pelo branqueamento – principalmente nas esferas institucionais onde a escolarização do cuidado é exercido. De fora a fora nas escolas a ética de trabalho de cuidado não é endereçada como uma área relevante da formação dos profissionais, abrindo brechas para comportamentos estigmatizantes que caem em discursos recheados de dívida e culpa, pela maneira que este serviço foi historicamente prestado. Executado primordialmente por mãos femininas (ou socializadas dessa forma) o trabalho não



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

reconhecido em esfera doméstica respinga no trabalho de cuidado dos centros de assistência social. A cena repetida nesses termos resguarda o sentimento de dívida que todo serviço não valorizado carrega. A maneira de endereçar essas dívidas ou regulamentar esse valor vai além de uma mera disputa por direito trabalhista. Evoca questões éticas relativas à pedagogia exercida nesses espaços, tal como a sustentabilidade desses ambientes nos quais os afetos são difusos (além, é claro, de construções de gênero intrincadas na distribuição dos papéis).

O que o ambiente escolar faz – o que, em termos de princípio, inclui também a universidade – é desvincular o saber de uma cosmologia e dos modos de vida. Assim como o brinquedo não corresponde à cultura – seja ela fixada como patrimônio, seja codificada como mercadoria – a escolarização não é apenas a contração de conhecimento, é também o seu arquivamento e a contenção da potência temerária da oralidade. Excluído e secretamente investido pela racionalidade racial, a trajetória do pensamento dos mestres e mestras é ao mesmo tempo “controlada, selecionada, organizada e distribuída por procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos” (Foucault, 1996, p. 8). “Não saber cantar não é defeito, mas não saber responder é” – Mestre Pastinha traz em seu manuscrito uma máxima que diz diretamente do sentido de responsabilidade que é construído nas tecnologias de ensino em um barracão. “Não saber responder” é consentir aos rituais de verdade que a cultura acadêmica regulou para a produção, seleção e distribuição do seu discurso. Segundo essa compreensão, a ordem dos discursos científicos precisa obedecer à universalização de protocolos e linguagens acadêmicas para receber status de ciência. Mas, no Ocidente, a atenção a esse critério não se estende aos protocolos e linguagens das tradições que performam a oralidade como um saber: nosso ensino, nossas danças dramáticas e nossos rituais podem ser repentinamente desterritorializados – de seus fundamentos, da ecologia das relações, da geografia dos ritos e modos de vida – sem que isso desencadeie nenhuma crise ética, nenhuma violência juridicamente tipificada como racismo.

Referências



Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola
Claudio Medeiros & Maria Rita Moreira Gomes Carneiro Da Silva

Berthold, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2001.

Bispo dos Santos, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Deleuze, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2018.

Fanon, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Loyola, São Paulo, 1996.

Glissant, Édouard. Poética natural, poética forçada de Édouard Glissant. **Revista Criação & Crítica**, v. 32, p.149-161, 2022.

Martins, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

Martins, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Martins, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, v. 26, p. 63-81, 2003.

Pastinha, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). **Quando as pernas fazem mizerê: metafísica e prática da capoeira**. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Disponível em: <<https://www.capoeirashop.fr/img/cms/Manuscritos-Mestre-Pastinha-full.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2025.

Sodré, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

Data de recebimento: 16/07/2025

Data de aceite: 08/09/2025

Como citar este texto de acordo com a ABNT:

MEDEIROS, Claudio; SILVA, Maria Rita Moreira Gomes Carneiro da. Ensino, improviso e imaginação no jogo de Angola. **Áskesis**, São Carlos, v. 14, n. 2, p. 274-286, jul./dez. 2025. DOI: 10.14244./2238-3069.2025/40.