

## CAPOEIRA EM TRÊS *TAKES*: ESTÉTICA E RESISTÊNCIA DE UMA *ARTEFILOSOFIA*

Clécia Maria Aquino de Queiroz

Jessica Gonçalves de Andrade

**RESUMO:** Uma abordagem da estética da Capoeira Angola enquanto *artefilosofia* para possíveis interpretações da sociedade brasileira, por meio de sua indumentária, música e movimento. Estes são os três *takes* que iremos divagar aqui neste artigo. Para tanto, nos apropriamos de uma linguagem cinematográfica como proposta metodológica de escrita. Neste enfoque estético da Capoeira como *artefilosofia*, encontramos aporte filosófico em Deleuze e Guatarri. No que concerne à Capoeira Angola, utilizamos como referência os estudos de pesquisadores dessa temática, a exemplo de Pedro Abib (2004), Janja Araújo, Valdeloír Rêgo ou Evani Tavares, além de depoimentos de alguns Mestres de Capoeira Angola da Bahia: Cobra Mansa, Augusto e Santa Rosa.

**ABSTRACT:** An aesthetic approach of Capoeira Angola as *artefilosofia* for possible interpretations of Brazilian society through its costume, music and movement. These are the three takes we will digress here in this article. Therefore, we appropriate a cinematic language as a methodological writing proposal. In this aesthetic approach of Capoeira as *artefilosofia* we find philosophical contribution in Deleuze and Guattari. In regards to academic researches in Capoeira Angola, we use as reference the studies of researchers of this theme, such as Pedro Abib (2004), Janja Araújo, Valdeloír Rêgo or Evani Tavares, and also some Masters of Capoeira Angola in Bahia testimonials: Cobra Mansa, Augusto and Santa Rosa.

### INTRODUÇÃO

Este artigo surgiu de reflexões sobre o regime semiótico da Capoeira Angola, no intuito de nela encontrar atitudes e pressupostos necessários para o desenvolvimento de um pensamento crítico acerca da sociedade brasileira, que nos possibilitasse o reconhecimento de nós mesmos. Perseguindo esse objetivo, mergulhamos no universo da Capoeira, nos seus princípios estéticos e éticos, que muitas vezes diferem da ética oficialmente assumida pela sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, parecem explicitar bem a dinâmica dessa mesma sociedade. Nesse mergulho, nos aproximamos dos estudos de Eduardo David de Oliveira acerca da Capoeira Angola, nos quais ele afirma ser ela “o espaço ancestral onde um regime de signos se ordena para não apenas ver a capoeira, mas ver desde a Capoeira”<sup>1</sup>. Percorrendo o terreno simbólico, dessa prática da cultura popular

---

<sup>1</sup> Citação postada no site do Bando Maré de Arte, disponível em <https://www.facebook.com/capoeirangolapetrolina/posts/1500824170166828> e capturado em 10/06/2015

fomos conduzidas a refletir sobre as lutas dos brasileiros e brasileiras historicamente em situação de desvantagem política, social, econômica e suas tentativas de sobrevivência diante de uma estratificação social classista desigual, pautada em preferências de cor de pele e preconceitos raciais. A partir dessas reflexões, visualizamos nos princípios básicos da Capoeira Angola o “jeito” encontrado por esses sujeitos para resistir e contaminar toda a sociedade com seus valores: gingando, esquivando e negociando.

Misturando poesia e prosa, assumimos aqui uma escrita por intermédio de *takes*, que de forma cíclica, por *loops*, tende a experimentar novas maneiras metodológicas e inventivas de escrever, experimentando outras rotas, compondo ritornelos. Escolhemos um formato com elementos da linguagem cinematográfica porque queríamos, como no cinema, dar foco, enquadrar situações. Os *takes*, diferentemente dos ensaios, eles são o resultado, formando juntos a conclusão do filme. Quando um ator entra no *set* de gravação para gravar um *take* do filme, ele sempre atua como se aquela tomada fosse a escolhida para o filme final. É urgente, é tenso por ser uma tentativa que procura uma finalidade. Nossos *takes*, aqui, são semelhantes neste tensionamento.

Os *takes* gravados geralmente causam um entusiasmo de invenção e acabamento, mas eles não pretendem concluir as possibilidades. Por outro lado, também não admitem que o próximo *take* seja o apêndice ou a conclusão daquilo que se propôs a fazer no início. Devido a sua própria natureza de ser fragmentado, ele pode ser visto individualmente, aleatoriamente. Aqui o *take* é a alusão de um povo, múltiplo, heterogêneo, atuando no cotidiano da vida real, descobrindo-se performático. É vivendo que entramos no tempo do improvisado, aventurando-nos no que os ritornelos nos proporcionam, nos experimentando sem poder mais retornar.

Neste enfoque estético da capoeira como *artefilosofia*, encontramos aporte filosófico em Deleuze e Guatarri, que nos permitiu captar os processos heterogêneos singulares presentes na dinâmica da Roda de Angola e, ao mesmo tempo, olhar para fora dela como se tivéssemos visores, óculos ou lentes de enxergar o mundo externo. No que concerne à Capoeira Angola, foram usados como referência os estudos de pesquisadores dessa temática, a exemplo de Pedro Abib (2004), Janja Araújo, Valdeloír Rêgo e Evani Tavares. Também foram revistos os princípios da Filosofia da Ancestralidade de Eduardo David de Oliveira e seus estudos sobre a Capoeira Angola como referência para a elaboração de uma epistemologia de origem africana, além dos valiosos depoimentos de três Mestres de Capoeira Angola da Bahia: Cobra Mansa, Augusto e Santa Rosa.

## TAKE 1. INDUMENTÁRIA

*Avistei o Vidigal.  
Fiquei sem sangue;  
Se não sou tão ligeiro  
O quati me lambe.<sup>2</sup>*

**Câmera 1.** Terno de linho branco, sapato e camisa branca. Silhueta esguia e alta. Calça folgada com boca de sino cobrindo o pé todo, *lenço de esquião de seda* envolto no pescoço para evitar navalhadas. Se a navalha por mais afiada que seja não corta a seda pura, como afirma mestre Noronha<sup>3</sup>, o lenço também evita o suor, a poeira no colarinho da camisa. *Close-up*<sup>4</sup> na orelha: argolinha de ouro, como símbolo de força e valentia. Quando o jogo começar, ele deverá ser feito com tanta perfeição e habilidade que, ao seu término, a indumentária deverá estar limpa. Novo enquadramento. Foco nas mãos. O “ator” segura uma navalha. Brinca com ela. Recorta o espaço em círculos usando o objeto. A navalha é quase um prolongamento dos seus dedos. Dá dois riscos em X e esconde-a no sapato. Corta!

**Voz over.** Valdeloír Rego (2015) afirma que o uniforme acima descrito não era privativo do capoeira, era comum a qualquer negro que assim quisesse se trajar, visto que o capoeira era perseguido, e portanto, não faz muito sentido existir um modo de vestir que o tornasse alvo ainda mais fácil para a polícia. E essa indumentária era comum entre os negros no final do século XIX e início do século XX. Rego conta-nos que também nas ruas podia-se encontrar babalaôs que se trajavam da mesma maneira, a exemplo de Tio Joaquim do Axé Apô Afonjá, que acrescentava ao traje um *chapéu bico de sino*. (REGO, 2015).

Os marujos também vestiam calças de boca de sino para, em caso de alguma emergência no mar, poderem tira-la rapidamente e, dando nós nas extremidades, transformá-las em boia. Alguns pesquisadores (DIAS, 2005), (SOARES, 2001) contam sobre a proximidade dos capoeiras com os marujos, tendo alguns dos primeiros servido, na Marinha de Guerra brasileira desde o século XIX, seja por alistamento voluntário para

---

<sup>2</sup>Versos da Cultura Popular citados por Mário de Andrade, na introdução às Memórias de um Sargento de Milícias, São Paulo, 1941.

<sup>3</sup>Arquivo da Marinha (RJ), livro Mestre de sargentos, cabos e marinheiros, filme 345, seção A, fls. 269, acervo SDM 34 (1912-1938/1906-1940) citado por Adriana Albert Dias no artigo Os “fiéis” da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha – Revista Afro-Ásia (2005).

<sup>4</sup> *Close up* ou plano fechado é o termo da linguagem cinematográfica usado para indicar que a câmera está bem próxima do objeto, de maneira que ele ocupe quase todo o cenário, sem deixar espaços a sua volta.

evitar a prisão ou recrutados à força pelas autoridades policiais, como forma de punição. Entretanto, a intersecção entre o universo da capoeiragem com o mundo dos marinheiros revela entre eles situações de muitos conflitos e crimes com navalhas, facas, facões e tiroteios, envolvendo passagens pela polícia e manchetes nos jornais. No caso do traje dos capoeiras, a calça na altura da perna era estreita e a boca larga ajudava a esconder armas brancas ou navalha.

De acordo com os depoimentos dos Mestres Cobra Mansa e Augusto no DMMDC (2015), uma das formas da polícia abordar um suspeito de capoeiragem e lhe causar constrangimento, era atirar um limão dentro das suas calças. Se ficasse preso, era aplicada uma série de surras e torturas chamadas de *Ceia dos Camarões*, que segundo Vieira (2008) foi instituída pelo Sargento de Milícias do Rio, Miguel Nunes Vidigal.

A preferência dos capoeiras pelo branco aos domingos, feriados e dias santos – talvez por influência religiosa ou pelo clima tropical – que os fizeram ser apelidados de *a mosca no leite*, era trocada nos dias de semana. No Cais do Porto de Salvador, onde se encontravam os mais famosos capoeiras, a roupa habitual do trabalho era a indumentária do jogo: calça com a bainha arregaçada, camisa tipo abadá feita de saco de farinha ou açúcar, pés descalços. (REGO, 2015, p. 59). E a navalha...? Ela também é parte da estética desse período inicial da capoeira. Havia inclusive uma técnica eficiente e muito perigosa de usá-la, proveniente das trocas culturais com os marinheiros, que consistia em amarrá-la num fio elástico para alcançar um adversário distante. (DIAS, 2005).

**Corte para 2011. Câmera 2, Plano Aberto.** Espaço Cultural da Barroquinha. Na frente da antiga igreja talhada no estilo barroco, vários grupos de capoeiristas estão organizados como pequenas ilhas, cada uma com uma cor diferente. No canto esquerdo, bem ao fundo, a cor amarela da camisa contrasta com o preto da calça. Explícita homenagem ao Mestre Pastinha, que adotava na indumentária do seu grupo as cores do seu time de futebol, o Ypiranga. Mais na frente à direita, dois grupos trajados com peças brancas, cada um com o símbolo que dá a identidade ao grupo aplicado na camisa. Mais na frente, ocupando o centro do largo, mais alguns grupos. As cores branca, amarela e preta se espalham em combinações diferentes no espaço. *Close-up:* Pés. Todos calçados. O sapato de outrora foi substituído pelo tênis, mas os pés estão literalmente calçados: angoleiro não joga descalço. Costume preservado dos tempos em que não havia academias ou

associações e a roda acontecia nas ruas. Pouco a pouco forma-se uma grande roda composta onde jogadores de diversas nacionalidades. Vai começar o jogo. Corta!<sup>5</sup>

**Voz over.** A padronização do traje é coisa da segunda metade do século vinte, obedecendo na Bahia, segundo Rego (2015) às imposições do órgão oficial de turismo. Se na década de 1960 esse reconhecido etnólogo pronunciava sua revolta contra as cores berrantes e variadas das camisas, Araújo (2015) chama atenção para a reafirmação da cultura baiana e reafirmação da Capoeira Angola nos anos 90. Isso trouxe de volta a concentração para o traje nas cores preto, amarelo e branco, que guardam a simbologia da tradição e/ou homenagem aos mestres. Nada de navalhas. A ideia aqui é muito mais ganhar o jogo revelando ao outro onde ele vacilou sem lhe bater de fato. “Jogo é apenas jogo. Descontração, prazer, divertimento (riso). Acordo tácito”. (ARAÚJO 2015, p. 48)

O que se pode observar a partir do que foi acima exposto é que a estética dos trajes na Capoeira Angola se enquadra dentro de cada período histórico. A busca do solo da ancestralidade e da tradição na indumentária dessa arte/luta faz parte de todo um regime semiótico, onde estão inclusos também a cor da camisa e da calça. Assumindo aqui a Capoeira Angola como *artefilosofia*, nos parece que isto vai ao encontro de Deleuze e Guatarri (1997), quando eles afirmam que a arte não é um instrumento de comunicação e sim de resistência. Numa entrevista proferida no *Mardis de La Fondation*<sup>6</sup>, Deleuze (1987) comenta que a arte é o que resiste à morte:

[...] a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.

Considerando a história de luta pela sobrevivência da Capoeira na sociedade brasileira, podemos afirmar que ela é um ato de resistência. Por outro lado, a Roda de Angola é apresentada por Frigério (1989) como arte, onde se incluem movimentos bonitos, predominando o nível baixo, com o estabelecimento de uma estética individual, imbuída de teatralidade, dentro de jogo descontraído e realizado por prazer e divertimento. (ARAÚJO, 2005). Assim, a Capoeira Angola consegue atingir o que Deleuze chama de "duas faces do

---

<sup>5</sup> Alusão ao XVII Encontro Internacional de Capoeira Angola sediado e ocorrido em Salvador entre 28 de julho e 1º de agosto de 2013

<sup>6</sup> Entrevista proferida no *Mardis de La Fondation* para a Fundação Europeia de Imagem e Som em 17 de março de 1987, disponível em [http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr\\_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation)

ato de resistência", por ser ela humana e também um ato de arte. E, em se tratando da indumentária dos Angoleiros, as cores não indicam uma palavra de ordem ou transmissão e propagação de uma informação, o que contrariaria a ideia de arte de Deleuze. Elas são uma forma artística de expressão de um sentimento de pertença, identidade com reforço na diferença e ato de resistência.

## TAKE 2. MÚSICA

*Oi sim sim sim  
Oi não não não  
Mas hoje tem amanhã não  
Mas hoje tem amanhã não*

**Câmera 1.** Largo de Santo Antônio. Um semicírculo formado por vários “atores” vestidos de branco. Fechando espacialmente o círculo, uma bateria composta por cinco indivíduos: três deles seguram um berimbau e caxixi nas mãos; um outro com um atabaque e mais um com um pandeiro. Enquadramento nos dois “atores” que vão iniciar o jogo e estão no momento agachados. **Ação.** IÊÊÊÊ!!! Brada o Mestre dando início a uma ladainha, enquanto faz soar o gunga<sup>7</sup>. “*A história nos engana / Diz tudo pelo contrário (...)*”. Todos na roda sabem que somente ele pode cantar as ladainhas ou, com sua autorização, os capoeiristas que vão fazer o jogo, aqueles que estão ali mesmo, neste momento, aguardando ao “pé do berimbau”. “*Sou filho da cobra verde, neto da cobra coral (...)*”, segue o mestre, puxando outra ladainha. Puxa mais uma. As ladainhas que canta vão remetendo à história da capoeira, seus grandes personagens, concepções de mundo. Este é um momento de concentração, de lembrar os ancestrais em sinal de respeito e benevolência.

O berimbau muda de toque. O mestre canta, o coro responde. É a chula. De maneira curta, os versos vão fazendo menção aos mestres, as suas origens, à cidade. Os dois capoeiristas, continuam lá agachados, aguardando no “pé do berimbau”, que nesta trilha sonora é o principal instrumento. Eles não têm ainda a permissão de jogar. O Mestre puxa um corrido, acelera o compasso, o coro responde, as palmas acompanham o ritmo. Atenção!!! O jogo começa. O Mestre improvisa versos, estimula, dá conselho aos jogadores, se comunica com a plateia. Um capoeira de estatura alta entra na roda batendo,

---

<sup>7</sup>Gunga é o berimbau com sonoridade mais grave entre os três berimbaus que fazem parte da bateria da Capoeira Angola. Os outros dois recebem o nome de médio, com sonoridade média e viola, de afinação mais aguda. A diferença da sonoridade é dada pelo tamanho das cabaças.

valendo-se do seu físico. Já se ouve o Mestre: “*Tamanho não é documento / Isso eu posso lhe provar/ Meu mestre bateu de sola / num crioulo de assombrar(...)*”. A música parece deslocar o raciocínio dos jogadores, dar ao pensamento muito mais que a inteligência e, como uma intuição bergsoniana<sup>8</sup>, vai desenvolvendo aqueles corpos em todos os sentidos da interrupção e da combinação. Mistura de corpos. Contaminação das formas. Fim de jogo. Corta!

**Voz over.** Música é um elemento muito importante em um filme e, ao espectador, ela emociona, dá sensação de medo, raiva, dor, alegria. No “filme” particular que aqui fazemos acerca da capoeira, a música precisa entrar em primeiro plano, pois os cantos, os diferentes toques do berimbau, articulados com os pandeiros são fundamentais ao jogo. A música aqui não é acompanhamento, mas parte integral da Roda de Angola. Ela estabelece diálogos com os corpos, aproxima passado e presente e compartilha hábitos, costumes, princípios éticos.

Como *filmmakers* imaginárias, olhando de fora da Roda, a música nos provoca, dentre outros sentimentos, uma saudade, uma saudade do que ainda não vivemos, talvez sejam nossos ancestrais que mexam com nossa memória inacessível. Sim, porque os elementos musicais ali existentes (temáticas, letras, formas, fraseados rítmico-melódicos, amplitude melódica, termos, instrumentos) e extramusicais (configurações rituais, espaciais, comportamentos) são recorrentes em outras formas expressivas oriundas da tradição africana no Brasil como o samba de roda, o jongo e as religiões de matrizes africanas, sobretudo o Candomblé das Nações Angola e Caboclo. (DINIZ, 2010). Tradições que também comungam de compartilhamentos ancestrais.

Mas, e esta música? É sim *ou* não? A Capoeira Angola não tem uma resposta certa, nem pretende. Isso porque ela não atua por exclusão, mas por disjunções que versam a conjunção *ou* como potência de afirmação, de inclusão do diferente. O *ou* não exclui uma quantidade de características em benefício de um Eu, ele abre o desigual. Não há mais um Eu, e sim um diferente que não termina jamais de se modelar e se metamorfosear. Como na vida da Roda de Fora.

E na Roda de Dentro tudo começa com música. Ela parece tirar o chão dos corpos, calar as convicções. Sua estrutura é cíclica, com frases que são repetidas pelo coro em versos muitas vezes improvisados, num ritornelo onde parece habitar movimentos que se interpenetram. Para Deleuze e Guattari (1997), um ritornelo está totalmente ligado ao

---

<sup>8</sup> Referência à filosofia de Henri Bergson, na qual a intuição é um dos conceitos centrais, adotando-a mesmo como método.

problema do território e é ao mesmo tempo territorialização, desterritorialização, reterritorialização. Na Capoeira, nos parece que as vozes instrumentais, cantos, palmas e o ritmo na roda é que indica o território. Suas expressões e harmonia dão fluxo aos corpos que em movimento se experimentam.

Segundo Deleuze (1992), o grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos. A música inspira um agenciamento territorial que, em um contíguo de ritmo e compasso, se desenha em um ritmo compassado, célere, circular. Faz-se música para sair do seu terreno, para criar trilhas, possibilidades de outros territórios, outras vozes, vozes que não se afastam das linhas que os cruzam, apontando sempre para uma fuga, abrindo-se para novos encontros, mas sem deixar de retornar para casa. Ao ouvirmos a música na capoeira, percebemos o ritornelo deleuziano, num retorno ao passado histórico, numa sensação de sair de casa, desterritorializando-se, para degustar as prováveis linhas de fuga entrelaçadas pelas vozes do outro, onde todo começo é um retorno que sempre estará agenciado a uma distância, uma diferença.

*Voz over*<sup>9</sup>. Ornette Coleman, saxofonista e compositor de *jazz* americano, um dos criadores do *free jazz*, afirma que o tema tocado no início de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura. Pensamos aqui o ritornelo como uma importante influência para esta aventura. Sim, Deleuze, há uma camaradagem nesse encontro!

Na tentativa de refletirmos sobre a sociedade brasileira a partir da música da Capoeira, nos debruçamos sobre os temas das cantigas e encontramos narrativas da vida cotidiana, hábitos e comportamentos da sociedade colonial, histórias de lutas dos negros escravizados. A partir delas, pode-se entender facilmente a experiência extremamente negativa da escravidão impregnada na memória coletiva, mas também absorver o rico universo da resistência e o desenvolvimento da capacidade de muitos para agir significativamente na sociedade em que viveram ou vivem.

Entretanto, aqui a nossa câmera fixa o foco em duas características da estrutura da música retrocitadas e que nos fazem perseguir a ideia da Capoeira como *artefilosofia*: O ritornelo e o improviso. O ritornelo se faz em torno do improviso e essas duas características nos parece recorrentes nos comportamentos socioculturais da nossa

---

<sup>9</sup> *Voz over* é um termo da linguagem cinematográfica que indica no diálogo que o autor da fala está ausente da cena e não sabemos quem está falando, geralmente um narrador que acompanha a história mas não atua como personagem no filme.

sociedade. Diante de situações adversas impostas pela Roda de Fora, os atores sociais no Brasil precisaram (e ainda precisam) usar do improviso e da criatividade para correr riscos e retornar a si mesmos superando-se para sobreviver e reterritorializar-se. E isso é explícito nas mais diversas esferas da vida dos brasileiros e brasileiras, desde a culinária à religião, da política às artes.

### TAKE 3. MOVIMENTO

*“Cobrinha, sabe por que é que o pessoal te pega?” – Sei não Mestre. – Porque você só tem um tipo de jogo.”<sup>10</sup>*

**Câmera 1.** Olho no olho do adversário. O jogador sabe tudo o que vai fazer. O negócio é atuar, fingir, simular, ludibriar o oponente. O jogo começa na jinga. Ele joga e nem olha para o outro. Conta os passos dele, já conhece tudo que o outro vai fazer. Aqui não se pode vacilar, o jogo é questão de sobrevivência. Ele sente até o calor do corpo do oponente. Um *travelling*<sup>11</sup> da câmera pela roda. Tem uma cabra sentado ali que somente observa. Fica só olhando o mestre mais experiente. O corpo deste que está sentado parece em aberto. Ele se esquivava. O cara está jogando com um outro, mas ele sente a sensação do jogo. Ele está fora do jogo, mas ao mesmo tempo dentro. Vê-se claro nos seus olhos que ele estuda minuciosamente os movimentos daquele que está agora na roda e será sua próxima vítima no próximo jogo. Então, ele o instigará a impor o jogo que agora observa... E é aí... Aí, sim, que ele vai pegá-lo porque esse que agora joga só tem um tipo de jogo.

**Contre-plongée.**<sup>12</sup> A sensação é de superioridade, o capoeira nitidamente impõe o seu jogo pessoal. O adversário está limitado, câmera em *plongée* para evidenciar sua pequenez. Se sente bloqueado, entra na escuridão, mesmo estando na luz, porque a luz é tão forte que cega. “Quando a intensidade luminosa é muito alta, funciona como a escuridão pro cara”, como lembra Mestre Augusto (2015). Ele que é tão bom, agora não enxerga nada. Está inibido, diante da roda. Sente-se ferido na sua vaidade. Deixa de gingar

<sup>10</sup> Mestre Cobra Mansa, citando uma conversa entre ele e o Mestre Bom Cabrito em depoimento dado ao DMMDC, em maio de 2015

<sup>11</sup> Em linguagem cinematográfica, *travelling* é o plano em que a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objetos enquadrados.

<sup>12</sup> *Contre-plongée* é um termo francês da linguagem cinematográfica usada para indicar quando a câmera está abaixo do nível dos olhos daquele que está sendo enquadrado, voltada para cima. Essa posição é também chamada de “câmera baixa”. Já o termo *plongée* indica quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo (câmera alta)

e parte para o confronto direto. Revida de qualquer jeito. *Close up* no rosto do outro. Tem sorriso nos olhos dele. Sabe que desestabilizou emocionalmente o parceiro e deixa que ele tente lhe bater. Aproxima-se dele. Nada de dar espaço, do contrário o adversário pode se espalhar. Vai diminuindo, diminuindo o espaço, entra na área do outro, pois sabe que o seu oponente não sabe trabalhar num limite tão fechado. Pronto. Cabeceia. Os olhos sorriem mais ainda. Corre para a plateia, teatralizando: “Vocês viram? Foi ele que me agrediu. Eu só fiz me defender. Eu vi na hora que o cara ia acabar comigo... foi uma ignorância”. Pronto, a plateia está ganha. Fim de jogo. Corta!

**Câmera 2.** Na roda, duas gerações de jogadores. Um bem jovem, pinta de surfista. O outro um capoeirista das antigas, tranquilo. Ele começa o jogo jingando numa característica bem devagar. O jovem, vaidoso, responde cheio de acrobacias. Pula pra lá, pula pra cá. O outro, praticamente no centro da roda, com as mãos para trás agachado. E o jovem pá, pá... Risos na plateia. Isso incomoda o capoeira mais velho, que diante de tanta movimentação não consegue nem se mexer. E o jovem se encontra, se exhibe. Dá um rabo de arraia, chamado “baiana”, no joelho do velho capoeirista, que tem que negar. Chega pertinho do chão. Ele repete o mesmo golpe e novamente o ouro dá outra negativa, do contrário apanharia. O jovem faz movimentos que parecem totalmente gratuitos. De repente, faz uma acrobacia e cai do lado do velho Mestre, que sem sair do lugar puxa subitamente a perna. O jovem cai de costas fazendo um tremendo barulho no chão de madeira. Gargalhada geral. Corta!

**Voz over.** Mestre Augusto contou que o angoleiro “joga ouvindo”. Durante seu aprendizado, o capoeira desenvolve duas coisas importantes, disse ele: uma é a visão e a outra, a audição.<sup>13</sup> A capoeira é jogo e, em qualquer jogo, é necessário estar com o corpo em estado de alerta. Por outro lado, ela é também brincadeira, disse Mestre Curió<sup>14</sup>. E a brincadeira envolve uma teatralidade como o jogo mostrado pela “câmera 1”, pois como lembra ainda Mestre Augusto, a Capoeira na realidade é um teatro e quem ganha é o que faz a melhor representação e não o melhor capoeirista.”<sup>15</sup> A Capoeira também é luta e isso faz com que as situações desafiadoras da roda busquem uma performatividade que atenda a elas, onde o improvisado é de extrema importância, assim como o capoeirista do jogo mostrado pela Câmera 2.

<sup>13</sup>Mestre Augusto em depoimento dado ao DMMDC, em maio de 2015

<sup>14</sup>Mestre Curió, em depoimento a Evani Tavares Lima em 2002, disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9547/1/Evani%2520TavaresComSeg.pdf>

<sup>15</sup>Mestre Augusto em depoimento dado ao DMMDC, em maio de 2015

A dimensão espacial também é importante: tudo acontece numa roda. “O mundo é redondo dentro da capoeira, dá voltas, subverte os níveis, gira o olhar, inverte o jogo”, diz Evani Lima (LIMA, 2002, p.74). E a roda é feita por capoeiristas-jogadores que assistem e participam. A presença de uma plateia envolve o desejo do alcance do movimento bonito. Não a cópia do jogo do mestre. É importante desenvolver uma estética pessoal, onde o domínio do corpo e da mente disciplinarmente perseguidos se relacionam com a música lenta. A estética performativa da capoeira, portanto, envolve muito mais do que o movimento pelo movimento, o gesto pelo gesto. Ela é todo um complexo de percepção de si mesmo e do outro, onde o movimento é pleno de ludicidade, musicalidade, teatralidade e criatividade.

Nesta reflexão artístico-filosófica da capoeira, nosso foco para esse complexo de percepção a que nos referimos acima se volta agora para o corpo em ação. São muitas as letras contidas no alfabeto de movimentos que compõem a estética da capoeira. Aqui a nossa câmera dará foco apenas três delas: A ginga, a esquiva e a negativa ou negaça.

*Ginga caboclo*

*Quero ver você gingar.*

*Ginga caboclo*

*Ginga lá*

*que eu gingo cá...*

A ginga parece ser o ponto chave do alfabeto. Aquele que impulsiona as letras para formar a sua gramática. O que parece ser sua sabedoria da vida. Ir e vir. Lado e outro. Pra lá e pra cá... Estar entre dois lados. Entre o sim e o não. Estar em equilíbrio e pender para o desequilíbrio. Entre o falso e o verdadeiro. Ser o imprevisível. Ser princípio e ser fim. Nem dicotomia e nem junção. Nem sim e nem não... Conter todos os pares de opostos, estar no meio, no entre, na multiplicidade de movimentos e intenções... Da ginga é que saem os golpes de defesa e do ataque, não só os golpes comuns a todos os capoeiras, como os pessoais e os improvisados na hora. (REGO, 2015). Dela tudo parte e a ela retorna.

Na capoeira angola, a cadência da ginga é malemolente, carrega em si a personalidade de cada angoleiro que adentra na roda e percorre o caminho ambíguo da “malícia”, do desejo de não estar fixo em nenhum ponto, de não deixar o corpo ser alvo de ataque fácil para o outro. Dialoga com a música, dialoga com o parceiro, desenhando o espaço com o movimento, dando asas a sagacidade e a astúcia. A ginga está no começo e

no final de cada golpe, deixando o corpo do indivíduo em estado eterno de prontidão para qualquer possibilidade, para atirar-se nas probabilidades que estão por vir.

A negativa, também conhecida como negaça, é o primeiro movimento depois da ginga. Ao contrário das outras lutas, onde geralmente o aprendiz se inicia através dos golpes de ataque, é através da defesa que o aluno começa o seu longo caminho na capoeira. É através da descida, do rolê, da saída, da negativa. Às vezes, a depender do mestre, o iniciante aprende a negar até mesmo antes da ginga. (COBRA MANSA, 2015). Mestre Augusto aponta a negativa como um dos golpes mais importantes da capoeira. E junto com ela está a esquiva. “Você está negociando, você está sempre se esquivando. A esquiva é quando você aplica o golpe, já a negaça eu chamo de mandinga.” (MESTRE AUGUSTO, 2015). A negaça é também uma provocação, continua o Mestre, mas pode ser preparação para alguma coisa. Por isso, o capoeira nega o corpo... Nega, mas pode voltar. Ou não.

A negaça é essa negociação onde o jogador de tudo faz para tentar evitar que você me ataque. Se você me atacar, eu vou me esquivar. Mas eu vou negociar com você. Não venha não. E eu tenho que estar sempre tentando mudar a posição para evitar o ataque. Ou então preparando para jogar o adversário numa situação mais difícil, que ele não vá conseguir se esquivar, quanto mais negociar. (MESTRE AUGUSTO, DMMDC, 2005)

Seguindo esse mesmo raciocínio, Mestre Cobra Mansa vê a negativa e a esquiva como sinônimos. Uma variação do mesmo objetivo: sair do movimento e negar o corpo. Não se trata de impedir o outro de atacar, mas se possível sair até antes que ele realize o movimento de ataque. “Ele nem negocia, ele negacia”, diz Cobra Mansa. “Porque ele finge que vai, mas na verdade não saiu do lugar. A negaça sai entrando e entra saindo”. Como dizia Mestre Pastinha, o indivíduo finge que vai, mas não vai e quando ele menos espera vai e ganha.

Opa, péra aí, Mestre. Para. Volta a câmera. Essa coisa do entrar saindo e sair entrando não é de fácil entendimento. Pelo menos fora do Brasil, nos confessa Cobra Mansa, a partir da sua experiência própria em seus cursos na Europa e Estados Unidos. Lá, os alunos só conseguem entender que se ele entra, ele entra. Se sai, ele sai. Entrar saindo e sair entrando... Ops!!

E para desnortear ainda mais qualquer pensamento cartesiano, Mestre Augusto diz que nesse negaceio, às vezes o jogador está saindo, mas ao mesmo tempo entrando. Ou seja, ele sai do movimento, mas está atacando. E dá um exemplo: “você está jogando com

um camarada, você negou, mas o pé ficou lá. ” E Cobra Mansa (2015) completa: “E aí o pé ficou lá, você pode dar uma rasteira. É sair entrando. ”

Cobra Mansa diz que essa falta de entendimento desse princípio da negaça é algo relacionado com a cultura. Ele nos conta que ficou muito impressionado quando, ao tentar atravessar a rua com uma amiga na Alemanha, deparou-se com sinal estava fechado. Não havia um único carro na rua, mas diante do sinal estava um senhor idoso segurando a mão de uma criancinha. Cobra Mansa atravessou naturalmente com sua amiga, uma brasileira de descendência alemã, mas reparou que o senhor não havia cruzado a rua. Ao indaga-la a respeito do porquê ele não havia atravessado, visto que não havia perigo algum, ouviu em resposta que naquele lugar desde pequeno se aprendia a obedecer o sinal. Pouco importava se era tarde da noite e não havia carros passando. O importante, diante da criança, era ensinar o respeito às leis.

Tá entendendo? Aí me faz sentido as coisas. Porque se sua educação foi centrada em cima de que o certo é o certo e que o errado é errado, e que não tem esse jeitinho do brasileiro, aí acontece que depois tudo que você vai encontrando pela sua vida, você vai colocando dentro dessa caixinha: preto é preto e branco é branco. Pois é, é isso, é zero ou um. (Cobra Mansa, DMMDC, 2015)

Diferentemente, ao dar aulas no Brookling, em Nova Iorque, para o “pessoal do gueto”, Cobra Mansa notava que esse entendimento do “negar saindo e sair entrando” da negaça era muito mais fácil, o que lhe fazia acreditar que o meio ambiente favorece o que ele chama de mentalidade de sobrevivência, onde são necessárias artimanhas para se permanecer vivo. Então, o corpo também entende isso.

Observando essa discussão, entendemos que o corpo do angoleiro, como o de qualquer outra pessoa, expressa a síntese de suas experiências cotidianas e as interações com o outro no universo territorial em que ele vive, descrevendo o que as pesquisadoras Fabiana Brito e Paola Jacques chamam de “corpografia” urbana. (BRITTO, JACQUES, 2009, p. 341). Isso faz com que a expressividade da Capoeira, na nossa compreensão, varie de acordo com o local onde ela está inserida e o entendimento da negaça, produzida originalmente por corpos habituados a condições hostis e situações adversas onde gingar, esquivar e negar eram necessários para a sobrevivência, seja de difícil compreensão por outros grupos culturais.

E aqui a nossa câmera dá um corte e muda de plano. Vamos sair de dentro da Roda de Angola para a Roda de Fora. Vamos olhar a Roda de Fora a partir da Roda de Dentro da

Capoeira. A proposta aqui é olhar a sociedade brasileira através da estética da capoeira, sob a ótica da Ancestralidade que, no dizer de Oliveira (2015, p.03), “retro- alimentada pela tradição é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos.” Se passarmos em revista a nossa história, como se passássemos as imagens gravadas na câmera rapidamente para trás, num *flash back*, talvez observemos que desde os tempos coloniais até os dias de hoje a nossa sociedade sempre precisou gingar, estar entre o sim e o não, estar em estado de alerta contínuo para poder atacar ou reagir. E partindo da ginga, utilizou a negaça, sendo talvez mesmo impossível viver sem esta.

Já por mito de origem não somos europeus. Nem africanos. Nem indígenas. Não somos apenas o fruto de um encontro de um povo colonizador com um povo colonizado. Somos uma mistura, um híbrido – embora esse conceito seja bastante controverso – de matrizes raciais díspares que se encontraram sobre conflitos. Antes mesmo da chegada dos europeus, já aqui havia uma série de disputas entre grupos indígenas diferenciados, inclusive com extermínio de outros grupos (RIBEIRO, 1995). Também entre alguns reinos dos diferentes povos africanos que para cá vieram havia rivalidades. Mas em terras brasileiras o inimigo imediato não era, por exemplo, um ioruba ou um fon<sup>16</sup>, mas um português. E os conflitos pré-existentes precisaram ser readequados, em vista de conflitos maiores que se sobrepuseram a eles. Não é difícil imaginar que a solidariedade forjada no cativo e a cumplicidade contra a opressão escravista devem tê-los levado à alianças de interesse mútuo.

Se identificamos em expressões como o candomblé, o samba de roda ou a capoeira como frutos da resistência africana no Brasil, não podemos pensar que essa resistência foi imediata. Porque um dos modos de lutar pela liberdade e ao mesmo tempo proteger os valores ancestrais foi a adequação ao que era imposto pelo português ou do contrário não havia outra maneira de sobrevivência. Isso significaria, por exemplo, tornar-se Mestre do Açúcar – função de prestígio, de alto comando – o que significava estar ao lado do dono do engenho ou morar na Casa Branca. E essa artimanha, essa estratégia de jogar no time do adversário, no caso do africano no Brasil, aconteceu com muita frequência e talvez com maior frequência do que propriamente no conflito direto. Apesar das inúmeras fugas, revoltas e insurreições na história dos escravizados ou ex-escravizados, assistimos muitas vezes – e talvez em maior número de vezes – esses sujeitos se posicionando ao lado de

---

<sup>16</sup>Os iorubás e os fons são grupos étnicos linguísticos da África Ocidental, da região do que é hoje a Nigéria e parte do Benin.

onde estava a sobrevivência, o capital do giro do dinheiro, do reconhecimento. E nesse aspecto, não é incomum encontrarmos delações de quem fez uma resistência direta, a exemplo das grandes revoltas como a Sabinada ou Revolta dos Malês ou a de Zumbi dos Palmares.

Tomemos o exemplo do Preto Beiru, cujo nome foi dado a um bairro da periferia de Salvador – atual Tancredo Neves.<sup>17</sup> Beiru nasceu em Oió, na Nigéria, e tornou-se escravo da família Silva Garcia. Presume-se, conforme nos conta a pesquisadora Daiane Santos, que ao invés de insurgir-se contra os senhores das terras onde trabalhava, ele usou de “estratégias pessoais em busca de uma vida mais digna dentro do sistema escravocrata, através da aliança com eles.” (SANTOS, 2013, p. 58). Dessa forma, negociando, negociando, influenciou a forma da família Garcia conviver com os negros, conseguiu alforria de muitos e tornou-se uma liderança para os escravos da fazenda. Após a morte dos seus antigos donos, recebeu de herança parte de suas terras, uma área que gira em torno de 1 milhão de metros quadrados e ali formou um grande quilombo.<sup>18</sup>

Não se trata aqui de fazermos uma apologia da resistência sem confrontos diretos, mas do entendimento de um modo de atuar da sociedade brasileira que é similar ao movimento na capoeira. Experiências de resistência que se repetem, onde esquivar, ou seja, sair da frente para livrar-se do ataque do seu oponente, é fundamental. Contudo, ao mesmo tempo em que os atores saem da frente da pedrada, eles entram com seus valores, crenças e encontram suas formas de permanecerem vivos. Um exemplo disso é o candomblé da Nação Ketu ou Nagô, onde divindades cultuadas separadamente em diferentes territórios da África, como Xangô, em Oió; Oxum, em Oxogbo; ou Ewá, em Egbado, passaram a fazer parte de um mesmo panteão, ocupando o mesmo sítio (terreiro) e dando axé<sup>19</sup> aos seus iniciados para encontrarem juntos uma forma de manter viva sua ancestralidade. Na mesma direção, os Orixás foram associados a santos católicos para que os escravizados e ex-escravizados e seus descendentes pudessem preservar o seu culto. Ajustes similares também foram feitos com o Candomblé das Nações Jeje-Nagô e Angola, sendo este último, de acordo com Reginaldo Prandi (2005), o mais sincrético, tendo incluído no culto

---

<sup>17</sup> O bairro Beiru, teve seu nome foi alterado, mediante plebiscito em 02/06/2005, para Tancredo Neves em homenagem ao ex-presidente Tancredo de Almeida Neves. A mudança gerou controvérsias e dela, a comunidade continua (re)conhecendo a localidade pelos dois nomes.

<sup>18</sup> Informação obtida no portal do Instituto Brasileiro de Museus disponível em <http://www.museus.gov.br/tag/beiru/>

<sup>19</sup> Axé é o termo da cultura ioruba, que dá nome à força vital imanente a todas as coisas existentes na natureza.

dos inquices de origem banto, também divindades da nação Jeje-Nagô e dos nativos da terra.

Do mesmo modo, a prática da capoeira, há muito pouco tempo da nossa história, era vista não apenas com preconceito, mas como crime, sendo, nem um século depois, considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Janja Araújo (2015) comenta que no processo de surgimento da Capoeira Regional “os angoleiros localizavam sua ‘aceitação’ baseada no rompimento com símbolos visíveis de africanidades e na sua consequente nacionalização e esportização (...)”. (ARAÚJO, 2015:112). Uma negociação? Ou um negaceio? Na capoeira nem toda negociação é um negaceio. Ao esquivar-se, o jogador não sai do jogo, ele não o abandona. É uma outra lógica. Ele sai, negaceia para retornar e vencer o jogo. E isso é resistência.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As reflexões acima expostas acerca da Capoeira Angola, nos orientaram por caminhos de conexões entre seus princípios estruturantes que nos levaram a este artigo. Nosso foco aqui se voltou para alguns princípios de sua estética, que não podem ver vistos isoladamente da sua ética a qual inclui enganos, trapaças, fingimentos, comportamentos não estimulados pela ética oficial vigente, mas muito comuns na prática social brasileira. Adotamos para isso uma forma de escrita relacionada com a linguagem cinematográfica para dar foco à indumentária, a música e ao movimento em suas conexões com nossa sociedade. Encontramos nas cores dos trajes uma forma de respeito e identificação; no ritornelo da música, um retorno aos tempos ancestrais; e no improviso, na ginga, na esquivada e na negaça, um modo filosófico de criatividade e resistência.

A Capoeira Angola foi aqui tratada como uma *artefilosofia*. Vista como um hiato, uma fenda, uma lacuna, uma fissura, uma voz para fazer ressoar as histórias de pessoas por muito tempo sem voz na sociedade brasileira, a partir da correlação entre sua cosmovisão, corporeidades e as narrativas mítico-históricas de suas cantigas que dão acesso àquele que dela participa a comungar do ato de resistência cantarolando, interjeccionando, mas sem explicar, pois vai muito além disso. Como *vozes off* dessa narrativa, olhando de fora da Roda de Angola, nos deixamos ser tomadas pelo ritornelo musical e notamos o poder de sermos afetadas pelo que ocorre dentro ela. Sentimos que do lado de dentro as potências e devires ampliam-se, desenrolam-se, dispõem-se, divagam-se, dão-se às relações intensivas e extensivas, que aspiram estar livres da cobrança de filiação, das relações-padrões, dos modelos e arquétipos dominantes, estáveis e centralizadores.

Nessas considerações finais, chamamos a atenção para o fato de que se passarmos nossa câmera em revista no tempo, desde a Fundação do Estado/Nação brasileiro, no que concerne à população negra no Brasil, a principal arma de combate, e a que logrou mais êxitos na luta pela sobrevivência e preservação da ancestralidade africana no Brasil, não foi o enfrentamento direto. Foi o negaceio. Foi a negaça. Foi uma negociação em condições desfavoráveis. Uma negociação que teve que elaborar e desenvolver um aparato intelectual, uma filosofia própria para lidar com os mecanismos de exclusão impostos pelas classes dominantes. Foi no negaceio que os descendentes dos povos africanos no Brasil conseguiram se constituir na atualidade como a maior parte da população brasileira, 51,7%<sup>20</sup>, e contaminar todas as esferas da cultura brasileira, da música e da dança ao futebol, da culinária à moda. Tudo isso nos leva a pensar que a Capoeira Angola, assim como Zaratustra<sup>21</sup>, parece animar um povo capaz de se distender de si, de se diluir do Eu, da Forma, transcendendo. Pura imanência.

*Iêêê!*  
*Olhe eu amo a capoeira*  
*Olha eu amo de paixão*  
*Através da capoeira*  
*Eu digo sim eu digo não*  
*Digo não a arrogância*  
*Digo não a falsidade*  
*Não também a opressão*<sup>22</sup>

**FIM**

## REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro R. J. **Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda**. Campinas/Salvador: Centro Memória da Unicamp/EDUFBA, 2005, p.198.

BARBOSA, Maria José P. **Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras** in Luso-Brazilian Review. Madison: University of Wisconsin System, 2005

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

---

<sup>20</sup> Fonte IBGE, Censo 2010.

<sup>21</sup>F. Nietzsche. Assim falava Zaratustra. Fonte digital, digitação de edição em papel. 2002. disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf> acessado em 13/07/2015

<sup>22</sup>Ladainha atribuída ao Mestre Moraes, cantada na FICA. Disponível em <http://www.barcelonacapoeiraangola.com/p/aqui-un-recopilatrio-de-las-ladainhas-y.html>

BRITTO, Fabiana; JACQUES, Paola B. **Corpocidade:** Arte enquanto micro-resistência urbana. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Maio/Ago. 2009,

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992

DIAS, Adriana Albert. **Os “fiéis” da navalha:** Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na República Velha, *Revista Afro-Ásia*, n.32, p. 271-303, 2005

DINIZ, Flávia C. **Capoeira Angola:** Identidade e trânsito musical. 2010. 233. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

GUATTARI, Félix et al. **Micropolítica, cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1986.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator.** 2002. 202. Dissertação de Mestrado em Artes cênicas. Escola de Dança e Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade.** Acesso em abril de 2015. Disponível em <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>

PRANDI, Reginaldo. **Música de fé, música de vida:** a música sacra do candomblé e seu trasbordamento na cultura popular brasileira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf> >, acesso em 07 jul. 2015

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Daiane N. **Comunicação Comunitária em Bairros Populares:** uma proposta de mobilização para o turismo de base comunitária no Beiru, Salvador, Bahia, Brasil. Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas, Gestão Social do Conhecimento e Desenvolvimento Regional. 2013. Universidade do Estado da Bahia, Salvador 2013

## DEPOIMENTOS

MESTRE AUGUSTO. Depoimento prestado nas aulas da disciplina Diferença e Tradição – Cultura e Diversidade do Doutorado em Difusão Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão de Conhecimento (DMMDC/UFBA), Salvador 2015 a Flávia Diniz. Salvador, mai. 2015

MESTRE COBRA MANSA. Depoimento prestado nas aulas da disciplina Diferença e Tradição – Cultura e Diversidade do Doutorado em Difusão Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão de Conhecimento (DMMDC/UFBA), Salvador 2015 a Flávia Diniz. Salvador, mai. 2015.

