UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

TATIANE TRINDADE MACHADO (Professora Odalisca)

EDUCAÇÃO, CAPOEIRA E SABER MENOR:

Cinefalografia com romances de Jorge Amado

SÃO CRISTÓVÃO
2025

TATIANE TRINDADE MACHADO (Professora Odalisca)

EDUCAÇÃO, CAPOEIRA E SABER MENOR:
Cinefalografia com romances de Jorge Amado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação, linha de pesquisa Sociedade, Subjetividades e Pensamento Educacional.

Orientadora: Profª Drª Dinamara Garcia Feldens

SÃO CRISTÓVÃO
2025

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M149e

Machado, Tatiane Trindade
Educação, capoeira e saber menor : cinefalografia com romances de Jorge Amado / Tatiane Trindade Machado ; orientadora Dinamara Garcia Feldens. – São Cristóvão, SE, 2025.
296 f. : il.

Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Educação. 2. Capoeira 3. Cinema. 4. Prática de ensino. 5. Amado, Jorge, 1912-2001. 6. Deleuze, Gilles, 1925-1995. I. Feldens, Dinamara Garcia, orient. II. Título.

CDU 37.012:796.84:791.52

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TATIANE TRINDADE MACHADO

EDUCAÇÃO, CAPOEIRA E SABER MENOR: Diálogos com filmes baseados em romances de Jorge Amado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe e aprovada pela Banca Examinadora.

Aprovada em 28.07.2025

gov.br Documento assinado digitalmente
DINAMARA GARCIA FELDENS
Data: 04/08/2025 16:43:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Dinamara Garcia Feldens (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS

gov.br Documento assinado digitalmente
CRISTIANO MEZZAROBA
Data: 30/07/2025 12:17:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Cristiano Mezzaroba
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS

gov.br Documento assinado digitalmente
MARILDA OLIVEIRA DE OLIVEIRA
Data: 28/07/2025 17:27:52-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Marilda Oliveira de Oliveira
Universidade Federal de Santa Maria / UFSM

gov.br Documento assinado digitalmente
LUIS VITOR CASTRO JUNIOR
Data: 29/07/2025 21:19:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Luis Vitor Castro Júnior
Universidade Federal de Feira de Santana / UFFS

gov.br Documento assinado digitalmente
CLAUDIA MADRUGA CUNHA
Data: 29/07/2025 13:13:54-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Cláudia Madruga Cunha
Universidade Federal do Paraná/ UFPR

SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2025

Dedico este trabalho todos(as) os(as) capoeiras encarnados(as) e desencarnados(as) que me compuseram nesse meu caminhar e aos meus intercessores: O Amado Jorge, por nos deixar seu legado, e Pedro Navalha, que me compôs.

AGRADECIMENTOS

A vida que se fez entre os devires

Queria ter amado mais, ter chorado mais, ter visto o sol nascer...

Ao chegar ao fim deste trabalho, percebo o quanto não fiz tudo o que havia para fazer — mas fiz o que foi possível. E só foi possível porque encontrei, no caminho, pessoas que me auxiliaram das mais variadas formas. Assim percebo, como na música dos Titãs, que eu devia ter arriscado mais, até errado mais, ter feito o que queria fazer... De certa forma, fiz. E, por isso, agradeço à minha orientadora Dinamara, que sempre me deixou livre para arriscar, e que me fez entender que precisamos aceitar as pessoas como elas são, pois cada um sabe a alegria e a dor que traz no coração. Não acredito no acaso. Tenho certeza de que quem me protege são meus guias espirituais, que sempre me mostram um mundo de possibilidades para que eu escolha o caminho que quero seguir.

Ainda assim, sei que devia ter complicado menos, trabalhado menos, ter visto o sol se pôr... Essas pequenas alegrias devo ao meu filho Izaias, meu melhor projeto, tudo o que uma mãe poderia desejar. Ele me mostra, com seu "relaxe, mãe", que eu devia ter me importado menos com problemas pequenos e ter morrido de amor, como morro de amor pela minha família. Todos os dias agradeço por ter encontrado Josivan. Eu queria aceitar a vida como ela é, com a certeza de que a cada um cabe a alegria e a tristeza que vier. E, mais uma vez, digo: não acredito no acaso. Sei que fizemos um acordo antes de reencarnar e, apesar de tudo, aqui estamos juntos. Muito obrigada.

Queria ter amado mais... E amei muito: o meu trabalho e as pessoas que por aqui passaram. Tenho medo de citar nomes e esquecer alguém, mas neste doutorado há, sem dúvida, duas presenças essenciais: amigas-irmãs, Drª Perolina (a danadinha que terminou primeiro que nós) e Jerlane — vocês nunca me deixaram desistir. E os momentos *Deleuze*, ah, esses sem dúvida ajudaram demais nesta caminhada. Falo de colegas de turma, mas também de outros(as) que seguiram comigo: Lucas, Camila, Ju "Pé na porta" e, claro, a doce Débora.

Devia ter chorado mais... E chorei, na crise de cálculo renal no final da tese e nas longas conversas com minha irmã de alma, Elissandra, sempre pronta a ajudar e a escutar todos os problemas — grandes e pequenos. Gratidão é a palavra. Te amo, minha irmã, e a toda a tua família que também é minha: Gil, Débora, Letícia e meu filho do coração, Alexandre. Por falar em família, tem irmãos que a vida nos dá de presente, a exemplo de Silvio e Ewerthon. Esses dois, desde a graduação, escuta as minhas lamúrias, mas uma frase resume a nossa irmandade: “Nunca esqueça de onde veio, mas sempre vá atrás dos seus objetivos que nós estamos aqui”.

Eu devia ter arriscado mais… e arrisquei, quando decidi estudar Deleuze e o cinema. E contei com as valiosas contribuições da minha banca de qualificação: Fábio Zoboli, que me colocou na centralidade do meu problema, sou muito grata; Cristiano Mezzaroba, que me fez ver que é importante aparar arestas e me pôs os pés no chão; Profª Marilda, que não conheço pessoalmente, mas representou com força as mulheres cuja presença tanto me fazia falta naquela banca cheia de “cuecas”; e o querido contramestre Vitor de João Pequeno, meu representante da capoeira, que me fez bailar ainda mais, aqui vai meu axé. Cheguei à defesa com mais um presente: a professora Cláudia Madruga. Tive a alegria de ser sua aluna numa disciplina à distância, num lindo projeto de cartografia. Ela me deu a honra de compor um dos seus livros. Foi nesse projeto que conheci o professor Luciano Bedin, para mim, o melhor em cartografia no Brasil, que me disse algo que mudou o rumo da minha tese: “leia mais poesia, não leia só os autores da tese”. Gratidão. Poesia é vida, é arte, e o resultado, quem ler verá.

Queria ter aceitado mais as pessoas como elas são... Nossa turma de doutorado na UFS não teve tanta ligação por conta da pandemia e das aulas online, mas teve uma turma mista que me marcou profundamente: a da disciplina *Cinema e Educação*, coordenada pelos professores Zoboli e Mezza. Não queria citar nomes para não esquecer ninguém — mas foi massa demais, e dali nasceu esta tese. Outra parte veio do GPEPCS, grupo de pesquisa com longas horas de debate. Todos contribuíram, mas Lucas e Perolina estavam sempre me

aterrando nas minhas “viajadas”, e Débora, sempre solícita para tudo — não é, mana?

Devia ter complicado menos, trabalhado menos... Mas sempre tentamos fazer o melhor. E isso encontrei na turma da UNIT, onde comecei o doutorado. Esses nunca me abandonaram. Amo cada um de vocês! Dali saíram grandes parcerias, até um livro escrevemos juntos(as). Gratidão, vou deixar Anderson como representante da turma, pelas tuas palavras de acolhimento, pela publicação pela UNEAL e por ser meu colega também de UFAL.

Devia ter me importado menos com problemas pequenos... e me importei. Mas foi graças ao curso de Educação Física da UFAL, onde trabalho e do qual me orgulho de fazer parte. Agradeço a todos(as), especialmente às minhas parceiras de trabalho Maria, Adlany, Vanessa e Cledja, que me ajudaram imensamente para que eu pudesse vir a Sergipe cursar o doutorado. Gratidão que se estende a Elton, Arnaldo e à nossa Reitora Eliane, professora com quem aprendi valores de vida e que sempre nos ensinou a aceitar e ajudar quem chega até nós. Como reencarnacionistas que somos, sabemos que nossas ligações vêm de outras vidas. E por falar em outras vidas... há seres que já não estão mais aqui, mas que continuam nesta história, noutra dimensão: Dona Lígia, Chico, Clebson, Raphaela, Zulu (*in memoriam*).

Devia ter visto o sol nascer... e vi. Graças a Deus e à minha família raiz, que me deu a vida: minha mãe Ana e meu pai Antônio (*in memoriam*). Sinto que meu pai não viu nada disso, mas creio que, onde estiver, deve sentir orgulho por ter me permitido dar isso à minha mãe. “Olha, sua filha agora é doutora.” Agradeço também à minha avó Dadá (*in memoriam*), que me fez gente até o último dia da sua partida. Estendo os agradecimentos a meu padrasto Claudio por cuidar de mainha, pois eu e meu irmão Lobão estamos sempre longe de casa. Aproveito este momento espiritual para agradecer a todos(as) companheiros(as) do Grupo Espírita Irmão Fêgo, que me proporcionaram grandes momentos de trabalho e leveza na prática da caridade e que aliviaram as dores do meu perispírito. Não posso deixar de agradecer à minha turma de mais de 20 assistidas do Projeto Integrar, que me levaram a estudar os

processos terapêuticos — e, assim, contribuir com elas e com o meu próprio desenvolvimento pessoal e espiritual.

Por fim, agradeço a todos(as) camaradas da capoeira que, direta ou indiretamente, fazem parte da minha formação. Não citarei nomes — senão apanho em alguma roda por aí! São muitos(as). Mas deixo um representante: foi no Zambiacongo que mais me desenvolvi na capoeira. Meu abraço, porque energia não tem distância. **Axé, Mestre Geni (*in memoriam*)**. E, claro, ao Mestre Vocabulário e ao grupo CASUPE, que compusemos juntos. Gratidão, Namastê, Axé... segue a roda.

Tão bom viver dia a dia...
A vida assim, jamais cansa...
Viver tão só de momentos
Como estas nuvens no céu...
E só ganhar, toda a vida,
Inexperiência... esperança...
E a rosa louca dos ventos
Presa à copa do chapéu.
Nunca dês um nome a um rio:
Sempre é outro rio a passar.
Nada jamais continua,
Tudo vai recomeçar!
E sem nenhuma lembrança
Das outras vezes perdidas,
Atiro a rosa do sonho
Nas tuas mãos distraídas...
Canção do dia de sempre
(Mario Quintana)

RESUMO

Esta tese experimenta a capoeira como um saber menor no campo da educação, em interlocução com o conceito de “literatura menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra sobre Franz Kafka para compreender de que maneira a capoeira pode ser entendida como saber menor em conversação com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, em meio à educação. Com o intuito de compor esse percurso, utiliza-se a cartografia como ferramenta metodológica, entendida como prática estética e inventiva de mapeamento do campo, alinhada aos princípios Deleuze- Guattarianos. No decorrer do processo, desenvolvi o método da “cinefalografia”, um procedimento metodológico de grafia dos filmes que destaca cenas em que a capoeira aparece ou se faz sentir, abrindo espaço para conversações com os filmes a partir de afectos e perceptos, além do conceito de saber menor. Para contar a história da capoeira, criei o personagem *Pedro Navalha*, entendendo, conforme Deleuze, que quando pretendemos escrever, precisamos criar/inventar. Assim, desdobram-se modos de pensar a capoeira como saber menor, na sua potência de criação, resistência e reinvenção dentro do campo da educação, abrindo linhas para outras experiências e práticas pedagógicas não hegemônicas.

Palavras-Chave: Capoeira; Cinefalografia; Deleuze; Educação; Jorge Amado; Saber menor.

ABSTRACT

This thesis explores capoeira as *saber menor* (minor knowledge) within the field of education, in dialogue with the concept of “minor literature” proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their work on Franz Kafka. How can capoeira be understood as *saber menor* in conversation with the films *Capitães da Areia* (*Captains of the Sands*) and *Jubiabá*, within the scope of education? The central objective is to understand how capoeira can be apprehended as *saber menor*, taking as instruments the films *Capitães da Areia* and *Jubiabá*, adaptations of Jorge Amado’s works. To compose this path, cartography is used as a methodological tool, understood as an aesthetic and inventive practice of field mapping, aligned with Deleuzo-Guattarian principles. Throughout the process, I developed the method of “cinephalography,” a methodological procedure of film writing that highlights scenes in which capoeira appears or resonates, opening space for conversations with the films through affects and percepts, as well as the concept of *saber menor*. To tell the story of capoeira, I created the character Pedro Navalha, following Deleuze’s idea that when we intend to write, we need to create/invent. Thus, ways of thinking about capoeira unfold as *saber menor*, in its power of creation, resistance, and reinvention within the field of education, opening lines toward other experiences and non-hegemonic pedagogical practices.

Keywords: Capoeira; Cinephalography; Deleuze; Education; Jorge Amado; *Saber menor*.

RESUMEN

Esta tesis explora la capoeira como *saber menor* (conocimiento menor) en el campo de la educación, en diálogo con el concepto de "literatura menor" propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra sobre Franz Kafka. ¿De qué manera puede entenderse la capoeira como *saber menor* en conversación con las películas *Capitanes de la Arena* (*Capitães da Areia*) y *Jubiabá*, en el ámbito de la educación? El objetivo central es comprender cómo la capoeira puede ser aprehendida como *saber menor*, tomando como instrumentos las películas *Capitanes de la Arena* y *Jubiabá*, adaptaciones de las obras de Jorge Amado. Para componer este recorrido, se utiliza la cartografía como herramienta metodológica, entendida como práctica estética e inventiva de mapeo del campo, alineada con los principios deleuzo-guattarianos. A lo largo del proceso, desarrollé el método de la "cinefalografía", un procedimiento metodológico de escritura de los filmes que destaca escenas en las que la capoeira aparece o se hace sentir, abriendo espacio para conversaciones con las películas a partir de afectos y perceptos, además del concepto de *saber menor*. Para contar la historia de la capoeira, creé al personaje Pedro Navalha, siguiendo la idea de Deleuze de que cuando pretendemos escribir, necesitamos crear/inventar. Así, se despliegan modos de pensar la capoeira como *saber menor*, en su potencia de creación, resistencia y reinvención dentro del campo de la educación, abriendo líneas hacia otras experiencias y prácticas pedagógicas no hegemónicas.

Palabras clave: Capoeira; Cinefalografía; Deleuze; Educación; Jorge Amado; *Saber menor*.

Lista de figuras

Figura 1: Cena do filme Capitães da Areia..... 164
Figura 2: Roda de capoeira em segundo plano em cena do filme Capitães da areia.....168
Figura 3: Querido de Deus entre Pedro Bala e o receptador dos roubos feitos pelos pivetes…..... 171
Figura 4: Pedro Bala aplicando uma tesoura em Gato 172
Figura 5: Sem Pernas com a “mãe” adotiva 174
Figura 6: Querido de Deus entre Pedro Bala e Aurélio 176
Figura 7: Querido de Deus jogando damas com Gato ao centro, Professor e em pé Grande 179
Figura 8: Querido de Deus levando Almiro para a família dele e Dora em segundo plano 181
Figura 9: Cena do cotidiano com dois garotos jogando capoeira 182
Figura 10: A entrada de Dora no portal do trapiche 184
Figura 11: Mãe Aninha e Querido de Deus solicitando ajuda aos Capitães da Areia para recuperar a imagem de Ogum 185
Figura 12: Pedro Bala na delegacia para o resgate da imagem de Ogum ... 187
Figura 13: Roda de capoeira em que Querido de Deus ensina aos Capitães da Areia 189
Figura 14: Dora na roda comandada por Querido de Deus 191
Figura 15: Acerto de contas entre Pedro Bala e Ezequiel 194
Figura 16: Pedro Bala em trabalhos forçados no canavial 196
Figura 17: Pedro Bala utilizando a capoeira para fugir no canavial 199
Figura 18: Professor contando histórias aos Capitães da Areia 206
Figura 19: Discussão de Sem Pernas com Professor sobre a imagem de Ogum 208
Figura 20: Pedro Bala voltando com a imagem de Ogum 210
Figura 21: Dora em um dos furtos com os Capitães da Areia 213
Figura 22: Dora com Sem Pernas no colo 216
Figura 23: Pedro Bala e o Diretor do Reformatório de Menores 219

Figura 24: Dora com o Padre José Pedro 221
Figura 25: Dora com Mãe Aninha 223
Figura 26: Professor com o irmão de Dora e o destino dos Capitães 225
Figura 27: Iemanjá retornando ao mar 227
Figura 28: Crianças com Baldo descendo o morro 231
Figura 29: Roda de samba e a curiosidade dos meninos 232
Figura 30: No terreiro de candomblé 234
Figura 31: Pivetes com Baldo subindo a ladeira e jogando capoeira 235
Figura 32: Capoeira dos meninos e as baianas descendo a ladeira 237
Figura 33: Roda de Capoeira em cena do filme Jubiabá..... 238
Figura 34: Baldo com Pai Jubiabá após sair da cadeia 240
Figura 35: Baldo tocando atabaque no terreiro 242
Figura 36: Baldo e Soldado Osório em luta com capoeira 245
Figura 37: Luige convida Baldo para o boxe 247
Figura 38: Baldo aplica golpe de capoeira no ringue de boxe 250
Figura 39: Baldo recebendo a proposta para perder a luta contra o alemão….251
Figura 40: Amélia (branca) e seu racismo 254
Figura 41: Amélia feliz com o noivado de Lindinalva com rapaz branco ... 256
Figura 42: Baldo trabalhando no canavial 258
Figura 43: Baldo bebe cachaça em um velório…….....261
Figura 44: Reunião de sindicalistas ao fundo..... 263
Figura 45: Lindinalva e Amélia após o enterro do comendador …….....266
Figura 46: O Noivo deixando Lindinalva..... 268
Figura 47: Pai Jubiabá ao centro do terreiro após a morte de Lindinalva..... 270
Figura 48: Baldo em assembleia sindical 272
Figura 49: Baldo na liderança do terreiro 275

Lista de Siglas e Abreviaturas

ABL Academia Brasileira de Letras

ANCINE Agência Nacional do Cinema

ARENA Aliança Renovadora Nacional

ACE Atividade Curricular de Extensão

ACM Antonio Carlos Magalhães

BNCC Base Nacional Comum Curricular

BDTD Biblioteca Digital de Teses e Dissertações

CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CASUPE Capoeira, Sujeitos e Práticas Educativas

CONCINE Conselho Nacional de Cinema

FERA Faculdade Regional De Ensino do Agreste Alagoano

GPECS Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura e Subjetividades

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PCB Partido Comunista Brasileiro

PCD Pessoa com deficiência

PCN Parâmetros Curriculares Nacionais

PFL Partido da Frente Liberal

PPGCINE Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Cinema

PPGED Programa de Pós-Graduação em Educação

UDN União Democrática Nacional

UFAL Universidade Federal de Alagoas

UFS Universidade Federal de Sergipe

UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIT Universidade Tiradentes

SUMÁRIO

1. A Roda Vai Começar em Plano Geral..... 18

2. Capoeirando com Jorge Amado: uma relação de saberes no cotidiano em plano médio.... **41**
2.1 Conhecendo Jorge Amado e sua trajetória em primeiro plano..... 44
2.2 A obra de Jorge Amado em plano americano..... .59

3. 1º Enquadramento: Pedro Navalha (personagem) e as encruzilhadas da capoeira..... 65
3.1 O nascimento de Pedro como uma linha de fuga: a imagem-ação..... 70
3.2 Pedro Navalha e seus encontros: exímio capoeira em imagem-percepção..... 84
3.3 2º Enquadramento: Educação, devir capoeira e política em imagem-afecção..... 97
3.4 3º Enquadramento: E a vida não acabou e a roda apenas começou..... 99

4. O Capoeirar Rizomático e o Percurso Metodológico..... 112
4.1 Filosofia de vida: capoeirando com Deleuze..... 119
4.2 Cartografia: um trilhar filosófico.....123
4.3 Um capoeirar cartográfico: cinefalografia..... 125

5. Cinema e Educação: Formação através da estética na sétima arte..... 130
5.1 O cinema é bergsoniano?..... .136
5.2 A educação em imagem-movimento.....140
5.3 A educação em imagem-tempo..... 146

6. A Capoeira como Saber Menor a partir dos filmes Capitães da Areia e Jubiabá..... 153
6.1 Cinefalografando o filme Capitães da Areia: capoeira em cena, o saber menor dos capitães..... …...162
6.2 O destino dos capitães em diálogo com a educação..... 203
6.3 Cinefalografando o filme Jubiabá: capoeira e outras práticas sociais como saber menor..... 228
6.4 O mestre de capoeira e as relações raciais em Jubiabá.....254

7. **A Roda Ainda Não Acabou: Carta para não concluir**.....279
Cartas.....284
Carta a Jorge Amado.....285
Carta a Pedro Navalha.....287
Carta a Deleuze.....288
Referências.....289

1 A RODA VAI COMEÇAR EM PLANO GERAL

Esse início, chamamos de plano geral. Do mesmo modo, como em um filme, uma tese é feita em trechos. Com a junção desses trechos, dá-se ao filme a continuidade e o contexto é que dá sentido à diegese[1]. Na tese, também precisamos dar essa continuidade, pois, mesmo em fluxo, deve ser contínuo. “A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é a imagem do tempo” (Deleuze, 2018a, p. 55). Para Ismail Xavier (2021, p. 27), classicamente “[...] costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências”. Cada pequena unidade é composta em conformidade com a narrativa. Para Deleuze, a montagem é a “determinação do todo” (Deleuze, 2018a, p. 55). Assim, pretendemos fabricar essa tese, montando muitas vezes com *raccords*[2] e, desta maneira, determinar o todo.

Na tessitura de uma tese, não se trata de estabelecer equivalências, mas de compor forças, intensidades e sentidos. Cada palavra não vem isolada, mas em aliança com outras, costurando linhas de pensamento que se entrelaçam em um movimento contínuo. Do mesmo modo, a roda de capoeira não se define por um estilo único ou pela supremacia de um gesto, mas pela composição dos corpos, ritmos e histórias que nela se encontram. É nesse espaço de criação conjunta, em que não há centro fixo, que se produz o conhecimento: em fluxo, em atravessamentos, em jogo permanente com aquilo que nos afeta e nos move.

Os estilos, e tampouco os modos de vida, não são construções. No estilo não são as palavras que contam, nem as frases, nem os ritmos e as figuras. Na

[1] Diegese é o ato de narrar ou descrever uma história, seja no teatro, no cinema ou na literatura Disponível em: https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-diegese. Acesso em: 09 mar. 2023.

[2] O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noel Burch, pode ter dois sentidos: o primeiro corresponde à noção de "corte" ou "corte simples", e designa a mudança de plano: nesse sentido usa-se o termo "corte". No segundo está contida referência à maneira como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord*, que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noel Burch distingue várias modalidades de *raccord*: ao nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord*); ao nível do espaço (raccords de olhar, de direção, de posição — seja de objetos, seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo). (Burch,1973).

vida não são as histórias, nem os princípios ou as consequências. Sempre se pode substituir uma palavra por outra. Se esta não lhe agrada, não lhe convém, pegue outra, coloque outra no lugar. Se cada um fizer esse esforço, todo mundo poderá se compreender, e não haverá mais razão de colocar questões ou fazer objeções. (Deleuze; Parnet,1998, p. 3).

Assim, seguimos buscando novas palavras e entendimentos para continuar criando, sem nos perder em polêmicas, mas reconhecendo que as palavras, em si, são apenas matérias em fluxo. Neste início, não se trata de escolher um estilo, mas de fabricá-lo na própria escrita, compondo um modo de dizer que se faz no encontro entre pensamento, corpo e linguagem. Como no início da roda de capoeira, há um preparo dos corpos e uma entrega ao jogo, em que o ritmo do berimbau orienta, mas não determina totalmente. “Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é, portanto, um centro de ação” (Bergson, 2006, p.14). Assim também a escrita: centro de forças em movimento. E, nesse movimento, peço licença à ancestralidade, à espiritualidade amiga e a todos(as) que porventura tenham sido atravessados(as) por minhas ações, para que este percurso seja também espaço de respeito e de criação compartilhada.

Em um plano geral no cinema, em “[...] cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação” (Xavier, 2021, p. 27). Mostra-se o todo da cena que, após a decupagem[3], começa-se a filmagem, para depois ser feita a montagem que, de acordo com Deleuze (2018a), é o todo do filme. E assim faremos, ora como continuísta[4], ora como roteirista[5] e, desta forma, vamos tecendo a tese revelando a diegese na transparência ou na opacidade.

Contudo, abaixamos ao pé do berimbau. Este dá o comando e entramos para o jogo, não sabemos o que nos espera, vamos seguindo de acordo com as

[3] Conforme Xavier (2021), a decupagem é o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos.

[4] Profissional que vai garantir que determinadas normas clássicas de linguagem sejam cumpridas para que a montagem do filme flua de maneira “invisível”, mas sim, assegurar coerência e coesão à obra, independente da opção estética- narrativa do realizador. (Ferreira, 2019).

[5] Profissional que escreve o texto base do filme, uma história contada em imagens, diferente do romance ou da peça de teatro, em um roteiro tudo é colocado no papel como o tique-taque do relógio, uma porta se fechado etc. (Field, 2001).

perguntas feitas com o corpo do(da) oponente e respondemos com nosso corpo, isto porque, “[...] os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (Bergson, 2006, p. 15-16). Assim, entre esquivas, golpes e rasteiras, o jogo segue.

No plano Geral, a câmera abre para mostrar todo o espaço da ação. Igualmente, seguimos por aqui neste jogo que entramos para jogar, cair e levantar e neste contexto se encontra a minha escolha em fazer a seleção de doutorado que se efetuou de forma inimaginável. Foi em 2021, quando estávamos trabalhando em casa – pelo menos aqueles que tinham o privilégio – desde o dia 17 de março de 2020 em decorrência de um vírus denominado Sars-Cov-2[6], o qual assolou o mundo em uma pandemia que deixou milhões de mortos, o que não ocorreu de forma diferente no Brasil, pois também sofremos com resultados catastróficos.

Assim como a câmera captura o todo do espaço da ação no plano geral do cinema, nos encontramos imersos em um jogo cujas regras muitas vezes são reveladas apenas quando estamos no calor do embate. Descemos ao pé do berimbau, o instrumento que dita o ritmo do jogo, e nos entregamos à sua dinâmica, prontos para responder aos movimentos do (da) nosso (a) oponente com nossos movimentos e gestos. Como nos ensina Bergson (2006), somos influenciados pelo ambiente ao nosso redor e respondemos com nossos corpos às possibilidades que ele nos oferece. No jogo de capoeira, esquivas, golpes e rasteiras se tecem em movimentos muitas vezes desafiadores; da mesma maneira, a vida se apresenta em escolhas e atravessamentos que não controlamos inteiramente. Foi nesse contexto, marcado pela incerteza e pela adversidade da pandemia global, que decidi embarcar em uma nova jornada acadêmica: o doutorado em Educação, que se revelou um processo de descobertas e desafios inesperados.

[6] Coronavírus (SARS-CoV-2), do latim corona = coroa, pertence à família dos vírus que possuem um conjunto de estruturas proteicas que lembram o formato de uma coroa. Não há apenas um coronavírus. Além do SARS-CoV-2, sabe-se que outros seis infectam humanos - quatro são leves e comuns, causando um terço dos resfriados, enquanto dois são raros, mas graves, causando a Síndrome Respiratória do Oriente Médio (MERS) e o SARS original. Disponível em: http://www.cpr.uem.br/index.php/virus-mortais/virus-sars-cov-2. Acesso em: 26 jan. 2023.

Como minha vovó Dadá (in memoriam) dizia, “não há mal que não traga um bem” então, em meio à crise pandêmica e após um ano dentro de casa dividindo o espaço e tempo entre o trabalho, a sala de aula virtual do meu filho[7], e o marido com transtorno depressivo desencadeado pela falta de emprego devido à pandemia[8], resolvi voltar a estudar mesmo com tantas adversidades e histórias que me atravessavam. Sou mãe de Izaias que, na época, tinha 7 anos de idade. Aprendemos muitas coisas juntos nesse tempo de pandemia por coronavírus[9], desde jogar gudes a fazer pão, foram muitas experiências e alquimias no desafio de ser mãe, trabalhadora, estudante, mulher tudo no mesmo espaço, que ainda era dividido com nosso cachorro Zulu (in memoriam).

Estava bem difícil acreditar, porque o Brasil passava por, além de uma pandemia, um pandemônio político chamado Jair Messias Bolsonaro, eleito Presidente da República em 2018 de forma democrática.

Branco que considera não brancos apenas parcialmente humane; macho que faz elegia ao machismo; misógino que considera sua quinta filha, a única mulher da prole, como resultado de uma ‘fraquejada’; homofóbico que afirma preferir um filho morto em acidente de carro a um filho gay; defensor da família de homem e de mulher como a única legítima por determinação bíblica; apologista das armas como objeto fálico de destruição; macho obcecado por alegorias que envolvem pênis e ânus. (Brum, 2021, p. 35).

Utilizei-me das palavras de Eliane Brum com vistas a resumir para aqueles (as) que não vivenciaram esse momento possam sentir um pouco da dor que sentimos com cada dia desse indivíduo no Governo Federal. Para cada um (a) de nós como minorias e para quem estava tecendo uma tese sobre um “saber menor”, uma cultura popular advinda do povo, não tem como não pensar nesses atravessamentos.

Claro que essa tese não vai falar desse momento, mas não podemos esquecer todo o sofrimento e toda dor que esse homem causou com seu

[7] As escolas pararam, em um primeiro momento, depois mudaram o formato das aulas para serem realizadas à distância e, por isso, as crianças também ficaram em casa.
[8] Mesmo antes da pandemia já estava difícil, pois ele teve um ataque isquêmico transitório (AIT) e passou seis meses em cadeira de rodas.
[9] A doença causada pelo vírus é a Covid-19.

negacionismo científico e com seu descaso pela vida. A partir de suas ações, ele promoveu o que Mbembe chama de necropolítica, que é a “capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2016, p. 123). Foi um momento difícil, de extrema crueldade, e podemos até dizer de (des)humanidade.

O referido governante também provocou, não podemos deixar de falar, um verdadeiro desmonte na Educação brasileira. Por se tratar de uma tese pertencente ao campo da Educação, precisamos problematizar esse triste ponto de nossa história, principalmente porque, no governo em questão, tivemos 4 Ministros da Educação e, a cada mudança, víamos descontinuidades de políticas públicas e como o ministério se tornou um balcão de negócios para abrigar fundamentalistas e pastores neopentecostais. A paisagem política do Brasil, sob a liderança de Jair Messias Bolsonaro, era uma tempestade perfeita de desafios adicionais. Bolsonaro personificava uma série de ideologias e atitudes que causavam profundo desconforto e dor, especialmente para aqueles(as) que são marginalizados(as) por sua retórica divisível.

As sequelas da pandemia e do pandemônio político que a acompanhou, ainda nos afetam profundamente. Quando o governo Lula assumiu, houve uma sensação coletiva de alívio, uma espécie de “paz temporária”. Não se tratava de acreditar num governo perfeito, mas de perceber um esforço em restabelecer a dignidade no trato com as pessoas, em buscar uma certa “normalidade”, entender que seres humanos devem ser tratados como tal. No entanto, passados quase três anos, o sentimento que hoje nos acompanha é outro. Para muitos de nós, que não somos eleitores de Bolsonaro, cresce a apreensão diante da possibilidade de um retorno ao poder de quem, para nós, representa o caos e a ameaça de um retrocesso institucional e social.

De qualquer maneira, persistimos sob a sombra da extrema direita e a ameaça de violência sempre incitadas por eles (as), como evidenciado pelos ataques às escolas no início de 2023[10]. Além disso, paira a incerteza sobre o próximo processo eleitoral, especialmente considerando a inelegibilidade atual de Bolsonaro. A questão de quem será o candidato escolhido pela ala de

[10] Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/um-em-cada-tres-ataques-violentos-em-escolas-ja-registrados-no-brasil-aconteceu-em-2023/. Acesso em: 03 jun. 2024.

extrema direita aumenta nossa apreensão. Apesar desses desafios, continuamos na luta, esforçando-nos para problematizar as questões em debate e prosseguir com nossos projetos de vida e pesquisa.

Primeiramente, participei da seleção do Doutorado em Educação da UNIT (Universidade Tiradentes). Fui aprovada, iniciei os estudos por lá, porém, ainda não satisfeita, resolvi concorrer na seleção da UFS (Universidade Federal de Sergipe) e, então, consegui a tão sonhada vaga. Como no Mestrado pesquisei sobre a capoeira no século XIX, eu pretendia, no Doutorado, analisar os discursos a partir dos jornais e outros documentos que encontrei, mas que não foram possíveis de serem analisados no período da referida pesquisa. No entanto, na primeira orientação com a minha então orientadora Profª Drª Dinamara Garcia Feldens, senti a necessidade de mudar meu recorte e também de referencial teórico, pois entrei com um projeto em que o referencial principal era Michel Foucault.

Não encontramos dificuldades na mudança e conseguimos fazer o enquadramento ao discutirmos o texto “Deleuze e a Educação”, do Professor Silvio Gallo, no GPECS (Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura e Subjetividades). O texto em questão falava do filósofo francês Gilles Deleuze em parceria com Felix Guattari e a literatura menor. Durante toda a leitura, eu escrevia a palavra capoeira ao lado de cada conceito deleuzeano-guattariano que eu só conhecia por outras pessoas que falavam sobre eles. Podemos dizer que, durante a leitura do texto, eu ia capoeirando. Então, no momento de trocas no grupo, solicitei a palavra à minha orientadora e falei: “Dina[11], eu acho que a capoeira pode se configurar como um saber menor, não achas?”. E ela prontamente me respondeu: “Eu ia te propor isso”. Entendemos, juntas, que se existe uma literatura menor como bem deslocou Silvio Gallo o conceito para uma educação menor, porque não realizar outro deslocamento para saber menor, tendo em vista que a capoeira apresenta todas as características listadas por Deleuze e Guattari, fazendo as devidas ressalvas e, também, por perceber, mediante pesquisas online, que ainda não foi realizada essa conjectura da

[11] É o jeito carinhoso que nos referimos a profª Dinamara.

capoeira como saber menor. Contudo, ainda faltava o campo de pesquisa. Segui para as disciplinas, entre elas, “Cinema, Imagem e Educação” ministrada pelos professores doutores Fabio Zoboli e Cristiano Mezzaroba. E assim fui me apaixonando pelo cinema e almejei a minha tese com cinema, especialmente após a aula do Profº Drº Hamilcar Silveira Dantas Junior, do PPGCINE/UFS (Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Cinema), que, com sua análise técnica, nos demonstrou muitas possibilidades de trabalho a partir do cinema.

Enfim, os professores da disciplina propuseram como avaliação a realização de uma mostra de cinema com 3 ou 4 filmes envolvendo uma temática de nossa escolha, logo escolhi capoeira e deixaram livre o embasamento teórico. Para a atividade, escolhi 3 filmes baseados na obra de Jorge Amado, mas sem pretensão para tese ainda. Escrevi e os professores elogiaram. Com os elogios, me empolguei, mandei mensagem para a Profª Dina expondo minha pretensão e ela, muito acolhedora, acreditou na proposta, passou um fim de semana assistindo à 10 filmes baseados na obra de Jorge Amado e me respondeu: “Tudo bem. Seguiremos com a tua tese, já que você me parece estar bem empolgada com ela, não é?”. E essa fala foi uma resposta que me deu energia para seguir.

Empolgada, pensei: “Ufa! Agora eu tenho o objeto, o campo de pesquisa e a teoria, porém escrever é o grande desafio, porque fui ler Deleuze que eu conhecia pelos outros”. Nossa, como foi árduo, mas, ao mesmo tempo, envolvente. O namoro foi engatado, não sem sofrimento. Eram dores por todo o corpo, dor na alma, dor no períspirito[12].

As dores que experimentei trouxeram a compreensão de que é necessário desconectar-se do corpo para engajar-se no processo de pensamento. Conforme Deleuze argumenta, o pensamento é um ato de criação, e ao longo desse processo, eu me (re)inventei, buscando gerar significado. Em concordância com Feitosa (2005, p. 6), "O sentido do pensamento é pensamento dos sentidos, experiência simultânea de percepção sensível e percepção de

[12] De acordo com Léon Denis, “[…] o homem possui dois corpos: um de matéria grosseira, que o põe em relação com o mundo físico; outro fluídico, por meio do qual entra em relação com o mundo invisível.” Disponível em: https://www.febnet.org.br/wp-content/uploads/2013/05/Roteiro-14-Perispirito.pdf. Acesso em: 22 set. 2023.

significados". Ao desvendar as relações ocultas que formam a trama da existência, conforme descrito por Gil (2005), uma nuvem de percepções sutis se manifesta. Essa névoa inicialmente envolve e, posteriormente, impregna e transforma as formas visíveis e triviais.

Dessa maneira, minha jornada levou-me a uma reconfiguração constante, onde a introspecção e a criação de sentido se entrelaçavam. Volto à minha avó Dadá, que costumava dizer: “Quem não aprende por amor, aprende pela dor”. Nesse caso, é um misto de emoções, de amor e dor, que me envolve, que invade o meu ser e sigo sendo.

Não obstante, “Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (Deleuze, 2019, p. 9). Assim poeticamente, ou em processo fluídico, vamos superando a dor dos atravessamentos que nos arrebatam. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. (Deleuze, 2019, p. 11).

Como meu trabalho parte dos filmes, foi um desdobramento consequente recorrer a Deleuze, que também se dedicou ao estudo do cinema. Entretanto, compreendê-lo não foi tarefa fácil. Como ele próprio diria, não se trata de entender, mas de sentir. Assim, esta escrita foi construída a partir de blocos de sensações e de experimentações, conceitos deleuzeanos que orientam este percurso, muito mais do que por meio de análises rigorosas dos filmes, pois o nosso interesse é a capoeira enquanto saber menor.

Enquanto canalizava a energia criativa, quase sexual, fui costurando e amarrando cada aspecto do meu novo projeto para a disciplina Metodologia da Pesquisa II. Este diferiu completamente da proposta que apresentei durante minha entrada no PPGED (Programa de Pós-Graduação em Educação/UFS) em 2021, algo que será evidente para que cada leitor(a) desta tese possa ir alinhavando juntos(as), tecendo a narrativa diegética na transparência ou na opacidade, contribuindo para esse encontro. “Um encontro é talvez a mesma

coisa que um devir ou núpcias" (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6). Na verdade, para ser bem deleuziana (quem sabe um dia), é um acontecimento.

Encontro com Deleuze, Guattari, o Cinema e Jorge Amado que também eu só conhecia de ouvir falar nunca tinha lido nenhuma obra. "Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação" (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6).

Tive contato com obras de Jorge Amado desde a infância, pois havia livros do referido autor na estante da minha mãe, juntamente com Machado de Assis e José de Alencar. Ela dizia que achava bonita a estante com livros. A sua biblioteca era composta pelas leituras obrigatórias do ensino médio e outras que ganhou. No entanto, ninguém da minha casa tinha o hábito de ler e as obras de Jorge Amado ficavam bem alto porque, segundo a minha mãe, eu só poderia ler quando as alcançasse. Cresci, mas não alcancei. Encontrei Jorge Amado diversas vezes em produções televisivas. O tempo foi passando e me perdi desse encontro com as suas palavras.

Resolvi aproveitar a tese para retomar esse (des)encontro e penetrar na obra de Jorge que é meu conterrâneo, da Bahia, e apaixonante também. Esse baiano, com sua subjetividade temporal, pois, como diria Jessé Souza (2017, p. 14) "[...] ninguém, em condições normais, pensa além de seu tempo", escreveu 49 obras. Dentre estas, 12 foram adaptadas para o cinema e outras tantas para a televisão entre filmes, séries e novelas.

Escolhi quatro filmes para a pesquisa. No entanto, ao aprofundar meus estudos sobre cinema, percebi que não seria possível explorar todos eles adequadamente. Diante disso, decidimos recuar temporariamente e retirar dois dos filmes da seleção. Para os demais filmes escolhidos e que não serão trabalhados nesta tese, deixamos para publicações futuras.

Para a tese, escolhemos 2 filmes – Capitães da Areia e Jubiabá – em que percebemos a capoeira como sendo uma prática do cotidiano da Bahia, mas que também pode ser parte do cotidiano de qualquer lugar do Brasil e tal fato demonstrei no livro *Escorregar não é cair é um jeito que o corpo dá: As configurações da Capoeira em Sergipe no século XIX*, publicado em 2021. Em outros filmes e, consequentemente, em outras obras de Jorge Amado, a

capoeira aparece, mas escolhemos essas 2 (duas) especificamente porque foram obras escritas na fase em que Jorge Amado era do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Dos "[...] mais de sessenta anos de carreira, quase 25 foram dedicados à construção de uma prática literária visceralmente ajustada aos dilemas associados ao seu engajamento no Partido Comunista Brasileiro (PcB)" (Rossi, 2009, p. 23). Não obstante, a estratégia da escolha dos filmes também foi por conta dos "capitães da areia". De alguma maneira, o bando de meninos, "pivetes" de rua, estão nas obras, como veremos na seção da tese em conversação direta com os filmes.

Muito embora outros romances tenham sido escritos nesse mesmo período, decidi que seriam esses dois, pois, dentre os motivos elencados, tem mais um que acredito ter sido crucial na decisão: apesar de não aparecer nos filmes, os Mestres Bimba e Pastinha, observamos, nas figuras e na narrativa, que eles estão muito presentes. Por exemplo, em Jubiabá, o protagonista, Antonio Balduíno, é muito próximo ao Mestre Bimba (criador da capoeira Regional) e em Capitães da Areia vemos alusão à capoeira Angola, o estilo em que Mestre Pastinha se tornou guardião. Ouso dizer que esses dois Mestres são os maiores ícones da capoeira moderna. A partir deles, a capoeira passou por um processo de reconhecimento e institucionalização. Isto não significa que não existiram outros Mestres tão representativos quanto eles contemporâneos aos dois. Todavia, foram eles que ultrapassaram o tempo e persistiram no ensino e divulgação da capoeira, além de terem sido descritos e/ou escritos nas páginas de jornais e dos romancistas não mais como desordeiros e, sim, como educadores. Jorge Amado com certeza foi um desses romancistas que colocou a capoeira como cultura popular e não mais como coisa de valentão ou de bandidos, como retratavam os jornais do século XIX.

Nosso autor escrevia a partir de sua experiência. Em uma entrevista concedida a Bruna Lombardi em Portugal no ano de 1992 no programa *Gente de expressão*[13], quando Jorge completou 80 anos, ele afirmou que jamais conseguiria escrever sobre aquilo que não viveu ou não viu. Outros autores

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7QYvCnNj-jc. Acesso em: 17 fev. 2022.

analisaram a obra de Jorge Amado e a constatação geral é que “Grande parte faz uma ponte entre ficção e vida real. A maioria remete à tradição popular brasileira, em especial ao cordel” (Goldstein, 2008, p. 11).

No entanto, foi um momento em que ficção e realidade estavam bem mais misturados que o escritor e o político se confundiam. E assim também me sinto em uma tremenda confusão entre a pesquisadora e a capoeira[14], de que lado me encontro ou desencontro.

Ao lançar-me nesse estudo, reconheço também a complexidade de minha própria posição como pesquisadora inserida no universo da capoeira. Estou imersa em um labirinto de experiências e perspectivas, caminhando pela linha tênue entre ser pesquisadora e, ao mesmo tempo, atravessada pelo próprio objeto. A capoeira não se apresenta apenas como tema de estudo, mas como um caminho de autoconhecimento e de conexão com minha história. É nesse espaço de reflexão e diálogo entre academia e prática que situo a pesquisa, reconhecendo tanto suas limitações quanto as possibilidades abertas pelo encontro entre o rigor acadêmico e a vivacidade da cultura popular, que para mim se afirma como um estilo de vida. Parafraseando Deleuze e Guattari na obra *Kafka: por uma literatura menor*, como é que se penetra na obra de Jorge Amado? “Graças a certos encontros, o real não para de ferver em nós como ondas de intensidade variável, ondas que refazem veredas entre a pele do corpo e as ideias da alma.” (Orlandi, 2005, p. 7).

O encontro mais visível e que me perpassa há muito tempo é com a capoeira, uma prática que venho cultivando há 27 anos e sigo nessas linhas capoeirando. Dou aulas e pesquiso essa prática social desde a graduação. Não é por vaidade que apresento nessas linhas introdutórias as publicações e os projetos desenvolvidos com a capoeira, mas para que o(a) leitor(a) compreenda

[14] É como os praticantes eram chamados quando a prática era marginalizada, criminalizada e antes da inserção como conteúdo da Educação Física, no processo histórico passou-se a chamar o praticante de capoeirista. Eu particularmente gosto de dizer que sou capoeira porque capoeirista está ligado ao ser atleta, algo que nunca me senti. Me sinto atravessada por essa prática social e não como uma atleta que pratica um esporte e, sim, como um(a) ator(riz) social dentro do processo de (co)existência e (re)existência.

a trajetória e as escolhas feitas para este texto, que é mais um dos meus trabalhos com e para a capoeira.

Assim, escrever é como capoeirar, “[…] nos servimos de termos desterritorializados, ou seja, arrancados de seu domínio, para reterritorializá-los em outra noção.” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 15). É entrar no jogo que nunca jogamos sozinhas(os), precisamos da(o) outra(o) quando agachamos ao pé do berimbau. Além da(o) outra(o) que joga conosco, temos a música, os instrumentos, a história, a ancestralidade dos corpos, os movimentos que nos invadem e entramos em uma espécie de transe.

Damasceno (2017, p. 141) nos fala da música nos atravessando. Conforme a autora, ela “[...] arrasta nossos corpos retirando-os de sua própria inercia e destituindo-os da materialidade de sua presença.” Igualmente é em uma roda de capoeira. É uma sensação de um momento vivo, pulsando e capoeirando no balé dos golpes, onde um corpo joga com outro corpo também em transe que, de acordo com Decânio Filho, “Sob a influência do campo energético desenvolvido pelo ritmo-melodia Ijexá, cânticos e ritual da capoeira (conjunto orfeônico de efeito mântrico, similar o da música gregoriana), o seu praticante alcança um estado modificado de consciência em que o Ser se comporta como parte integrante do conjunto harmonioso em que se encontra inserido naquele momento.” (2002, p. 5).

E é nesse bailado de corpos que se comunicam, em que um pergunta e o outro responde que, vamos tecendo as teias desse saber, sentindo como a aranha quando esbarram em seu fio, que pode se configurar como menor. Tecer e ter sido forjada nesta caminhada, entendendo a capoeira como um saber menor, que é o argumento de tese, desenhar o mapa de cada filme discutindo a capoeira como um saber menor para criar e jogar o jogo em movimento, dialogando com os filmes em meio a educação. “Essa linguagem arrancada ao sentido, conquistada sobre o sentido, operando uma neutralização ativa do sentido, só encontra sua direção em um acento de palavras, uma inflexão” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 43). O sentido de um saber menor como a capoeira, que faz nascer seu jogo, que não joga nesse momento com seu corpo gingado, mas escreve.

Logo, capoeirar é como escrever, tecer uma história dentro das trajetórias, das linhas, do tempo e do movimento. “Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 39). É um bailado que dançamos junto à outra pessoa que nos dá o compasso e vamos traçando e jogando com os passos, golpes, movimentos e linhas de fuga, descortinando cada plano, nas dobras do pensar que nos conduzem a pesquisa, a educação e a aprendizagem.

Seguimos na trilha estética da cartografia e “inventamos” o termo cinefalografia, um processo metodológico que parte da experimentação direta com os filmes, que se apresentam como blocos de sensação. Antes de qualquer interpretação, deixamo-nos afectar, acolhendo as intensidades que nos atravessam. É nesse terreno que elaboramos conexões e composições que revelam a capoeira enquanto saber menor, como exploraremos mais adiante na tese. Deleuze nos ensina: pensamento é criação. Desta maneira, criei Pedro Navalha, uma personagem para narrar a história da capoeira, para me ajudar nesse percurso e não correr riscos de cometer autoplágio, pois, reafirmo, já escrevi muito sobre capoeira e esse foi mais um atravessamento na minha trajetória. Inspirei-me em todos os mestres(as) que me atravessaram. Todos (as) eles (as), filósofos(as), escritores(as), professores(as), Mestres(as) de capoeira que me compuseram e com eles(as) fui compondo este trabalho, em uma solidão totalmente povoada.

Esses povoamentos foram múltiplos desde o momento em que nasci em território baiano, perpassando o momento em que conheci a capoeira em Sergipe por meio do grupo *Os Molas*, com o então professor Urubu, mas o que me fez ficar foi a possibilidade que vi no Mestre Lucas[15] em estudar, pois ele era um dos poucos da capoeira que estudava e fez graduação em Educação Física, Mestrado e Doutorado tendo a capoeira como temática. A cada degrau que ele subia, eu me inspirava para os estudos com a capoeira.

[15] Professor Doutor Luis Carlos Vieira Tavares. Presidente do Grupo Molas, grande incentivador da cultura no Estado de Sergipe.

Diante desses acontecimentos, um dos momentos mais difíceis na minha graduação em Ciências Sociais foi quando um professor de Sociologia 2 rasgou meu trabalho com capoeira, dizendo que era uma bosta. Ele dizia que eu queria colocar capoeira em tudo e naquele momento não cabia, na visão do referido professor, mas que com o passar dos anos descobrimos o quão reacionário é o tal professor. Em uma época que não tinham nuvens para guardar e eu não tinha acesso a computador e nem sabia o que era um disquete[16], esse me salvaria um pouco mais tarde. Esses atravessamentos me deram energia para continuar persistindo em meu objeto de pesquisa. Fiz uma pós graduação em Direito Educacional e, neste curso, a professora Selma Amorim me apoiou, acreditou em minha pesquisa e fiz um trabalho com a capoeira e a Lei 10639/03[17]. Foi neste momento que percebi o quanto esse objeto era importante para a educação.

A primeira vez que tentei a seleção para o Mestrado foi na UFAL e não passei, tirei 6.9 na prova escrita, a média era 7.0, eu só queria poder mostrar e defender o meu projeto com capoeira. Nesse momento, entendi quando algumas pessoas falam em destino, já que eu estava muito desanimada, talvez até desistisse, quando assisti a uma palestra do Professor Silvio Gamboa, eu o fiz uma pergunta e ele me respondeu assim: “Não desista. Em algum lugar do país, ou fora dele, alguém vai aceitar orientar seu projeto, não desista do seu objeto, você é seu objeto”. Essa única frase mudou minha vida. Entendo os encontros que Deleuze nos fala em sua obra, que podem fazer a diferença entre morrer ou acordar para a vida. Viver, experimentar, vivenciar integralmente a capoeira é o que tenho feito durante todos esses anos.

---

[16] Um pequeno objeto quadrado denominado **Disquete**, cujo termo em inglês é *Floppy-disk,* é um disco flexível de mídia magnética removível, com capacidade para armazenar dados. O tamanho de 3,5 polegadas e capacidade de 720 KB (DD=Double Density) e até 5,76 MB (EDS=Extra Density Super). Sendo o mais comercializado o de menor tamanho, 1,44 MB (HD=High Density), ou de 5,25 polegadas com capacidade para armazenar 3000 KB (Single Side = Face Simples) e até 300 MB. Disponível em: https://www.infoescola.com/informatica/disquete/. Acesso em: 24 mar. 2023.

[17] Essa Lei Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 14 dez. 2023.

Assim, durante a procura tentei e passei no Mestrado na Universidade Tiradentes e nesta instituição aconteceu o encontro com Dinamara Garcia Feldens, primeiro momento que, de alguma maneira, me encontrei com Deleuze. Não seguimos essa parceria de orientação, mas a mudança para a Professora Simone Silveira Amorim também foi um importante momento de amadurecimento na pesquisa para que, tempos depois, eu pudesse encarar Gilles Deleuze novamente nesse (re)encontro com Dinamara no Doutorado.

Perpassei por muitos caminhos e (des)caminhos para chegar até esse ponto em que estamos. Além dos projetos que coordenei na UFAL, idealizei e consegui coordenar uma pós-graduação *latu sensu* em Metodologia do Ensino da Capoeira pela faculdade FERA (Faculdade Regional De Ensino do Agreste Alagoano). Foi um grande desafio coordenar a primeira pós-graduação do Nordeste com Capoeira e a quinta do Brasil. Esse foi um dos atravessamentos que perpassam essa minha vida de capoeira.

Além desses encontros que permeiam minha jornada com a capoeira, há também os confrontos e obstáculos que moldaram meu percurso acadêmico e pessoal. Cada crítica recebida, como aquela do professor que desvalorizou meu trabalho na graduação, e cada momento de superação, como o apoio da professora Selma Amorim durante a pós-graduação em Direito Educacional, foram essenciais para minha trajetória, assim como o professor Silvio Gamboa que me disse para não desistir do meu objeto e, na persistência, encontrei a professora Dinamara que em nenhum momento me sugeriu a troca de objeto, pelo contrário, me incentivou em cada etapa, mesmo em momentos mais desafiadores. Esses desafios não apenas fortaleceram minha determinação em estudar a capoeira, mas também me ajudaram a compreender a importância desse objeto de pesquisa para a educação e para o entendimento sobre a formação da nossa sociedade brasileira.

Enquanto coordenadora da primeira pós-graduação em Metodologia do Ensino da Capoeira no Nordeste, pude perceber como a capoeira transcende as fronteiras do corpo e se entrelaça com questões pedagógicas e culturais. Foi nesse ambiente de troca e aprendizado, tanto entre os alunos (as) nos módulos

que ministrei, como com os(as) outros(as) professores(as) das mais diversas áreas que encararam comigo essa empreitada.

Contudo, a busca por encontrar ou reencontrar o projeto de doutorado, diante de todas as mudanças precisávamos de um problema de pesquisa, depois da disciplina Seminário de Pesquisa com o Prof. Bernard Charlot, que nos perguntou no primeiro dia o que queríamos saber com nossa tese que ninguém sabe, nem o orientador(a) e que nem nós mesmo sabemos, definimos como problema de pesquisa tal questionamento: De que maneira a capoeira pode ser entendida como saber menor na análise dos filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*? Após o exame de qualificação, a professora Marilda sugeriu acrescentar, 'em meio à educação' e dialogar com meu referencial. Prontamente acatamos e reformulamos, ficando assim: De que maneira a capoeira pode ser entendida como saber menor em conversação com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, em meio à educação?

O saber menor é um conceito que possui características específicas, todas elas descritas por Deleuze e Guattari, e encontramos na capoeira. Um saber menor não é de um conhecimento menor, mas sim o que uma minoria realiza dentro de um conhecimento maior. Dessa maneira, a capoeira está presente nas escolas, porém não faz parte do currículo escolar, mesmo sendo um dos conteúdos da disciplina de educação física, pois muitos professores negligenciam o ensino da capoeira em suas aulas. Embora não tenha dados empíricos, posso constatar tal fato em meu cotidiano na universidade, pois trabalho com o curso de formação de professores em Educação Física e percebo, pelos relatos dos(as) alunos(as), suas experiências escolares e as de outros(as), que eles(as) mencionam essa negligência.

A capoeira pode ser considerada um saber menor porque resiste como cultura popular, como um saber que se utiliza de linhas de fuga dentro do saber hegemônico, dito maior. Para Deleuze, as linhas de fuga podem ser entendidas como uma forma de resistência em relação às estruturas de poder e controle. Nas linhas de fuga, encontramos a possibilidade de subversão e transformação, onde novas formas de conhecimento e expressão emergem para desafiar e questionar as diversas formas de opressão.

Na capoeira, essas linhas de fuga se manifestam através de sua prática corporal, sua música, sua história, sua expressão artística e sua filosofia, proporcionando um espaço de liberdade e resistência frente às imposições sociais e culturais dominantes. Assim, ao se entender a capoeira como um saber menor, reconhecemos não apenas sua importância como expressão cultural e prática social, mas também seu potencial como ferramenta para autonomia daqueles(as) que têm acesso a esse conhecimento.

Contudo, a capoeira pode configurar-se também como um saber menor porque sua prática foi marginalizada durante séculos e, com o advento da República, criminalizada pelo Código Penal de 1890.

Desta maneira, seguimos apresentando as características do saber menor, "roubando-as" da literatura menor: "Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre 'fora' e 'entre'." (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6).

No "entre", encontrei-me com as características descritas por Deleuze e Guattari, a saber: "[...] a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da anunciação" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 39). Conforme os autores, "[...] a primeira característica... é que é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 35), desterritorializar-se, subverter a ordem estabelecida. Para Silvio Gallo (2002) a desterritorialização na educação se dá nos processos educativos. A capoeira, como saber menor, já é desterritorializada por estar em um país racista e, por ser uma prática criada/inventada pelos negros(as), indígenas, afrodescendentes, está fora do ciclo de saberes ditos maiores, contudo produz resistências, quebra paradigmas quando consegue estar na escola, como conteúdo da educação física ou de outra disciplina como por exemplo, história

através das leis 10639/03 e/ou 11645/08, ou como patrimônio imaterial da humanidade[18].

"A segunda característica é que tudo nelas é político" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 36). No deslocamento feito por Gallo (2002), a educação menor produz rizoma, faz micropolítica em detrimento de uma política maior, age nas brechas e propõe projetos com outros professores e múltiplas disciplinas. A capoeira é um ato político por si só. A sua resistência e sua capacidade de se transformar de acordo com as situações impostas jurídica e socialmente ocasionou a criação do partido capoeira[19] no século XIX.

A capoeira pode desempenhar um papel significativo no dia a dia escolar, ocupando muitos espaços além das disciplinas mencionadas anteriormente. É frequentemente proposta como atividade extracurricular. Muitos mestres(as) e professores(as) de capoeira estão ativos nas escolas, e em várias cidades têm conseguido aprovar projetos de lei que permitem parcerias entre escolas e grupos de capoeira.

Evidenciamos também que algumas câmaras de vereadores reconhecem o valor educativo da capoeira, como mostrado nas leis de incentivo em cidades como Aracaju, Salvador, Maceió e muitas outras, que dedicam uma semana específica ou estabelecem parcerias em prol da capoeira. Por ser considerada subversiva, a capoeira foi perseguida pelo Império e, posteriormente, tornou-se parte da Guarda Negra da redentora[20]. Na República, foi até mesmo criminalizada, mas conseguiu se reinventar como folclore e, em seguida, como prática esportiva.

---

[18]A Unesco reconhece a capoeira como patrimônio em 2014, mas a roda de capoeira e o Mestre de Capoeira tem esse reconhecimento pelo IPHAN em 2008. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/66/. Acesso em: 16 fev. 2024.

[19] Segundo Carlos Eugênio Libano Soares (1993;2004), os capoeiras participavam ativamente da vida política no Rio de Janeiro do Século XIX e ainda demonstra em suas obras que outros autores de outros estados também relataram a participação dos capoeiras na política. Alguns grupos participavam ativamente em favor do Partido Conservador e outros do Partido Liberal. A denominação de partido capoeira se deu, pois segundo o autor não se fazia política, especialmente na segunda metade do século XIX, sem a participação dos capoeiras.

[20]A **Guarda Negra da Redentora** foi um grupo formado no final do século XIX por ex-escravizados e outros simpatizantes da monarquia no Brasil. Criada como uma organização paramilitar, ela tinha o objetivo de proteger a figura da **Princesa Isabel** e a monarquia após a abolição da escravidão, os integrantes da Guarda viam a princesa Isabel como uma "redentora" dos negros libertos. Era formada, sobretudo, por negros libertos, trabalhadores urbanos e capoeiras.

“A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 37). Gallo (2002) nos apresenta a multiplicidade da Educação Menor, todo projeto dentro desta perspectiva é coletivo. A capoeira também é múltipla e é coletiva em todas as suas práticas e rituais. Não se faz capoeira sozinha(o), a roda é coletiva, precisamos da(o) outra(o) que joga conosco, outras(os) que toquem os instrumentos, de um bom cantador a) que improvise e, assim, nosso corpo é povoado de saberes que tecemos na roda.

Proponho uma quarta característica, não citada diretamente por Deleuze e Guattari, mas que percebemos na Literatura Menor: um caráter subversivo. A subversão está subjacente como uma característica indireta do conceito deleuzeano-guattariano, e certamente está presente na capoeira. Em todos os momentos históricos, essa prática social subverte a ordem estabelecida, propondo novas formas de sobrevivência e estando sempre em construção, escapando às linhas rígidas de nossa sociedade. Apesar desse saber menor ter sido cooptado em vários momentos pela sociedade de controle, a resistência sempre foi uma das características mais fortes da capoeira, e assim ao longo da história prevaleceu seu caráter subversivo.

O “menor” significa uma prática de resistência. Deste modo, a capoeira é um saber menor, pois está dentro de outros saberes hegemônicos. Entendemos, assim como Deleuze, que a realidade é composta por multiplicidades e diferenças, em oposição à homogeneidade e identidade. Na educação, isso pode ser interpretado como a valorização da diversidade de perspectivas, experiências e conhecimentos. A experiência com a capoeira pode incentivar a multiplicidade de pontos de vista e a apreciação das diferenças culturais e individuais.

Existe um debate específico sobre a capoeira na escola, tendo em vista que frequentemente ela está presente em espaços escolares, como já exemplificamos anteriormente, mas não faz parte do projeto pedagógico da escola. Cito como mais um dos exemplos, as escolas de Tempo Integral de Arapiraca/AL onde os(as) alunos(as) praticam esportes, dentre eles, a capoeira, mas não faz parte do currículo da escola. Bem como existem outros exemplos país a fora em que Mestres(as) de Capoeira se utilizam do espaço físico da

escola para ministrar suas aulas, no entanto, ela não pertence aos quadros da educação formal, apesar de todo o seu potencial pedagógico como já relatamos anteriormente.

Contudo, o exemplo que já citamos que é a capoeira, aparece como conteúdo da Educação Física escolar, prevista nos antigos PCN's (Parâmetros Curriculares Nacionais) e, agora, na BNCC (Base Nacional Comum Curricular). Assim, a capoeira estrutura-se como disciplina nas faculdades de Educação Física, seja como componente obrigatório ou optativo. Vivencio desta organização ministrando a Disciplina Metodologia do Ensino da Capoeira na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e coordenando a ACE (Atividade Curricular de Extensão) 3, cuja temática é capoeira para o curso de Educação Física da mesma Universidade, no Campus Arapiraca.

Venho citando estes exemplos, para demonstrar que a capoeira é fluidez e perpassa por vários territórios. Assim também é no jogo que é feito na roda, através da ginga que é o seu movimento básico.

Apesar de esta discussão ser de suma relevância para as reflexões acerca da capoeira, o objetivo central da tese é compreender de que modo a capoeira pode ser apreendida como saber menor, tomando como instrumentos os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, adaptações das obras de Jorge Amado. Quanto aos objetivos específicos, eles consistem em: realizar um diálogo com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*; mapear a capoeira e a literatura a partir da arte e estética do cinema; criar personagens e conceitos para cartografar os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*; Cinefalografar a capoeira nos filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*.

Diante de tantos acontecimentos, a feitura desta tese justifica-se por meu envolvimento com a capoeira e a minha relação com a Bahia. Nasci em Santo Amaro da Purificação e me criei no recôncavo baiano, esse pedaço da Bahia tão bem retratado nas obras de Amado, assim como o sul baiano.

Contudo, também passei pelo sul da Bahia no período de férias, onde tenho parentes, incluindo alguns de ascendência indígena, de minha bisavó Isabel que nunca pude conhecer, porém, minha tia-avó Elvira contava que era índia e que meu bisavô, Teobaldo Leão Pinheiro, que era português, estava

caçando e deu um tiro nela, levou-a para casa para cuidar da ferida e teve 9 filhos, dentre estes minha avó Maria. Essa era uma história contada por minha tia Elvira, que era considerada bastarda pela família, pois era filha de Teobaldo com uma escrava da fazenda de seu pai. Essa minha árvore genealógica se entrelaça com a de Jorge, mas que eu só descobri muito tempo depois lendo uma biografia escrita por Josélia Aguiar. Segundo a biógrafa de Amado, “Da parte de Eulália, a avó fora uma pataxó caçada a laço por um português. Entre os avós de João, uma sinhazinha branca se apaixonou por um africano escravizado” (Aguiar, 2021, p. 2). Eulália e João eram os pais de Jorge Amado.

Não consigo passar, nessas páginas, tamanha emoção por mais esse entrelaçamento. O que sei é que existe uma memória afetiva muito forte com aquele lugar que vemos nas obras de Jorge Amado. Com os filmes, nos transportamos nas imagens e temos perceptos e afectos. A minha percepção é que essa tese foi tomando conta de meu corpo e estou extremamente afectada com todos os encontros possíveis durante sua feitura.

Embora existam inúmeros trabalhos analíticos sobre as obras de Jorge Amado, abordando diversos aspectos e incluindo análises extensas de seus filmes, notamos uma lacuna significativa na pesquisa relacionada à presença e significado da capoeira em sua literatura. Até o momento, parece que esta prática social não foi devidamente explorada nesse prisma específico. A vastidão da produção acadêmica torna impraticável mencionar todas as análises existentes sobre a obra de Jorge Amado e os filmes baseados nela, mas a ausência de uma abordagem dedicada à capoeira é evidente e poderia agregar uma perspectiva valiosa ao entendimento das narrativas do autor.

Desta maneira, não encontrei trabalhos que se aproximassem do que estou fabulando. No banco de teses e dissertações da CAPES, utilizei para pesquisa os termos descritores “capoeira com Deleuze”, “saber menor” e “cinema e Jorge Amado”. Pesquisei também em outras plataformas, como a *Scielo* acadêmico, com os mesmos descritores e intercalei com várias combinações, porém, não encontrei trabalhos que se aproximassem do tecido desta tese. Dos resultados obtidos, o trabalho que foi possível fazer alguma relação tem como título *ABC de Jorge Amado e diálogos educacionais entre: A*

mado, B ahia e C inema, de Maria Angélica Rocha Fernandes. Trata-se de uma tese do Doutorado em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a autora trabalha com Deleuze e as adaptações de Jorge Amado para o cinema, mas não tem foco na capoeira.

Após o exame de qualificação, por sugestão de um dos membros da banca, segui com vários descritores a pesquisa na BDTD (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações), mas também não encontrei nada próximo da fabulação proposta. “Reencontramos aqui a função de fabulação bergsoniana... Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo.” (Deleuze, 2013, p. 161).

Durante o primeiro ano de doutorado, empenhei-me em procurar trabalhos que explorassem a presença da capoeira em filmes adaptados das obras de Jorge Amado. Encontrei apenas um capítulo intitulado *Pedrito, Sete Mortes e a ficção amadiana*, presente no livro *Capoeira, Identidade e Gênero: Ensaios sobre a história social da Capoeira no Brasil* (2009), escrito por Josivaldo Pires de Oliveira e Luiz Augusto Pinheiro Leal. Nesse capítulo, os autores discutem a obra *Tenda dos Milagres*, mas não abordam sua adaptação cinematográfica.

Na tese de Paulo Magalhães, intitulada Tudo *Que a Boca Come: A Capoeira e Suas Gingas na Modernidade*, é apresentada, em um subitem específico, a relação de Jorge Amado com a capoeira em algumas de suas obras. O autor destaca Jubiabá como a primeira obra em que Jorge Amado mergulha na questão do negro. No entanto, a pesquisa não aborda o filme correspondente.

Quanto aos trabalhos voltados para filmes baseados nas obras de Jorge Amado, encontrei fragmentos na tese de Luís Vitor Castro Junior, intitulada *Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Em um dos capítulos, o autor aborda diversos filmes, mencionando especificamente Jubiabá e Tenda dos Milagres.

A escolha por estabelecer esta conversa com os filmes se justifica por entender que o cinema é a arte que aproxima as pessoas da literatura e que mexe com nossos corpos. Contudo, também pode ser definido como “[...] o

sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer" (Deleuze, 2018a, p. 19). Ele não se confunde com as outras artes, que antes visam um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo. (Deleuze, 2018a, p. 96).

No entanto, por meio do cinema formamos várias ideias e promovemos educação. Destarte, a Educação que não está somente no "banco da escola", mas está nas práticas sociais, estas frequentemente envolvem interações entre indivíduos ou grupos de pessoas. As práticas sociais não são estáticas e podem evoluir ao longo do tempo devido a diversos fatores, como avanços tecnológicos, mudanças econômicas, movimentos sociais e migração, dentre elas está a capoeira, e o cinema pode contribuir para que essas práticas e esses saberes cheguem a mais pessoas por intermédio da escola. Uma das portas seria a inserção do cinema na escola, em cumprimento da lei 13006/14[21], assim como por projetos sociais ou de extensão universitária, formando mais pessoas para o cumprimento da referida Lei e para ampliar o conceito de Educação.

O percurso traçado para a tese foi feito na e para a coletividade. Muitos encontros ocorreram durante a trajetória. De início, é com Jorge Amado, descrito na segunda seção. O segundo encontro foi com o personagem que criei, Pedro Navalha, detalhado na terceira seção. Na quarta seção, começo a capoeirar com Deleuze, em flerte com seus conceitos que se cruzaram com a capoeira e o trilhar metodológico que me envolveu no processo de criação. Na quinta seção encontrei-me com o cinema, algo me atravessou e me capturou por toda a tese, mas que nesse momento cruza-se com a Educação. Na sexta seção adentro nos Capitães da Areia e em Jubiabá, fazendo uma conversação[22] com os filmes. E, por fim, com o fôlego que ainda me restou, chegamos à tão temida conclusão, a sétima seção em que coisa alguma se conclui, nada está por vir, tudo está em devir.

---

[21] Esta Lei: *Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica.* Disponível em: https://legis.senado.leg.br/norma/584817/publicacao/15642977 Acesso em: 13 set. 2023.

[22] Fizemos um diálogo com os filmes, cinefalografando a capoeira como saber menor.

2 CAPOEIRANDO COM JORGE AMADO: UMA RELAÇÃO DE SABERES NO COTIDIANO EM PLANO MÉDIO

O plano médio no cinema, como o próprio nome diz, é a metade da cena, do corpo dos atores e/ou dos objetos. É aquele em que a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação, por isso, é também denominado de plano de conjunto que é usado "[...] para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação." (Xavier, 2021, p. 27).

O plano de conjunto é muito utilizado para facilitar a narrativa e, desta maneira, Jorge Amado apareceu em minha vida no meio do caminho, pelo conjunto de acontecimentos que já relatei e de tantos outros que me compuseram, literalmente no meio. Esse meio que não é exatamente metade, mas é o entre. Assim como na capoeira, é jogar *com* e não *contra*. Amado foi um escritor que possivelmente entraria nas descrições de Deleuze e Guattari como uma literatura menor. "Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz de uma língua maior." (Deleuze; Guattari, 2022, p. 35). Sendo assim, Jorge Amado escreveu *com* e *para* as minorias, fazendo um uso menor da língua portuguesa.

Destarte, não é fácil escrever sobre alguém em que a escrita era seu ofício e que sabia muito bem representar as diferenças tão marcadas do povo brasileiro, visto que "[...] o escritor emite corpos reais." (Deleuze, 2017, p. 172). Escrever é como capoeirar e jogar capoeira é o que meu corpo faz há 27 anos.

> Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo o movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (Bergson, 2006, p. 14).

Uma das maneiras que meu corpo desenvolve a capoeira é estudando e escrevendo sobre ela. Estamos chegando ao final dessa tese e já se vão 27 anos capoeirando. Estou com a capoeira em todas atividades do meu cotidiano. Sou

casada com um contramestre[23] de capoeira e, por vezes, alguém me reconhece como a esposa do Vocabulário, ultimamente menos, pois deixei de responder como alguém que pertence a outro(a). Sou Odalisca, nome[24] que me acompanha desde o início dessa trajetória na capoeira, porque, segundo Certeau (1998, p. 38) “O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada”. Um cotidiano de vários entrelaçamentos e atravessamentos nessa caminhada.

Nessa sinuosa dança entre a escrita e a capoeira, onde os corpos se entrelaçam como palavras em fluidez, somos todos (as) protagonistas de uma narrativa coletiva, onde o meio é o que nos compõem. Assim como o plano médio no cinema captura a essência da ação, eu encontro em Jorge Amado um reflexo da própria arte de existir nas margens, naquilo que Deleuze e Guattari descreveriam como uma literatura menor, uma expressão das vozes marginalizadas que ecoam pelas ruas, becos e vielas. Como a capoeira jogando com as palavras, deslizo entre os espaços do cotidiano, tecendo uma coreografia de ideias e experiências, onde cada gesto, cada expressão, é um golpe que desafia a hegemonia existente entre os saberes. Assim como na roda de capoeira, onde o movimento é tanto uma defesa quanto um ataque, na escrita e no jogo, eu encontro minha voz e minha resistência.

Não obstante, a presente pesquisa configura-se como uma tese em que estudamos a capoeira utilizando-nos dos filmes baseados em obras de Jorge Amado. Mas, como diria Deleuze e Guattari (2022, p. 10), “O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, a experimentação”. Assim é Jorge Amado escritor, visto que

> Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que cessa, assim de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir animal, devir inumano, pois em verdade, é pela voz, é pelo som, é por um estilo que a gente se torna

[23] Uma graduação/corda antes de Mestre de capoeira, no estilo de Capoeira Angola, não há cordas, mas existe o título de contramestre.
[24]Na capoeira temos tradicionalmente um apelido, um codinome. Carregamos marcas da ancestralidade que nos habita.

> animal, e seguramente por força de sobriedade). (Deleuze; Guattari, 2022, p. 17).

Fui seguindo, tentando adentrar, a partir dos filmes, em uma escrita capoeirante, jogando com as palavras, como na capoeira, levando e dando rasteiras. Uma escrita com muita dor e traumas, assim como nos treinos, que aprendemos a cair e a levantar. Escrever, de modo capoeirante, significa na forma do jogo em que os temas aparecem e vamos tentando alinhavá-los, como na roda, com golpes traumatizantes[25] e desequilibrantes[26], pois, por vezes desequilibramos e "apanhamos" e, assim, surgem as dores e os traumas.

É, também, como na feitura de um filme que, durante a decupagem, o cineasta escolhe quais serão os enquadramentos, os planos que serão utilizados, quais tipos de imagens estarão em cada cena, mas que, em meio a filmagem, pode aparecer outro filme diferente do roteiro e, durante a montagem, outro ainda mais surpreendente. Todo trabalho é feito de encontros e entrelaçamentos, "[...] mas este entrelaçamento de percursos, embora longe de constituírem uma clausura, prepara, assim o espero, nossos caminhos para se perderem na multidão" (Certeau, 1998, p. 36). Contudo, perdidas as peças desse quebra-cabeças que tentamos incessantemente encaixar, sabendo da multiplicidade que essa pesquisa compõe e que talvez ao final uma nova imagem surgirá.

Assim como a câmara se fixa num rosto em primeiro plano, instaurando uma zona de afecção onde se intensificam as forças invisíveis das emoções, adentramos agora o universo de Jorge Amado com um enfoque semelhante. Não se trata apenas de observar o homem, mas de espiar a paisagem da sua alma, uma paisagem afetiva e intensiva, onde suas ideias se dobram e se desdobram nas ruas de Salvador, nos becos de Ilhéus, nas rodas de capoeira e nos terreiros de candomblé. Como o primeiríssimo plano que não representa, mas expõe, revelando a textura do sensível, mergulhamos em zonas de

[25] Golpes em que desferimos para causar trauma no(a) oponente
[26] Desequilibrante tem como objetivo tirar o(a) oponente do seu eixo, desequilibrando-o.

intensidade da sua vida e obra. Procuramos apreender não apenas o que foi escrito, mas o que foi vivido, sentido e sonhado, aquilo que vibra no intervalo entre o visível e o enunciável.

2.1 CONHECENDO JORGE AMADO E SUA TRAJETÓRIA EM PRIMEIRO PLANO

> Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. (Deleuze; Guattari, 2015, p. 36).

O primeiro plano é aquele em que mostra o rosto, o detalhe que pode até ser de um objeto. Ainda há uma variante desse plano que é o primeiríssimo plano, "[...] é a câmera própria da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela" (Xavier, 2021, p. 28), que destaca mais detalhes, "O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar" (Deleuze; Guattari, 2015, p. 36). De todas as partes do corpo, com certeza a que expressa mais sentimentos e/ou emoções é o rosto, "é ele mesmo, redundância" (Deleuze; Guattari, 2015, p. 36).

Porém, não aprofundaremos a biografia de Jorge Amado, pois há uma variedade publicada. Nosso entendimento é que o autor, por ser um dos mais vendidos dentre os autores de ficção brasileira no mundo, já se tem muito conhecimento biográfico sobre ele.

Além do mais, mesmo que tenham muitos escritos sobre a vida e a obra de Jorge Amado, retratada também por Roger Bastide[27], ainda temos algo para falar? Sim, pois a entrada que escolhemos não foi foco de investigação. "Procurar-se-á somente com quais outros pontos conectam-se aquele pelo qual

[27] Roger Bastide (1898-1974) foi um sociólogo francês contratado como parte da "missão francesa" da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde lecionou por 16 anos (1939-1954), tendo substituído Claude Levi-Strauss (1908-2009) na cátedra de Sociologia. De volta à França, Bastide foi professor inicialmente da École Pratique des Hautes Etudes, 6e Section, posteriormente tornou-se professor da Universidade de Paris, além de ter sido durante mais de dez anos professor no Institut des Hautes Études de l 'Amérique Latine. Disponível em: https://sbsociologia.com.br/project/roger-bastide/. Acesso em: 12 ago. 2023.

se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do Rizoma" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 9).

A multiplicidade da obra de Jorge Amado nos leva a outros imaginários, ou usos outros, embora, como diria Deleuze, nem toda multiplicidade seja conceitual, ousamos conceituar a biografia de Amado como caminhos a percorrer. No entanto, o que nos instiga a pensar sobre esse ser humano é a forma como ele retratou o Brasil e como trouxe à tona vários personagens que conhecemos das diversas histórias de infância.

A sua própria biografia pode ser vista nas páginas de seus romances, de tantos lugares e personagens tirados de sua história e por onde passou. Ele deu voz para aqueles(as) que normalmente não teriam como falar, tais como: as putas, os(as) vagabundos(as), os(as) ébrios(as) os(as) capoeiras.

Um ponto importante para nós em sua biografia foi a passagem de Jorge Amado por Sergipe, onde morou na cidade de Estância, nos momentos de perseguição do Estado Novo. Esse período é fundamental para entender o devir da sua trajetória, pois suas experiências em Sergipe influenciaram sua visão e obra, com apenas 24 anos de idade Amado já contava com cinco romances. Nesse ponto da biografia do escritor, ele estava casado com Matilde, sua primeira esposa, e sua filha Lila o acompanhava nessas temporadas em Estância. Mas Jorge Amado se casaria mais uma vez com aquela que todos(as) conhecem bem, pois foi a companheira por mais de 40 anos, a escritora Zelia Gatai, com quem teve mais 2 filhos, Paloma e João. Para a tristeza do escritor, a sua filha Eulália (ou Lila) morreu aos 14 anos de idade de Leucemia (aparentemente a causa).

No livro *Jorge Amado – uma cortina que se abre*, Rui Nascimento revela esses momentos de Jorge Amado no exílio sergipano e, inclusive, um poema que escreveu em homenagem a cidade.

> As outras cidades pelo mundo afora, os homens a construíram para mourejar, lutar, viver e morrer. A cidade de Estância, porém, além da mão de obra do homem erguendo lar e oficina, teve ajuda da mão de Deus, pois do alto dos céus o padre eterno desejou um aglomerado humano que não fosse apenas campo de trabalho, chão de labuta e de ambição. Quando os antigos

> estavam erguendo Estância, Deus se envolveu na construção, colocou a graça, a gentileza, a cortesia imensa, o amor à cultura como dons para os que ali nascessem, ou para ali viessem em busca de paz. Cercou de rios o casario, deu um toque de azul sem igual ao céu, trouxe a brisa do mar atlântico para as noites cálidas. A povoação, na qual os seres deviam arrastar o fardo da existência, transformou-se em jardim de alegria e doçura, onde os homens passam a amar a vida e a não temer a morte. Estância é cidade do meu amor, todas as manhãs penso em seu casario e na sua gente. Um dia ainda plantarei ali alicerces de uma casa _ para aproveitar também a obra prima de Deus. Jorge Amado, 1970. (Nascimento, 2007, p. 17).

Essa ligação de Jorge com Estância vem do seu avô que também era avô do escritor Sergipano Gilberto Amado[28], que nos conta esses fatos em suas memórias de infância. O pai de Jorge Amado, João Amado, era sergipano e a história da família Amado começa no interior de Sergipe com ramificações na cidade de Itaporanga D'Ajuda. Em seus escritos, o autor relembra essas raízes compondo personagens de origem sergipana, com por exemplo na obra *cacau,* parte da qual foi escrita em Sergipe, onde o narrador-protagonista José Cordeiro era sergipano, cuja família faliu e ele teve que sair do Estado para torna-se trabalhador na região grapiúna, no interior da Bahia.

Em minha pesquisa, a ligação com o estado citado vem do Mestrado, quando pesquisei a capoeira em Sergipe no século XIX, onde estudei os relatos do jornal *O Republicano* acerca da existência de bandos de capoeiras em Sergipe, em especial, na cidade de Estância. Esses são os encontros que a pesquisa nos proporciona e nos fazem mergulhar no oceano cada vez mais profundo. No entanto, nos agarramos ao bote para não nos afogarmos, mas foi em Estância que Jorge Amado escreveu parte da sua obra *Capitães da Areia* com seu bando de arruaceiros, capoeiras e escreveu as páginas finais de Mar morto.

[28] Além de primo de Jorge Amado. Gilberto Amado, político, ensaísta, memorialista e diplomata, nasceu em Estância, SE, em 7 de maio de 1887, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 27 de agosto de 1969. Foi membro da ABL (Academia Brasileira de Letras). Em 1915 foi eleito Deputado por Sergipe e em 1926 foi eleito Senador pelo mesmo Estado. De 1939 a 1947, foi ministro na Finlândia. A partir de 1948, tornou-se membro da Comissão de Direito Internacional da ONU, sediada em Genebra. Os arquivos do Itamarati guardam os numerosos relatórios, pareceres e teses de Gilberto Amado. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/gilberto-amado/biografia. Acesso em: 13 set. 2023.

Jorge Amado foi um criador. Todas as personagens de diálogos criados por ele nos levam a esse entendimento. Outros criadores se juntaram a ele com as adaptações para o cinema, pois, o cineasta também é uma espécie de inventor, porque o que temos no filme ou no texto é a trama (Xavier, 2003), que se confundem em minha cabeça, tentando fazer conexões.

> Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (Xavier, 2003, p. 62).

Contudo, ocorre uma atualização na obra *Capitães da Areia*, de Cecília Amado, neta de Jorge, que faz a adaptação para o cinema. Esse também é um dos pontos de aproximação da biografia de Amado, tendo em vista do parentesco da cineasta com o autor do romance. Desta maneira, chegamos mais perto da face de Jorge Amado como em um close no filme. “O close do rosto no cinema tem como que dois polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo.” (Deleuze; Guattari, 2015, pp. 36-37). À vista disso, pretendemos falar da obra e vida de Jorge Amado refletindo luz em alguns momentos que consideramos mais importantes para a pesquisa e acentuando as sombras que, certamente, ficarão para depois.

No entanto, como já dissemos, a trajetória de Amado deixou verdadeiras marcas na sua escrita, pois o menino que nasceu em Itabuna, em 10 de agosto de 1912, batizado como Jorge Leal Amado de Faria, “[...] chegou ao mundo sem que rompesse a bolsa amniótica: vinha à luz empelicado, um presságio de sorte por toda vida” (Aguiar, 2021, p. 13). Desta feita que segue Jorge, não podemos negar que ele teve sorte apesar dos perrengues dos primeiros anos.

Sabe-se que a família de Jorge, passou por dificuldades na primeira infância do autor e Amado, ainda muito pequenino, foi morar em Ilhéus e entendeu, desde cedo, à importância que o mar teria em sua vida e obra. Além disso, percebemos um viés político em suas obras que incomodava as autoridades. Por conta dos seus posicionamentos, algumas de suas obras foram

incineradas pela comissão de buscas e apreensões de livros, grupo nomeado pela Comissão Executora do Estado de Guerra do governo do Estado Novo (1937), acusadas de serem propaganda do “credo comunista”.

> A produção inicial de Jorge Amado se dá no contexto dos escritores da Revolução de 1930, modernistas significativamente diferentes dos paulistas de 1922, classificados por ele como filhos da burguesia cafeeira, embora ele mesmo tenha sido filho da pequena burguesia cacaueira. (Magalhães Filho, 2019, p. 46).

Os pais de Amado, Eulália e João, eram pobres quando se casaram. Os dois se juntaram após decepções amorosas anteriores por conta da falta de dinheiro. João não conseguiu permissão dos pais da primeira noiva porque não tinha como sustentá-la, e Eulália também não pôde casar-se porque seu pai não podia oferecer nada a quem ficasse com sua filha, nessa época era necessário pagar o dote[29]. Fugindo da seca e da pobreza, eles se encontraram, apresentados pelo irmão de Eulália. No entanto, foram morar na região cacaueira em um momento em que o cacau era o ouro do nordeste.

O casal se organizou em uma terra na região grapiúna e, ao ganhar na loteria federal, conseguiu comprar mais propriedades. Com o tempo, as terras cresceram, e João se tornou um dos coronéis das fazendas de cacau. Esse novo status permitiu que Jorge fosse estudar em Salvador, onde teve contato com um grupo de jovens inovadores e ousados. Entre eles estavam Couto Ferraz, Dias da Costa, Édison Carneiro e João Cordeiro, todos fundadores da Academia dos Rebeldes, uma organização que desafiava o tradicionalismo literário e artístico da época. Esse grupo, além de se destacar por suas posturas contestadoras, era também conhecido por frequentar bordeis e viver intensamente, com uma vida marcada pelas farras e pela irreverência.

[29] “Dote” tem origem latina e significa dar um presente. Ou seja: o dote é composto por bens materiais que são trocados entre a família e um dos noivos devido ao casamento. Há casos em que o noivo paga um determinado valor para que a família da noiva concorde com o casamento. Em outras culturas, entretanto, é a família da noiva quem dá um valor significativo ao noivo como dote de casamento. Disponível em: https://agamia.com.br/blog/dote-de-casamento/. Acesso em: 06 ago. 2024.

Foi nesse ambiente que Jorge Amado desenvolveu suas ideias literárias, que, desde o início de sua carreira, já estavam imersas na proposta de engajamento social e político. Seus romances foram pensados como instrumentos de ação revolucionária, voltados para a classe trabalhadora, um projeto alinhado com a visão de intelectuais de esquerda da época. "Ele foi pensado, entre os anos 1930 e 1950, como modelo de intelectual engajado por parte das esquerdas" (Calixto, 2016, p. 12). Assim, o movimento que ele vivenciou em Salvador, e a formação intelectual que obteve naquele contexto, foram fundamentais para a construção de uma literatura com forte compromisso social, refletindo a realidade de um Brasil em transformação.

Mas o próprio escritor dizia que havia mudado de opinião e de perspectiva política. Após os anos 50 do século XX já percebemos um engajamento diferente diante das problemáticas sociais, como no romance *Gabriela cravo e canela* (1958), que inaugura essa nova fase, porém, Jorge não deixou de participar da política, só muda de perspectiva após a saída do PCB (Partido Comunista do Brasil) em 1956.

Em 1951, ele publicou *O Mundo da Paz*, livro este que não é mais editado a pedido de Jorge quando ainda estava entre nós. A obra em questão é praticamente um tributo a União Soviética e ao Socialismo, no qual Jorge Amado relata seus sonhos de jovem comunista e que chegar a Moscou era a realização de parte desses sonhos. Em 1956, nosso autor abandonou o PCB, o romantismo com o comunismo e o socialismo havia passado. Após a morte de Stalin, estava ocorrendo a desestalinização de quase tudo na União Soviética, momento em que se descortinou as atrocidades cometidas pelo governo socialista de Stalin. “Os socialistas não tinham as pessoas para transmitir e sequer para elaborar suas informações, sua maneira de colocar os problemas” (Deleuze, 2017, p. 163).

No entanto, a decisão de Jorge Amado de deixar o partido e sua aparente decepção com o regime socialista também impactaram sua obra, afastando-a da escrita mais voltada para a classe trabalhadora, conhecida como romances proletários. Esses romances, que tinham sido um fenômeno literário global, originaram-se da tradição dos primeiros anarquistas e socialistas europeus no

final do século XIX. “Geralmente, seus autores eram provenientes das classes trabalhadoras e publicados por editoras de esquerda.” (Aguiar, 2021, p. 67).

Nesta fase específica, Amado produziu uma série de romances, incluindo *País do Carnaval*, *Suor*, *Cacau*, *Mar Morto*, *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, além de *Estrada do Mar*, um livro de poemas, e encerrou essa fase com as memórias de viagens em *O Mundo da Paz*.

Jorge falou, em seu discurso de posse na ABL (Academia Brasileira de Letras), em 17 de julho de 1961, que “[...] triste é o espetáculo do homem maduro a afivelar a máscara da eterna juventude, a exibir-se em praça pública em atitudes perfeitas aos vinte anos e ridículas aos quarenta” (p. 1). Ele dizia que cada fruta tem o seu tempo e as atitudes do homem devem ser condizentes com a época em que vivemos e as condições em que cada um(a) pode se encontrar, pois cada obra teve sua importância dentro do processo e de sua trajetória.

Estamos falando da obra de um autor brasileiro que fazia críticas a academia brasileira de Letras por fazer sentido naquele momento de sua juventude, mas que depois novos rumos foram se delineando na carreira de Amado e também em sua atuação política. Assim, uma cadeira na ABL também era uma nova posição política.

Vejo um recorte cinematográfico em toda a trajetória de Jorge, que, assim como eu, nasceu no interior baiano. Como diz um velho ditado, baiano não nasce, “estreia”. Estreamos na vida: ele pela escrita e eu com o jogo de corpo, bailando, ou melhor, capoeirando. No sopro mais fundo dessa travessia, posso afirmar que o encontro com Jorge Amado e sua interpretação da capoeira em suas obras é uma experiência que, por vezes, me faz sentir solitária nessa jornada.

> Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6).

Assim, “como vivemos algumas situações com a sensibilidade a flor da pele” (Orlandi, 2005, p. 7), foi o encontro capoeirando com Jorge Amado.

Amadianos os caminhos percorridos, nas subidas e descidas da roda e da vida. Na roda de capoeira, agachamos ao pé do berimbau para sair para o jogo, subimos e depois descemos, desferimos golpes e fazemos movimentos como as ondas do mar. Percorremos a roda subindo e descendo e, na roda da vida, podemos fazer analogia com o jogo que ora estamos em baixo e, em outros momentos, estamos por cima. “A maré subiu. Sobe maré. Maré desceu. Desce maré”[30].

Metaforicamente, o mar nos ensina, assim como as marés, que sempre aparecem nas cantigas de capoeira e nos caminhos da vida. Como assim falava Zaratustra, “[...] tranquilo é o fundo do meu mar. Quem adivinharia que oculta monstros divertidos.” (Nietzsche, 2016, p. 121). Todos os povoamentos dentro de mim, dessa escrita que se pretende nômade, são caminhos trilhados e traçados juntos nessa trajetória de manha, mandinga, malícia e, às vezes, oração[31]. “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais” (Deleuze, 2017, p. 17). Seja o roteiro de um filme, um romance ou uma tese, cada escrita é feita de escolhas, epistemológicas e/ou estéticas.

Esteticamente, decidimos escrever em fluxo, jogando com as palavras, assim como em um jogo de capoeira, mas fazendo os recortes em planos como no cinema. Desta feita, escolhemos alguns pontos da trajetória de Jorge Amado para destacar. Jorge que se dizia materialista, porém tinha cargo importante no terreiro de candomblé. Alguns dizem que ele passou por fases e, a cada momento, Jorge se descobriu corpo e espírito.

Assim como os(as) capoeiras na roda, nos movemos entre os altos e baixos da vida, nos deslocando ao ritmo das marés e seguimos nossa trajetória. Do mesmo modo que as ondas do mar, somos impelidos a subir e descer, a lançar golpes e a encontrar harmonia nas oscilações da existência, tal como no jogo de capoeira. Essa dinâmica é refletida não apenas na prática da capoeira,

[30] Música de capoeira de domínio público.
[31] Trecho de uma música de capoeira de domínio público. Àqueles que são jogadores de capoeira entendem perfeitamente essa linha tênue entre manhã, mandiga e malícia. São verbetes incorporados à capoeira de difícil tradução.

mas também na trajetória de Jorge Amado, cuja vida e obra se entrelaçam como os movimentos do jogo. É nesse fluxo constante entre o ser e o tornar-se, entre a materialidade e a espiritualidade, que nos encontramos na existência humana, uma jornada de descobertas e redescobertas que se desenrola como em um filme, mas sem definição de gênero devido à complexidade que é a vida e a história de um indivíduo como Amado.

Jorge Amado era Obá de Xangô, filho e ogã de Oxóssi, conforme o jogo de búzios de Pai Procópio. Também recebeu o título de ogã de Iansã, dado por Joãozinho da Gomeia. No entanto, o santo do terreiro escolhido por Jorge Amado como protetor foi Exu, orixá da liberdade, aquele que tudo pode, que é feliz porque não tem amarras, assim como as obras literárias marginais, que não seguem uma ordem, mas, ao contrário, a subvertem. A relação de Jorge Amado com Exu é visível em várias de suas obras, mas escolhemos, para ilustrar o que estamos discutindo aqui, o livro *Bahia de Todos os Santos*.

No livro, Jorge Amado descreve Exu com essas palavras:

> Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavaleiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade, ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão, mas, no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê de Exu, para que ele não venha causar perturbação. (Amado, 2000, p. 16).

Dessa forma, Exu se tornou guardião da Casa de Jorge Amado, fundada no Pelourinho, em Salvador, Bahia. Também podemos encontrar esculturas de Exu na Casa de Jorge e Zélia, no Rio Vermelho. Essa relação estreita entre Jorge Amado e Exu evidencia a profunda conexão do escritor com a cultura afro-brasileira e sua valorização das tradições e mitologias locais.

De maneira análoga, Mestre Pastinha, um dos mestres mais reconhecidos e respeitados no meio capoeirístico, proferiu a famosa frase: “A capoeira é tudo o que a boca come”. Essa frase, que se tornou tema de várias palestras filosóficas, na simplicidade de Mestre Pastinha, tinha o significado de que, para

ele, a capoeira é tudo e absorve tudo, pois, como cultura popular, é uma obra aberta. No entanto, podemos também interpretar essa afirmação como uma possível relação com Exu, já que tanto a capoeira quanto o orixá compartilham a mesma matriz cultural. Exu, sendo um orixá que está sempre em movimento, como a capoeira, absorve e transforma o que encontra em seu caminho, tal qual a capoeira, que é uma prática em constante evolução, aberta à diversidade e à resistência.

Contudo, Amado se autodenominou como escritor de putas e vagabundos, uma vez que a crítica assim o colocava no rol de uma literatura menor. Jorge Amado seria aquele estrangeiro dentro de sua própria língua: “não mistura outra língua a sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma.” (Deleuze, 2019, p. 141).

Desta maneira, percebemos e, muitas vezes, rimos de nós mesmos com a linguagem ou os estrangeirismos de Amado que desterritorializa a língua Portuguesa, para reterritorializá-la em nordestinês, mais especificamente em baianês. “O que os negros podem fazer com o inglês norte- americano” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 36). Contextualizando, nos perguntamos o que os baianos podem fazer com a língua portuguesa? Ou o que a capoeira pode fazer como saber desterritorializado, que se configura por vezes em esporte, luta, dança, jogo, brincadeira, se reterritorializando na mistura de saberes populares passados de geração em geração? São flexões, mas que questionamentos a partir das tensões sobre os escritos de e sobre Jorge Amado e a capoeira que perpassa a extensão de sua obra.

No entanto, os filmes (adaptações das obras) que escolhemos para esse diálogo são da fase mais política, anterior à década de 1950. Após esse período, os romances de Jorge ganham mais sensualidade, brasilidade e, como alguns dizem, a dita identidade. Contudo, em 1969, ele publicou Tenda dos Milagres**,** uma das obras que nos demonstra a luta contra o racismo de Amado. Nesse

mesmo ano, a ditadura militar brasileira assassinou Carlos Marighella[32], um importante guerrilheiro e amigo de Jorge Amado. A relação entre os dois era marcada pelo engajamento político e pela luta contra a opressão, desde quando foram colegas no PCB e na Câmara dos Deputados.

Não obstante, não podemos afirmar que a morte de Marighella evidenciou ainda mais o contexto de resistência que permeava a obra de Amado, mas sabemos que sua obra foi marcada por sua vida, especialmente por seus atos políticos. A morte de Marighella abalou profundamente Amado, que via nele um ícone de coragem e resistência. Em entrevistas posteriores, o escritor revelou sua revolta e tristeza com o assassinato do amigo. "Marighella era mais que um companheiro, era um irmão de luta", declarou em uma ocasião. Para Amado, a violência brutal que tirou a vida de Marighella representava a face mais cruel do autoritarismo, uma afronta às esperanças de liberdade e democracia que eles compartilhavam.

Todavia, a perda também encontrou eco na produção literária de Amado, podemos deduzir a influência tendo em vista que em entrevista à Folha de São Paulo, Amado confirma a sua amizade com Marighella e a inspiração no amigo para criação do personagem de Tadeu, filho de Pedro Arcanjo, este personagem principal de Tenda dos milagres**,** o jornalista Bob Fernandes indaga: “Tadeu é inspirado em quem?” Em resposta Jorge: “Em Carlos Marighella, meu amigo desde a juventude. Tadeu inclusive, como aconteceu com Marighella, faz uma prova de física em verso” (Amado, 24 de abril,1994, Folha de São Paulo.).

Entretanto, em 1951, como já dissemos anteriormente, Amado publicou *O Mundo da Paz***,** a obra mais marxista de todas. A trajetória de Jorge Amado, tanto em sua fase mais política quanto em seus romances posteriores, reflete uma constante preocupação com as injustiças sociais e a busca por um Brasil plural e inclusivo.

[32] "O baiano Carlos Marighella (1911-1969) foi o principal nome da guerrilha comunista no Brasil durante o Regime Militar (1964-1985), tendo sido considerado o inimigo número um do país na segunda metade da década de 1960. No entanto sua militância política começa na década de 1930, sendo preso e torturado durante o Estado Novo. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/historia/carlos-marighella.htm Acesso em: 12 ago. 2023.

Jorge foi um político militante, como já salientamos, participou do PCB ativamente e foi eleito deputado federal por São Paulo em 1945. Exerceu o cargo de 1946 a 1948, onde foi relator de emendas e projetos de Lei, tendo aprovado a emenda que virou o 7º inciso do Artigo 141 da Constituição Federal de 1946, que dava Liberdade a cultos religiosos, onde todos, a partir desse momento, poderiam professar sua religião sem discriminação e com a proteção do Estado, em uma demonstração clara de respeito e entrelaçamento com suas obras, tendo em vista que, além da capoeira, muitas práticas sociais foram retratadas nelas e demonstra a força das religiões de matriz africana, sobretudo o candomblé, religiões essas que sofrem perseguições e preconceitos até os dias atuais, mesmo após a Lei redigida e defendida por Amado e outras tantas que vieram depois como, por exemplo, o Estatuto da Igualdade Racial, aprovado no governo da Presidenta Dilma[33].

Optamos por focar em Capitães da Areia e Jubiabá dentre uma variedade de obras, porque além de serem inspirações para produções cinematográficas, essas duas obras de Jorge Amado representam um período militante em que o autor estava profundamente engajado. Este período é crucial para nossa tese, pois reconhecemos que ao longo de uma carreira tão extensa quanto a de Jorge Amado, suas aspirações ideológicas e sua criatividade passam por mudanças, inclusive no âmbito político, como evidenciado por sua posterior relação com Antonio Carlos Magalhães[34], um político de direita que foi Governador da Bahia.

[33] Primeira mulher a se tornar Presidente da República do Brasil, Dilma Vana Rousseff, eleita em 31 de outubro de 2010. Disponível em: https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/dilma-vana-rousseff/biografia completa#:~:text=Em%2013%20de%20junho%2C%20o%20PT%20oficializa%20a,do%20Brasil%2C%20com%20quase%2056%20milh%C3%B5es%20de%20votos. Acesso em: 01 nov. 2023.

[34] Antonio Carlos Peixoto de Magalhães ou ACM: Sua carreira política se iniciou em 1954, quando foi eleito deputado estadual pela União Democrática Nacional (UDN). Em 1958, foi eleito deputado federal, tendo sido reeleito em 1962. ACM apoiou o golpe militar de 1964, contra o presidente João Goulart. Com o bipartidarismo, filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Novamente eleito deputado federal, em 1966, não chega a concluir o mandato, deixando a Câmara para tornar-se prefeito de Salvador, em 1967. No ano de 1970, foi indicado pelo presidente Médici para ocupar o governo do estado da Bahia. Em 1978, foi indicado, novamente ao cargo de governador da Bahia. Dessa vez, pelo então presidente Geisel. Permaneceu governador até 1983. Com o fim do bipartidarismo e o início do processo de democratização, ACM se filiou ao Partido Democrático Social. Em 1984, funda o Partido Frente Liberal (PFL). Em 1985, foi convidado pelo presidente José Sarney a ocupar o Ministério das Comunicações, após apoiar a escolha de Tancredo Neves, à presidência da República, em

Apesar de os filmes terem sido filmados em épocas distintas e por cineastas de estilos diferentes, exigindo um esforço para colocá-los juntos nesta conversa pelos motivos expostos anteriormente, decidimos manter os dois. As obras e os filmes que escolhemos para esta tese trazem tudo isso que relatamos anteriormente, inclusive, a capoeira em alguma medida, e nos ajudam a entendê-la como o que entendo por educação.

A capoeira educa e forma pessoas a partir dos próprios elementos da prática e de seus aspectos históricos. Como prática educativa, ela se faz presente nos mais diversos espaços, tanto públicos quanto privados, configurando-se como uma multiplicidade. A capoeira também transita pela literatura e pelo cinema, e sua representação nestes meios revela uma prática educativa enraizada no cotidiano das ruas e dos bandos. Esses bandos, conforme Deleuze e Guattari, são "uma (des)organização anti-Estado", e “não uma forma social primitiva, anterior e inferior ao Estado" (1997, p. 25). Para eles, o bando não se resume a uma simples aglomeração de indivíduos, mas se caracteriza por uma rede de relações intensas e fluidas, uma organização sem hierarquia, que busca inibir a instauração de poderes estáveis.

Essa perspectiva de bandos como um espaço de resistência e de criação de novas formas de vida se aplica diretamente à capoeira, que, desde seus primórdios, pode ser configurada como um saber menor, visto sua relação com as práticas culturais marginalizadas, apesar de que em sua história recente vemos a hierarquia como um forte elemento em sua composição com a criação de muitas cordas/cordões[35], que se referem as graduações, ou seja, os degraus que os capoeiristas precisam passar até chegar a Mestre, algo que pertence

detrimento de Paulo Maluf. Permaneceu como ministro até 1990, quando se licencia e disputa o governo do estado da Bahia, pela primeira vez por vias diretas democráticas. Foi eleito em primeiro turno. Nas eleições de 1995, conseguiu vaga no Senado Federal, presidindo este de 1997 a 2001. Em 2002, foi reeleito senador. Disponível em: https://neamp.pucsp.br/liderancas/antonio-carlos-peixoto-de-magalhaes. Acesso em: 15 maio 2024.

[35] Cada grupo tem a sua forma de graduar o(a) aluno(a). As cores são diferenciadas e as nomenclaturas também. Diferente das artes marciais que cada uma segue uma lógica própria, na capoeira temos um arco-íris e os sistemas de graduação são variados. Da última vez que contei (em um trabalho que eu estava desenvolvendo), encontrei em torno de 700 formas de sistemas de graduação. Por exemplo, a corda vermelha que em alguns grupos é de Mestre, em outro, é apenas aluno iniciante. (Nota da autora)

muito mais as artes marciais do que a própria capoeira, até o estilo de capoeira Angola que não usa cordas, mas tem a hierarquia estabelecida, mesmo que menos rígida que as outras formas, no entanto, a capoeira se mantêm com uma lógica antagônica aos saberes hegemônicos. Em vez de adotar formas rígidas de organização ou de se submeter a um poder centralizado, a capoeira se desvia de modelos tradicionais de ensino, propondo uma educação que emerge da experiência vivida, da rua, da resistência e da interação social entre os praticantes.

Dentro dos conceitos de Deleuze e Guattari, podemos entender a capoeira como uma prática que se organiza não por uma estrutura estável e fixa, mas por intensidades que se conectam e se refazem a cada momento. Ela desafia, assim, as formas dominantes de saber, por ser uma prática coletiva, se configura como uma forma de saber menor*,* pois não se submete às normas e hierarquias que caracterizam os saberes dominantes. Ela é um saber que se constitui na transgressão e no movimento, na flexibilidade e na desconstrução das verdades estabelecidas.

Portanto, a capoeira, em seu caráter de bando e de saber anti-hegemônico, se apresenta como uma forma de resistência e de invenção, que dialoga com a ideia de Deleuze e Guattari de uma (des)organização capaz de transformar e reinventar os espaços de aprendizado e as relações sociais. É, assim, um saber menor, não porque seja inferior, mas porque subverte a lógica dos saberes dominantes, mostrando que o aprendizado pode ocorrer fora das estruturas tradicionais de poder e autoridade.

Assim, ao experimentarmos os encontros que a pesquisa nos proporciona, podemos perceber que tanto a capoeira quanto as obras literárias oferecem caminhos para repensar e reinventar as práticas educativas na contemporaneidade.

Desta forma, podemos nos utilizar da literatura como fonte histórica, tendo em vista que a historiografia já abriu esse espaço, caminhos que podemos trilhar e perceber a partir da obra de Amado as nuances da capoeira como prática educativa socialmente construída nas ruas das mais diversas cidades do Brasil. No entanto, essa construção histórica passou por vários processos em sua

trajetória até poder ser entendida como saber menor, dentro da educação menor, que discutiremos mais adiante, nesses encontros que emergem da pesquisa.

Um ponto de encontro interessante que meu corpo faz com Deleuze e Guattari, Jorge Amado, o cinema e a capoeira. A capoeira, um saber menor, Jorge Amado literatura Menor, cinema arte industrializada, mas que passa do erudito ao popular e Deleuze que, com sua filosofia nada convencional, acompanhado por Guattari, nos brindam com seus conceitos e suas criações, encorajando-nos a criar também. Como dissemos anteriormente, para Deleuze, o pensamento é criação e, mesmo sentindo as dores de pensar, seguimos na ação que cada plano nos apresenta.

Da mesma forma que a capoeira se revela como um saber menor, marginalizado por muito tempo em detrimento dos saberes hegemônicos, os filmes em diálogo nesta tese nos conduziram por um caminho de reflexão e compreensão sobre a complexidade dessa prática e sua inserção na sociedade brasileira. Ao explorarmos os filmes baseados na literatura de Jorge Amado, somos confrontados(as) com uma visão multifacetada da capoeira, que transcende os estereótipos e nos apresenta uma prática rica em significados e possibilidades educativas.

Desta maneira, como o plano americano nos aproxima das personagens, nos aproximamos também da obra de Amado, entrando em seu universo literário e na construção do imaginário brasileiro que ele tanto contribuiu. Como um mago das palavras, Amado nos transporta para além das páginas de seus livros, convidando-nos a explorar os recantos da “alma” brasileira, onde a capoeira se entrelaça com as histórias e personagens que povoam seu mundo ficcional. Nesse sentido, o plano americano, que veremos a seguir, nos conduz a uma proximidade com a obra de Amado, permitindo-nos vislumbrar as nuances e sutilezas de sua escrita, que ecoam como um refrão em nosso imaginário coletivo.

2.2 A OBRA DE JORGE AMADO EM PLANO AMERICANO.

O plano americano foi criado a partir do gênero WESTERN[36] para mostrar as armas (revólveres) na cintura dos homens (machos), mas logo se popularizou como aquele plano que “Enquadra o personagem (humano) do joelho até a cabeça, portanto é impossível fazer um plano americano de uma lata de sardinhas, pois as latas não possuem joelhos” (Pisani, 2013, p. 18). O que interessa nesse plano é a proximidade da câmera. É assim que entraremos na obra de Jorge Amado, porque não teremos condições de mergulhar pelo pouco tempo de uma tese e por não ser esse o objetivo deste trabalho, mas nos aproximaremos além dos filmes, pois entendemos que o referido autor fez parte, como já dissemos anteriormente, da criação do imaginário brasileiro e tem créditos na formação da nossa cultura nacional. Inclusive, a visão que muitos têm da capoeira vem desse imaginário construído a partir de obras de Amado.

Parafraseando Deleuze e Guattari, que analisaram a obra de Kafka “Em Kafka, quais são as componentes desta máquina literária, máquina de escrita ou de expressão?” (2022, p. 58). Nos questionamos, em Jorge Amado qual seria a máquina de escrita ou de expressão para penetrar em sua obra? Penetramos pelos romances proletários, onde as minorias têm voz e são sujeitos de enunciação e de enunciado.

Na obra de Jorge Amado, a máquina de escrita se revela através da riqueza de seus personagens e dos cenários vibrantes que ele construía, imbuindo suas narrativas com autenticidade que transcendia a mera ficção. Seus romances proletários são veículos de resistência e denúncia social. Amado não apenas narra histórias, ele esculpe uma realidade onde as vozes das minorias encontram espaço para ecoar. É nessa tessitura literária, onde o imaginário se

[36] O cowboy tornou-se legitimamente norte-americano quando se transformou em um símbolo legendário e folclórico do oeste selvagem e do período de expansão das fronteiras internas da nova nação. Vem desse período, a segunda metade do século XIX, a figura que cavalga solitária pelas pradarias rumo a alguma pequena cidade de ruas poeirentas e um agitado saloon. Essa figura, que Hollywood imortalizaria como um herói vestindo chapéu de abas largas, um colete folgado, um lenço no pescoço e um revólver alojado num coldre de couro displicentemente afivelado à cintura, teve seu berço em um curto período da história dos Estados Unidos. (Mascarello, Fernando, 2006).

entrelaça com a história e a cultura brasileira, que encontramos uma crítica social profunda e uma celebração da diversidade. Através de sua prosa, somos convidados(as) a um olhar sobre a formação do tecido social brasileiro, onde a capoeira, por exemplo, não é apenas uma luta, mas um símbolo de resistência cultural, resgatado e posto em cena por Amado em suas narrativas.

Por esses caminhos amadianos, a obra é vasta, por isso, ficaremos somente com duas que escolhemos, que também foram adaptadas para o cinema. Cinefalografamos as imagens sobre a capoeira e a forma que Jorge a interpretava.

> O que faz com que o cineasta tenha verdadeiramente vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que isso se dá porque ele tem ideias em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance. É aí que são feitos, com frequência, grandes encontros. (Deleuze, 2016, p. 336).

Como já mencionado, os filmes adaptados da obra vêm de um movimento político ao qual Jorge era signatário. Em um primeiro momento de sua obra, quando ele ainda fazia parte do PCB, vemos claramente obras de romances proletários. Entendemos, assim como Fernandes, "[...] a sensibilidade desse autor baiano que não nos apresenta a realidade fechada em si, mas a proposição de um mundo cuja significação flutua ao sabor das letras e das telas adaptadas das suas histórias." (2021, p. 27).

Mas, além desses 2 filmes que fazem parte da tese, tem duas obras que falam diretamente do mar que são de grande relevância por apresentarem o lado poético de Jorge Amado e, assim como o balanço da capoeira, vamos navegar no balanço desse mar. Contudo, o mar, o cais do porto e as figuras que por ali transitam, tem tudo a ver com o universo da capoeira. Em tantas obras de Jorge Amado, os personagens do Mar estavam presentes. Desde a infância, sua relação com o mar era muito forte, a ponto de com dez anos escrever uma redação sobre o mar a pedido do Padre Cabral do colégio de Jesuítas que estudava e o professor, após a correção, dizer: "Esse aí vai ser escritor" (Aguiar, 2021, p. 22.).

Por que afirmamos que podemos relacionar a capoeira com o mar? Porque Mestre Pastinha era marinheiro e Mestre Bimba estivador, doqueiro, trapicheiro e aqui relataremos a história dessas duas figuras de extrema importância para a capoeira moderna a partir do personagem de diálogo *Pedro Navalha*, que nos expôs conceitos, contou histórias e foi o representante da autora (Deleuze; Guattari, 2020, p. 78).

O personagem *Pedro Navalha* teve encontros e diálogos com os Mestres Bimba e Pastinha e outros contemporâneos a eles, pertencentes ao momento histórico no início do século XX que as personagens criadas por Jorge Amado existem. E assim contamos a trajetória da capoeira que perpassa pelo imaginário e pelas figuras emblemáticas dos velhos Mestres, realizando o nosso encontro com a ancestralidade.

Uma das obras de Jorge que se relaciona diretamente com o mar é *Mar morto*, obra de fácil acesso e que ganhei duas edições de um encontro que tive no Doutorado com Perolina[37], que levarei para a vida. Encontros nos transformam, nos atravessam e nos povoam. Mais uma vez, parafraseando Deleuze quando se referia a Foucault (Deleuze, 2017.), eu falo de Perolina porque percebo que tenho muito mais necessidade dela do que ela de mim. Cada edição que Perol me presenteou tem um sentido e uma produção de sentidos, pois cada uma delas tem uma história, e todos os nossos encontros presencias ou virtuais foram povoados de muitos(as) outros(as) na atualidade que nos atravessa.

O encanto da obra *Mar morto* está nos saveiros, nas imagens, no feminino e nas percepções que causam. Além de ter um capítulo dedicado à capoeira, mais especificamente ao lendário Besouro Mangangá, capítulo esse denominado Viscondes, condes, marqueses e Besouro, relata a história desse valente capoeira que, em 2009, foi para as telas de cinema também. Igualmente tem a figura de Rosa Palmeirão que carrega uma navalha na saia e punhal no peito. Mulher valente e que tinha, segundo Jorge, o corpo perfeito.

[37] Perolina é uma colega de doutorado, da minha turma de 2021, que como a turma foi em sua maior parte remota, não criamos muitos laços, Perol é o ponto fora da curva.

Mar morto é uma obra que tem outras versões e produções sobre seus caminhos. Ela também foi escrita na época em que Jorge Amado era do PCB e é considerada um romance proletário. “Além do mais, a importância de Amado está no seu papel de agenciador cultural, de produtor e de diversos talentos em áreas distintas e complementares, na política com parte de seu papel à frente dos órgãos culturais do partido comunista.” (Fernandes. 2021, p. 36).

A outra obra é raríssima e, para mim, foi impossível encontrá-la. As informações que tenho é que foi escrita em 1938, durante a temporada que Jorge Amado passou em Sergipe, na cidade de Estância. Intitulado *A Estrada do mar*, livro de poemas e que pouco se sabe sobre o seu conteúdo, seus biógrafos contam que ele fez este livreto só para distribuir entre poucos amigos (as) e, agora, não conseguimos achar. Procurei na Casa do Rio Vermelho, em Salvador[38], mas ninguém por lá sabia da existência dessa obra, nem as (os) guias e nem mesmo os(as) funcionários(as) da livraria da casa. Ao serem perguntados sobre a obra, alguns olhavam assustados para mim, outros (as) foram pesquisar na Internet e constataram a informação.

Após o exame de qualificação, continuei a busca e fui até a Fundação Casa de Jorge Amado, localizada no Pelourinho na cidade de Salvador, e por lá também ninguém sabia da existência dessa obra. Enfim, se trata de uma relíquia, mas que não desistiremos de trilhar essa estrada, afinal, após a tese, o romance continuará e seguirá seu rumo em outros caminhos.

Jorge Amado, como já sabido, baiano como eu, passou por Sergipe e temos histórias entrelaçadas com esse Estado. É importante essa relação tendo em vista que fiz a minha pesquisa de Mestrado sobre a capoeira em Sergipe no século XIX, como já relatei, encontrei documentos sobre a capoeira na cidade de Estância onde Jorge escreveu parte da obra *Capitães da areia*, a obra mais capoeirana de todas, para não dizer que é minha preferida, afinal, um

[38] “A Casa do Rio Vermelho”, última residência onde viveram os escritores Jorge Amado e sua companheira Zélia Gattai, é um memorial riquíssimo sobre a vida e a obra desse admirável casal, que levou a literatura da Bahia para o mundo. Disponível em: https://www.salvadordabahia.com/experiencias/casa-do-rio-vermelho/. Acesso em: 14 set. 2023.

pesquisador deve ser “imparcial”, como um cão talvez, farejando as pistas. Mas Jorge “Como todas as coisas e pessoas criadoras, ele está no meio, ele brota pelo meio” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 11). Como nos indica Deleuze e Guattari: “[...] toda criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é uma singularidade”. (2020. p.13). Jorge Amado produziu em suas obras a “gagueira criadora”.

> A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma arvore, o que coloca a língua em perpetuo desequilíbrio: *Mal vista mal dito* (conteúdo e expressão). Tanto e assim que dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação dos grandes escritores. (Deleuze, 2019, p. 143.).

Enfim, pode ser frutos do acaso, ou encontros de pesquisas, entretanto, não posso deixar de fazer esse relato para que as conjecturas sejam realizadas sobre esse saber dito menor, mas que está em nossas vidas como tantos outros na linha tênue entre cultura popular e cultura erudita, como bem fazia Jorge Amado. Os(as) personagens criados por Jorge Amado tornaram-se parte de nossas vidas, como nos ensinou Deleuze e Guattari, criação é o processo de escrever ou escrever algo que não seja besteira só criando, porque: “A literatura é o ensaio que procura interpretar muito engenhosamente os mitos que já não se compreende, no momento em que eles já não são compreendidos, porque já não se sabe sonhá-los e nem reproduzi-los.” (Deleuze, 2004, p. 9).

Todavia, as cortinas se fecharam quando uma parada cardiorrespiratória deixou nosso escritor sem fala. Seu pulsar criador já não estava mais entre nós e chegou a notícia, em 6 de agosto de 2001, direto do Hospital Aliança em Salvador. Fecharam-se as cortinas. Jorge Amado se foi. No entanto, segundo a sua filha Paloma em carta para Rui Nascimento, de Estância, seu pai já tinha perdido a alegria quando perdeu a visão. A cegueira tirou de nosso Amado o brilho no olhar de produzir e reproduzir personagens, cenários, amores.

Contudo, somente o corpo físico nos deixou quando ocorreu o desencarne[39], que levou junto sua genialidade. Ficaram suas obras e seu espírito combatente que nos instiga a pesquisar e a fazer denúncia social de uma cultura que até os dias atuais estão presentes, como os menores abandonados em *Capitães da areia* e, também, em *Jubiabá*, as questões raciais que perpassam sua obra e que não poderemos desconsiderar. Como bons combatentes, ou militantes, devemos aproveitar essa boniteza, como nos dizia Paulo Freire, de obra para continuar a luta contra o racismo ainda tão presente em nossa sociedade.

Jorge Amado nos ensinou a amar através de seus personagens e nos deu grandes lições de entrega as suas obras, como ele mesmo disse algumas vezes que estava entrelaçado por elas e que, de alguma forma, tudo isso retornava para ele no carinho dos fãs, nos prêmios que muitas vezes foram negados e no reconhecimento da mídia.

Isto posto, segue a tese sendo tecida e fazendo parte da montagem, dos encontros e entrelaçamentos com os intercessores (reais ou fictícios). “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra” (Deleuze, 2017, p. 160), com as histórias e estórias, de Jorge Amado e *Pedro Navalha*, este último uma criação minha, para ser meu amigo e me ajudar a contar parte da trajetória da capoeira.

Não obstante, a grande lição é sua performance de criação, assim também ousei criar uma personagem para traçar os caminhos da capoeira. Observem que ele virá no próximo enquadramento, como um dos meus intercessores. “Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê.” (Deleuze, 2017, p. 160). Assim, vejo a necessidade desses escritos que se propõe nômade.

[39] Uso essa palavra frequentemente pois sou espírita e, para o espiritismo, a desencarnação é mais uma etapa de nossa jornada, onde o espírito deixa de habitar o corpo material e passa para o mundo espiritual até sua reencarnação em outro corpo. Também entendo que Jorge não pode simplesmente morrer, pois mesmo se intitulando materialista, estava envolvido com as religiões de matriz africana, que também acreditam em reencarnação e assim justifico a minha escolha.

3 1º ENQUADRAMENTO: PEDRO NAVALHA (PERSONAGEM) E AS ENCRUZILHADAS DA CAPOEIRA

> Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. (Deleuze, 2018a, p. 29).

O primeiro enquadramento que desejo, "[...] aqui como em outra parte, é o conjunto dos afetos que se transformam e circulam em um agenciamento de simbiose definida pelo co-funcionamento de suas partes heterogêneas". (Deleuze; Parnet, 1998, p. 57). "O desejo não é forma, mas processo, procedimento" (Deleuze; Guattari, 2022, p.18), maneira de seguir criando como fluxo, é o acoplamento e o ato de criação de um sistema relativamente fechado, pois a história da capoeira já foi contada de diversas formas, inclusive por mim em momentos anteriores, mas como máquina desejante, continuo compondo, desejando:

> O desejo é o sistema dos signos significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente em um campo social. Não há eclosão alguma de desejo, em qualquer lugar que seja, pequena família ou escola de bairro, que não questione as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 64).

Com a história da capoeira, o desejo de ousar torna-se revolucionário por ter um grande número de partes e por ter sido contada inúmeras vezes. Nesta tese, ousei a maneira como "Deleuze nos ensina a desviar, a mudar de direção, a não mais exigir o eu e sua implantação, mas a nos concentrar, de imediato, na Ideia, no problema" (Sherer, 2005, p. 1187). Ele propõe a criação por meio de nossas ideias, pois, como podemos falar algo em nome próprio? "Um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio, ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem." (Deleuze, 2017, p. 15).

Entendemos que, a capoeira, em sua complexidade histórica e cultural, representa um campo fértil onde o desejo se manifesta e se transforma incessantemente. Cada movimento, cada jogo, cada roda, é uma expressão viva da multiplicidade descrita por Deleuze. Assim, a prática da capoeira não é apenas a repetição de gestos ancestrais, mas um contínuo processo de reinvenção e resistência.

Portanto, é nesse ato de recriação que encontramos a verdadeira potência do desejo: ao desafiar e subverter as estruturas estabelecidas, a capoeira se torna uma máquina desejante que perpetua a busca por novas conexões e significados. Ao narrar a história da capoeira, não nos limitamos a uma simples crônica, muitos menos expor uma ordem cronológica dos fatos, mas a um exercício de despersonalização e abertura para as intensidades e fluxos que permeiam essa arte, reafirmando sua natureza revolucionária e dinâmica, permitindo-nos criar o tempo todo.

Não com a pretensão de ter “ideias justas, mas justo ideias” (Deleuze, 2017, p. 55), criei o personagem *Pedro navalha* para me acompanhar nesse percurso, entendendo com Deleuze que, ao escrever, é necessário criar ou inventar, mas não como uma mentira nem como uma verdade absoluta, e sim como ficção, adentramos em um espaço de desconstrução de ideias pré-estabelecidas. “Não existe verdade que não ‘falseie’ ideias pré-estabelecidas” (Deleuze, 2017, p. 161). Dessa maneira, a ficção se apresenta como uma porta de entrada para mundos ou épocas específicas que desejamos enfatizar. A literatura, enquanto meio, carrega essa potencialidade ao mobilizar múltiplos devires, permitindo-nos “ficcionar” o real por meio de narrativas, seja na leitura de vários literatos ou na escritura que criamos. Afinal, “[...] a literatura só tem sentido se a máquina de expressão precede e arrasta os conteúdos” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 102).

Escrever, então, estabelece uma relação direta com as linhas de fuga. É um movimento não meramente imaginário, mas intenso, que nos engaja na realidade, compelindo-nos a embarcar nela. Nesse sentido, “escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 35). A escrita revela-se como um ato de criação em

transformação, no qual o sujeito da escrita também se desloca e se (re)inventa, permitindo que novas sensibilidades e perspectivas aflorem. Como enfatizam Deleuze e Guattari, “se não sou escritor à máquina, que eu seja ao menos o papel sobre o qual a máquina bate” (2022, p. 104).

Dentro desse gesto, a literatura não apenas “inventa” outros mundos mais desejantes e libertários, mas desdobra novas maneiras de perceber e experienciar a vida. Escrever torna-se um processo que busca “tirar a vida da prisão, das normas, das regras, do proibido, para traçar linhas de fuga” (Oliveira, 2015, p. 44). A partir da literatura, é possível criar histórias, conceitos, devires e cotidianos, tecendo expressões de vida que desafiam sua captura pelas forças normativas.

Mais do que um espaço solitário, a literatura assume o papel de uma enunciação coletiva e revolucionária. Segundo Deleuze e Guattari, é ela que “[...] produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação coloca-o ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (2022, p. 37). Nesse papel, a literatura funciona como um radar sensível que capta possibilidades e potencialidades ainda por se concretizar.

Na pesquisa, esse papel singular da literatura torna-se ainda mais evidente quando a pesquisadora passa a ser parte intrínseca do objeto de estudo. Como em minha experiência com a capoeira, a relação íntima que mantenho com essa prática social possibilita enxergar na ficção não uma distorção da realidade, mas uma linha de fuga que abre outros campos de experimentação. Em linha com Deleuze e Guattari, “[...] a linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente” (1995, p. 17). Desta maneira, a ficção, como traço rizomático, expande as fronteiras do compreensível, permitindo que, na interseção entre a escrita e a vida, novas dimensões do sensível se desdobrem.

Assim, emerge a figura que, de maneira fragmentada, irá narrar a história da capoeira, tendo a literatura e o cinema como pano de fundo. Essa abordagem

reflete o que diria Tolstói, em frase atribuída a ele: se queres ser universal, comece a pintar sua aldeia. Minha aldeia é a capoeira, e é nesse universo envolvente que encontro as conexões entre a realidade, a ficção e as dimensões múltiplas que a pesquisa abrange.

Não obstante, utilizamos a literatura como linguagem e como sistema de fluxos. Pois, “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (Deleuze, 2019, p.12). “No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona” (Deleuze, 2017, p. 183).

A partir desses povoamentos e criações, criei a personagem *Pedro Navalha*, como um desejo de criar para mim ou para ele um corpo sem órgãos, pois entendo que essa é uma forma prudente e que nos leva a sermos plenos, eu como narradora e ele como criação.

Apresento a vocês Pedro, um negro retinto, nascido em Minas Gerais em 1889, mas que, ainda criança, teve que ir ao Rio de Janeiro, pois seu pai fazia parte de um dos bandos de capoeira que defendiam a monarquia.

Justificando a escolha do local de partida de nossa história: Minas Gerais é o caminho do meio, a passagem de muitos escravos na mobilidade entre Rio de Janeiro e Salvador. A maior parte dos documentos, trabalhos e romances que tratam sobre a capoeira como tema central, retratam-na como tendo sua origem no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, justamente porque foram onde surgiram os primeiros trabalhos, acadêmicos ou não. Mas o trabalho de Pós doutorado de Matheus da Cruz e Zica nos mostrou, a partir de recortes de jornais do século XIX, que em Minas Gerais muitos desses negros, de acordo com os anúncios de jornais sobre escravos fugidos, tinham como uma das características serem capoeiras. Portanto, justifico o meio, mas não há como precisar a origem exata da capoeira. Nos últimos anos, outras pesquisas, em outros Estados, foram surgindo, inclusive o meu trabalho que estudou a capoeira no século XIX em Sergipe.

Justificando o nome da personagem principal: Pedro é um nome instigante e que sempre está rodeando (como dizemos no Nordeste brasileiro) meu caminho em vários processos da história da capoeira e da história do Brasil.

Era o nome do Imperador Pedro II (talvez seus pais tenham colocado esse nome em homenagem ao monarca). É, também, Pedro o nome de muitos personagens que ganharam vida nas páginas das obras de Jorge Amado, inclusive do mais famoso capitão da areia, o Pedro Bala, e Pedro Archanjo, em Tenda dos Milagres, além de muitos capoeiras conhecidos das páginas dos jornais na Primeira República, como Pedro Mineiro, por exemplo, dentre tantos outros que surgiram e que ainda irão surgir, pois as pesquisas com capoeira ainda precisam de muitas mãos para serem desveladas.

A **navalha** é um instrumento cortante que era usado no fado (uma dança) português e foi introduzida na capoeira, muito provavelmente pelos portugueses pobres que tinham que dividir os cortiços com os negros libertos, escravos de ganho[40] e todo tipo de minorias. Esse instrumento era muito utilizado para resolver contendas. Em diversos momentos aparecia nos jornais do século XIX navalhistas e faquistas como sinônimo de capoeiras.

Pedro Navalha era valente e, segundo os jornais da época, desordeiro, faquista, capadócio e exímio navalhista tanto que a navalha incorporou em seu nome. Chegou à Salvador no início do século XX para trabalhar na estiva[41].

Na cidade da Bahia[42] ele vivia escondendo o seu jogo, até o dia em que se apaixonou por Cassia, uma menina bonita vinda do interior da Bahia, filha de um coronel, daqueles em que Jorge Amado retratou em suas obras. Eita menina porreta e valente! Era difícil alguém pegá-la em uma roda de capoeira. Naquela época não queriam saber de mulher na roda não. No entanto, elas enfrentavam todo tipo de preconceito e discriminação, tanto é que aparecem em alguns

[40] Este tipo consistia em ou os donos dos escravos ou os terceiros que os alugavam utilizava os escravos para vender mercadorias e prestar outros serviços pela cidade, assim além de ter seus serviços em casa, eles ainda conseguiam dinheiro na exploração do trabalho nas ruas. Todos os tipos de serviços eram prestados por esses indivíduos, desde carregar um piano a prestar serviços em outras fazendas e vender diversos tipos de mercadorias.

[41] A estiva refere-se ao ato de descarregar, carregar e organizar cargas nos porões e no convés de uma embarcação. Então, desde o surgimento das embarcações existiam pessoas responsáveis pela execução dessa função. IN: Maxuel de França Lima. “A união dos estivadores não deve ceder uma linha”: Atuação política e organização dos estivadores do porto do recife na primeira década do século XX. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628561196_ARQUIVO_314ff6a0d1d41f5d0c9b0e1ae79228bc.pdf. Acesso em: 23 ago. 2023.

[42] Inicialmente criada como São Salvador da Bahia de todos os Santos, popularmente era chamada de cidade da Bahia, com o passar dos séculos, ficou somente Salvador.

documentos como “mulheres da pá virada”, “desordeiras”, entre outros adjetivos. E Cassia não se intimidava em encarar os ‘marmanjos’. Eles tinham que aceitar porque se já era mal visto apanhar de mulher, imagina correr de uma delas.

Pedro Navalha se rendeu aos encantos da moça. Passaram por muitos encontros e desencontros, mas eles representam a miscigenação e racialização, conceitos caros na obra de Jorge Amado.

3.1 O nascimento de Pedro como uma linha de fuga: A imagem-ação

Para Deleuze, existem 3 tipos de imagens: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Esse é um “roubo” que Deleuze faz da filosofia de Henri Bergson que falava sobre o movimento ter três espécies, a afecção, a ação e a percepção. Escolhemos a imagem-ação para falar do nascimento de Pedro Navalha, uma criação para contar a história da capoeira, mas também para servir como um dos meus intercessores. Para Deleuze (2017), o discurso das minorias se faz através dos intercessores reais ou fictícios, *Pedro Navalha* é um dos meus intercessores que me levará às percepções, afecções e ações.

A imagem-ação é aquela equivalente ao plano médio, é onde os (as) personagens percorrem a diegese do filme. Nesta narrativa, entendemos o nascimento de Pedro Navalha como a ação que vai se desenrolar por toda a história/estória desse nosso intercessor. “A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesma.” (Deleuze, 2018a, p. 220).

Pedro nasce em um momento histórico em que ser capoeira era contravenção penal e, após o golpe de 1890, passou a ser crime. A linha de fuga dessa personagem era a sua própria sobrevivência em um país que escravizava pessoas e não tolerava práticas sociais e religiosas diferentes das oficiadas pelo estado, seja Monárquico ou Republicano.

> A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou bem uma entrada, ou bem

> um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja preciso levar em conta vários fatores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira pela qual os homens são eles mesmos peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) relativamente a ela. (Deleuze; Guattari, 2022, p. 17).

Pedro Navalha nasceu na província de Minas Gerais ainda no século XIX, no final do século, quando já não tinham mais tantos(as) escravizados(as), mas que o racismo e a discriminação com relação ao povo negro iriam perdurar até os nossos tempos e, hoje, temos que conviver com o racismo estrutural, o qual, de acordo com Almeida (2019), está nas relações históricas e faz parte da estrutura de nossa sociedade. Para o referido autor racismo é um fenômeno normal, ou seja, faz parte do cotidiano, não é uma anomalia ou algo patológico.

Porém, com todo esse processo de escravização e posterior discriminação sofridas pelos negros(as) no Brasil, podemos afirmar que *Pedro Navalha* nasceu livre, tendo em vista que o seu nascimento se deu após a Lei Áurea.

Em 1888, a princesa Isabel assinou a mencionada Lei. Ela era vista como a redentora porque, ao assinar a lei que libertava definitivamente os(as) escravizados(as) no Brasil, o imaginário social criou uma espécie de gratidão. Logo após a abolição da escravatura, de acordo com Soares, foi formada a guarda negra da redentora, "[...] a milícia de capoeiras que se tornaria célebre em seus ataques aos republicanos, não apenas na Corte, mas em boa parte do Brasil" (1993, p. 83). Atribui-se a José do Patrocínio o nome de redentora dado a Isabel e também a criação da Guarda Negra (Gomes, 2013, p. 53).

Os jornais de Sergipe, assim como tantos outros no país, também retrataram a existência dessa guarda negra, como o Jornal *O Republicano* (Aracaju, ano II, n. 50, p. 4, col. 2, 04 de janeiro de 1890)[43].

A guarda foi criada porque os ataques republicanos ficavam cada vez mais incisivos. Com ascensão de Isabel, os homens brancos e donos da terra

[43] Está publicado no referido Jornal: O Ato de Felisbelo Freire (Primeiro Governador de Sergipe-No período Republicano) contra a Guarda Negra. Segundo o Jornal Felisbelo foi inciso enquanto Governador do Estado, que dentre os atos contra os capoeiras, o mais significante foi a deportação de 52 indivíduos antes da aprovação do código Penal de 1890. Para uma análise mais aprofundada, consultar Machado, 2021.

não poderiam aceitar que uma mulher os governasse e, assim, atacavam, constantemente, membros da monarquia.

A presença da Guarda Negra simbolizava não apenas a defesa da monarquia, mas também uma forma de resistência e afirmação dos recém-libertos em um período de grandes tensões sociais e políticas. Os(as) capoeiras, que haviam sido marginalizados(as) e criminalizados(as) durante o regime escravocrata, encontraram na Guarda Negra uma oportunidade de se posicionar politicamente e de reivindicar um espaço na sociedade brasileira. A atuação da Guarda Negra foi um reflexo das complexas dinâmicas de poder e da luta por reconhecimento e justiça em um Brasil que ainda estava aprendendo a lidar com as profundas mudanças advindas da abolição. Além disso, sua formação e ações ecoaram na memória coletiva, influenciando a percepção da capoeira não apenas como uma prática social, mas também como um instrumento de luta e resistência, pois muitos dos indivíduos que formavam a Guarda negra eram capoeiras.

E o que Pedro Navalha tem a ver com isso? O pai de Pedro, que se chamava Eusébio, era negro (capoeira) e tornou-se membro da Guarda Negra da redentora.

Apesar de no Brasil, naquele momento histórico, em algumas províncias, já não terem mais tantos escravizados devido a negociação que o corpo negro fazia pela sobrevivência, “[...] o corpo negro foi interpretado na história como algo diferente, sendo definido por isso, como um corpo destituído de direitos, vontades, humanidades. Ser negro numa sociedade racista significa ser corpo para servir, tornando-se um objeto” (Alves; Moreira, 2021, p. 2).

A luta e resistência dos negros(as) se deram de forma contínua durante os séculos que a escravidão perdurou. Os(as) negros(as), sobretudo os(as) capoeiras, souberam utilizar o corpo como linguagem.

> Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. [...] Devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 4).

Assim os negros fizeram. Mesmo trazidos para o Brasil forçadamente e de várias partes da África, pertencentes as mais variadas etnias, onde as línguas eram diversas, tiveram que negociar, sobreviver na língua maior que era o português. Porém, muitos continuaram resistindo e utilizando seus estrangeirismos em terras *brasilis*, já que "Conservar a língua materna era crucial para os africanos, pois significava manter o conhecimento que tinham do mundo, sua forma de olhar e sentir." (Stolze, 2009, p. 71).

A família de Pedro eram os mandigas[44] e ele herdou todas as mandigas[45] que puderam lhe ensinar. Dentre essas heranças, a capoeira, uma prática social, que nasceu como luta, passou pela dança, os rituais musicais e a ginga e transcendeu na brincadeira, no devir criança.

A capoeira foi retratada nas canetas dos viajantes que estavam presentes no Brasil como parte integrante deste contexto sócio-histórico-político-cultural, alguns deles ficaram fascinados pela energia dessa forma de expressão, outros a colocavam no rol da vadiagem.

Essa arte denominada capoeira não sabemos a origem exata, mas a sua trajetória é o que nos interessa, pois, já entendemos que seu desenvolvimento só foi possível em solo brasileiro.

A capoeira, com suas raízes profundas e ramificações diversas, a entendemos de forma rizomática e como um símbolo de resistência e adaptação. Os praticantes da capoeira desenvolveram uma linguagem própria, tanto corporal quanto musical, que comunicava não apenas técnicas de combate, mas também histórias, esperanças e desafios. Há pesquisas que retratam a capoeira em várias partes do Brasil, revelando-a como integrante do cotidiano, seja em ambiente rural ou urbano.

Essa luta brasileira, enriquecida pelos ritmos e cantos, se tornou um espaço de preservação cultural, onde as tradições africanas e a mistura de tantos povos, se entrelaçavam com a realidade brasileira em formação. A roda de capoeira, portanto, era mais do que um simples espetáculo: era um ato de

[44] Grupo étnico da região da Guiné Bissau trazidos para o Brasil entre os séculos XVII e XVIII.
[45] Formas, jeitos de agir e de se comportar, para o candomblé corpo fechado, para a capoeira quem tem mandinga, ou é mandingueiro sabe "enganar" o oponente, difícil traduzir em palavras esse estado na roda de capoeira.

afirmação e resiliência, onde cada movimento, cada jogo, cada som produzido pelos instrumentos incluídos na prática em cada época reforçava a ligação entre passado e presente, memória e inovação. Nesse sentido, a capoeira se consolidou como uma expressão única da criatividade e resistência da cultura brasileira, perpetuando suas histórias e saberes através das gerações.

O percurso que essa prática social traçou nos faz entender a estória de *Pedro Navalha* e a história da própria capoeira. Enfim, Pedro nasceu nessa conjuntura, em que sua mãe, Donana, lavadeira de ganho, lhe ensinava que tudo o que fazia deveria ser tão limpo quanto as roupas que ela lavava. Ela dizia: “Meu filho, para receber boa paga, você deve ser honesto e trabalhador, para que todos te vejam com bons olhos.”.

Para Donana, que era uma mulher simples, negra, ex-escrava, ensinar a seu filho que o único bem que possuíam era a honestidade, era motivo de orgulho.

Pedro Navalha tornou-se uma exímio capoeira, daqueles tipo Besouro[46], que desaparece e “avoa”. Mas o estigma de ter tido pais escravizados fez com que ele quisesse partir para novos lugares, realizar outros movimentos. Assim, Pedro sonhava em sair de Minas e saiu, só que levado por seus pais para o Rio de Janeiro, pois o seu pai Eusébio era capoeira e fazia parte de bandos de capoeiras em Minas e foi para a capital federal fazer parte de uma Malta[47]. Pedro iniciou o aprendizado na arte da capoeira e, aos 15 anos, entrou para uma malta também.

Foi em 1904, quando o então prefeito do Rio de Janeiro Pereira Passos resolveu demolir os cortiços do Rio para transformar a cidade em uma nova Paris.[48] Seguindo

> O programa do Presidente Rodrigues Alves (1902-1906) projetava remodelar a cidade do Rio através de obras nos portos, alargamento das avenidas, embelezamento do espaço

[46] Lendário capoeira do recôncavo baiano. (Cf Machado, 2023).
[47] No século de XIX no Rio de Janeiro, as Maltas eram organizações de caráter marginal composto por capoeiras. “A habilidade no jogo, a perícia no manejo, prudência, força física e liderança inatas eram qualidades valorizadas para se ter prestigio e assumir postos mais graduados”. (Esteves, 2004, p. 72).
[48] O prefeito Pereira Passos deu início em 1902 a uma reforma urbanística e higiênica da cidade. Abriu grandes avenidas, endireitou e alargou ruas, reformou o porto. Centenas de casas foram derrubadas, deixando os moradores sem teto. (Carvalho, 2002).

> público, criação de um sistema de esgotos, realização de uma política de saúde pública. (Capanema, 2022, p. 34).

No entanto, essa modernização veio à custa da marginalização e da violência contra as camadas mais pobres da população, especialmente os afrodescendentes e os trabalhadores informais. A criminalização da capoeira, prevista no código penal Republicano de 1890, artigos 402 a 404[49], no capítulo XIII, intitulado dos “Vadios e Capoeiras”, foi mais uma ferramenta utilizada para o controle social pelo poder público para reprimir e desarticular as comunidades marginalizadas, como as Maltas, à qual Pedro pertencia.

Pedro acreditava que poderia ajudar seu pai e os outros integrantes das Maltas na resistência contra ao que ficou conhecido como o “bota a abaixo”, do então prefeito Pereira Passos. Como a capoeira era crime, o pai dele, Eusébio, foi preso e exilado para realizar trabalhos forçados e a sua mãe Donana simplesmente desapareceu em um desses movimentos da campanha do “bota a baixo” e também contra os capoeiras.

Pedro também estava presente na revolta da vacina, onde a população se rebelou contra a obrigatoriedade da vacinação contra a varíola imposta por Osvaldo Cruz, então diretor de saúde à época.

> A reforma urbana, a destruição de casas, a expulsão da população, as medidas sanitárias (que incluíam a proibição de mendigos e cães nas ruas, a proibição de cuspir na rua e nos veículos) e, finalmente, a obrigatoriedade da vacina levaram a população a levantar-se para dizer um basta. O levante teve incentivadores nos políticos de oposição e no Centro das Classes Operárias. Mas nenhum líder exerceu qualquer controle sobre a ação popular. Ela teve espontaneidade e dinâmica próprias. (Carvalho, 2002, p. 74-75).

Essa Revolta foi desordenada, não havia um líder e uma organização, então muitas pessoas infiltradas bagunçavam o movimento e muitas vezes os

[49] BRASIL, DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 23 ago. 2023.

capoeiras pagavam o “pato”. A referida revolta ocorreu em 1904, quando Pedro estava completando 15 anos de idade.

A falta de informação, a desconfiança em relação às autoridades e a violência policial contribuíram para transformar a vacinação em uma questão de resistência e levante popular. Ruas foram tomadas por manifestantes, barricadas foram erguidas e confrontos com as forças policiais foram frequentes. A Revolta da Vacina, assim como outras manifestações da época, refletiu as profundas desigualdades sociais e a insatisfação popular com as políticas autoritárias e excludentes do governo. Durante os confrontos que marcaram a Revolta da Vacina, ao que tudo indica, os movimentos ágeis e estratégicos da capoeira foram utilizados por alguns manifestantes como forma de autodefesa contra a violência policial.

Essa sublevação, marcada pela violência e pela repressão, deixou cicatrizes na memória coletiva e contribuiu para reforçar o sentimento de desconfiança e resistência entre os moradores da cidade.

Muitas pessoas morreram, outras tantas foram feridas, deportadas, desaparecidas. As estatísticas não são exatas e os historiadores divergem. O fato é que o Rio de Janeiro se transformou em um verdadeiro caos.

Pedro sofreu muito. Seu corpo foi castigado, “[...] corpo saturante que faz fugir o conjunto, e quebra a estrutura simbólica, não menos que a interpretação hermenêutica, não menos que a associação de ideias laicas, não menos que o arquétipo imaginário.” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 16).

No entanto, sua dor estava na alma, porém, como bom malandro, seguiu a sua trajetória. Ele não nasceu malandro, mas aprendeu a malandragem nas ruas do Rio, nos bandos de maltas. O ser malandro que os capoeiras carregam em sua essência pode se constituir como personagem dessa história para realizarmos a nossa cartografia.

> Dos atritos entre as classes marginalizadas e as elites dominantes emerge a figura malandra; em alguns momentos, tomada como uma espécie de ‘herói’ popular, entre outros, como síntese do pior de nossa cultura. O termo malandro tornar-se volátil e depende muito mais da entonação de quem o diz, do

> contexto em que é dito, do que de um significado fixo. (Dealtry, 2022, p. 16).

Malandro pode ser qualquer coisa, dependendo da ocasião. A capoeira carrega essa malandragem que se configura na ginga, na forma em que apresenta no jogo. Na roda de capoeira o(a) malandro(a) é aquele(a) que sabe negaciar[50], que finge que vai, mas não vai. O termo malandro foi construído socialmente também como algo ligado a bandidagem, assim, ele torna-se muitas vezes relacionado ao criminoso. O fato é que o malandro sabe negociar, bem como a capoeira que, durante a sua história, criou estratégias de sobrevivência. “O grande problema na leitura desse personagem é justamente pôr em diálogo as diversas faces da malandragem sem perdermos de vista o momento histórico da produção de discursos do e sobre o malandro, e com quais intenções” (Dealtry, 2022, p. 57.)

O (a) malandro (a) talvez seja um (a) dos (das) personagens principais dessa história que pode ser representado por nosso amigo *Pedro Navalha* que me representa, constituindo-se como personagem de diálogo, como nos afirma Deleuze e Guattari, que o personagem de diálogo é diferente do personagem conceitual, sendo o primeiro

> [...] o representante do autor, enquanto que os outros, mais ou menos antipáticos, remetem a outras filosofias, das quais expõem os conceitos, de maneira a prepará-los para as críticas ou as modificações que o autor lhes vai impor. Os personagens conceituais, em contrapartida, operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervem na própria criação de seus conceitos (Deleuze; Guattari, 2020, p. 78).

Portanto, Pedro Navalha não é um personagem conceitual e sim um personagem de diálogo, diferente da figura do malandro, que não se constitui em um indivíduo sozinho, mas uma figura que representa todo esse imaginário social em torno da capoeira.

[50] É o movimentar-se na roda com malícia, mandiga, malandragem, o fingir que vai mais não vai, é o jogo de corpo, modo de ser e agir na roda de capoeira.

O *Pedro Navalha* é meu representante, tem a malícia, a ginga e tudo o mais do bom malandro, mas ele não é o malandro, ou seja, mesmo em núpcias com a malandragem, ele tem outra função. Eu, como capoeira, totalmente envolvida com o objeto, me sinto malandro(a), mas “Devir não é ser” (Deleuze; Guattari, 2020, p. 78).

O(a) malandro(a) se territorializa na rua, no meu caso, na roda de capoeira, onde tudo acontece, se desterritorializa quando faz parte de algum grupo, para reterritorializar-se quando escolhe um estilo. No caso de nosso personagem de diálogo *Pedro Navalha*, sua desterritorialização ocorre quando ele entra para uma malta de capoeira.

Segundo Deleuze e Guattari, a desterritorialização é um conceito que se refere à quebra das estruturas e das delimitações fixas, levando a uma desestabilização dos territórios e identidades estabelecidos.

No contexto da capoeira, a desterritorialização ocorre quando o(a) jogador(a) transcende os limites físicos da rua ou da roda de capoeira e se conecta com outros grupos ou estilos, rompendo com as convenções e normas pré-estabelecidas, como nos aponta Deleuze e Guattari sobre cada devir, “[...] assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se reversando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe.” (2007, p.19).

A territorialização, por sua vez, refere-se ao processo de apropriação e fixação em determinados territórios ou identidades, onde o(a) malandro(a) se insere e se estabelece, como quando ele faz parte de uma malta ou grupo de capoeira, dependendo do tempo histórico que está inserido. Já a reterritorialização é o movimento de retorno a territórios, por vezes reinventados ou transformados, após períodos de desterritorialização, como quando o(a) jogador(a) de capoeira escolhe um estilo específico dentro da prática para se reafirmar e se reconectar com suas raízes e tradições, mesmo que de forma modificada ou adaptada, como no caso da capoeira contemporânea[51].

[51] Ver a nota de número 3.

O fato é que Pedro queria ir embora do Rio de Janeiro. Seu corpo já não suportava tanta dor e a malandragem, que seria uma linha de fuga, “estas linhas não param de se remeter uma às outras” (Deleuze; Guattari, 2007, p. 18), ele já não estava dando conta de tanto sofrimento, assim, “faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito.” (Deleuze; Guattari, 2007, p. 18).

O desejo de Pedro por escapar do sofrimento e da opressão o impulsionava a buscar uma nova vida em outro lugar. Porém, como apontam Deleuze e Guattari, as linhas de fuga nem sempre garantem uma libertação total, pois podem levar a novas formas de controle e repressão. Assim, a decisão de deixar o Rio de Janeiro e partir para São Paulo representava tanto uma ruptura quanto um risco de reencontrar estruturas de poder semelhantes. No entanto, a esperança de encontrar uma realidade diferente e a possibilidade de se unir a outros(as) camaradas em busca de melhores condições de vida mantinham viva novas possibilidades para Pedro.

Porém, ele não sabia como ir embora, até que encontrou outros(as) camaradas que estavam indo para São Paulo. Na capital paulista, ele se juntou a outros(as) denominados(as) “valentões”, mas estava difícil, muita perseguição, apesar de que em São Paulo, a perseguição aos capoeiras era diferente da praticada no Rio de Janeiro. No entanto, não significa que era menor ou que não existia.

No trabalho de Cunha (2011), o autor nos mostra como em São Paulo a capoeira, embora fosse crime, era tida como uma brincadeira e, em muitos momentos, era atenuante ser capoeira, ou seja, caso o indivíduo fosse preso cometendo outros crimes, em São Paulo, as punições eram maiores nos ajuntamentos de negros(as), pois eles temiam uma revolta. Porém, as dificuldades só aumentavam, a saudade do Rio pelos companheiros(as) de maltas que deixara e de sua mãe que, mesmo desaparecida, ele nutria esperanças de encontrá-la.

Assim, com toda essa dor que carregava, decidiu engajar-se na Marinha aos 20 anos de idade, mas lá as condições eram péssimas e os negros eram tratados feito escravos. Levavam chibatadas e comiam comida podre. Eles reivindicavam melhores salários e direitos civis, o que induziu Pedro a participar de um levante que ficou conhecido como a Revolta da Chibata, ocorrida em novembro de 1910.

> Os marujos rebeldes, os homens jovens e oriundos das classes populares, na maioria negros e pardos, em grande parte nordestinos e nortistas, apontam os canhões dos navios contra a cidade do Rio de Janeiro, visando ao poder federal. A principal exigência do movimento é a supressão das punições corporais e, em particular do uso da chibata. As outras reinvindicações centrais: substituir os superiores considerados autoritários e 'incompetentes', aumentar o soldo, melhorar a educação dos marujos e a qualidade da comida e instaurar uma nova tabela de serviços, com redução do tempo de trabalho. (Capanema, 2022, p. 11).

Pedro lutou ao lado de João Cândido, o líder da rebelião, que recebeu a alcunha de o Almirante negro e conseguiram a anistia pela revolta, no entanto, o Estado autorizou, "[...] dias depois da assinatura da anistia e através de um decreto, a exclusão dos elementos considerados 'prejudiciais' à disciplina à bordo" (Capanema, 2022, p. 12).

A Revolta da Chibata ocorreu em um momento conturbado da história brasileira, no período da primeira República, que se iniciou com o golpe republicano de 15 de novembro de 1889, quando Marechal Deodoro da Fonseca proclamou a República, destituindo o Imperador Dom Pedro II. Segundo Capanema (2022, p. 29), "Depois da abolição da escravidão, os proprietários rurais também começam a ver na República uma solução para resolver o problema da penúria de mão de obra."

Este período foi marcado por uma série de desafios e contradições, incluindo a centralização do poder nas mãos das oligarquias agrárias e a exclusão das camadas populares e minorias étnicas dos processos decisórios. A instabilidade política, os conflitos regionais e a luta por direitos básicos refletiam as tensões entre as elites dominantes e a população marginalizada.

Dentro deste contexto, a Revolta da Chibata não foi apenas um ato de rebelião contra as condições desumanas na Marinha, mas também um símbolo da resistência contra um sistema opressor e excludente. O movimento dos marujos, ao desafiar as estruturas de poder, expôs as profundas desigualdades sociais e raciais da época e pressionou por mudanças que, mesmo que parciais, representaram um passo significativo na luta por justiça e direitos civis no Brasil.

Diante desse processo, aproximadamente mil marinheiros foram expulsos da Marinha, entre eles, *Pedro Navalha*. Mas João Cândido foi enviado à Ilha das Cobras, uma prisão no Rio de Janeiro onde eram levados desde o império os(as) capoeiras para trabalhos forçados. “Ali o cativo era submetido a extenuantes trabalhos forçados e era isolado da vida da cidade” (Soares, 1993, p. 46).

Contudo, algumas reinvindicações dos marujos foram atendidas. Desse dia em diante, os marinheiros pobres e de baixa patente não levariam mais chibatadas, apesar de continuarem sofrendo outros tipos de maus tratos e explorações e novas revoltas viriam, porém, nosso personagem acreditava que já havia cumprido a sua missão.

Por conseguinte, ele decidiu partir para Salvador, a capital baiana que um dia foi a capital do Brasil, e jurou que não ia mais se meter em confusão. Naquele momento, Salvador oferecia muitas vagas no cais do porto.

Chegando à cidade da Bahia, Pedro logo conseguiu trabalho no cais, pois sempre estavam necessitando de estivadores. Como um rapaz que foi bem criado por sua mãe, com os valores disciplinadores de seu pai e com a experiência na Marinha, ele procurava não se meter em confusão, vivia sempre calado, fazia seu trabalho duro diariamente e, à noite, se entocava em seu quartinho no Pelourinho. Um quarto pequeno, mas que Pedro tentava manter limpo e com tudo em ordem.

Muito embora ele não tivesse vícios como drogas ou álcool, era capoeira, atividade considerada criminosa pelo Código Penal vigente. Sempre se recordava dos conselhos de sua mãe sobre a importância de "andar na linha", uma metáfora para seguir as normas sociais e manter-se longe de problemas.

No entanto, Pedro também reconhecia a complexidade de sua existência, um dilema que pode ser compreendido como Deleuze e Guattari, para esses

filósofos, a vida é constituída por diferentes tipos de linhas. Nesse momento da nossa personagem, nos ateremos às linhas de segmentaridade rígida, que representam as normas e estruturas sociais, e linhas de fuga, que simbolizam os caminhos de resistência e transformação.

Pedro Navalha vivia na tensão entre essas linhas: a segmentaridade rígida representava os valores e as regras ensinadas por sua mãe, enquanto as linhas de fuga refletiam os ensinamentos das ruas do Rio e sua prática de capoeira, que lhe permitiam uma forma de resistência e liberdade frente à opressão. A dialética da malandragem, portanto, era a luta interna de Pedro para encontrar um equilíbrio entre seguir as normas impostas pela sociedade e perseguir a liberdade através de seus "fluxos malandros".

Certo dia, em seu quarto no Pelourinho, Pedro estava deitado, levantou-se e olhou pela sacada do sobrado, escutou um som bem longe, aquele que todo bom capoeira sabe: o som do berimbau. Alguma roda estava acontecendo.

No início do século XX, o berimbau tornou-se elemento obrigatório nas rodas de capoeira, e “[...] berimbau dizem que você é o Mestre da roda, dizem que você é um instrumento genial, oh berimbau ê ê”[52] já no século XIX o referido instrumento servia para outros fins, não fazia parte da capoeira.[53]

“Berimbau tocou, chamou pra jogar”[54]. Mas Pedro sempre resistia. Não queria ser visto como mais um desordeiro. Ele sabia que era dessa maneira que a sociedade via os(as) capoeiras, apesar do orgulho que ele sentia de suas origens e de tudo o que seu pai Eusebio lhe ensinou.

No entanto, só passava pela cabeça dele as perseguições que seu pai sofrera, este fora mandando à Fernando de Noronha, deportado, como era comum no final do século XIX e início do século XX, quando a capoeira passou a ser crime e, mesmo antes, os(as) capoeiras eram levados para trabalhos compulsórios na Ilha das Cobras e em construções de fortes e outros trabalhos forçados[55]. Tomavam até 200 chibatadas, como estava previsto no Código Penal

[52] Música de capoeira, Professora Odalisca (Tatiane Trindade Machado), do Grupo CASUPE.
[53] Cf. Machado (2021).
[54] Música de capoeira, Professor Esquilo, do Grupo Abadá capoeira.
[55] Soares (1993, p. 44)

da República. E Pedro carregava essa dor de nunca mais ter podido vê seu pai, após a deportação.

Quando Pedro escutava o som do berimbau, ele logo se arrepiava, corria para ver a roda, mas nunca entrava, lembrava de seus pais e de toda preocupação com os agentes da República e, em sua memória, via todo sofrimento que passara no Rio de Janeiro. Em sua cabeça, nesse momento, vem a lembrança no sentido Bergsoniano: um lençol do passado no presente.

Vem em sua memória a totalidade do que passou desde a sua saída de Minas Gerais. Participou das Maltas de capoeira no Rio de Janeiro, viu de perto a formação da Guarda Negra, brincou na capoeira paulista. Nessas lembranças passaram o período de seu engajamento na Marinha até ser expulso após a revolta da chibata. Tudo o que a nossa personagem queria era uma nova vida, longe das confusões e daquilo que a Primeira República denominava de desordem. Uma nova ordem que a capoeira acompanhou, após todo o período de perseguição, marginalização e criminalização.

Contudo, foi na Bahia que a capoeira passou pelo processo de folclorização, encontrando um novo espaço de expressão e resistência. Pedro sonhava com essa renovação, ansiava por uma existência em que pudesse viver sua arte livremente, sem medo, onde o som do berimbau pudesse ser, finalmente, uma melodia de liberdade e não de alerta.

Pedro Navalha como personagem de diálogo nos ajuda a entender a trajetória de nosso objeto e seus encontros. São os encontros do percurso que queremos relatar na história da capoeira, porque, mesmo não sabendo a origem exata dessa prática, os (as) pesquisadores (as) divergem, mas podemos afirmar que ela nasce nesse contexto do Brasil escravocrata e de muitas mazelas, os intercâmbios nas diversas províncias não nos permitem afirmar em qual lugar exato essa prática social surgiu. No entanto, nos utilizamos da trajetória de *Pedro Navalha* para nos encontrarmos em devir ou núpcias com o percurso da capoeira.

3.2 Pedro Navalha e seus encontros: exímio capoeira em imagem-percepção.

De acordo com Gilles Deleuze, a imagem-percepção corresponde ao plano geral e que, quando assistimos a um filme, não somente vemos as imagens. Também temos perceptos e afectos.

> Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações, que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por ele (tornando-se outro). (Deleuze, 2017, p. 175).

Os perceptos são independentes e nos emite sensações, estas que sentimos ao ver um filme, pois, para Deleuze, "[...] a sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade. E a contracção não é uma acção, mas uma pura paixão, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte." (Justo, 2011, p. 25).

Assim, cada um de nós somos muitos e ver o filme não é somente os olhos e, sim, todos os atravessamentos que nos perpassam e que faremos para contar a história do *Pedro Navalha*, com todos os seus povoamentos de exímio capoeira. Da mesma forma que a câmera cinematográfica passa da objetiva para a subjetiva no decorrer da cena, faremos com a nossa personagem *Pedro Navalha,* para que aqueles(as) que leiam esta tese possam fabular juntos(as), entendendo a capoeira como um saber menor.

Quando Pedro chegou à Bahia em 1910 para trabalhar na estiva, a cultura da capoeira já estava espalhada por todo cais do porto, onde tinham muitas rodas. Essa arte-luta-dança encantava, mas matava e marcava a vida de quem detinha esse saber.

Na Bahia, em 1910, a capoeira estava profundamente enraizada na cultura local, desempenhando múltiplos papéis na vida cotidiana dos baianos(as). Além de ser uma forma de expressão artística e de resistência, a capoeira servia como um meio de sociabilidade e integração comunitária, especialmente entre os trabalhadores do cais do porto. As rodas de capoeira não

eram apenas locais de prática da arte-luta-dança, mas também espaços de troca cultural, onde músicas, ritmos, histórias e tradições eram compartilhadas entre os(as) praticantes, mas também local de resolver contendas e rixas.

Por isso, a capoeira também carregava consigo estigmas e preconceitos, sendo muitas vezes associada à criminalidade e à marginalização social. Os(as) capoeiras enfrentavam perseguições e repressões por parte das autoridades, que viam na capoeira uma ameaça à ordem pública, como podemos observar em várias notícias de jornais à época, que retratavam os(as) capoeiras como capadócios, desordeiros, faquistas, navalhistas, aqueles as) valentes de outrora.

No entanto, enquanto ela florescia como uma expressão vibrante da cultura afro- indígena-brasileira na Bahia, também estava mergulhada em um contexto de conflitos e desafios sociais, refletindo as complexidades da sociedade da época.

A capoeira é um saber passado de geração para geração, em grande parte através da oitiva. Foi o que aconteceu com Pedro que aprendeu com seu pai Eusébio, membro da guarda-negra. Ele pouco falava disso. Não gostava de se mostrar. Fazia seu trabalho no porto e ninguém sabia de suas habilidades. Até que um dia chegou, em uma das inúmeras rodas do cais, uma moça bonita e valente. Ela era alva como neve, mas tinha os cabelos bem negros e um sorriso encantador. Logo Pedro a viu e fixou seu olhar naquela moça. Ninguém a deixava participar da brincadeira, mas ela não desistia. Ela se chamava Cassia Maria e tentou várias vezes entrar na roda.

Então Pedro, que a observava de longe, a moça com seus cabelos longos e negros, ele parecia encantado com a impetuosidade daquela mulher e, então, cortou[56] um dos jogadores e chamou Cassia para o jogo, um jogo bonito, cadenciado, parecendo um bailado. Pedro fez chamada de Angola[57], Cassia respondeu e todos pararam para olhar aquele balé. Quando Pedro quis sair da chamada como a “regra” na capoeira, já que ele a havia chamado, Cassia lhe aplicou uma rasteira, subvertendo a ordem e isso chamou atenção de todos(as) por perto, pois ela utilizou da artimanha do bom malandro(a).

[56] Chama-se jogo de compra.
[57] É um movimento feito com o passo a dois e somente é realizado no estilo de capoeira Angola.

“Quem não pode com mandinga, não carrega patuá” – disse Cassia, sorridente, bela e arteira. E saiu para o jogo, como bem sabem os(as) capoeiras. Durante o jogo, quem observava de perto era o temido João Gulodice[58] que, segundo os jornais da época, era um capoeira sanguinário. Ele logo comentou com os camaradas ao lado: “Quem é esse aí que nunca soube que era capoeira? “Os burburinhos continuavam e todos(as) assistiam a cadência daqueles dois que passaram várias rasteiras durante o jogo.

A rasteira é um movimento desequilibrante típico da capoeira, que tem o objetivo de desequilibrar o(a) oponente. E Cassia não só desequilibrou o corpo de Pedro como também sua alma e, como diriam os românticos, seu coração. O rapaz ficou encantado, ou enfeitiçado, porque aquela mulher, uma moça branca, pele alvinha como a nuvem, cabelos negros, mas os olhos bem claros, como, se perguntavam todos(as), como ela poderia saber jogar capoeira daquele jeito.

Como em uma imagem-lembrança[59], veio ao seu pensamento sua mãe Donana e de suas cantigas de lavadeira na beira do rio lá nas Minas Gerais. Em pouco tempo, ele estava completamente envolvido. Logo os que estavam assistindo perceberam que, além de Cassia jogar muita capoeira, ela era sutil como o jogo de capoeira que, às vezes, finge que vai, mas não vai. A moça sabia negaciar. No entanto, Pedro, apesar de ser exímio capoeira, ficou abalado com esse encontro e, também, marcado por outros capoeiras do cais do porto.

> Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 20).

Aqueles que resolviam se apresentar como capoeira logo eram taxados como vagabundos e outros adjetivos, pois além da capoeiragem ser prevista no código penal como crime, existia a perseguição aos vadios, àqueles sem ocupação, por isso muitos ficavam vagando no porto a procura de serviço, pois

[58] Cf. DIAS, 2004.
[59] Cf. DELEUZE, 2018a.

a maioria eram trabalhadores informais. Havia um discurso muito forte na sociedade de combate à vadiagem. “O negro deveria ser trabalhador, honesto e cumpridor de seus deveres, além de zelar pela moral e bons costumes.” (Domingues, 2009, p. 98).

Desta maneira, Pedro procurava andar na ordem, aquela estabelecida pelos organismos sociais, tentando manter-se nessas linhas duras que somos forjados cotidianamente, mas estando em linha de fuga, ele sabia que, se fosse pego, poderia ser preso e deportado, ele continuava sendo, mas entendia o perigo de ser capoeira, mesmo na Bahia que àquela altura já passava por um processo de Folclorização. Esse processo não criou o aspecto lúdico da capoeira — que sempre existiu, entre o jogo e a malícia —, mas passou a enquadrá-lo sob a lógica do espetáculo, da tradição institucionalizada e da patrimonialização. O lúdico, outrora gesto de resistência e ambiguidade, começava a ser interpretado como performance cultural para exibição.

Assim, mesmo que nossa personagem fosse acostumada às péssimas condições de trabalho, pois as conhecia bem do tempo da marinha, o que ele não poderia, nesse momento, era sair da Bahia, já que havia sido flechado por aquela mulher jogando capoeira e com seus sentimentos. Pedro quando saiu dali foi conversar com seu amigo Curió, o único que conhecia as suas artimanhas com a capoeira. E nessa conversa o companheiro o aconselha a falar com Samuel Querido Deus, capoeira respeitado que conheceremos mais adiante.

O porto era um lugar de encontros e (des)encontros. No início do século XX, muitas rodas de capoeira se faziam por lá. O cais da Baía de Todos-os-Santos, tantas contendas resolvidas e mal resolvidas também. Vários(as) capoeiras se encontraram neste lugar. Rixas apareciam e também era espaço comum dos valentões(as), esse(as) que resolviam tudo na porrada, um bom exemplo era o capoeira caboclinho[60], que sempre aparecia nos jornais fazendo arruaças pelas ruas da cidade, como ele tantos outros(as) aparecem contados em versos e prosas nos diversos romances de Jorge Amado, mas também de outros romancistas e cronistas da época.

[60] Cf. PIRES, 2004.

A capoeira frequentemente era vista com desconfiança pelas autoridades e pela sociedade em geral. Muitos jornais da época relatavam casos de conflitos envolvendo capoeiras, que podiam ser retratados como "valentões", pois era crime a sua prática. Dos Vadios e capoeiras, como eram caracterizados no código penal de 1890.

Vemos, então, mais uma vez a dialética da malandragem. Subvertendo o que foi estabelecido, ao mesmo tempo que era proibida a prática, havia uma certa permissibilidade quanto as rodas tidas como “brincadeiras”. Dessa forma, o que era praticado naquele espaço era apontado como uma brincadeira em que não existia a intenção da vadiagem, já que todos ali eram trabalhadores.

Apesar da brincadeira e da vadiação como forma lúdica a capoeira, neste período, estava ligada a criminalidade na cidade de Salvador como nos alerta Pires (2004, p. 47):

> Os personagens das cenas citadinas da cidade de Salvador, nas primeiras décadas do século XX, tinham seu cotidiano marcado pelas experiências construídas no espaço da rua: o trabalho, o lazer e o conflito. Era neste espaço, historicamente considerado como privilegiado pela criminalidade, que as desavenças geradoras de combates corporais eram protagonizadas pelos homens e mulheres populares, entre esses os capoeiras, agindo sobre insígnias depreciativas, a exemplo de ‘valentes de rua’.

Dessa maneira, Pedro não queria ser mais um desordeiro, visto como um “valente de rua”, pois era umas das formas que aparecia nas crônicas dos jornais.

A capoeira foi muito perseguida pela polícia, apesar de que, em Salvador os processos crimes envolvendo diretamente os(as) capoeiras ainda não são conhecidos, mesmo existindo algumas pesquisas consistentes sobre o tema na Bahia[61]. Nos processos, os indivíduos foram arrolados em outros crimes e os pesquisadores conseguiram os(as) identificar como capoeiras fazendo o cruzamento das fontes, dentre elas: as notícias de jornais, na literatura (Jorge

[61] *Pelas Ruas da Bahia: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador Republicana (1912-1937)*, de Josivaldo Pires; *A Malandragem da Mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*, de Adriana Albert Dia.

Amado se configura como uma das fontes), nos manuscritos dos Mestres Noronha e Pastinha e identificavam os(as) capoeiras que eram presos a partir do artigo 303 de lesão corporal do Código Penal de 1890.

Sabendo de toda pressão sob àqueles(as) apontados(as) como desordeiros(as), nossa personagem queria sair do estigma da vadiagem, então procurava não ser muito visto em companhia daqueles(as) que já eram conhecidos nas rodas de Salvador como desordeiros(as) e valentes.

Após o jogo com Cassia, Pedro não podia mais ficar recluso e todos(as) por ali já sabiam que ele jogava capoeira. Então, teve que se impor e demonstrar que não ia ser fácil armar pra cima dele.

Assim, ele fez amizade com Samuel Querido de Deus, apresentado a ele por seu melhor amigo Curió. Samuel era conhecido das páginas dos jornais, mas que muitos já o chamavam de Mestre. Na capoeira, o(a) Mestre(a) é aquele detentor do saber, que leva consigo discípulos, aqueles(as) que os(as) segue.

Querido de Deus era uma figura que dominava as ladeiras e becos de Salvador, reconhecido tanto pela destreza em seus movimentos de capoeira quanto pelo sorriso que fazia parecer que ele ria do mundo inteiro. Tinha os músculos esguios e tensionados, os cabelos encaracolados que reluziam sob o sol da Bahia, e olhos profundamente negros, sempre atentos, como se enxergassem através das máscaras dos outros. Samuel foi uma lenda no bairro da Liberdade e pelos mercados do Comércio, como bem nos relatou Jorge Amado. Ele vestia camisas gastas abertas no peito, que deixavam à mostra uma cicatriz longa que corria do ombro ao peito, um rastro deixado por uma navalha de um desafeto que teve a má ideia de provocá-lo. O apelido "Querido de Deus" veio dos colegas de roda, uma ironia amarga pelas muitas vezes que Samuel escapara da morte ou das mãos da polícia, movido mais por sua inteligência e movimentos ágeis do que propriamente por proteção divina, não sabemos, porém, ele poderia ter o corpo fechado como Besouro Mangangá.

Por trás do sorriso desafiador, Samuel carregava uma raiva contida do sistema que esmagava sua gente. Porém, essa fúria não se derramava em discursos, ele a guardava para os golpes que aplicava nos poderosos ou nos capatazes enviados para reprimir os vadios e capoeiras da cidade. Para Samuel,

capoeira era mais do que dança ou luta, ou até mesmo esporte como os cronistas e folcloristas começavam a cogitar: era a linguagem dos que tinham sido deserdados pela sociedade. Essas características o aproximaram ainda mais de nossa Personagem Pedro Navalha que viera de tantas lutas antes de chegar a Bahia.

Certa noite, Salvador estava silenciosa, envolta em brumas que subiam do cais. Samuel sentava-se no quintal do terreiro de Mãe Zulmira, compartilhando histórias com outros(as) capoeiras: Zé Tranca-Rua, menino franzino, mas com a perna ligeira, e Rosa Cascavel, uma mulher de braços fortes e destreza incomparável, para não falar que era daquelas da pá virada. O papo girava em torno de algo grande, a carga de especiarias que um rico comerciante estava descarregando no porto. “Dizem que há cacau, seda, ouro. Coisa fina”, comentou Rosa, enquanto afagava o cabo da navalha que carregava presa à cintura, aos moldes de Rosa Palmeirão que, segundo Jorge Amado, tinha punhal no peito lá no cais de Mar morto.

Samuel escutou mais do que falou. Ele conhecia os perigos de mexer com os "senhores". Mas também sabia que o povo faminto à sua volta dependia de ousadias como aquelas. Antes que a reunião terminasse, foi decidido: o golpe aconteceria sob o manto da madrugada.

Enquanto arquitetavam o plano, um inimigo velado observava. Santiago Malta, um cabo da polícia, já estava farto das humilhações de Samuel nas rodas de capoeira e, principalmente, das crescentes histórias de como o "Querido de Deus" ajudava a redistribuir o que tirava dos ricos.

“Oxente, esse cabra é valente mesmo” – dizia Pedro, que nesse momento entra em conflito com as promessas feitas a sua mãe de se manter na “linha” ou se unir a mais uma luta por liberdade de seu povo.

O fato é que ouvir rumores sobre a possível investida no porto, Santiago viu a oportunidade de destruir a reputação dos(as) capoeiras. Planejava capturá-los(las) em flagrante e, assim, exibi-los(las) a escória da malandragem da cidade da Bahia.

Na noite marcada, Samuel liderava o grupo como um maestro invisível. Moviam-se pelo escuro com a destreza de um gato, logo ele percebeu que Pedro

também tinha muitas artimanhas do bom malandro, mesmo sem conhecê-lo aceitou-o no grupo por indicação do amigo incomum Curió. Querido de Deus, ordenou que Zé Tranca-Rua permanecesse no alto da ladeira, para dar sinal caso alguma patrulha aparecesse, enquanto Rosa, Pedro Navalha e outros recolhiam sacas de mercadorias, é um momento importante da luta, mas Pedro entra em conflito, afinal furtar mercadorias não era certo, a capoeira não poderia se afirmar como “coisa” de bandido, porém ele precisava em alguma medida da proteção de um Mestre reconhecido como Querido de Deus, assim seguiu adiante com o plano.

Foi Rosa quem ouviu primeiro o som seco dos coturnos da polícia. Em um segundo, Samuel percebeu que era uma emboscada. “Corram, que eu vou segurar!” – gritou, enquanto se posicionava no centro da viela. Os(as) capoeiras hesitaram, mas Samuel repetiu: “Agora! Não deixem essa noite ser em vão.” Com um aceno para Rosa, deu início à luta.

O som dos corpos se chocando e o ritmo dos golpes de capoeira transformaram a noite quieta em uma sinfonia de resistência. Samuel era uma tempestade, misturando esquivas, golpes com os pés e movimentos que confundiam os guardas, Pedro logo se viu no meio da emboscada e com golpes certeiros ajudou Querido, a sair do fronte. No entanto, foi o próprio Santiago Malta que emergiu das sombras para enfrentá-lo, Pedro ainda acertou um golpe, mas armado com uma vara, o cabo avançou. Samuel, ainda sorrindo, gritou: “Pedro, deixa esse aí comigo” – e ainda disse para o algoz: “Achei que você fosse mais corajoso que isso, Santiago.”

O embate foi feroz. Samuel acertava Santiago com a destreza de um mestre, enquanto o policial usava a força bruta para atacar. A batalha parecia eterna, mas terminou em um momento de descuido: Samuel escorregou e Santiago desferiu um golpe que o deixou desacordado.

Samuel foi preso e julgado rapidamente, acusado de vadiagem, roubo e incitação ao crime e ser capoeira conhecido tornou-se agravante em sua pena. Nesse momento surge uma grande amizade, Pedro Navalha mobiliza os(as) capoeiras para libertar Samuel e até Cassia se envolve na luta e conseguem defendê-lo mesmo em um momento de repressão contra a capoeira.

E assim, Querido de Deus aparece nas páginas dos jornais, nas folhas escritas por Mestre Noronha[62] e na obra de Jorge Amado. Em uma das obras homônimas ao filme em conversação nesta tese, *Capitães da Areia*, Querido de Deus é aquele que ensina a arte da capoeira aos meninos abandonados do trapiche. “O Querido-de-Deus é o mais célere capoeirista da cidade. Quem não o respeita na Bahia? No jogo de Capoeira Angola ninguém pode medir com o Querido-de-Deus, nem mesmo Zé moleque que deixou fama no Rio de Janeiro.” (Amado, 2009, p. 29).

Ele também foi um dos que se opuseram a criação da Capoeira Regional do Mestre Bimba[63], pois acreditava que a capoeira estava passando pelo processo de branqueamento.

> A partir da organização da Regional, os demais capoeiras da época, resistentes às transformações realizadas por Mestre Bimba, iniciaram movimentos por uma organização institucional. A primeira tentativa de organização do movimento aconteceu no II Congresso Afro Brasileiro, que aproximou os mestres da ‘outra’ capoeira, sob o nome de *União dos Capoeiras Baianos*, liderada por Samuel Querido de Deus, o ‘que por razões desconhecidas não se concretizou’. (Araújo, 2008, p. 40-41).

Pedro Navalha era de luta, já havia participado do “bota a baixo” de Pereira Passos, da Revolta da vacina contra a varíola e da Revolta da Chibata na Marinha. Diante disso, a sua aproximação com Querido de Deus o deixava mais vulnerável as perseguições, porém, mais respeitado dentre os(as) capoeiras, mas ele era um sonhador e estava disposto a preservar as raízes da capoeira. Dizem que o sorriso maroto de Querido de Deus pode ser visto em um rosto qualquer, sempre onde há alguém traçando novas linhas de fuga contra as amarras da opressão.

---

[62]Muito sobre as memórias dos tempos dos valentões e dos grandes capoeiristas do início do século XX, chegou até nós graças a um costume que o Mestre Noronha (Daniel Coutinho por batismo) tinha, de anotar nomes, datas, locais e “*causos*” envolvendo os personagens envolvidos com a capoeiragem da Bahia. O Abc da Capoeira Angola é um livro organizado por Frede Abreu e é uma das fontes mais pesquisadas sobre a história da capoeira do início do século XX. Disponível em: https://portalcapoeira.com/capoeira/cronicas-da-capoeiragem/o-legado-de-mestre-noronha/. Acesso em: 25 ago. 2023.

[63] Manoel dos Reis Machado (1899-1974), criador da Capoeira Regional.

Estar ao lado de Samuel, um homem tão respeitado e ao mesmo tempo tão incomodado pela polícia, trazia uma vulnerabilidade que Pedro bem sabia reconhecer. No entanto, ele não poderia sair da Bahia, pois já estava envolvido demais com a luta de seu povo e com a sua paixão por Cassia.

Aquela garota em devir mulher, impactou todos(as) que assistiam aos feitos pois, mulher na roda no início do século XX até existia, mas era logo taxada como desordeira e tantos outros nomes que, para mulher, é constantemente mais complicado. Eram conhecidas como mulheres da pá virada, aquelas desordeiras, que apareciam nas notícias nos jornais como toda a destreza de corpo de um(a) capoeira, conforme relata Pires (2004, p. 75):

> As colunas dos jornais que noticiavam sobre os atos de desordem e policiamento das ruas publicavam manchetes em destaque quando se tratava de casos com grande repercussão a exemplo da manchete 'mulher valente'. Esse é o título que noticia um conflito onde uma mulher, que se desentendeu com uma outra, criou uma situação e entrou em luta corporal contra nove soldados de polícia e a sua rival.

Essas valentes, desordeiras, "brabas" que apareciam nos recortes de jornais, eram figuras conhecidas das rodas de Salvador. Já Cassia era uma figura diferente, entretanto, por ser mulher, o preconceito também recaía sobre ela, como nas outras, não era vista apenas como resistência ao domínio externo, mas também como um levante contra as ideias que limitavam o direito de uma mulher ocupar aquele espaço.

No entanto, por ser de família abastada, não sairia nas colunas dos jornais. Ela vinha da região cacaueira da Bahia e seu pai, dono de muitas fazendas de cacau, não permitia que ela frequentasse rodas de capoeira. Ela aprendeu com os(as) trabalhadores(as) da fazenda que, apesar de não serem mais escravos(as), continuavam trabalhando e carregavam em seus corpos os ensinamentos e marcas de sua cultura. O samba de roda, o batuque e a capoeira, todas essas práticas sociais, Cassia fazia muito bem. Era no embalo dos movimentos que ela se sentia livre, o corpo se tornando uma linha de fuga para todas as dificuldades impostas pelo mundo.

Seu pai, coronel Justiniano, não permitia. Como um aristocrata igual a ele no início do século XX, com resquícios da escravidão, poderia permitir que sua única filha vivesse socada, malocada com os negros (as)? Ele sempre dizia: “Em outra encarnação, essa menina deveria ter nascido na senzala, porque olha quanto lutamos para ela estudar e ficar longe de tudo isso. Mas não teve jeito.”.

A frase do coronel revela, de forma explícita, as profundezas do racismo que permeava a sociedade brasileira no início do século XX, especialmente entre as classes mais privilegiadas, e que vemos resquícios até os dias atuais. Ao afirmar que sua filha Cassia deveria “ter nascido na senzala”, Justiniano não apenas desdenha do passado histórico de escravidão, mas também reafirma a rígida hierarquia racial que ainda existia, mesmo após a abolição. Para Justiniano, as "gentes de senzala" pertenciam a um lugar definido: a subordinação, a margem, a inferioridade, em uma visão distorcida da ordem social. A tentativa de ele "salvar" a filha desse destino é a negação da própria humanidade da população negra, reduzindo-a à sua condição passada como propriedade e escravizada. Sua visão não era apenas um reflexo da herança colonial, mas a continuidade de um sistema de desigualdades em que a liberdade formal dos(das) negros(as) não significava de fato acesso a oportunidades, dignidade ou pertencimento a espaços de poder.

Contudo, por mais que Cassia fosse educada e tivesse os privilégios que sua posição social permitia, ela nunca estaria verdadeiramente "acima" do seu sangue, de sua ancestralidade e, para o coronel, ela não deveria sujar sua reputação com o convívio dos(das) negros(as), vistos como "inferiores". Isso explicita o racismo estrutural, em que a discriminação não é apenas uma ação individual, mas um processo enraizado nas instituições sociais e nas estruturas familiares, que seguem regulando as posições dos indivíduos na sociedade com base na cor da pele, na classe e na origem.

No entanto, Cassia era uma menina doce, apesar de ser forte, bonita, arteira e muito inteligente, era também muito apegada a sua mãe dona Maria Justina, que ficava do lado da filha quando o pai vinha com seus discursos moralistas, ou falso moralista, “[...] um desfile de falsários, como se o falso remetesse necessariamente ao falso.” (Deleuze, 2019, p. 131).

Foi com o discurso potencialmente falso que o pai de Cassia a mandou para Salvador estudar medicina. Desde o final do século XIX, com a Reforma Leôncio de Carvalho[64], que as mulheres podiam sentar em um banco de universidade. Seguindo os passos da gaúcha Rita Lobato, que foi a primeira mulher a se formar em medicina na Bahia, Cassia seguiu esse sonho. Aprendeu capoeira com os(as) negros(as) da fazenda de seu pai, o velho Justiniano, mas foi na faculdade baiana de medicina que se desenvolveu. Na instituição passou alguns anos e, para surpresa de Cassia, eis que aparece por lá um tal de Sisnando, que era carateca, mas andava com umas ideias de aprender capoeira com o grande Mestre Bimba.

Em uma das obras de Jorge Amado, denominada *Tenda dos milagres*, percebemos o racismo científico na fala do Professor Nilo Argolo, da faculdade baiana de Medicina, se dirigindo à Pedro Archanjo, que era Bedel[65] na mesma faculdade:

> Você confunde batuque e samba, hórridos sons, com música; abomináveis calungas, esculpidos sem o menor respeito às leis da estética, são apontados como exemplos de arte; ritos de cafres têm, a seu ver, categoria cultural. Desgraçado deste país se assimilarmos semelhantes barbarismos, se não reagirmos contra esse aluvião de horrores. Ouça: isso tudo, toda essa borra, proveniente da África, que nos enlameia, nós a varreremos da vida e da cultura da pátria, nem que para isso seja necessário empregar a violência (Amado, 2010, p. 136).

[64] Carlos Leôncio de Carvalho, segundo Lira (1949), nasceu em 18 de junho de 1847, na cidade de Iguaçu, na província do Rio de Janeiro, era filho do Dr. Carlos Antonio de Carvalho. Estudou na Faculdade de Direito de São Paulo, tendo concluído seus estudos em 1868. Prestou concurso, em 1871, para professor nesta Faculdade e nele foi aprovado, sendo nomeado membro catedrático em 1881. Foi convidado para ocupar a pasta dos Negócios do Império no gabinete de 15 de janeiro de 1878, tendo sido eleito deputado pela província de São Paulo neste mesmo ano, permaneceu na Câmara até 1881. Leôncio de Carvalho, por meio do Decreto de 19 de abril de 1879, reformou a instrução pública primária e secundária no Município da Corte e o ensino superior em todo o Império, este deu origem ao Pareceres/Projetos de Rui Barbosa intitulados Reforma do Ensino Secundário e Superior (1882) e Reforma do Ensino Primário e várias Instituições Complementares da Instrução Pública (1883). Disponível em: https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/carlos-leoncio-de-carvalho. Acesso em: 15 set. 2023.

[65] Empregado de secretaria que, na universidade e em outros estabelecimentos de instrução, a ponta as faltas dos estudantes e dos professores, entre outras tarefas administrativas. **"bedel"**, in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/bedel#google_vignette. Acesso em: 25 ago. 2023.

Através de Pedro Archanjo, Jorge Amado demonstra como é importante a luta contra o racismo no Brasil. Nos demonstrou, com isso, as práticas sociais marginalizadas, dentre elas, a capoeira.

Archanjo era Mestre de capoeira na obra de Amado, mas sabemos que um dos mais conhecidos Mestres da capoeira moderna que esteve por lá ensinando aos alunos brancos, foi Mestre Bimba. Mais uma passagem da ficção que entendemos ser semelhante ao que consideramos realidade. Por meio desses alunos(as), Mestre Bimba começou a inserir na sua capoeira Regional valores e nomenclaturas acadêmicas, como formatura, especialização, paraninfo, dentre outras. Um desses alunos foi Sisnando, aquele que muitos consideram como o responsável por apresentar aos alunos (as) da área da saúde a capoeira do Mestre Bimba e um dos que cooperaram para a criação da Capoeira Regional. Sisnando aproximou-se de Mestre Bimba e o levou a ensinar a capoeira a muitos estudantes da faculdade baiana de medicina, segundo Hélio Campos – Mestre Xaréu – (2014), Sisnando foi o primeiro aluno branco de Bimba, dos muitos que vieram depois, inclusive ele. A academia de Bimba ficava em um lugar privilegiado, era caminho para a faculdade e Cassia, após ser apresentada ao Mestre, sempre passava por lá.

Todavia, essa história de Cassia frequentar a academia de Bimba compôs o seu devir capoeira como Regional. Assim, veremos que *Pedro Navalha*, ao lado de Querido de Deus (conhecido por ser capoeira de rua)[66], se aproxima de Mestre Pastinha e começa a se envolver e buscar o seu devir Angola. Pedro, Angoleiro, e Cassia, Regional. A trama está apenas começando. Defendemos essa união, apesar das rivalidades entre os dois estilos.

[66] Antes da criação da capoeira Regional, não existia outras denominações, a capoeira surge como cultura popular no cotidiano de vários locais rurais e urbanos, não temos como comprovar sua origem exata, mas todos os indícios e pistas nos levam a acreditar que seu surgimento se dá no contexto do cotidiano de várias localidades. Nota da autora.

3.3 2º ENQUADRAMENTO: educação, devir capoeira e política em imagem-afecção.

A imagem-afecção

> [...] é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém comumente escondido... Não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção. (Deleuze, 2018a, p. 141-142).

"Os afetos não tem a individuação das personagens e das coisas, mas nem por isso se confundem no indiferenciado do vazio. Eles têm singularidades que entram em conjunção virtual e constitui a cada vez uma entidade complexa." (Deleuze, 2018a, p. 164). A nossa personagem Cassia foi afetada tanto por seus encontros quanto por suas relações familiares.

A família de Cassia representa a oligarquia. O pai dela, além de dono de muitas terras na região cacaueira, era um político influente, mas sempre permitiu que a filha estudasse. Aliás, esse era um orgulho para toda a família. Esse ponto vale ser destacado porque era uma época em que as mulheres não eram bem vistas no mercado de trabalho.

Essa família é vista em imagem-afecção porque percebemos os afetos em cada movimento. Não entendemos afeto como sinônimo de carinho, e, sim a capacidade que cada um tem de afectar e de ser afectado pelas atitudes dos (das) outros (as). Em cada movimento de Cassia em suas linhas, a sua família era afetada, e seu pai não deixava barato.

"Que negócio é esse de minha filha ficar jogando capoeira? Não criei filha dando do bom e do melhor para isso." – Dizia o coronel.

O segregacionismo social com base na "sua preocupação" com a filha, mas também ilustra de forma dolorosa como o racismo se perpetua como uma estrutura não apenas dos sistemas políticos e econômicos, mas também das relações afetivas e familiares, onde o contato com a cultura negra era sinônimo

de degradação moral e social e que por vezes, atualmente presenciamos nas abordagens policiais, em algumas cozinhas e muitas na rua de forma explícita.

A capoeira, desde o que se tem registro, foi perseguida, marginalizada, mas com o advento da República, foi criminalizada, desta forma não seria possível uma mulher de família abastada praticar capoeira, visto que era coisa de vagabundo na visão da sociedade.

Além desses adjetivos da capoeira, o grande problema era o racismo, essa doença que convivemos até os dias atuais e que precisamos combater. De acordo com Sueli Carneiro (2023, p. 8),

> Uma aplicação histórica cuja a consciência se renova permanentemente pela memória d'alma da escravidão herdada de minha ancestralidade e, antes dela, das representações negativas que estiveram desde longe associadas ao meu corpo negro.

Isso significa que, na verdade, o pai de Cassia não queria era a sua filha amiga de negros(as), tendo em vista que os(as) capoeiras se tratavam como camaradas e essa irmandade incomodava o coronel.

Mas Cassia, em Salvador, se sentia livre e passava sempre que podia algum tempo aprendendo com Mestre Bimba, este homem que aceitava as novidades nascentes na capoeira, que incorporou em sua capoeira Regional dizeres e práticas acadêmicas, que colocou o nome de Luta Regional Baiana para fugir do estigma de crime a qual acompanhava a capoeira, mas que preservou os rituais, sendo a música um dos mais importantes, inerente à prática da capoeira.

Existem controvérsias em relação a elite branca na academia do Mestre Bimba, no entanto, foram essas figuras acadêmicas, a priori, que deram notoriedade a prática da capoeira, até então coisa de marginal, indivíduos "desclassificados". Com o advento da capoeira Regional e o ensino da capoeira aos estudantes, um novo olhar social pode ser percebido a partir dos relatos de ex-alunos do referido Mestre[67]. Mestre Bimba começa a figurar nos jornais da

[67] Alguns desses depoimentos estão no documentário Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lw8Y7eCP7XQ&t=1824s. Acesso em: 18 set. 2023.

época como professor da luta regional brasileira, ou seja, já não aparece como desordeiro e sim como educador. Aliado a esse fato, outros também fizeram com que a capoeira tivesse outra conotação social como, por exemplo, os romancistas e folcloristas, mais próximos da capoeira Angola.

3.4 3º ENQUADRAMENTO: e a vida não acabou e a roda apenas começou

Quando o pai de Cassia descobriu que, além de jogar capoeira e se envolver com outras práticas sociais ela também frequentava um terreiro de candomblé em Salvador e que estava envolvida com um negro retinto Capoeira, *Pedro Navalha,* começou a ser perseguido por seu algoz até o fim.

O coronel Justiniano estava desconfiado de que Cassia passava muito tempo em Salvador. A mãe, quando o velho perguntava, respondia que era porque ela estava muito ocupada com os estudos. Entretanto, ele não se satisfazia, visto que, a cada viagem, a moça demorava mais para as bandas da capital.

Em um belo dia ensolarado no sul da Bahia, o coronel levantou-se cedinho com o cantar do galo e resolveu ir até Salvador. Ele já tinha automóvel, mas como a viagem era longa, resolveu ir de trem. Chamou seu capataz Augusto e partiram na primeira hora do dia. Quando o coronel Justiniano chegou no local em que Cassia estava morando, não encontrou a moça e logo achou alguém que o levasse onde ela estava, malocada em um terreiro de candomblé e jogando capoeira.

“Cassia, é aqui que você está estudando? Que tipo de marmota é essa? Eu já disse a você que não quero filha minha metida com coisa de preto.”.

Nesse instante, algumas pessoas do terreiro tentaram interferir, mas o capataz logo alertou que ia chamar a polícia. Cassia acalmou os(as) camaradas e seguiu com o pai de volta ao Sul.

No entanto, ela não iria se conformar e logo trataria de fugir dali. Suas reflexões eram muitas: seguir jogando capoeira, afrontando seu pai, ou juntar-se

ao seu grande amor *Pedro Navalha*? O que deveria fazer: aceitar os desígnios de sua família, esquecer tudo isso e se formar em medicina? Não era uma decisão fácil, sabia que o fato de ser mulher a complicava mais ainda.

De alguma forma, ela precisava falar com Pedro que seu pai ia caçá-lo, pois já estava sabendo do romance. A sua mãe prometeu ajudá-la e mandou um bilhete para Pedro dizendo que ele deveria fugir. Contudo, ele não podia, já estava afectado, envolvido, completamente apaixonado por Cassia. Foi quando ele decidiu buscá-la no interior. A moça ficou sem saída e começou a reflexão em voz alta:

"O que esses machos pensam que são? Nem pergunta se quero ir com ele e meu pai acha que pode mandar na minha vida.".

Com medo de uma tragédia, ela resolveu ir com seu "príncipe". Mesmo sem acreditar muito que isso daria certo, partiu.

Pedro e Cassia fugiram até o Pará. Chegando lá, perceberam que Belém era uma cidade que estava em constante transformação, pois, com o advento da borracha, a elite fazia campanha contra as práticas advindas das classes populares e o processo de higienização era bastante presente, mas eles não conseguiam ficar sem a prática da capoeira, então, cada um com sua experiência levou consigo esse saber ancestral. Desta maneira, as perseguições começaram, já que a preocupação com o trabalho no pós-abolição "[...] levava as elites a desenvolverem uma grande campanha contra todos os indivíduos que fossem considerados vadios. Nesta categoria eram incluídos os(as) capoeiras, as meretrizes, os sem emprego fixo e os(as) desempregados(as)." (Leal, 2008, p. 32).

Com esse processo de disciplinamento e controle, não demorou muito para Cassia e Pedro serem encontrados, porque eles não se furtavam a luta e estavam junto às classes populares incitando o debate e levando os(as) companheiros(as) a lutarem também, tendo em vista que a maioria dos(das) trabalhadores(as) fixados(as) no Pará eram nordestinos(as) fugindo da seca, Cassia e Pedro se sentiam parte integrante daquela comunidade de trabalhadores(as) injustiçados(as) e oprimidos(as), em sua grande maioria moradores dos bairros de Ladrão, Umarizal e Jurunas, "eram bairros periféricos

ocupados principalmente pela população pobre de Belém. Seus moradores de grande maioria negra, incomodavam as elites por causa de suas práticas culturais, que iam de encontro aos valores estéticos defendidos para uma cidade moderna.” (Leal, 2008, p. 40).

Assim, eles tentaram ensinar capoeira, apesar de se configurar como crime. Na Lei não era proibida em recinto fechado, só falava da prática nas ruas. Começaram a dar aulas em um barraco que conseguiram no bairro Jurunas. Cassia com a experiência da Capoeira Regional e *Pedro Navalha*, que já era capoeira de rua com a aproximação com Querido de Deus, também se aproximou de Mestre Pastinha e da Capoeira Angola, ambos estilos que tentaram escapar do estigma da vadiagem, da vagabundagem. Foi a mistura dessas duas capoeiras que ganhou o mundo.

No entanto, apareceram por lá policiais que a mando de um dos mandatários da área mandou fechar o barraco, mas na verdade eram os algozes de Pedro e Cassia. Eles perceberam e saíram a pé por dias a fio, até chegar em outro Estado.

No Maranhão, a capoeira era conhecida como carioca ou o brinquedo. Pedro e Cassia, que tinham as experiências dos dois estilos Angola e Regional que se tornaram hegemônicos no mundo inteiro, logo estranharam essa forma, mas percebemos que em cada localidade por mais similitude que se tenha, tem suas peculiaridades. No Maranhão, a pesquisa de Roberto Augusto (2021) encontrou muitas semelhanças entre as maltas de capoeiras do Rio de Janeiro, Salvador, Recife e São Luís. No entanto, em cada localidade existiam as regionalidades, as formas de agir e outras práticas culturais, como o bumba meu boi e outros processos históricos que também influenciaram na prática da capoeira.

No Maranhão, assim como em outros estados, existiam os "brabos(as)", frequentemente noticiados nos jornais. Um exemplo disso é o jornal O Imparcial, em sua edição de 30 de dezembro de 1926, na página 2, coluna 1, que relatou o caso de Pedro Carvalhal. Segundo o periódico, ninguém se atrevia a enfrentá-lo. *Pedro Navalha* e Cassia se aproximaram desses indivíduos, incluindo Cajapió, conhecido por sua propensão a arruaças e sua habilidade na capoeira

maranhense, como também noticiado em O Imparcial. O jornal menciona que José Gomes também era capoeira, destacando assim a presença desse movimento no cotidiano da cidade de São Luís.

Cassia encontra-se primeiro com José Gomes, que ao que tudo indica era da polícia, mas também capoeira, ela o indaga:

“Você sabe quem é capoeira por aqui?” – Ele prontamente a adverte: “Mocinha, não saímos falando por aqui que somos capoeiras, você não sabe que a nossa prática é proibida?”

Cassia responde: “Verdade, você tem razão, isso me entristece, mas sei que um dia a capoeira vai ser reconhecida como esporte desse país, faz parte de nossa história e nosso povo um dia vai entender isso. Vou te apresentar meu noivo Pedro.”. Este entra no recinto, já um pouco mais desconfiado que Cássia e pergunta: “Onde posso encontrar a polícia local?” – Todos riem, até Cajapió, um dos capoeiras mais temidos do Maranhão, pois além das peripécias com a capoeira seu rosto era forte com sobrancelhas espessas que escondia um olhar duro, que vinha entrando.

O fato é que quando Cássia e Pedro começavam a se enturmar em um local, logo apareciam capangas, inclusive entre os(as) capoeiras, para persegui-los; então, tinham que fugir. Foi então, em uma noite abafada nas ruelas de São Luís, Cássia e Pedro apressavam os passos. Pedro, um homem forte, com olhos negros que brilhavam como carvão em brasa, mantinha a postura ereta, atento ao que se passava ao seu redor. Seu rosto, marcado por cicatrizes, revelava uma vida de confrontos, como já relatamos todas as lutas em que ele já se envolvera. Era um homem movido por um forte senso de lealdade e um temperamento explosivo, tanto que quando o pai de Cassia resolveu proibir o namoro, ele não pensou duas vezes e foi “resgatar” a sua amada.

Já Cássia, uma mulher alta e cabelos que desciam até os ombros como um manto, exalava autoconfiança. Seus olhos claros tinham a calma de quem sempre pensa dois passos à frente, e seus movimentos, fluídos e graciosos, apesar da sua pele branca, escondiam a força de uma capoeira habilidosa. Determinada e engenhosa, ela sabia lidar com as adversidades como poucas pessoas poderiam.

Foi aí que apareceu Manuel de tal, também figura nas páginas do jornal O Imparcial como capoeira. Manuel era alto, de ombros largos, com um bigode farto que emoldurava seu rosto severo. Seus olhos verdes carregavam a frieza de um predador, e ele tinha uma reputação de usar a capoeira mais como arma do que como arte. Era violento e vingativo, movido por um desejo obsessivo de poder e reconhecimento.

Naquela noite, Manuel entrou no espaço em que Cássia e Pedro estavam e desafiou todos os presentes com provocações e golpes perigosos. Ao atingir Rogério Antônio Rodrigues com um golpe que lhe feriu o olho, Manuel deixou claro que não estava ali para brincar. Rogério, conhecido pela sua cordialidade e jeito acolhedor, era amigo de Pedro desde que este chegara a São Luís. O ato covarde de Manuel despertou em Pedro algo que nem Cássia costumava ver: fúria.

Sem pensar duas vezes, Pedro entrou na briga, encarando Manuel com uma intenção clara de acerto de contas. Os golpes entre os dois eram ferozes, quase animalescos. Cássia, atenta, usou sua inteligência para encontrar uma solução. Sabia que, se não agisse, aquilo terminaria muito mal para todos(as).

Enquanto a luta escalava e a tensão atraía uma multidão, a polícia chegou, interrompendo tudo. As faíscas de conflito não se apagaram ali; em vez disso, espalharam-se. Cássia e Pedro perceberam que ficariam marcados na cidade como forasteiros que não se submetiam. Mas isso não os intimidava.

Manuel, por sua vez, não desistiria facilmente. Em sua mente conturbada, a derrota seria uma afronta imperdoável. A sombra de sua sede de vingança continuaria a pairar sobre eles, tornando cada passo adiante uma conquista carregada de riscos, pois muitos foram presos, com a chegada da polícia, mas Pedro Navalha e Cássia conseguiram fugir, pois, por sorte José Gomes, com uma aparência mais discreta que facilmente se confundia na multidão, que acabara de conhecê-los e simpatizar com o casal os ajudou a fugir.

Eles continuaram fugindo, e chegaram até Pernambuco, onde vivenciaram muitas histórias. Ao chegarem nesse estado, instalaram-se no bairro de São José, que era o mais cultural naquela época e, consequentemente, o mais vigiado pelas autoridades que acreditavam que as práticas culturais,

incluindo a capoeira, representavam uma ameaça à "boa" sociedade. Desde o século XVIII, em Pernambuco, houve uma intensa perseguição aos capoeiras devido a episódios violentos relacionados a essa prática. Podemos citar, por exemplo, o assalto ao palácio do Bispo por capoeiras em 1773 (Beltrão, 2020).

As histórias vivenciadas por Pedro Navalha e Cássia Maria também passam por encontros importantes com célebres capoeiras de Pernambuco,

Pedro decidiu fugir para Pernambuco, enquanto Cássia optou por permanecer em São Luís para organizar uma rede de apoio, mas logo ela seguiria ao encontro de seu amado. Em Pernambuco, os dois se depararam com um ambiente vibrante e igualmente perigoso. As rodas de capoeira no Recife eram dominadas por figuras lendárias como Nascimento Grande, João Sabe Tudo e Adama, que não apenas eram mestres na arte, mas também ídolos entre os(as) capoeiras.

Nascimento Grande era um homem imponente, com quase dois metros de altura, ombros largos e uma voz tão poderosa quanto sua presença e ele carregava em seu olhar firme a experiência de quem conheceu o respeito tanto pelo medo quanto pela admiração. Apesar de sua aparência intimidadora, era justo e disciplinado, valorizando a capoeira como ferramenta de transformação social.

João Sabe Tudo, por outro lado, era um homem magro e de estatura média, com uma longa barba grisalha e olhos espertos que pareciam ler as intenções das pessoas. Tinha um dom natural para a estratégia, conhecido por planejar cada passo dentro e fora da roda. De espírito sarcástico, mas profundamente generoso, João era uma enciclopédia viva da capoeira e das histórias de Pernambuco.

Adama, José Paulino do Santos era uma figura magnética. De pele escura e olhos que brilhavam com intensidade, seus movimentos eram tão elegantes quanto letais. Adama trazia consigo a força da tradição africana misturada com a arte local, tornando-se um Mestre singular, era um grande maracatuzeiro, presidente/fundador do Maracatu Oriente Pequeno, um dos prestigiados grupos do início de século XX. Seu temperamento decidido e sua paixão pela justiça o tornaram um líder natural.

O peculiar em Pernambuco era que as contendas entre os(as) capoeiras muitas vezes aconteciam ao som de bandas de música, e as rodas evoluíam para danças e disputas ritmadas, dando origem ao Frevo[68], um dos mais reconhecidos traços culturais do estado. Pedro e Cassia depararam-se nesses encontros uma nova dimensão para sua prática, entendendo que a capoeira ali transcendia o combate e se fundia à cultura local.

Contudo, Pedro e Cassia que já vinham da capoeira da Bahia, vê a possibilidade de aprender ainda mais em Recife, eles se encontraram com Nascimento Grande que apesar de nesse período em que Cassia e Pedro Navalha se apresentam a ele com suas capoeiras angola e regional, o celebre capoeira do Recife já estava mais velho, porém continuava muito respeitado e adorava falar para os mais jovens suas valentias do tempo de outrora.

Pedro pergunta: “Seu Nascimento Grande, o senhor já ouviu falar em Mestre Pastinha?”

O velho responde: “Ai ai meu filho, sei que tem um moço para as bandas da Bahia movimentando para não deixar a nossa capoeira morrer. Eu fico muito contente, porque aqui em Pernambuco houve uma grande perseguição da capoeira entre os anos de 1904 e 1908 pelo governador Sigismundo Antônio Gonçalves, que quase dizimou a capoeira por aqui, a missão de vocês mais jovens é não deixar nossa arte morrer.”.

Pedro Navalha dá um grande abraço em Nascimento e diz: “Mestre não vamos deixar morrer nossa cultura, temos muitos aliados, lá na Bahia além de Mestre Pastinha, tem Mestre Bimba que está causando inovações, mas acho que é justamente para não deixar morrer nossa arte.”.

Entretanto, a capoeira como cultura de resistência passa por ressignificações e sobrevive ao lado de outras práticas sociais, nessa estadia por Pernambuco Pedro e Cassia além do frevo também tiveram a oportunidade

[68] Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Frevo%20%E2%80%93%20Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20brasileiro.pdf. Acesso em: 06 fev. 2024

de conhecer o Maracatu[69] com a convivência com adama. Pedro e Cassia entendem a riqueza que é estar ali naquele local, conhecendo aquela cultura e as peculiaridades da capoeira pernambucana. Não obstante, tiveram que sair mais uma vez pois, a perseguição do pai de Cassia a *Pedro Navalha* não tinha fim e mesmo eles estando em meios aos "valentões" de Pernambuco não puderam ficar por muito tempo, pois, João Sabe tudo, capoeira bem conhecido em Recife, como "brabo", valente e chamou Pedro Navalha para um desafio, e assim fizeram, uma briga na frente de uma banda, deu muita polícia e todos(as) saíram "frevando". Pedro e Cassia ficaram muito visados e tiveram que mais uma vez fugir e seguiram lutando e desceram para Alagoas.

Enfim, chegam à Alagoas, por lá encontram muitas histórias de vadios e capoeiras, demonstrando que essa prática também fazia parte do cotidiano, existia ali uma simbiose entre os(as) capoeiras e os(as) vadios(as) (Barbosa, 2017). No entanto, os jornais deram conta de alguns(as) capoeiras naquele estado. Pedro Navalha não tinha vícios, seu vício era a capoeira, mas nesse estado a perseguição àqueles que não tinha trabalho era grande, então Cássia fala para Pedro. "Querido vamos embora, aqui está muito difícil, ainda não encontramos ninguém que possa nos ajudar.". Pedro triste diz: "Poxa! Aqui a terra de Zumbi dos Palmares, nosso grande herói negro e não temos apoio.". E Cassia responde: "Os(as) capoeiras daqui estão bastante camuflados e o medo é grande". Como indagaria a sergipana Beatriz Nascimento (2021) sobre o início do século XX, o negro consciente e rebelde desapareceu junto com os quilombos? Em meio a essa falta de apoio eles seguiram viagem e chegaram em Sergipe.

Quais os acontecimentos os levaram a esses lugares onde já temos estudos sobre a capoeira no século XIX e início do século XX? Nem todos os Estados do Brasil tem estudos acadêmicos sobre a capoeira, isso não significa que não existia essa prática social no cotidiano. Precisamos de mais

[69] Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 06 fev. 2024.

pesquisadores(as) para que possamos conhecer a trajetória dessa prática que passou a ser denominada capoeira.

Em Sergipe, o menor estado da federação, no entanto, Pedro e Cássia sentiram que estavam mais próximos de casa dava para arriscar mais, perceberam também que em Aracaju existia a capoeira nas ruas. Eram denominados de moleques, vadios. Porém, em 1923, o então governador Graccho Cardoso solicita ao governo federal verba para construir uma colônia penal para os vadios e capoeiras, que estavam tirando o sossego dos cidadãos aracajuanos e sergipanos[70]. No livro “Uma cortina que se abre” de Rui Nascimento, ele inclui depoimentos de Jorge Amado nos quais o mesmo revela que uma das inspirações para escrever a obra "Capitães da Areia" foram os moleques arruaceiros de Aracaju, que eram capoeiras. Desta maneira, percebemos que essa prática fazia parte do cotidiano da cidade e quando Cássia e Pedro chegaram a Aracaju, já sentiram a ebulição e se aproximaram dos moleques. Ali descobriram muitas histórias sobre a capoeira em Sergipe incluindo a figura de Victor Manoel Fontes, como nos aponta Machado (2024, p.74). “Em Sergipe, observou-se a irmandade no caso da deportação dos 52 vagabundos, ladrões de cavalos e capoeiras. Em uma das inúmeras notícias sobre esse fato, foi encontrado no meio desses deportados um indivíduo cujo nome era Victor Manoel Fontes”. De acordo com o jornal esse tinha posses e ajudava com alimentos, roupas e outros provimentos os(as) capoeiras que eram todos(as) taxados como vagabundos(as). Podemos inferir que entre os(as) capoeiras sempre existiu muita camaradagem, apesar dos casos de traição e dos relatos daqueles(as) que por algum motivo tinham contendas e rivalidades.

O fato é que Cassia e Pedro não poderiam voltar para Bahia e encontraram em Sergipe um local tranquilo em que pudessem fixar morada por um tempo e de vez em quando ter notícia da mãe de Cassia e de outros(as) familiares.

Passaram-se muitos anos, Pedro e Cassia tiveram filhos(as), transitaram por muitos estados e, próximo a década de 30 do século XX, retornaram à Bahia

[70] Cf. Machado (2017).

após o desencarne do pai da moça. O coronel se foi, mas havia deixado várias ordens caso *Pedro Navalha* voltasse. Eles não esperavam que na Bahia tivesse sido nomeado para Delegado auxiliar Pedro Azevedo Gordilho, o Pedrito Gordilho, conhecido pela perseguição aos capoeiras, ao povo de santo e todos(as) aqueles(as) que participavam de práticas sociais advindas da cultura afro-brasileira. Da mesma maneira que no Rio de Janeiro o Intendente de polícia Sampaio Ferraz perseguia os(as) capoeiras no advento da República, na Bahia teve Pedrito, como afirma Tavares (2014, p. 33),

> Da mesma forma que aconteceu no Rio de Janeiro, a perseguição aos capoeiras por Ferraz na Bahia de Todos os Santos teve a figura do maior perseguidor da cultura afrodescendente, Pedro Azevedo Gordilho, ou simplesmente, Pedrito. É ele o encarregado de acabar com a malandragem, munido de faca, facão, porretes. Sua fama tornou-se tamanha a ponto de inspirar um dos maiores representantes da literatura brasileira, o escritor Jorge Amado, no romance 'Tenda dos Milagres'. Nesse contexto, o escritor manteve a bravura do delegado Pedro Gordilho e deu vida a Pedrito Gordo, personagem que tinha como meta perseguir os capoeiras na cidade de Salvador, objetivando sempre manter a ordem na cidade.

No referido Romance de Amado, como relatamos anteriormente, aparece a figura de Pedro Archanjo que "batia" de frente com os racistas da faculdade baiana de medicina e, por várias vezes, passou por perrengues com Pedrito ao longo do romance. A formação acadêmica desse período histórico passava por compreender, segundo a elite branca, que os negros(as) eram seres inferiores.

> Pedrito Gordo, nas sobras do tempo dedicado às pensões de mulheres, aprendera que negros e mestiços possuem natural tendência ao crime, agravada pelas práticas bárbaras do candomblé, das rodas de samba, da capoeira, escolas de criminalidade a aperfeiçoar quem já nascera assassino, ladrão, canalha. Branco baiano, vacilando entre o loiro e o sarará, o delegado Pedrito considerava a exibição de tais costumes monstruoso acinte às famílias, achincalhe à cultura, à latinidade de que tanto se orgulhavam intelectuais, políticos, comerciantes, fazendeiros, a elite. (Amado, 2010, p. 210).

Observamos em *Tenda dos milagres*, e em outras obras de Jorge Amado, a perseguição policial aos capoeiras. Com Pedro e Cassia não foi diferente. *Pedro Navalha* teve a sua tragédia pessoal com seu xará da polícia, mas Cassia não ficou indiferente.

A grande tragédia da vida de Cassia começou quando teve que largar os estudos para seguir com seu amor. Se ela continuasse a carreira na medicina, não seguiria com *Pedro Navalha*, e se ele não fosse capoeira, ela também não poderia continuar na prática. Muitas mulheres que não são companheiras de indivíduos capoeiras, em sua grande maioria, precisam deixar de praticar porque a sociedade ainda impõe tantas obrigações e olhares que nos obrigam a isso, imagina no início do século XX, período em que se passa essa nossa história.

Pedro Navalha foi preso várias vezes com a perseguição de Pedrito, torturado e, por fim, um camarada o traiu a mando do coronel Justiniano[71]. Um dos capoeiras valentes da Bahia aceitou a proposta, o João Gulodice, cabra afamado na Bahia e que há muito tempo tinha inveja de nosso "herói". Nossa personagem de diálogo morreu? mas eu prefiro dizer desencarnou, ainda não sabemos como, mas entendemos que houve um processo de extermínio da capoeira nos diversos estados do Brasil, inclusive em Sergipe. No entanto, a capoeira que ressurge é a capoeira baiana que, de certa forma, Pedro e Cassia levam para outros estados, na verdade, a representação de tudo isso para dizer que a sobrevivência só se deu a partir da ressignificação e da "morte" daqueles (as) capoeiras ditos, no discurso puritano, como desordeiros, faquistas, navalhistas. Em Sergipe, associados a ladrões de cavalos, esses ébrios, valentões e mulheres da pá virada, findaram por serem exterminados(as).

Não obstante, temos uma linha tênue entre o desaparecimento da capoeira dos brabos(as) e dos valentões(as) para uma capoeira cultura e esporte. É como se fosse uma simbiose, na verdade, núpcias entre uma capoeira e a outra em que em um mesmo período histórico elas perpassam uma na outra. Enquanto em Sergipe, Graccho Cardoso, em 1923, pede prisão para os vadios

[71] Pretendemos discutir o final de Pedro Navalha que não pode ser somente a morte do corpo físico, com ele morrem muitos processos, mas para a defesa pretendemos discutir a capoeira como Saber Menor nesse ponto da história, que após perseguida e várias tentativas de assassinato da pratica, ela resiste e se constituir em um saber não hegemônico.

e capoeiras, na Bahia, Mestre Bimba realiza shows folclóricos neste mesmo período, apresentando-a como cultura. A “morte” da capoeira das ruas, dos brabos(as), dos valentões(as) se dá com a morte dos(das) capoeiras, em um processo de higienização pelo qual a sociedade brasileira passa. Os(as) capoeiras passam a serem conhecidos(as) como capoeiristas, quando esse nasce, àquele morre, lembrando que não foi algo de imediato. Em história, podemos dizer que ocorreram vários processos até esse “fim”.

Toda essa trama está sendo escrita para entendermos a trajetória da capoeira a partir dos estudos que já temos, que a capoeira era uma prática social do cotidiano de muitos lugares como Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Pará. Como já dissemos anteriormente, ainda faltam muitos estudos em vários estados sobre a Capoeira em seus primórdios e sugerimos que cada um(a) dos(as) indivíduos praticantes e estudiosos, em seus lugares, saiam a pesquisar, cavar, buscar essa trajetória de histórias por desvelar.

> Tudo isso serve para demonstrar, mesmo brevemente, que a história da capoeira apresenta em toda a sua extensão a peculiaridade de ser a história de uma dinâmica cultural em reinvenção constante e de que qualquer tentativa de analisá-la no passado com elementos do presente poderá levar o estudioso a incorrer em graves equívocos. (Leal, 2008, p. 20).

O que o historiador e capoeira Luiz Augusto Pinheiro Leal nos alerta é para ficarmos atentos em nossas escavações. Nós, enquanto pesquisadores (as) e capoeiras, devemos tomar cuidado com os discursos, inclusive os nossos sobre essa arte ancestral e que muitas vezes desprezamos a história vista de baixo.

Eu vou continuar dando voz a *Pedro Navalha* em trabalhos futuros, pois a pesquisa não se encerra por aqui. Apesar de chegarmos ao dia da defesa da tese, outros trabalhos virão e nenhuma pesquisa estará completamente pronta, fechada, encerrada pois, temos que dar espaço para o(a) leitor(a). Corroborando com Oliveira, entendemos que,

> Quando uma escrita está totalmente preenchida, ela não permite intervenções, não convida a interagir e não possibilita o diálogo. Tudo que está explicado a ponto de se tornar uma verdade pode vedar as possibilidades de invenção e criação, pois não oportuniza espaço para pensar de outra maneira. (Oliveira, 2015, p. 451).

Desta maneira, o(a) malandro(a) me acompanhará, em trabalhos futuros, de forma rizomática nesse meu capoeirar.

O Pedro Navalha, que poderíamos considerar como o malandro, aquele sujeito da rua, da cultura popular, mas também da destreza, no jeito de jogar, de andar. Na capoeira, dizemos que esses indivíduos que detêm o saber da malandragem na roda de capoeira são os "bambas". Sabemos que são poucos(as) os(as) que consideramos como bamba, aquele(a) capoeirista que é bom não cai, e se cai, cai bem, parafraseando Vinicius de Moraes e Paulo Cesar Pinheiro.

Após a morte de Pedro, o que acontece com Cássia? O leitor pode me ajudar na fabulação. Podemos pensar que ela teve que trabalhar para sustentar os filhos(as), como mais uma mulher brasileira, sozinha, desamparada e naquele momento histórico discriminada e deserdada pelo seu pai Coronel Justiniano. Ela foi para as ruas passar o chapéu com a capoeira? Ela deu aulas? Foi lavar roupas de ganho no dique do Tororó? Deixaremos novas fabulações para àqueles(as) que forem chegando e entendendo que essa história/estória é rizomática assim como é esse meu caminhar em um percurso que não tem linha de chegada, só linhas duras e linhas de fuga.

4 O CAPOEIRAR RIZOMÁTICO E O PERCURSO METODOLÓGICO

> Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que, apenas se propõe, de fato, à experimentação. (Deleuze; Guattari, 2022, p. 9).

Deleuze e Guattari analisaram a obra de Kafka, mas poderíamos entender outros autores dessa forma, como, por exemplo, Jorge Amado, que nos deixou vários pontos e múltiplas entradas. “A entrada que escolhemos, não está somente, como era de se esperar, em conexão com outras coisas por vir” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 10). Uma quantidade significativa de análises fora realizada nas obras de Jorge Amado, além de traduções para outros idiomas e adaptações para o teatro, o cinema e a televisão, em forma de filmes, séries e novelas. Perante os diferentes usos das obras de Jorge Amado, o ineditismo se dá porque nenhuma tese foi produzida, até o momento, sobre a capoeira no olhar de Jorge. Encontramos fragmentos sobre a capoeira em alguns de seus romances e também nos filmes que dialogamos nesta tese, *Capitães da Areia* e *Jubiabá*. Essa foi a entrada que escolhi. Poderia ter sido tantas outras entradas rizomáticas, tal qual a capoeira, pois a obra de Jorge, especialmente as que retratam a prática social em questão, não é uma coisa só e não tem um objetivo simples de ser. É uma obra feita de multiplicidades, de conexões móveis e transversais, como num rizoma: um sistema sem centro nem hierarquia, onde qualquer ponto pode se ligar a qualquer outro.

> O que se constitui é uma multiplicidade, um devir ou uma experiência que nos leva ao limite daquilo que somos, afirmando a própria impossibilidade: a mais completa liberdade através da criação de tudo aquilo que não existe ainda ou, talvez, a mais completa destruição. (Cardoso Filho, 2011, p. 13).

Contudo, a capoeira como uma prática marginalizada, que pode ser considerada como um saber menor, aparece, assim como outras práticas

sociais, nas obras de Jorge Amado, como candomblé, samba de roda e outras, no entanto, o nosso olhar vai para o devir-capoeira.

> O devir é como uma máquina, presente em cada agenciamento e, a cada vez diferente, passado de um agenciamento a outro, abrindo um agenciamento para outro, sem se preocupar com a fixidez da ordem ou com uma sucessão determinada. (Damasceno, 2017, p. 148).

Como mencionado anteriormente, a prática da capoeira tem sido transmitida de geração em geração, principalmente por meio da oralidade e da experiência vivida no dia a dia das ruas. Ao longo do tempo, a capoeira passou por diversos processos de cooptação, que algumas vezes chamamos de adaptação, refletindo os contextos históricos específicos de cada período.

A prática da capoeira atravessou diferentes momentos históricos, como a Revolução de 1930, a apropriação por parte da Educação Física e seu enquadramento como conteúdo disciplinar, sendo progressivamente institucionalizada. Nesse percurso, emergiu uma busca incessante por fundamentos[72] que dessem conta de sustentar sua presença nos espaços oficiais. Ainda assim, a capoeira resistiu. Mas não se trata aqui de resistência como oposição direta ou confronto, e sim de uma resistência que se move como linha de fuga: multiplicidade que escapa, que se reinventa ao ser tocada.

> A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha. (Deleuze e Guattari, 2000, p. 16).

Essa multiplicidade que a capoeira apresenta foi forjada através das táticas e estratégias do cotidiano, das negociações que foram necessárias para

[72] Esse é um debate constante no meio capoeirístico, onde cada grupo de capoeira discute se o grupo tal segue o fundamento da capoeira. Algo que não temos como explicar, pois esse saber não tem uma origem exata, um ponto de partida, porque não foi criada com regras e ordem como posteriormente fizeram, assim cada grupo de capoeira cria suas próprias regras, baseados em outros grupos e/ou escolas de capoeira e seguem aqueles preceitos em que acreditam. (Nota da autora)

esse saber ser passado adiante. “Chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente.” (Certeau, 1998, p. 46). Já a tática Certeau denomina como “[...] um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível.” (1998.p.46). Desta maneira, a capoeira, por ser uma prática do cotidiano que estabeleceu essas relações de forças e que foi forjada em relação com o outro, se desenvolveu passando por processos que podemos denominar de resistência. Segundo Dumoulié, “[...] resistência tornando logo sensível o aspecto paradoxal presente na resistência da capoeira, como em toda arte verdadeira.” (2007, p. 1).

Desta forma, podemos fazer analogia com a resistência do chuveiro elétrico, que é constituída por uma mola flexível em forma de espiral, nos demonstrando que resistir não é lutar contra e, sim, impulsionar-se, como esta faz quando a água fria da rede de abastecimento encontra-se com a resistência dentro da carcaça do chuveiro, da maneira em que a capoeira fez ao longo da história.

> Para Deleuze o problema da resistência não se coloca pois uma sociedade não é definida por suas lutas, mas por suas linhas de fuga, que são sempre primeiras. Alguma coisa sempre escapa, sempre se desterritorializa, o que pode acarretar lutas, mas que em si mesmo não são necessariamente um embate. (Cardoso Filho, 2011, p. 191).

Durante muito tempo, pesquisadores(as), historiadores(as), capoeiristas acreditaram e ainda escrevem e publicam nesta perspectiva, de que a capoeira foi forjada para a libertação dos negros(as) e que a resistência seria ir de encontro ao sistema. No entanto, os documentos nos revelam que a prática da capoeiragem fazia parte do cotidiano e o que ela fez foi negociar com seus algozes, não “bater” de frente.

Seguimos com esse pensamento, inclusive, observando os filmes, que a capoeira segue fazendo parte do cotidiano e que a resistência oferecida me parece muito mais próxima a resistência que pegamos emprestada da física, fazendo analogia com o chuveiro elétrico, do que aquela comumente concebida

de resistir por meio da força a algo. Desta maneira, concordamos com Deleuze que a resistência não é embate e, sim, linhas de fuga. “E no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam.” (Deleuze, 2013, p. 63).

Não obstante, esses processos de resistência acontecem justamente porque a capoeira é rizomática, é oposta a tudo o que se diz dela, ocorre independente do que se faz dela.

> O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 32).

Assim é a capoeira: várias formas, múltiplos saberes, movimentos, entradas e saídas. É modificável, pois cada um que a percebe traça suas próprias linhas e cria modos singulares de existir. Especialmente em determinados tempos históricos, em que foi perseguida, muitos dos praticantes precisaram se esconder, criar formas de continuar existindo com prudência, “como dose, como regra imanente à experimentação” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 10), mas sempre lutando contra o organismo que os (as) oprimia. “Nunca são a obra de arte e tampouco o jogador que opõem a uma ordem ou resistem a uma força; inversamente, é uma certa ordem do mundo, ou uma estrutura social dada que, como o rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida”. (Dumoulié, 2007, p. 1).

Portanto, ao examinarmos a capoeira através da cartografia, podemos reconhecê-la como mais do que simplesmente uma forma de luta, mas sim como um fenômeno cultural e social que envolve a resistência, a criatividade e a busca pela liberdade em meio às forças que buscaram restringir a sua prática. Nesse contexto, percebemos a capoeira como um saber menor, cuja importância transcende suas manifestações físicas e adquire outros significados no âmbito cultural e social. Este entendimento é demonstrado de maneira evidente no diálogo com os filmes na seção 6 desta tese.

Para pensar e construir esse caminho, desenvolvemos um método inspirado na cartografia de Deleuze e Guattari, considerando que “[...] o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e não só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia.” (Rolnik, 2016, p. 65).

Jorge e *Pedro Navalha*, são meus intercessores nesta cartografia, seguraram em minha mão e seguimos com essa tese em uma paixão louca, desenfreada que eu já tinha pela capoeira, mas eles me fizeram vibrar. Podemos até dizer que *Pedro Navalha* tornou-se meu amigo.

> Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira: o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira? A questão é importante, uma vez que o amigo tal como ele aparece na filosofia não designa mas um personagem extrínseco, um exemplo ou uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento, uma categoria viva, um vivido transcendental. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 9).

Posso dizer, também, que desenvolvi certa intimidade com *Pedro Navalha* e, a partir dele, descobri outros movimentos para a capoeira, mesmo diante de tantas possibilidades que já conhecia. Ele, como o bom amigo que é, me possibilitou experenciar de uma maneira cartográfica, passando muito mais pela geografia da capoeira do que pela história. “A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.” (Passos; Barros, 2020, p. 17).

O meu objeto é a capoeira, que é como a cartografia, passa pelo processo e experimentação, sendo que a experiência e os encontros se dão pelo corpo, e exige toda atenção do cartógrafo. “O Funcionamento da atenção do cartógrafo durante a produção dos dados em uma pesquisa é caracterizado pelos signos em uma atitude atencional de ativa receptividade: eles expõem um problema e forçam a pensar, através dos encontros”. (Neuscharanck; Dalmasio; Oliveira, 2019, p. 6).

Contudo, nesse fluxo de pensamento, para realizar esta cartografia, criei o termo cinefalografia como uma forma de cartografar os filmes, compondo inspirada nos preceitos de Deleuze e Guattari, visando mapeá-los. Essa abordagem implica em narrar as partes em que incidem a capoeira e, subsequentemente, realizar um diálogo embasada na noção de saber menor inspirada nos autores escolhidos. Esta composição propõe-se explorar as convergências entre a capoeira e as perspectivas filosóficas de Deleuze e Guattari, promovendo uma conversação com os filmes.

Nos filmes com os quais produzimos sentido através da cinefalografia, foi possível observar a capoeira tal como era vista naquele momento histórico específico, como no início do século XX, sendo uma prática das ruas, pelo povo e para o povo. A partir dessa conversa com os filmes, defendemos a ideia de que a capoeira é um saber menor, fundamentada nas características intrínsecas dessa prática desde os seus primórdios em território brasileiro.

Esse diálogo que chamo de cinefalografar as obras cinematográficas, consiste em desmontar as partes que percebemos a capoeira e destacá-la como um saber menor.

Não é somente vê os filmes e, sim, ter afectos como “[...] devires que extravasam aqueles que passa por eles (e que devem outro), (Justo, 2011, p. 15) e perceptos como “[...] aglomerados de sensações e de relações que sobrevive a quem as experimenta.” (Justo, 2011, p. 15). Vivenciamos experimentações ao assistir aos filmes, descontruindo e construindo formas de ver, pois,

Segundo Rolnik (2016, p. 12),

> [...] cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, [...]. A primeira corresponde a percepção a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. [...] Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presente sem nosso corpo sob a forma de sensações.

Assim, muito mais do que refletir sobre os termos, as categorias e os conceitos, como nos aponta Deleuze, precisamos criar conceitos, “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. (Deleuze,1999, p. 3). Senti a necessidade de criar para compor essa tese, pois, a capoeira já é um ato de criação, onde, cada jogo é diferente do outro, você pode jogar com alguém que nunca viu antes, seus corpos entrarão em um bailado sem regras pré-estabelecidas, porque a capoeira é livre.

Não obstante, além da magia que é entrar na roda de capoeira e sentir seu corpo vibrar em transe, como nos revela Mestre Decânio,

> O capoeirista deixa de perceber a si mesmo como individualidade consciente fusionando-se ao ambiente em que desenvolve o jogo da capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental e procede como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro (tudo que ocorreu, ocorre e ocorrerá a seguir), ajustando-se natural, insensível e instantaneamente ao processo atual (2002, p. 5)

Segundo o Mestre, esse é o transe capoeirano e quando entramos na roda estamos o tempo todo em estado de alerta, pois podemos levar golpes inesperados ou até mesmo cair, a tese tem outras nuances, talvez núpcias difíceis de explicar, mas que sentimos com o corpo essa relação com o cinema e a literatura que são pura criação. Como não criar, não vibrar com os meus intercessores, com meus referenciais teóricos com uma metodologia que me permite deslocamentos? Eu havia aprendido com essa nova forma de ver que, “[...] as verdades são provisórias, que os conceitos se movimentam, se criam; que pensar estava misturado com o sentir” (Feldens, 2014, p. 19).

Assim, nessa produção de sentidos, como na capoeira, saímos do chão, nos deslocamos de várias maneiras, vibramos, cantamos, lutamos e seguimos como na Filosofia em puro devir.

4.1 Filosofia de vida: capoeirando com Deleuze

Durante esses 27 anos em que me dedico a capoeira, escuto as pessoas falarem que capoeira é a sua filosofia de vida. Essa foi uma das primeiras indagações que me fiz quando resolvi fazer um vestibular que seria para qualquer coisa, porque o que eu queria mesmo era entender a capoeira e sua história. Prestei vestibular e passei para Ciências Sociais, na Universidade Federal de Sergipe. Desse momento em diante segui estudando, sempre que possível, sobre a capoeira.

A sociologia e a antropologia me ajudaram muito nos caminhos da pesquisa com capoeira, mas a educação me levou a entendê-la a partir da História da Educação. Assim no Mestrado percorri esse caminho trazendo à tona a capoeira em Sergipe no século XIX e, nesse momento, a entendi como um saber marginalizado e criminalizado pelo Império e, depois, pela República.

Após a realização da pesquisa para a tese, compreendi a capoeira como um saber menor devido à sua trajetória de marginalização em contraste com saberes hegemônicos. Esta compreensão motivou-me a desenvolver uma metodologia própria, que denominei de cinefalografia, para investigar o seguinte problema: De que maneira a capoeira pode ser entendida como *saber menor* em conversação com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá* em meio a educação? Ao mobilizar a cinefalografia como dispositivo sensível, procuro explorar como essas obras cinematográficas agenciam sentidos nas dimensões sociais, culturais e educacionais da capoeira, destacando sua importância e relevância como uma forma de conhecimento que desafia os paradigmas dominantes. Essa abordagem amplia nossa compreensão da capoeira para além de sua prática física permitindo-nos mapear os fluxos de seu papel na educação e na sociedade em geral, reconhecendo-a como um saber menor.

A marginalização de saberes menores ocorre quando esses conhecimentos são desconsiderados, desvalorizados ou suprimidos, como tentaram fazer com a capoeira nos processos de perseguição à prática. No entanto, a capoeira resiste criando e como arte criadora, em que a cada jogo criamos sequências de movimentos, que não é possível repetir um jogo, ou uma

sequência de jogo, a não ser que os jogadores se combinem antes, pois os corpos são subjetivos e acontecem como uma experimentação, um vir a ser de corpos se movimentando, mesmo sem contato anterior, entram na roda e jogam, sem combinação, e o jogo flui como deve ser a arte fluida e criadora.

> Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados,* encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá- lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis *já* remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. [...] todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte. (Deleuze, 2022, p. 19-20).

Como arte criadora ela se move em linhas molares e moleculares, mas o que a caracteriza é justamente as suas linhas de fuga. A capoeira tem seus próprios signos. Em cada momento histórico, ela foi modificando e construindo os signos que lhe pertencem. Por ser uma cultura popular, constitui-se em uma obra aberta, pois cada um vai colocando seus elementos a sua vivência, o seu experenciar em cada jogo e em cada movimento.

Assim, mesmo diante de toda repressão sofrida em períodos que já relatamos anteriormente, a capoeira persiste como uma expressão cultural resiliente. Seus signos são mais do que manifestações físicas; são testemunhas vivas das transformações históricas que a capoeira atravessou. Cada ginga, cada acorde do berimbau, cada batida no tambor e cada movimento contam uma história única, sendo formados em fluxo e continuamente reconstruídos ao longo do tempo. Mas, “[...] se as opressões são tão terríveis é porque impedem os movimentos, e não porque ofendem eterno” (Deleuze, 2017, p. 156).

Assim, a capoeira segue sua trajetória de alinhavos e descobertas, em movimento. Essa prática fez várias negociações durante a história, muitos foram os(as) personagens envolvidos(as) para que chegássemos até aqui, dentre eles a figura do malandro(a), mas que dentro da capoeira essa malandragem toma outra conotação, tem uma outra forma de devir. Como Deleuze e Guattari (2020,

p. 8) nos deixa a reflexão de que “a Filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”, seguimos criando, inventando.

Desta feita, entendemos que a capoeira como filosofia de vida em que tantos adeptos falam, pode ser justamente nesse ponto ou nessa linha que podemos costurar, pois, capoeirar com Deleuze é ir costurando as partes, montando nosso próprio subdesenvolvimento e seguimos capoeirando, dando e recebendo rasteiras, se esquivando de certas polêmicas e, de certa maneira, criando, fabulando e gaguejando. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 3).

A capoeira é múltipla, porque configura-se como jogo, dança, arte, luta, ginástica, esporte, teatralização e tudo o mais que se queira fazer dela. Ela é rizomática. “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14). Assim é a capoeira: um saber marginal que tem várias ramificações, formas de fazer e ser, é multiplicidade. “As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15).

Umas das características intrínsecas da capoeira é a brincadeira. O brincar na capoeira é um dos elementos fundantes da prática, seja Angola, Regional ou outras variedades que se queiram dar não muito bem definidas, o devir-criança é inerente a capoeira. Podemos dar o exemplo da ginga que é de onde partem todos os outros movimentos. É dela que podemos verdadeiramente capoeirar.

> A ideia de ginga foge da ordem da representação, pois, quando em ato, é pura presença, e como tal, não se conforma a um modelo sem antes prescindir da consistência que a constitui, na virtualidade dos acontecimentos na qual ela se dá como evento (Alves, 2013, p. 282).

A ginga é lúdica, é onde nos esgueiramos para chegarmos onde queremos no momento da roda. A partir dela podemos invocar o(a) personagem

do malandro(a) que, além da mandinga, a brincadeira, o riso, o contentar-se na vadiação, faz parte do encontro do indivíduo praticante com a capoeira.

Destarte, concebemos a capoeira como arte, mas também como prática educativa, um saber formativo, uma arte múltipla e que não imita, que está sempre no vir a ser.

> Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor 'represente' um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. [...] Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 93-94.)

Não há fracasso, um saber que não segue padrões normativos de educação, que reconhecemos como menor no sentido de não ser hegemônico. É uma prática educativa passada de geração em geração, por saberes ancestrais.

Capoeirar é experimentação, significa viver para a capoeira, experenciá-la em todas as frentes. E a escrita capoeirante é aquela que finge que vai e não vai, que sabe negaciar, que esquiva, dando e recebendo rasteira, como em Jorge Amado que se utiliza de linhas de fuga e faz seus personagens gingarem. A ginga é transgressora e, nas obras de Jorge, encontramos a figura do malandro, aquele que quer se dar bem em tudo e que joga com as palavras, com o corpo a partir de seu gingado.

Deleuzeando e capoeirando são entrelaçamentos feitos nesta pesquisa, mas que parecem que estão dançando. Como diria Nietzsche, não confio em filósofo que não sabe dançar. Vou rabeá-lo[73] dizendo que não confio em um pesquisador de capoeira que não sabe capoeirar.

> Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (Deleuze; Guattari, 1996, p. 20).

[73] Rabear alguém no surfe significa interromper a performance do surfista que tem a prioridade sobre a onda. Gostei muito do termo retirado do surf, pois me parece com alguns momentos da roda em que somos cortados quando o jogo está ficando bom. Me sinto rabeando alguns autores.

Capoeirar com Deleuze é traçar as linhas de fuga, movimentos de escape, deslocamentos criativos que transcendem os territórios fixos do pensamento, da narrativa ou da estrutura social, é criar corpo sem órgãos para si, entendendo que esse trilhar por essas linhas, criam forças não lineares que abrem novos espaços de experimentação, configurando-se como fissuras no sistema dominante, onde brotam possibilidades outras de existir e de pensar não é um caminho fácil, mas que sempre seguimos sem olhar para trás.

Promovemos esses encontros a partir desse referencial que, apesar de teórico, nos propõe o tempo inteiro uma experimentação. Assim, vamos experimentando, ao mesmo tempo sentindo várias formas de capoeirar, de criar formas fluidas, de escapar das linhas rigidamente traçadas pela lógica da força e da eficácia, produzindo intensidades que atravessam o espaço. São expressões do desejo, que escapam das organizações e apontam para o possível. Seguimos, desejando capoeirar com Deleuze, com essa liberdade de criar, enfim, cartografar.

4.2 Cartografia: um trilhar filosófico

“A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano de experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação”. (Passos e Barros, 2020, p. 18).

Seguir, caminhar, percorrer, trilhar caminhos da educação, pensar a capoeira como *saber menor* a partir do diálogo com os filmes. Construir junto com o objeto caminhos nessa trajetória. “O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer” (Passos e Barros, 2020, p. 18), o caminho metodológico que faz parte de meu território de existência, o “fazer-saber” (Passos e Barros, 2020, p. 18).

Pensamos em fazer uma cartografia da capoeira nos filmes baseados nas obras de Jorge Amado, mas está tudo entrelaçado, a capoeira, o cinema, o saber

menor, o pensamento Deleuzeano e Guattariano, a forma em que eles fazem filosofia e a obra de Jorge Amado. Mas, também, o que está em mim como capoeira. Não consigo separar em partes, pois esses cruzamentos também me atravessam. Me sinto uma ilha deserta, totalmente povoada de mim mesma, mas também de tantos outros devires.

A capoeira como arte criadora é sempre vir a ser e a cartografia nos serve para

> [...] conectar linhas, afetos, desejos, construir passagens... Ao mover-se na pesquisa o pesquisador-cartógrafo conecta linhas de ação, sentidos, leituras e territórios diversos, conecta afetos e desejos – o que o mobiliza a pesquisar. E assim constrói passagens, porque os movimentos de aprender e pesquisar estão na circularidade do viver, não terminam, fluem em passagens construídas (Moura; Laurino, 2016, p. 04).

Desta maneira, me sinto aspirante à cartógrafa que está atenta a todos os fenômenos da existência que só foi possível com a capoeira, essa prática social que me habita e os encontros que tive com essa tese, até com a própria linguagem em que eu não estava acostumada em ser eu mesma, mergulhando nos afetos que tenho com cada linha escrita e cada descoberta. “Nossa escrita não é neutra, é contaminada pelas leituras que realizamos, pelos coletivos dos quais participamos. Nossos textos são nossos até se tornarem públicos” (Oliveira, 2015, p. 444).

> O *método da cartografia não* opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção de realidade. [...]Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. (Alvarez; Passos, 2020. p. 131).

Neste sentido, me vejo e (re)vejo nessa produção que é cheia de nuances e percepções, em que meu corpo vibra a cada instante, mesmo quando estou longe da tese, “há linhas de articulação ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização

e desestratificação" (Deleuze; Guattari, 2007, p. 11). Pensar é criar e crio o tempo inteiro em que meus órgãos são capazes de serem percebidos.

Existe uma complementariedade entre os olhares que precisei ter para construir esse trabalho, embora possam parecer inicialmente contraditórios: é aquele em que existe a cobrança da academia por cientificidade e o olhar vibrátil (Rolnick, 2016) que tenho com meu objeto. Trabalhar nessa linha tênue significa encontrar um equilíbrio entre a demanda por cientificidade da academia e a necessidade de uma abordagem mais flexível e criativa para abordar determinados tópicos. "É na dinâmica entre esses dois olhares que nos é dado a entrever o traçado de cartografias nos movimentos de criação da realidade de um determinado contexto histórico." (Rolnick, 2016, p. 13). Assim, criei meu "amigo" *Pedro Navalha* e, também, a minha própria cartografia com o termo cinefalografia, um convite para a próxima tomada.[74]

4.3 Um capoeirar cartográfico: Cinefalografia

Como "toda pesquisa é intervenção" (Passos; Barros, 2020, p. 17), senti o desejo na pesquisa de intervir e criar, enfim, de cinefalografar.

O significado da palavra Cinefalografar vem dos termos *cine*, do grego (Kineo) e significa movimento, *falo,* do grego (phallós.oû), que representava o órgão sexual (pênis ou clitóris), que nas festas do deus Baco, simbolizava o poder da natureza, mas que também traz na sua etimologia a representação da fecundidade, do deus Priapo, que é o sentido que preferimos para este trabalho, e *grafar*, também do grego *gráphō+ar,* que quer dizer, escrever, ortografar.[75]

---

[74] Filmagem contínua gravada sem cortes que começa no momento em que se liga a câmera até o momento em que ela é desligada. Alguns confundem tomada com plano. Na filmagem, a tomada corresponde à captura de um determinado plano do filme. Pode-se filmar repetidas vezes um mesmo plano para que seja possível selecionar a melhor tomada. Boa parte do processo de montagem consiste em escolher a melhor tomada de cada plano. Na versão finalizada do filme, já não existe mais diferença entre plano e tomada, daí a confusão entre os dois conceitos. TOMADA. *In*: CADERNO virtual. https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/glossario/tomada/. Acesso em: 16 maio 2023.

[75] GRAFAR. *In*: DICIONÁRIO online. Disponível em: https://www.dicio.com.br. Acesso em: 3 out. 2022.

> A etimologia é o recurso erudito desse retorno, apoiado na pretensão de que no arcabouço da língua transpareça o sentido histórico de uma questão problemática. Não que seja pouco relevante o amor à linguagem por meio da filologia (assim como o amor à sabedoria por meio da filosofia), porém a ilusão filológica consiste em buscar o sentido do mundo no cerne etimológico da língua hegemônica ou então em fazer crer que o conhecimento do grego antigo, em si mesmo, dê acesso ao saber filosófico. (Sodré, 2017, p. 7).

O que significa dizer que a etimologia da palavra cumpre uma exigência, no entanto não precisa ser interpretada literalmente, afinal toda letra já é morta, entendemos como Deleuze que às vezes é necessário criar algo monstruoso quando pretendemos escrever. Assim criei o termo cinefalografar que me levou ao nascimento de uma nova forma de vê os filmes, de ter perceptos e afectos, porque também é tarefa do cartografo dar voz para os afetos que pedem passagem (Rolnik,2016), e esta cartografia trazem as marcas dos encontros solitário e povoados e que consiste em observar o movimento que nasce, que brota quando escrevemos sobre as cenas escolhidas dos filmes.

A escrita no movimento do filme, percepções e sensações muitas vezes difíceis de dizer em palavras.

> Entre a vibratilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. (Rolnik, 2016, p. 13).

Desta maneira, criamos o nosso próprio caminho metodológico. Portanto, cinefalografar consisti em desmontar as partes que tem capoeira, descrevendo as imagens, observando todas as impressões que o olhar vibrátil da pesquisadora pôde inferir e registramos tudo o que foi perceptível, a partir da vivência, experiência da autora com o objeto, todo esse registro foi feito partindo dos referencias teóricos que embasam está tese, mas especificamente Deleuze e Guattari. Assim, cinefalografamos os filmes, nos valendo dos conceitos dos referidos autores e entendendo a capoeira a partir da noção de saber menor.

Conforme afirma Rolnik,

> [...] cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera que basicamente esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento as linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (2016, p. 23).

Pretendemos, com isso, escrever o movimento a partir da conversação com os filmes, configurando-se muitas vezes em um bacanal, no sentido da liberdade e das percepções envolvidas no diálogo com os filmes. Nada nos impediu de cinefalografar, pois, cartografar significa incendiar, é violentar o pensamento, é traçar linhas de fuga, enfim, é criar.

Entendemos a criação como a gênese do método cartográfico, pois não queremos encontrar um tesouro na ilha deserta, mas, sim, ser o objeto da criação. Essa criação pode ser lida, como já dissemos anteriormente, como um filho monstruoso à maneira deleuziana, onde enrabamos o sentido e, a partir daí, "[…] era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer" (Deleuze, 2017, p. 14-15). Contudo,

> Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (Vanoye, 1994, p. 12).

Assim, nesse processo de cinefalografar, entendemos que "Todo conhecimento se produz em um campo de implicações cruzadas, estando necessariamente determinado nesse jogo de forças: valores, interesses, expectativas, desejos, crenças, etc." (Passos; Barros, 2020, p. 19).

Contudo, apesar da bagagem de experiência que carregamos como pesquisadora do tema capoeira, é importante que permitamos que a própria pesquisa se manifeste. Ao imergir na conversa com os filmes e realizar a cinefalografia, experimentamos em primeira mão os anos de vivência na prática da capoeira e na pesquisa com e sobre a capoeira. Este processo não apenas

evidencia a fluidez inerente à capoeira, mas também ressalta sua capacidade de desafiar as estruturas de poder estabelecidas. É essa fluidez e desafio que nos levam a considerar a capoeira como um *saber menor*, a partir da filosofia de Deleuze e Guattari. Ao transcender as hierarquias de conhecimento convencionais, a capoeira se revela como uma forma de sabedoria que resiste à instrumentalização, oferecendo uma alternativa à hegemonia do conhecimento institucionalizado, apesar dela mesma já ter passado pelo processo de institucionalização.

Ao criar a cinefalografia para conversar com os filmes e demonstrar sua relação com a capoeira, mergulhamos em uma jornada de desmontagem e reconstrução de significados. Nesse processo, a cartografia se revela como uma ferramenta essencial, acompanhando o desmanche dos antigos universos de sentido e a emergência de novos territórios existenciais. Como sugerido por Rolnick (2016), é na interseção entre o desvelamento das emoções, percepções e afetos dentro da diegese dos filmes e a formação de novos mundos que expressam afetos contemporâneos, que encontramos percepções sobre a capoeira como um saber menor.

Ao mesmo tempo, reconhecemos a importância de considerar os atravessamentos que compõem o campo de pesquisa, como destacado por Passos e Barros (2020). Neste estudo, a pesquisadora não é apenas uma observadora distante, mas está totalmente imersa no objeto de estudo. É nesse espaço de imersão e diálogo que surgem os intercessores, como Jorge Amado e Pedro Navalha, que não apenas inspiram, mas também colaboram na composição cartográfica desta tese.

Dessa forma, entendemos que a capoeira não é apenas uma prática física ou cultural, mas sim um campo vasto e complexo de conhecimento, que desafia as normas técnicas e institucionais, e que ressoa com as questões existenciais e afetivas. Por meio da cinefalografia que é a nossa cartografia, somos convidados(as) a explorar e celebrar essa riqueza de significados, reconhecendo a capoeira como um saber menor, que continua a nos inspirar e desafiar em nossa jornada de compreensão e transformação.

Para cinefalografar os filmes e retratar a capoeira como um saber menor, desenvolvi subcategorias inspiradas nas características delineadas por Deleuze e Guattari para a literatura menor. Estas subcategorias são: resistência, subversão e experiências marginalizadas. Elas refletem a desterritorialização, a ligação do indivíduo com o contexto político imediato e o agenciamento coletivo de anunciação.

Desta maneira entendemos que, se para Silvio Gallo a desterritorialização na educação menor se dá nos processos educativos, na capoeira como saber menor, essa desterritorialização acontece pelos processos de resistência. Na literatura menor tudo é político, na educação menor se faz micropolítica através dos rizomas e a capoeira, pelo seu caráter subversivo. Na literatura menor tudo é coletivo, na educação menor a multiplicidade nos apresenta essa perspectiva do coletivo, e a capoeira como saber menor demonstra essa coletividade nas experiências marginalizadas.

Essas subcategorias foram fundamentais para minha compreensão da capoeira como saber menor, especialmente em diálogo com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, conforme demonstrado na seção 6 desta tese. Ao aplicar a noção de *saber menor*, pude apreender as nuances da capoeira, revelando sua natureza subversiva e sua resistência frente às estruturas de poder dominantes na sociedade.

No contexto da educação, o cinema se apresenta como uma ferramenta para a formação e a reflexão. Como destacado por Deleuze, o cinema não apenas reflete o pensamento humano, mas também é capaz de induzir pensamentos e questionamentos por meio de suas imagens e signos.

Nesse sentido, a próxima tomada explorará o papel da estética cinematográfica na educação, destacando como a linguagem cinematográfica pode ser aproveitada para estimular a reflexão, promover a empatia e expandir os horizontes cognitivos dos espectadores. Ao dialogar com os filmes em relação à capoeira e sua interseção com questões educacionais, buscamos não apenas compreender a complexidade dessa prática cultural como saber menor, mas também explorar as possibilidades pedagógicas e transformadoras do cinema enquanto forma de arte e pensamento.

5 CINEMA E EDUCAÇÃO: Formação através da estética na sétima arte

> O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. É possível não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens, de suas imagens e de seus signos. (Vasconcelos, 2008, p. 156).

Com a ideia de formação a partir do cinema, podemos inferir que os(as) alunos(as) que tiverem contato com essa prática de ver os filmes, mas de uma forma direcionada por meio de projetos escolares, contribui efetivamente para a produção do pensamento. A formação educacional a partir do cinema em Deleuze envolve uma abordagem filosófica e crítica que busca entender o cinema como uma forma de pensamento e conhecimento. Isso implica uma experimentação cuidadosa das imagens, conceitos e afectos presentes nos filmes, bem como a exploração de como o cinema pode afectar nossa percepção e pensamento sobre o mundo. “A obra cinematográfica é, então, uma janela que recorta o mundo e o apresenta como um ponto a ser visto, um texto a ser lido, uma metáfora cuja compreensão é instável, já que depende tanto do olhar da câmera quanto do olhar do espectador” (Almeida, 2017, p. 13.)

A relação entre cinema e educação é um campo de estudo significativo que tem evoluído ao longo das décadas. O cinema, muitas vezes chamado de 'sétima arte', oferece-se como ferramenta para a formação e a educação, especialmente quando se trata de formação através da estética. Para Fischer (2009, p. 97), o cinema ensina “[...] a ir além das interpretações, da leitura das entrelinhas, do não-dito”.

Segundo Almeida (2017), pensar a relação entre cinema e educação envolve considerar diversos fundamentos essenciais. Cognitivamente, o cinema pode estimular a reflexão, a análise crítica e o desenvolvimento do pensamento complexo, proporcionando uma experiência intelectual rica para os(as) espectadores(as). Filosoficamente, os filmes frequentemente exploram questões

existenciais, éticas e metafísicas, convidando o público a refletir sobre questões fundamentais da existência humana. Mas também nos convidam a criar, ao modo deleuziano do que é filosofia.

Do ponto de vista estético, o cinema é uma forma de arte visual que utiliza elementos como fotografia, direção de arte e montagem para criar experiências sensoriais únicas, estimulando a sensibilidade estética e a apreciação da beleza. Entendendo a estética à maneira deleuziana no sentido de fabulação. Além disso, o cinema é capaz de transmitir mitos e narrativas universais, conectando-se com aspectos simbólicos e arquetípicos da psique humana.

No âmbito existencial, os filmes frequentemente exploram as complexidades da condição humana, os desafios da existência e as diferentes formas de lidar com as adversidades da vida. Como seres humanos, temos consciência de nossa existência, portanto sentimos e promovemos relatos do que somos ou do que julgamos ser, e o cinema percorre bem essas histórias.

Antropologicamente, o cinema pode oferecer percepções sobre diferentes culturas, tradições e modos de vida, promovendo a compreensão intercultural e o respeito pela diversidade.

O cinema, também pode ser considerado uma forma de expressão poética que utiliza a linguagem visual e narrativa para transmitir emoções, despertar a imaginação e inspirar o espectador. Ao considerar esses fundamentos elencados por Almeida (2017) – cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, antropológico e poético – podemos entender a amplitude e a profundidade da relação entre cinema e educação, e o potencial transformador que essa relação pode ter na vida dos(as) estudantes.

Contudo, além dos aspectos elencados por Almeida (2017), podemos acrescentar o aspecto histórico, que nos permite explorar como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para ensinar e aprender sobre diferentes períodos históricos, eventos significativos, culturas passadas e a evolução da sociedade ao longo do tempo.

Os filmes históricos, especialmente os dramas, que, de acordo com Rosenstone (2010), apresentam uma história com 'H' maiúsculo, podem oferecer percepções valiosas sobre o passado, provocar reflexões sobre o presente e até

mesmo inspirar ações para o futuro. Apesar das críticas de que os filmes de ficção não representam a realidade, quem disse que os livros didáticos representam? De qual realidade estamos falando? Portanto, a relação entre cinema e história contribui para enriquecer ainda mais o potencial transformador dessa interação na vida dos(as) discentes. Corroboramos com Barros (2014, p. 24) quando nos fala sobre o cinema como fonte histórica:

> Daí que as fontes associadas ao Cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser encaradas como documentação significativa que traz e revela dentro de si as múltiplas formas de resistências, as diversificadas vozes sociais (inclusive as que não encontram representação junto ao Poder Instituído), e de resto os variados padrões de representação associados a uma sociedade.

Diante do exposto podemos inferir o quanto o cinema na escola contribui na formação global dos(das) estudantes. De acordo com a Lei 13.006/2014, é obrigatório pelo menos duas horas de exibição de filmes mensalmente na Educação Básica no Brasil. Como em muitas leis, a problemática aqui é justamente porque não explica como será feita esta exibição, em quais disciplinas, quais os objetivos e finalidades. “O que vemos no cinema está sempre *sub judice* e a apreciação dos *autos* não se dá em referência a uma lei constituída, mas a partir da *vivência* de cada um, de sua experiência de vida, mas também de sua experiência estética com o cinema, de sua inflexão intelectual e disponibilidade de ser afetado”. (Almeida, 2017, p. 13.).

No entanto, os(as) educadores(as), diretores(as) e coordenadores(as) pedagógicos(as) podem aproximar os(as) discentes da arte a partir do cinema, pois este é uma forma de expressão artística que combina elementos visuais, sonoros e narrativos. Como afirma Dantas Junior *et al*., “[...] as instituições que lidam com a educação precisam desenvolver a autonomia dos sujeitos, encontrando o justo equilíbrio entre razão e sensibilidade, entre política e estética da diferença. Pensar o corpo e suas práticas culturais a partir do cinema são vias fecundas para esse desafio.” (2019, p. 124).

Dentro dessa perspectiva, podemos inferir nosso objeto, pois a capoeira, além de ser uma prática social brasileira rica em história e tradição, envolve aspectos físicos, musicais e de expressão corporal que podem ser relacionados com a linguagem cinematográfica, contribuindo assim para uma abordagem mais ampla e diversificada no processo educacional.

Ao assistir a filmes, os(as) espectadores são expostos(as) a diferentes formas de arte, como cinematografia, música, atuação e roteiro, o que pode enriquecer seu repertório estético. “O modo como assistimos a um filme espelha o que somos, o que pensamos, o que sentimos, a cultura na qual estamos inseridos.” (Almeida, 2017, p. 13).

Portanto, a partir da Lei 13.006/2014, os(as) alunos(as) podem ter acesso especialmente as produções nacionais, tendo em vista que, constantemente, nas redes de televisão abertas, os filmes estrangeiros ainda predominam. Em um país tão desigual como o Brasil, podemos imaginar que nem todos(as) têm acesso as plataformas de filmes e que a exibição nas escolas proporcionaria não só momentos de lazer, mas também formação, como nos indica Fernandes sobre o(a) aluno(a):

> Ele é formado pela obra e simultaneamente ele a forma, interpreta, analisa, compõe, completa. Se não esquecermos que tanto o espectador de um filme quanto o leitor de um livro influenciam a obra tanto quanto são influenciados por ela, podemos perceber melhor de que modo o cinema se relaciona com a literatura e vice-versa. (Fernandes, 2021, p. 32).

A presente tese, além da filosofia tendo como foco a educação, une os universos do cinema e da literatura ao explorar as adaptações das obras de Jorge Amado como ponto de partida para discussão.

> O cinema, através do hibridismo que caracteriza sua linguagem, articula essas combinações traduzindo-as em imagens, som e movimento, podendo desvinculá-la de um contexto pré-determinado, mas sem perdê-lo de vista, posto que os resultados dessas novas articulações têm nova autonomia e novos sentidos. Assim, indo sempre além, nossa capacidade de assimilação e apreensão, na/da contemporaneidade, captura novas imagens e olhares que dialogam com os novos tempos.

> Mais que isso, essas duplicações também acabam por se referir a nós, humanos espectadores, que, semelhantemente, quer por afinidades, reconhecimentos e estranhamentos, resultamos de um somatório de memórias e histórias que se criam por muitas associações de imagens sobre nós mesmos e dos outros que se referem a nós. (Dutra, 2013, p. 145)

Em uma das seções mais significativas desta tese, examinamos a intersecção entre o cinema, a literatura e a educação. Entendemos que a Educação transcende os limites da sala de aula, e a escola pode desempenhar um papel crucial ao aproximar os(as) alunos(as) da arte. Nesse contexto, a capoeira emerge como elemento central desta pesquisa, proporcionando uma oportunidade única para os(as) alunos(as) explorarem conhecimentos além dos tradicionais conteúdos curriculares. Além disso, o cinema pode servir como elo entre os(as) alunos(as) e sua cultura.

Contudo, filmes provocam discussões e debates, o que é essencial para o aprendizado. Os(as) alunos(as) sob a supervisão do(da) professor(a) podem discutir e debater os temas e as mensagens transmitidas pelos filmes, o que promove a troca de ideias e o aprofundamento do conhecimento.

A partir dessas vivências com o cinema e a literatura, os(as) discentes das mais diversas idades e contextos sociais podem aprender pois,

> Aprender não é reproduzir, mas inaugurar; inventar o ainda não existente, e não se contentar em repetir um saber: “fala-se – percorro outra vez o mesmo texto –, do fundo daquilo que não se sabe, de seu próprio sentido, de seu próprio desenvolvimento, de um conjunto de singularidades soltas”; pois é preciso desfazer os “aparelhos de saber”, as organizações preexistentes, incluída a do corpo, para devir, entrar em “devires” que comandam e balizam toda criação (Scherer, 2005, p. 1188.).

De acordo com Deleuze, aprender “diz respeito essencialmente aos signos” (2022, p. 12). Para ele, os signos são elementos fundamentais na construção do conhecimento e na compreensão da realidade. Ao mergulhar nas complexidades dos signos em obras de arte como o cinema, os(as) espectadores(as) são desafiados(as) a explorar novas perspectivas e a construir significados diversos, expandindo assim seus horizontes de aprendizagem.

Entendemos que o cinema é carregado de imagens e de signos.

Acreditamos na potência do cinema para a aprendizagem e na produção de sentidos, no entanto, não queremos romantizar a prática de ver os filmes e, sim, problematizar formas de vê-los, pois o próprio cinema pode promover pensamentos outros que conservem padrões e que estabeleçam normas.

Por isso, devemos tomar cuidado com as imagens que iremos utilizar na escola, pois o cinema pode ser um dos meios de reprodução social de privilégios. Conforme Souza,

> O que antes era ciência passa a ser, por força dos meios de aprendizado, como escolas e universidades, e meios de divulgação, como jornais, televisão e cinema, crença compartilhada socialmente. Por força tanto da legitimidade e do prestígio da ciência quanto do poder de repetição e convencimento midiático, as pessoas passam a pensar o mundo de tal modo que favorece a reprodução de todos os privilégios que estão ganhando. (2017, p. 17).

Mas o que nos interessa são as maneiras que nos deslocam, nos desconstroem e, podemos até devanear, que nos libertam:

> Libertar a vida, desconstruir uma moral já petrificada, consolidada, não é tarefa fácil. A fragilidade do pensamento que nos induz a pensar que estamos no controle absoluto da vida, provoca o medo incontrolável e constante das mudanças, dos devires, de tudo que pode colocar em risco essa falsa estabilidade, e isso acaba nos algemando ao nosso próprio existir. Assim, somos colaboradores ativos dessa grande máquina abstrata, até que nossos devires sejam tão fortes, que nos levem a uma rebelião e libertação das garras desses poderes, e nos recriemos. (Cardoso, 2021, p. 48).

Por meio do cinema e da capoeira como saber menor, buscamos criar e (re)criar, produzindo significados que nos deslocam através das imagens-movimentos, introduzindo aos alunos(as) novas formas de perceber os filmes e a capoeira por meio da proposta da cinefalografia. Essa abordagem visa desconstruir nosso próprio processo de formação, estimulando uma reflexão sobre nossas relações com o mundo. A capoeira, representa não apenas uma forma de luta física, mas também uma expressão cultural e uma filosofia de vida

que desafia as convenções estabelecidas, convidando-nos a transcender limites e encontrar nossa própria liberdade dentro e fora do espaço da roda.

Na próxima tomada, ao discutirmos a natureza do cinema como uma arte industrial, conforme proposto por Deleuze, somos convidados a considerar como essa forma de expressão artística não apenas reproduz a realidade, mas também a cria e oferece novas maneiras de experimentar e compreender o mundo. Nesse sentido, o cinema pode ser entendido como uma forma de arte que captura e reflete a multiplicidade e a fluidez da vida, fornecendo percepções sobre a natureza da realidade e da própria existência humana.

Portanto, a ideia de o cinema ser "Bergsoniano" ressoa com a ênfase de Bergson na percepção, na intuição e no fluxo contínuo da experiência humana.

5.1 O cinema é Bergsoniano?

De acordo com Deleuze, o cinema é uma forma de arte intrinsecamente ligada à sua dimensão industrial. Mesmo antes dos irmãos Lumiére, considerados os pioneiros com a invenção do cinematógrafo, o cinema já estava imbuído de uma mentalidade comercial. O cinematógrafo, uma máquina inventada para capturar e projetar imagens em movimento, não apenas tentava reproduzir a realidade, mas também produzia nossas percepções e formas de existir. Nesse sentido, a invenção do cinema não apenas reproduziu o que já existia, mas também deu origem a uma criação nova, algo que poderia nunca ter sido concebido.

Deleuze (2018a) afirma que a invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo aprisionar a essência do cinema como uma forma de criação que transcende a mera representação da realidade. O cinema não se limita a refletir o mundo ao nosso redor; ele o reinterpreta, recria e reinventa de maneiras que muitas vezes desafiam nossa compreensão convencional.

Ao reconhecer o cinema como uma arte industrial, Deleuze não está simplesmente destacando sua natureza comercial, mas sim enfatizando a complexa interação entre a tecnologia, a economia e a expressão artística. O

cinema, como uma forma de arte industrial, está imerso em um contexto de produção em massa e distribuição global, mas também é uma plataforma para a experimentação estética e a expressão criativa.

Podemos ver essa expressão criativa como um processo que se alinha ao método da intuição proposto por Bergson. De acordo com Deleuze (2012, p. 9), “A intuição não é um sentimento, nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia”. Para Bergson, a intuição é um método de conhecimento que transcende a análise intelectual, permitindo uma apreensão direta da realidade através da intuição pura. No contexto do cinema, a intuição se manifesta na capacidade dos cineastas de capturar não apenas imagens visuais, mas também estados emocionais, atmosferas e nuances da experiência humana de uma maneira que ressoa profundamente com o espectador, indo além da simples representação e alcançando uma compreensão da realidade.

Portanto, mais do que apenas uma questão filosófica sobre a natureza do cinema, Deleuze nos convida a considerar o ato de inventar como fundamental para a compreensão dessa forma de arte. O cinema não é apenas uma representação do mundo; é uma maneira de dar vida ao novo, de explorar possibilidades e de desafiar as fronteiras do que é conhecido e familiar. Em última análise, o cinema, para Deleuze, é uma jornada de descoberta e invenção, onde a imaginação e a criatividade não estão por trás, mas acontecem com o próprio movimento, impulsionando suas transformações contínuas. Antes da emergência do cinema, uma série de inovações tecnológicas pavimentou o caminho para sua criação. Essas inovações incluíram a lanterna mágica[76], o

[76] A Lanterna Mágica foi criada como um aparelho para projeção de imagens sobre vidro pintadas em cores translúcidas. É composto por uma fonte luminosa, que nas primeiras lanternas era uma simples vela ou um candeeiro a petróleo, um refletor, um condensador e uma objetiva. Foi o primeiro aparelho destinado a projeções coletivas. Disponível em: https://cinemaemfoco.com/a-lanterna-magica-e-sua-influencia-no-surgimento-do-cinema/. Acesso em: 7 set. 2023.

zoótropio[77] e o praxinoscópio[78], dispositivos que apresentavam imagens em movimento. Esses predecessores do cinema proporcionavam uma experiência visual dinâmica, preparando o terreno para o surgimento da sétima arte.

Deleuze argumenta que o cinema é intrinsecamente bergsoniano, especialmente nas análises de Bergson sobre imagens, principalmente a imagem-movimento. Bergson propõe a ideia da intuição como um método de conhecimento que transcende a análise intelectual, permitindo uma apreensão direta da realidade. Essa concepção ressoa profundamente com a natureza do cinema, que não apenas representa o mundo, mas também o recria e reinventa, proporcionando uma experiência sensorial que ultrapassa a simples observação. A intuição no cinema é um fenômeno complexo que vai além da simples captura de imagens, tocando elementos emocionais e cognitivos profundamente ligados à maneira como o cérebro processa a realidade e a imaginação.

Na neurociência, isso pode ser explicado através da compreensão do cérebro humano, que, ao assistir a um filme, não faz uma distinção rígida entre o real e o imaginado. As imagens e eventos projetados na tela ativam regiões cerebrais associadas à percepção e à emoção, o que faz o espectador experienciar as situações representadas com uma intensidade emocional semelhante à de uma experiência real. Contudo, podemos ver uma conexão profunda entre as teorias de Bergson e o desenvolvimento do cinema.

Na visão de Bergson, o problema não é uma barreira insuperável, mas sim um convite à reflexão e à ação criativa. Para ele, a sociedade nos obriga a resolvê-los, mas essa solução não pode ser encontrada através de métodos puramente intelectuais, para esse autor o ato filosófico está justamente na

[77] O zootrópio, ou roda-da-vida, foi criado em torno de 1834 pelo relojoeiro inglês William Horner. Trata-se de um tambor giratório com frestas em toda a sua circunferência. Em seu interior, montavam-se sequências de imagens produzidas em tiras de papel, de modo que cada imagem estivesse posicionada do lado oposto a uma fresta. Ao girar o tambor, olhando através das aberturas, assiste-se ao movimento. Disponível em: http://www.invivo.fiocruz.br/historia/zootropio/. Acesso 7 set. 2023.

[78] O Praxinoscópio é um aparelho que projeta em uma tela imagens desenhadas sobre fitas transparentes, inventado pelo francês Émile Reynaud (1877). A princípio uma máquina primitiva, composta por uma caixa de biscoitos e um único espelho, o praxinoscópio foi aperfeiçoado com um sistema complexo de espelhos que permite efeitos de relevo. Disponível em: https://cinemaepixels.com.br/2022/09/04/inventos-de-emile-reynaud-praxinoscopio-e-praxinoscopio-teatro/. Acesso em: 18 set. 2023.

capacidade de colocar problemas e não de resolvê-los. Segundo Deleuze (2020, p. 11). “Mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá ao ser que não era, podendo nunca ter vivido.”.

Ao aplicarmos essa noção ao cinema pela lente deleuzeana, podemos entender que os cineastas não apenas abordam os problemas da existência humana, mas também os representam de maneiras que respeitam sua complexidade e singularidade, dependendo do tempo histórico em que estão colocados.

Dessa forma, o cinema não apenas reflete os problemas do mundo, mas também os interpreta e os transforma em narrativas e imagens que ressoam com a profundidade e a complexidade da vida. Em última análise, tanto Bergson quanto Deleuze nos lembram que o cinema, assim como a própria existência, é um processo contínuo de exploração, descoberta e criação.

Deleuze, ao tratar do cinema e do bergsonismo, aponta uma coincidência notável entre a filosofia de Bergson, especialmente no livro *Matéria e Memória* (1896), e a invenção do cinematógrafo (1895). Segundo ele, um ressoa no outro, mesmo sem qualquer intenção direta.

Para Deleuze, o cinema possui uma capacidade singular de tornar visível a duração temporal tal como concebida por Bergson. Através da manipulação da continuidade temporal, da criação de fluxos de consciência e da evocação de memórias e afetos ligados ao passado, o cinema revela-se como uma forma de arte que expressa de modo intenso e sensível a experiência subjetiva do tempo.

Assim, Deleuze vê o cinema como intrinsecamente relacionado à filosofia bergsoniana, pois ambos estão preocupados com a natureza da experiência temporal e a maneira como percebemos e vivenciamos o tempo. O filosofo francês justifica que o cinema pode oferecer percepções únicas sobre a natureza da realidade e da experiência humana, em linha com as ideias de Bergson sobre a duração e a multiplicidade da realidade.

Para Deleuze, devemos pensar com o cinema. O filósofo argumenta que o cinema não deve ser, como já argumentamos anteriormente, entendido como

uma forma de representação da realidade, mas como uma forma de arte com suas próprias características distintas. Entendendo que cinema e filosofia são diferentes em sentido e função, uma não pode se confundir com a outra. A filosofia produz conceitos e o cinema produz imagens.

Deleuze não tinha a pretensão de fazer uma teoria do cinema, mas sim de pensar com conceitos filosóficos. Ele mesmo afirma: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxonomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” (Deleuze, 2018a, p. 11). Ou seja, a intenção do autor era ser um classificador dos filmes e não contar uma história do cinema.

Nessa seção, nos reportamos aos movimentos e escolas de cinema, para situar os cineastas escolhidos para esta tese, nossos diretores tem estéticas diferentes, pois, como dissemos anteriormente, apesar das obras escolhidas terem sido escritas no mesmo período, suas adaptações foram realizadas em épocas distintas e por movimentos de cinema bem diferentes. No entanto, não iremos nos aprofundar, tendo em vista que nosso objetivo ao cinefalografar os filmes é o de trazer à tona a capoeira como saber menor, entendendo a potência dessa prática ancestral e não um comparativo das obras de Jorge Amado com os filmes cinefalografados.

Na próxima seção, exploraremos a capoeira como um saber menor a partir das conversações com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, destacando como essas obras cinematográficas abordam e enriquecem nossa compreensão dessa prática cultural e social.

5.2 A Educação em imagem-movimento

A imagem-movimento é um conceito cinematográfico. É uma coisa única em que não conseguimos automação, como na pintura ou na fotografia. No cinema é imagem-movimento, pois o movimento é um dado imediato da imagem e a imagem é um dado imediato do movimento. “Em suma, o cinema não nos oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece

imediatamente uma imagem-movimento.” (Deleuze, 2018a, p. 15).

Poderíamos pensar em uma abordagem educacional, fazendo analogia ao termo utilizado por Deleuze em seu primeiro livro sobre o cinema, imagem-movimento, que incentive, como já dissemos anteriormente, os(as) alunos(as) a explorarem a expressão artística através da criação de vídeos, filmes ou outras formas de arte visual em movimento.

O conceito de imagem-movimento no cinema, conforme delineado por Deleuze, transcende a mera representação visual do movimento; ele evoca uma profunda reflexão sobre a natureza da percepção e da experiência humana. Ao considerar a interação intrínseca entre a imagem e o movimento no cinema, somos confrontados com a ideia de que a educação também pode ser concebida como um processo dinâmico, onde a aprendizagem não é apenas um estado estático, mas sim um fluxo contínuo de descoberta e exploração.

Nesse sentido, uma abordagem educacional inspirada no conceito de imagem-movimento pode ser compreendida como uma convocação para uma educação mais dinâmica e participativa. Assim como no cinema, onde a imagem e o movimento se entrelaçam para criar narrativas envolventes, na educação, a interação entre os(as) alunos(as) e o conhecimento pode ser vista como uma dança fluida de ideias, onde a criatividade e a expressão artística são incentivadas.

Ao explorar a expressão artística através da criação de vídeos, filmes e outras formas de arte visual em movimento, os(as) alunos(as) não apenas aprendem a comunicar suas ideias de maneiras inovadoras, mas também desenvolvem habilidades essenciais, como pensamento crítico, colaboração e resolução de problemas. Assim, a educação se transforma em um processo vibrante, onde a imaginação e a criatividade são celebradas como ferramentas para a descoberta e a autoexpressão.

Desta maneira, a ligação entre o conceito de imagem-movimento e a educação nos convida a repensar a figuração do(da) aluno(a) como um(a) participante ativo(a) na construção do conhecimento. É uma chamada para uma abordagem educacional que valorize a experimentação, a inovação e a busca

constante pelo entendimento, refletindo a riqueza e a complexidade do mundo que nos rodeia.

Deleuze nos esclarece o que é o movimento para explicar o conceito de imagem-movimento. O movimento é um ato simples, mas conceituá-lo é muito difícil e é necessário problematizar. De acordo com o pensamento deleuziano, como já mencionamos anteriormente, tanto Bergson, com a obra *Matéria e Memória* (1896), quanto a criação do cinematógrafo (1895) pelos irmãos Lumiére, são de extrema importância para o cinema. Bergson, porque, para Deleuze, é cinematográfico, e o cinema, porque é bergsoniano.

Deleuze realizou sua análise do cinema abrangendo cerca de 800 filmes e mais de 120 cineastas. Essa pesquisa resultou em dois livros fundamentais, cinema 1: A imagem-movimento e cinema 2: A imagem-Tempo, sendo o primeiro deles "Cinema 1: A Imagem-Movimento". Para Deleuze, o cinema é uma forma de expressão única, em constante evolução e possui uma especificidade que o distingue de outras artes. “A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem que se separa da projeção” (Deleuze, 2018a, p. 16).

Sua análise não se limitou apenas aos aspectos técnicos ou narrativos do cinema, mas sim em explorar suas potencialidades estéticas, filosóficas e políticas. Ao examinar os filmes e cineastas, nosso autor desenvolveu uma visão abrangente e complexa do cinema como uma arte que está sempre evoluindo, capaz de capturar e expressar as mais diversas experiências humanas.

Deleuze distingue entre dois tipos de imagens no cinema: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-movimento se relaciona com a representação do movimento no cinema clássico, enquanto a imagem-tempo está associada a um cinema mais experimental e contemporâneo que lida com a duração e a subjetividade. A formação educacional envolveria a compreensão desses dois tipos de imagens e como eles afetam nossa percepção.

Como já dissemos anteriormente, para o filósofo francês, a imagem é o conjunto daquilo que aparece e ele classifica as imagens como: a imagem-percepção, que é o plano geral, o plano mais aberto possível que mostra a cena completa; a imagem-afecção é o contrário da imagem-percepção e seria o close,

o plano mais fechado possível, ou primeiro plano e a imagem-ação que corresponde principalmente ao plano médio, mostrando geralmente metade do sujeito da ação.

Assim como Deleuze distingue diferentes tipos de imagens no cinema - imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação - podemos fazer analogias entre esses conceitos e o processo educacional.

A imagem-percepção, equivalente ao plano geral no cinema, pode ser pensada com a visão ampla e abrangente que os(as) educadores(as) buscam fornecer aos aprendizes. É o momento em que os(as) alunos(as) são expostos(as) a uma variedade de informações e contextos, criando condições para que percorram múltiplos caminhos, componham os seus próprios mapas e entrem em contato com fluxos de pensamento e de vida heterogêneos. Tal como a imagem-percepção no cinema abre o campo visual a uma multiplicidade de elementos simultâneos, também na educação se abre um plano em que discentes e educadores(as) circulam por territórios diversos, entre saberes que se cruzam, se entrelaçam e se transformam mutuamente. Em vez de uma visão integrada e fechada do conhecimento, propõe-se um percurso em que diferentes áreas e perspectivas se conectam de forma inesperada, permitindo que cada sujeito em formação trace seu próprio mapa de sentido.

Já a imagem-afecção, com o seu foco intensificado e íntimo, semelhante ao close, não se limita à interioridade individual, mas ativa zonas de intensidades, afectos e ressonâncias que atravessam os corpos e os saberes. Na sala de aula, esse momento pode surgir como uma dobra sensível, em que o conteúdo se encontra com a experiência vivida, onde o pensamento se deixa afetar, interromper e recriar. Não se trata apenas de introspeção, mas de uma abertura ao inesperado, à diferença, ao que ainda está por vir.

Em geral, o close é utilizado para revelar o rosto e, assim, expressar os sentimentos e pensamentos. Não é somente o rosto que pode ser objeto de close, mas qualquer objeto pode ser rostificado.

> Como o primeiro plano do relógio. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano *de* rosto, o rosto é

> em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção. (Deleuze, 2018a, p. 142).

Deleuze dizia que o primeiro grande plano do cinema foi uma chaleira. “É um erro agir como se o rosto só devisse humano a partir de um determinado limiar.” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 40).

Portanto, assim como o close no cinema pode ser utilizado para revelar sentimentos e pensamentos, na educação, diferentes abordagens pedagógicas podem proporcionar uma visão mais íntima e detalhada do processo de aprendizagem dos(das) alunos(as).

Assim, ao considerar as diversas formas de experiências educacionais, os(as) educadores(as) podem ampliar a compreensão dos(das) alunos(as) sobre o processo de aprendizagem e engajá-los(las) de maneira mais significativa e poderíamos classificar esse tipo de abordagem como uma educação menor, entendendo a sala de aula como o lugar em que professores(as) e alunos(as) tem autonomia, independentemente das normas estabelecidas pelos poderes hegemônicos.

Por fim, a imagem-ação, correspondente ao plano médio no cinema, representa a ação e a dinâmica que ocorrem dentro de uma cena. Na educação, isso pode ser comparado às atividades práticas, projetos colaborativos e situações de aprendizagem ativa, onde os(as) alunos(as) são desafiados(as) a aplicar o conhecimento adquirido e a se envolver ativamente no processo de aprendizagem. Assim como a imagem-ação no cinema captura o movimento e a mudança na tela, as atividades de aprendizagem ativa permitem aos alunos(as) experimentar e participar ativamente do processo de construção do conhecimento. Desta feita, como a imagem-ação no cinema, a educação se revela como um processo dinâmico e fluido, onde a ação e a reflexão se entrelaçam para criar uma narrativa única de aprendizado e crescimento pessoal.

Não obstante, na imagem-ação, conceito oriundo da filosofia de Bergson e posteriormente “roubado” por Deleuze em seu estudo sobre o cinema, revela-se não apenas como uma categoria estética, mas como uma janela para a

compreensão da experiência humana. No âmbito educacional, a imagem-ação assume uma importância transcendente, ecoando a perspectiva bergsoniana de que a ação e a intuição são formas primordiais de conhecimento. Para Deleuze (2020, p. 15), “A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram.”.

Desta forma, podemos compreender que assim como o cinema, a educação se propõe a capturar o movimento e a mudança na jornada do aprendizado, buscando não apenas transmitir informações, mas também provocar reflexões e experiências diretas. Da mesma forma que uma cena cinematográfica, onde a imagem-ação se desdobra, a sala de aula pode ser concebida como um palco onde os(as) protagonistas, os(as) estudantes, são imersos em conjunturas específicas, desafiados(as) a agir, a refletir e a se transformar.

Contudo, da mesma maneira como os cineastas combinam diferentes tipos de imagens para criar uma narrativa cinematográfica envolvente, os(as) educadores(as) podem integrar diferentes abordagens pedagógicas e tipos de experiências de aprendizagem para criar um ambiente educacional dinâmico e enriquecedor. Através dessa analogia entre os tipos de imagens no cinema e a educação, podemos ampliar nossa compreensão sobre como os(as) alunos(as) podem se envolver de maneira mais significativa e profunda com o processo de aprendizagem.

Nessa analogia, o professor assume o papel do(da) diretor(a) de um filme, guiando os(as) alunos(as) através de diferentes "planos" de aprendizado, cada um capturando uma faceta única da experiência educacional. Da mesma forma que a câmera focaliza a personagem em determinadas conjunturas, o(a) educador(a) direciona a atenção dos(das) alunos(as) para os aspectos relevantes do conhecimento, encorajando-os(as) a se engajar ativamente na construção do saber.

Para Deleuze, todo filme clássico é constituído dos 3 tipos de imagens: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, e os planos não estão em pé de igualdade. Cada cineasta tem seu estilo para utilizar os planos. Um filme

nunca é feito com um único tipo de imagem porque ele é conexão, é agenciamento, então são feitos por vários tipos de imagens. Se pensarmos bem, a educação também pode ser constituída de vários tipos de imagens. No entanto, podemos fazer a analogia com o conceito de imagem-movimento, que é o que tentamos fazer nessa tese com a aproximação do cinema com a Educação.

A partir da compreensão da riqueza e complexidade das múltiplas camadas de imagens presentes tanto no cinema quanto na educação, avançaremos agora para explorar a perspectiva da educação em imagem-tempo. Neste novo contexto, investigamos como a dinâmica temporal das imagens se manifesta no processo educacional, abrindo espaço para uma experimentação da relação entre tempo, aprendizado e experiência.

5.3. A educação em imagem-tempo

No contexto da educação em imagem-tempo, exploramos as complexidades das minorias e suas interações com o cinema, sob a perspectiva de Deleuze. Ao analisar o papel do cinema do terceiro mundo como um veículo de representação das minorias, somos convidados(as) a refletir sobre a natureza política dessas narrativas cinematográficas. Embasados(as) nas reflexões de Deleuze e Guattari sobre a dinâmica entre minoria e maioria, este momento da tese, busca estabelecer conexões entre os filmes selecionados baseados nas obras de Jorge Amado durante a fase dos chamados 'romances proletários'.

Nesse sentido, observa-se como tais produções cinematográficas não abordam apenas as lutas de classes, mas também confrontam o racismo estrutural e a marginalização de grupos como mulheres, negros(as) e crianças, numa sociedade moldada pelo padrão do homem branco europeu. Dentro desse contexto, a capoeira emerge como um saber menor, representando uma forma de resistência cultural e social por parte das comunidades marginalizadas, frequentemente excluídas do discurso dominante.

Portanto, quando cinefalografamos a capoeira nos filmes estudados, podemos entender melhor sua importância como uma expressão cultural e de

empoderamento para aqueles(as) que enfrentam opressão e marginalização, enriquecendo assim nossa compreensão das dinâmicas sociais e políticas presentes na sociedade brasileira. “É por aí que o cinema de terceiro mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe como minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político” (Deleuze, 2018b, p. 319).

Dessa forma, podemos, a partir do conceito de minorias de Deleuze, perceber que os filmes escolhidos para esta tese foram produzidos em momentos históricos distintos, mas baseados na obra de Jorge Amado escritas na fase em que os estudiosos chamam de romances proletários. Segundo Deleuze e Guattari,

> A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual... É evidente que ‘o homem’ tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário. (1995, p. 43-44).

Os romances proletários de Jorge Amado priorizam, como já dissemos anteriormente, a luta de classes, mas também luta contra o racismo, demonstrando, a partir de seus personagens, como a classe trabalhadora, mulheres, negros(as) e crianças são marginalizados(as) por uma sociedade que tem como metro padrão homem branco europeu.

Jorge Amado, influenciado pelas ideias de Gilberto Freyre e o mito da democracia racial, escreve suas obras contribuindo para um imaginário social de que o brasileiro é cordial muito por essa mistura de raças e de culturas, como veremos nos filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*. De acordo com Souza,

> Freyre procurou e conseguiu criar um sentimento de identidade nacional brasileiro que permitisse algum “orgulho nacional” como fonte de solidariedade interna. Foi nesse contexto que nasceu a ideia de uma cultura única no mundo, lusobrasileira, percebida como abertura cultural ao diferente e encontro de contrários. Daí também todas as virtudes dominadas, posto que associadas ao corpo e não ao espírito que singularizam o brasileiro para ele mesmo e para o estrangeiro: a sexualidade, a emotividade, o calor humano, a hospitalidade, etc. Antes de Freyre inexistia uma identidade nacional compartilhada por todos os brasileiros. (2017, p. 21).

A dita identidade brasileira construída a partir de um imaginário que passa pelo cinema, mas também pela educação, que utilizamos a analogia da imagem-tempo para demonstrar como a educação pode ser realizada a partir de vários elementos, como os indivíduos são formados e, assim, muitas vezes não conseguem compreender a partir das singularidades.

Após a Segunda Guerra Mundial, Deleuze identificou uma crise na forma como as imagens eram concebidas e utilizadas, especialmente no cinema. Essa crise da imagem-ação foi um reflexo das profundas transformações sociais e culturais decorrentes do conflito, que questionaram as concepções tradicionais de tempo, movimento e narrativa.

A transição para o que Deleuze chamou de "imagem-tempo" foi uma resposta a essa crise. Nesse novo paradigma, as imagens não estão mais preocupadas em retratar apenas o movimento físico no espaço, como na imagem-movimento, mas sim em explorar o tempo puro, a duração e os estados de consciência. Para Bergson, a "duração" é o tempo vivido, uma continuidade fluida que não pode ser reduzida a pontos em uma linha. A duração é qualitativa, uma experiência interna em que o passado e o presente coexistem de maneira interpenetrante, “de uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado” Deleuze (2018b, p, 145), criando uma realidade dinâmica em que o ser se faz em constante devir. A narrativa deixa de ser centrada na ação e passa a abordar estados emocionais, memória e virtualidade.

Para Deleuze, a imagem-tempo é um tipo de imagem que transcende a narração cronológica e causa-efeito, oferecendo ao espectador uma experiência direta da duração bergsoniana. O cinema moderno, segundo Deleuze, revela a

verdadeira natureza do tempo como uma multiplicidade de fluxos, uma descontinuidade que não pode ser apreendida pelas coordenadas tradicionais de passado, presente e futuro.

Nesse sentido, a imagem-tempo nos coloca frente a um tempo puro, uma duração em que os eventos não são mais ordenados, mas coexistem em uma rede complexa de afectos e virtualidades. Essa mudança na forma de representar o tempo no cinema também tem paralelos na educação. Assim como o ritmo acelerado da sociedade contemporânea está transformando as experiências de aprendizagem, a crise da imagem-ação no cinema sugere uma necessidade de repensar os modelos educacionais existentes.

Silvio Gallo, em seu deslocamento de literatura menor para o conceito de "educação menor", ecoa essas ideias ao propor uma pedagogia que se desvie dos modelos rígidos e normativos, promovendo um processo de aprendizagem que é, em essência, uma vivência da duração.

A educação menor rejeita as grandes narrativas e os esquemas pré-determinados, preferindo uma abordagem que valorize as multiplicidades, as experiências singulares e o devir do sujeito. Assim como na imagem-tempo de Deleuze, onde o tempo não é mais um fio condutor, mas um campo de possibilidades, a educação menor de Gallo é uma pedagogia do tempo vivido, na qual o processo educacional se torna uma jornada aberta ao inesperado, ao novo, ao que está por vir.

Podemos inferir dentro desse processo a capoeira como saber menor facilmente, mas que na tese estamos compondo juntamente com os filmes, porém poderia ser na escola como prática social e ferramenta pedagógica.

A crise da imagem-ação no cinema, ao desafiar as noções convencionais de narrativa linear e causa-efeito, reflete uma crise semelhante na educação, onde os métodos tradicionais de ensino baseados na transmissão passiva de informações estão se mostrando inadequados para lidar com a complexidade do mundo contemporâneo. A educação em imagem-tempo, portanto, reflete essa mudança de ênfase do movimento físico para a duração do tempo e a complexidade das experiências de aprendizagem.

Nesse contexto, a educação em imagem-tempo não se limita a transmitir conhecimento de forma unidirecional, mas sim a promover uma reflexão profunda sobre o tempo, a memória e a subjetividade. Os(as) alunos(as) são incentivados(as) a se envolver de forma crítica e criativa com o processo de aprendizagem, questionando e construindo ativamente seu próprio conhecimento.

Portanto, a crise da imagem-ação em Deleuze pós-Segunda Guerra Mundial não apenas lança luz sobre as transformações no cinema, mas também oferece novas formas para repensar a educação em um mundo em constante mudança, nos convidando a reconsiderar a educação não como um processo linear de acúmulo de conhecimentos, mas como uma vivência da duração, onde o aprender é um fluxo contínuo, uma coexistência de experiências que formam o ser em sua multiplicidade.

A educação menor, à luz da duração bergsoniana e da imagem-tempo deleuziana, é um chamado a abraçar a fluidez do tempo, permitindo que o processo educativo se transforme em uma verdadeira criação, uma obra aberta, sempre em movimento, sempre em devir, assim como na capoeira e sua perspectiva como saber menor.

Para Deleuze, essas novas formas de cinema representam uma transição para o que ele chama de "imagem-tempo". Nesta concepção, o tempo não é mais percebido como linear e contínuo, mas sim como uma série de momentos intensivos e qualitativos.

A imagem-tempo, para Deleuze, convida o espectador a uma reflexão profunda sobre o tempo, a memória e a subjetividade. Da mesma forma, a educação em imagem-tempo busca promover uma reflexividade semelhante nos(as) alunos(as), incentivando-os(as) a questionar, explorar e construir ativamente o seu próprio conhecimento. Em vez de simplesmente absorver informações de forma passiva, os(as) alunos(as) são desafiados(as) a se envolver de forma crítica e criativa com o processo de aprendizagem.

Em suma, a "educação em imagem-tempo" pode estar relacionada à maneira como a educação se reconfigura em resposta às transformações tecnológicas e sociais, dando ênfase ao uso de imagens, à mediação digital e à

velocidade com que os fluxos de informação circulam e são apropriados. Soma-se a isso o surgimento contínuo de múltiplas inteligências artificiais, que redesenham as formas de aprender e ensinar. Claro que esse movimento não se dá de forma homogênea entre os diferentes contextos educativos, pois é atravessado por desigualdades sociais profundas. Ainda assim, reconhece-se a força das diferenças e a riqueza da multiplicidade de saberes que se manifestam nos mais diversos espaços.

É importante que os(as) educadores(as) estejam cientes dessas mudanças e desenvolvam estratégias pedagógicas relevantes para preparar os(as) alunos(as) utilizando-se de uma ferramenta como o cinema e sua relação com o tempo. Neste momento da tese, trouxemos os conceitos enriquecidos por Deleuze de Imagem-movimento e imagem-tempo para compreender os processos educativos e as mudanças de paradigma que a educação vem se propondo. Muitos(as) acreditam que estamos vivendo um retrocesso, mesmo a tese não tendo esse objetivo, achamos importante fazer esses deslocamentos para pensar formas outras de educação. Aqui, foi importante ressaltar o conceito de 'educação menor' proposto por Silvio Gallo, que desafia a visão tradicional da educação como um processo hierárquico e normativo.

A educação em imagem-tempo desafia nossas concepções tradicionais de ensino e aprendizagem, convidando-nos a contemplar as complexidades do tempo e da subjetividade, à semelhança do cinema que nos envolve em narrativas temporais e subjetivas. Nesse contexto, os(as) educadores(as) são chamados a adotar uma abordagem mais reflexiva, inclusiva e orientada para o tempo, visando criar ambientes educacionais dinâmicos e significativos para os(as) alunos(as).

Uma proposta que pode refletir uma nova abordagem é a cinefalografia de filmes baseados na obra de Jorge Amado, onde a capoeira pode ser considerada como um saber menor. Outras propostas podem envolver a cinefalografia de uma variedade de filmes e narrativas, abordando temas diversos que promovam uma educação menor a partir do cinema.

Essa ampla gama de possibilidades permite que os(as) educadores(as) explorem diferentes contextos e perspectivas, enriquecendo assim a experiência

de aprendizagem dos(das) alunos(as) e criando oportunidades para reflexão e debate. Ao incorporar o cinema como uma ferramenta pedagógica, a educação em imagem-tempo torna-se uma abordagem dinâmica e estimulante que valoriza a diversidade de experiências e pontos de vista.

Dessa forma, ao repensar o papel do cinema na educação e reconhecer sua capacidade de proporcionar percepções sobre o tempo, a subjetividade e a diversidade cultural, os(as) educadores(as) podem criar espaços de aprendizagem mais inclusivos, críticos e enriquecedores, assim como veremos na próxima seção o diálogo com os filmes *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, entendendo que a cinefalografia é uma criação “monstruosa” desta tese, porém que pode contribuir para uma educação menor através do cinema.

6 A capoeira como saber menor a partir dos filmes Capitães da Areia e Jubiabá.

O filme *Capitães da Areia* foi dirigido por Cecília Amado, neta dos escritores Jorge Amado e Zelia Gatai, e filha de Paloma Amado. O longa foi um lançamento por ocasião das homenagens ao centenário de nascimento de Jorge.

> A diretora e produtora Cecília Amado iniciou sua carreira cinematográfica em 1995 e fez escola nos sets de grandes produções como “O que é isso companheiro?” e “Guerra de Canudos”. Antes de se tornar diretora, trabalhou no cinema e na televisão como assistente de diretores consagrados como Cao Hamburger, Bruno Barreto, Sérgio Rezende, Helvécio Ratton, entre outros. Trabalhou ainda como assistente de direção na TV Globo durante cinco anos e foi coordenadora de núcleo no Canal Futura. Em 2008, Cecília dirigiu o curta-metragem “Minha Rainha”, muito bem recebido nos principais festivais internacionais de cinema infantil. Em 2011, lançou, no circuito comercial, seu primeiro longa-metragem, ‘Capitães da Areia’, com distribuição da Imagem Filmes. Em 2012, Cecília abriu a produtora Tenda dos Milagres, em Salvador onde vem atuando na direção de vídeos voltados para o mercado musical e em projetos com foco para o mercado infanto-juvenil, como a série de curtas do projeto Cinema e Sal e documentário “Onde Dormem os Sonhos”, além do desenvolvimento da série “Meu Irmão Nerd” em parceria com a produtora Truq. Está desenvolvendo ainda dois novos projetos de longa-metragem, a ficção “30 Carnavais” e o documentário “APAXES, o Índio da Diáspora”.[79]

Esta foi uma minibiografia de Cecília para demonstrar rapidamente a trajetória de uma cineasta que já carrega no nome uma história e que se encontra e reencontra a literatura de seu Avô.

Cecilia Amado não pode ser inserida em uma escola de cinema, mas é reconhecida por seu trabalho no meio cinematográfico brasileiro. Ela tem forte ligação com o cinema baiano e frequentemente aborda temas sociais e culturais em suas obras, alinhando-se a certos movimentos e tradições do cinema

[79] CECÍLIA Amado. *In*: CURRÍCULOS resumidos. Pernambuco: Fundarpe, *[s.d.]*. Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/CURRICULOS-RESUMIDOS_pareceristas_.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023.

nacional. Em termos de movimentos cinematográficos, Cecilia Amado não está estritamente associada a um movimento específico, mas seu trabalho tende a refletir algumas características do Cinema Novo, um movimento cinematográfico brasileiro que emergiu na década de 1960. O Cinema Novo buscava retratar a realidade brasileira, especialmente as questões sociais e políticas, de uma maneira autêntica e engajada.

Capitães da Areia (2011), dirigido por Cecilia Amado, reflete essa sensibilidade ao abordar questões sociais e ao adaptar uma obra clássica da literatura brasileira para o cinema. O filme também pode ser associado ao movimento conhecido como "Cinema de Retomada", ou cinema de novo, que se refere ao ressurgimento do cinema brasileiro nas décadas de 1990 e 2000, após um período de declínio na produção cinematográfica nacional.

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) representou um período de repressão política, censura, e controle autoritário, que afetou profundamente a cultura, e em especial o cinema brasileiro. Durante essa época, o cinema, um espaço privilegiado para a expressão artística e social, foi submetido a intensas pressões ideológicas que transformaram tanto sua estética quanto seu alcance. Mas o declínio do cinema nesse contexto não pode ser visto apenas como uma consequência da censura estatal; ele deve ser entendido em termos mais amplos, como um colapso de um projeto cultural emancipatório.

Os militares viam a arte como uma ameaça ao seu projeto de controle social e de imposição de uma moralidade conservadora. A censura, então, não era apenas uma estratégia de controle político; era também uma tentativa de silenciar discursos que questionassem as bases filosóficas da própria sociedade. Ao sufocar a expressão artística, o regime militar tentava impor uma "verdade" única, eliminando o debate plural e a crítica reflexiva.

A metáfora do declínio do cinema brasileiro na época da ditadura pode ser compreendida como a redução de uma capacidade vital de reflexão e de expressão coletiva. Se o cinema é uma “janela para o mundo”, a ditadura militar tentou obscurecer essa “janela”, impondo sua cosmovisão estreita e repressiva. O declínio do cinema foi, então, parte de um declínio maior de uma sociedade aberta à crítica, à diferença e à multiplicidade.

A década de 1990 marcou um período de transição e reconfiguração política e econômica no Brasil, com a eleição de Fernando Collor de Mello em 1989, o primeiro presidente democraticamente eleito após o fim da ditadura militar. Collor apresentou-se como um reformista, prometendo modernizar o país, reduzir a inflação e abrir a economia ao mercado global. No entanto, para o cinema brasileiro, o governo Collor significou um golpe devastador, quase fatal. Sua política cultural, especialmente no que diz respeito à produção cinematográfica, levou a um colapso que muitos chamam de "a morte do cinema brasileiro".

O ataque de Collor ao cinema começou com a extinção de órgãos cruciais, como a Embrafilme, Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a fundação do cinema brasileiro, que haviam sido responsáveis pelo financiamento e pelo fomento da produção nacional, segundo Oricchio (2003), a Embrafilme já via em um processo de decadência com a ditadura militar e Collor só fez dá o tiro de misericórdia. O argumento de Collor era que o cinema deveria sobreviver pelas "leis de mercado", como qualquer outro produto, e que o Estado não deveria subsidiar a cultura. O efeito dessa política foi imediato: entre 1990 e 1992, praticamente não se produziu filmes no Brasil. Cineastas ficaram sem apoio e a cadeia de produção, distribuição e exibição foi desmontada.

Com a saída de Collor[80] e a entrada de Itamar Franco (1992-1994) na presidência, o governo começou a reestruturar o setor cultural, buscando maneiras de revitalizar o cinema nacional. Esse processo se intensificou com a chegada de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), que implementou importantes políticas de incentivo à cultura. As novas leis, como a Lei do

[80] O processo de afastamento do presidente Fernando Collor de Mello, em 1992. Acusado de envolvimento em corrupção e fraudes financeiras, houve grande agitação nas ruas com o movimento dos Caras Pintadas. O Senado votou pela sua destituição do governo, por 76 votos a favor e 3 contra. (BEZERRA, Juliana. Impeachment de Collor. **Toda Matéria**, *[s.d.]*. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/impeachment-de-collor/. Acesso em: 30 de set. de 2024).

Audiovisual[81] (Lei 8.685/93) e a Lei Rouanet[82] (Lei 8.313/91), foram criadas para facilitar a captação de recursos via incentivos fiscais e impulsionar a produção cultural.

Essas leis permitiram que empresas privadas investissem na produção de filmes e deduzissem parte do valor de seus impostos, criando um ambiente mais favorável para a produção cinematográfica. E assim seguiu nos governos seguintes como no primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), o cinema brasileiro continuou a trajetória de crescimento e fortalecimento iniciada durante a Retomada nos anos 1990. Esse período foi marcado por uma série de políticas públicas e ações de incentivo que consolidaram o cinema nacional, tanto em termos de produção quanto de reconhecimento internacional. O governo Lula deu continuidade a diversas iniciativas anteriores e, ao mesmo tempo, criou novos mecanismos que beneficiaram o setor.

No vasto palco da história cinematográfica, o conceito de "cinema de retomada" emerge como uma sinfonia complexa de ressurgimento e renovação. Este termo, intimamente associado ao contexto do cinema brasileiro nas décadas finais do século XX, transcende a mera recuperação de uma indústria em declínio. Em vez disso, ele evoca um renascimento cultural, uma busca pela identidade nacional e uma reconstrução do tecido social. “Nessa fase da retomada, tornada possível principalmente pela aplicação da Lei do audiovisual, o cinema brasileiro saiu do estado crítico em que estivera nos primeiros anos da década. A produção cresceu e se estabilizou em torno de 20 a 30 títulos por ano.” (Oricchio, 2003, p. 27).

---

[81] “A Lei do Audiovisual é o nome popular da Lei nº 8.685/1993. Ela é regulada pelo Ministério da Cultura e tem a liberação de recursos realizada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). A lei fica aberta para receber inscrições durante todo o ano. Basicamente, a legislação permite que pessoas físicas e jurídicas patrocinem projetos audiovisuais aprovados, com abatimento dos valores na declaração do Imposto de Renda. Na prática, significa que o incentivo sai de graça para quem contribui.” (ARTE EM CURSO (Brasil). Lei do Audiovisual: como captar recursos para o seu projeto? Brasília, [*s.d.*]. Disponível em: https://arteemcurso.com/lei-do-audiovisual-como-captar-recursos-para-o-seu-projeto/. Acesso em: 07 out. 2024).

[82] “A Lei 8.313/1991 foi criada com o objetivo de captar e canalizar recursos para o setor cultural de modo a facilitar o acesso de todas as pessoas do país às fontes da cultura e promover o pleno exercício dos direitos culturais, além de estimular e fomentar a produção, preservação e difusão cultural, principalmente por meio de incentivo fiscal concedido a quem patrocina projetos com esse fim.” (MINISTÉRIOS DA CULTURA (Brasil). O que é a Lei Rouanet? Brasília, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet. Acesso em: 07 out. 2024).

No epicentro desse fenômeno está uma intersecção única entre o passado e o presente, entre a tradição e a inovação. O cinema de retomada não se contenta em simplesmente resgatar os valores e narrativas do passado; ao contrário, ele os reinterpreta e os funde com a voz contemporânea. Mesmo tendo tido como marco zero o grotesco filme de Carla Camurati, Carlota Joaquina. É um diálogo entre gerações, uma conversa entre o que foi e o que está por vir.

Nesse sentido, o cinema de retomada é mais do que uma mera expressão artística; é uma reflexão profunda sobre a própria natureza da memória. Ao revisitar os temas, os estilos e os símbolos do passado, os cineastas não estão apenas contando histórias; estão tentando entender quem são e de onde vieram. E, ao mesmo tempo, oferecendo novas perspectivas e possibilidades para as próximas gerações.

No entanto, o processo de retomada não é isento de desafios. À medida que os cineastas mergulham nas águas turvas da história, eles se confrontam com questões de autenticidade e representação. Como retratar fielmente um passado marcado por contradições e conflitos? Como dar voz aos marginalizados e esquecidos? Essas são perguntas essenciais que permeiam o tecido do cinema de retomada, desafiando os artistas a encontrar respostas significativas.

Em última análise, o cinema de retomada é um testemunho de resiliência, da capacidade de encontrar beleza e significado mesmo nas circunstâncias mais difíceis. Nesse contexto, diretores como Cecilia Amado contribuíram para revitalizar a indústria cinematográfica brasileira, buscando retratar o Brasil das ruas e dos guetos e no caso de Capitães da Areia, um Brasil da malandragem.

Além disso, Cecilia Amado é reconhecida por seu trabalho na promoção da diversidade e representatividade no cinema brasileiro, destacando-se como uma voz importante na cena cinematográfica contemporânea do país.

Já o filme *Jubiabá* foi dirigido por, Nelson Pereira dos Santos, que nasceu em São Paulo, no dia 22 de outubro de 1928 e desencarnou no Rio de Janeiro, no dia 21 de abril de 2018. Diretor de cinema brasileiro e considerado um dos mais importantes cineastas do país, seu filme *Vidas Secas*, baseado na obra de Graciliano Ramos, é um dos filmes brasileiros mais premiados em todos os

tempos, sendo reconhecido como obra-prima. Ele dirigiu dois filmes baseados na obra de Jorge Amado: Tenda dos Milagres[83] (1977) e Jubiabá (1986).

Nelson foi bacharel em direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, na turma de 1952. Foi um dos precursores do movimento do Cinema Novo, que surge como um movimento revolucionário nas telas brasileiras, incendiando a cinematografia nacional com sua ousadia e visão inovadora. Este movimento, que floresceu principalmente na década de 1960, não apenas desafiou as convenções estabelecidas do cinema, mas também refletiu sobre o Brasil profundo e as lutas sociais que moldaram a nação.

> De sua ascensão nos fins dos anos 1950 ao auge na década seguinte, o cinema novo apresentou diretores e filmes que mostravam um Brasil nordestino sofrido e angustiado pela seca, como as lentes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos capturaram na parte mais árida do país. Uma nação onde os sertanejos não eram apenas castigados pela fome, mas eram, na mesma intensidade, esquecidos pelas autoridades de um governo ainda herdeiro da política coronelista. Foi também este o período no qual o Brasil urbano, do já grande centro de São Paulo e das favelas e morros do Rio de Janeiro, era estampado nas telas por meio das obras de Ruy Guerra, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, entre outros. Filmes que mostravam o país com toda a sua desigualdade social e problemas cotidianos nos quais os protagonistas eram os pobres, os trabalhadores, o típico malandro que, mesmo passando por situações precárias, ainda conseguiam driblar as dificuldades econômicas e mostrar toda a sua dignidade e a ânsia de uma vida melhor. (Silva; Ribeiro, 2014, p. 65).

No cerne do Cinema Novo está uma busca pela autenticidade. Os cineastas desse movimento rejeitaram a estética artificial e as narrativas convencionais, optando por uma abordagem mais realista e impactante. Eles capturaram a realidade cotidiana das classes marginalizadas, trazendo à tona as vozes dos oprimidos e os conflitos sociais que muitas vezes eram ignorados pela mídia tradicional. Nesse sentido, o Cinema Novo não foi apenas um movimento

[83] Fizemos a análise desse filme em um outro estudo. Ver MACHADO, Tatiane Trindade; SALES, R. E. S.; FELDENS, Dinamara Garcia. Tenda dos Milagres pelas ruas da Bahia: A Capoeira como um saber menor. In: Barros, Anderson de Almeida; Santos, Aurinéia Cândido dos; Sá, Mateus dos Santos. (Org.). **Pesquisa em educação**: perspectiva inclusiva, tecnológica e histórica. 1. ed. Arapiraca: Eduneal, 2023, v. 1, p. 72-90.

cinematográfico, mas também um ato de resistência cultural. Ao mesmo tempo, o Cinema Novo transcendeu as fronteiras do realismo social para explorar questões mais profundas sobre a identidade nacional e a condição humana. Em suas obras, os cineastas frequentemente recorriam a metáforas e simbolismos para expressar as contradições e complexidades da sociedade brasileira. Eles desafiavam o espectador a questionar as estruturas de poder e a buscar uma compreensão mais profunda da experiência humana. Além disso, o Cinema Novo foi marcado por uma experimentação formal ousada, sendo muito influenciado pela Novele Vague francesa e pelo neorrealismo italiano. Os cineastas exploraram novas técnicas cinematográficas, como o uso de câmera na mão e a montagem não linear, para criar uma linguagem visual única que refletisse a energia e a urgência de sua visão artística. Eles desafiaram as noções tradicionais de narrativa e estética, abrindo novos caminhos para a expressão cinematográfica nacional.

No entanto, o legado do Cinema Novo vai além de suas realizações artísticas. Este movimento deixou um impacto duradouro na cultura brasileira, inspirando gerações futuras de cineastas a explorar novas formas de contar histórias e a abordar questões sociais importantes. Mais do que isso, o Cinema Novo continua a nos lembrar do poder do cinema como uma ferramenta para a reflexão, a conscientização e a transformação social.

Nelson Pereira dos Santos além de ter sido um dos percussores do cinema novo, também foi o fundador do curso de graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense e professor do Instituto de Arte e Comunicação Social da mesma instituição. Em 2006, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), ocupando a cadeira 7, cujo patrono é Castro Alves. Foi o primeiro cineasta brasileiro a se tornar membro da ABL. Teve seu nome homenageado (*in memoriam*) na cerimônia do Oscar 2019.

Um dos grandes desafios dessa tese foi trabalhar com dois cineastas com estilos e épocas totalmente distintos. O diálogo com filmes gravados em épocas diferentes é algo desafiador, mas, como já justificamos anteriormente, escolhemos as obras por conta das homônimas que Jorge Amado escreveu no mesmo período em que ele fazia uma literatura militante. Além disso, a escolha

está ancorada na nossa compreensão da capoeira como um saber menor, um conhecimento marginalizado que nos propomos a trazer à tona.

Não obstante, as diferenças entre os nossos cineastas de tempo e de espaço, percebemos algumas afinidades e semelhanças não à toa adaptaram obras de Jorge Amado em épocas distintas, percebendo o cinema como agente que interfere no processo histórico. Como nos revela Barros sobre o cinema como fonte cinematográfica,

> [...] a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados à de uma determinada sociedade historicamente localizada. (2014, p. 27).

Desta maneira, enquanto Nelson Pereira dos Santos foi um dos pioneiros do Cinema Novo brasileiro, conhecido por sua abordagem realista e engajada nas questões sociais e políticas do país, Cecília Amado traz uma sensibilidade contemporânea para suas produções, explorando temas familiares e relacionamentos de forma mais intimista. No entanto, ambos reconhecem o potencial do cinema como uma ferramenta para refletir e interferir no processo histórico e cultural de uma sociedade. Ao adaptarem as obras de Jorge Amado em épocas distintas, eles demonstram uma consciência da importância do diálogo entre passado e presente, revelando aspectos das transformações sociais do Brasil ao longo do tempo.

Contudo, como já dissemos anteriormente, o que nos interessa nos filmes para esta tese, é a capoeira como saber menor, pois configura-se como um saber ancestral não hegemônico. Apesar de termos fortes indícios de sua origem ser brasileira, os elementos que a compõem são de diversos povos e culturas.

Essa prática está na escola em selecionados momentos, especialmente em datas comemorativas, como o dia do Folclore e o da Consciência Negra, mas também de forma extracurricular onde Mestres(as) e professores(as) de capoeira se utilizam do espaço físico da escola para ministrar suas aulas e implantar um núcleo de seus grupos. Apesar de estar na escola, a capoeira

poucas vezes faz parte da escola. Ela pode se configurar como conteúdo importante de várias disciplinas, mas que poucos professores utilizam.

A disciplina Educação Física a emprega um pouco mais, no entanto, percebemos uma certa negligência, muitas vezes por conta da formação, tendo em vista que em algumas faculdades os(as) discentes só a veem dentro do conteúdo de lutas, mesmo aquelas onde a capoeira é disciplina obrigatória, como é o caso do curso de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe. Ainda assim, os(as) graduandos(as), especialmente aqueles(as) que nunca tiveram contato com algum Mestre(a), não se sentem seguros para trabalhar com um conteúdo tão complexo como é a capoeira. O cinema seria uma boa saída para estes, podendo trabalhar a partir dos filmes em que a capoeira aparece, porém, não tem como substituir a prática, pois ela é uma atividade física que ajuda a melhorar a forma física, a coordenação motora, o equilíbrio e a flexibilidade e essa experimentação o cinema não pode dar. Mas, ao aprender sobre a história e a cultura da capoeira, os(as) alunos(as) podem desenvolver uma maior consciência cultural e o respeito pela diversidade.

A BNCC (Base Nacional Comum Curricular) também preconiza a capoeira como um dos conteúdos da educação física. Além do mais, ela poderia ser acrescentada nos conteúdos de cultura, bem como conteúdo das Leis 10.639/03[84] e/ou 11.645/08[85], tendo em vista que a capoeira é uma prática social de matriz africana e com elementos indígenas também, configurando-se em uma prática afro-indígena-brasileira.

Nos filmes baseados em obras homônimas de Jorge Amado, percebemos como essa prática fazia parte do cotidiano na trama. Em *Capitães da Areia*, a capoeira se configurava como parte da formação dos “pivetes”, que se organizavam em bandos e utilizavam a capoeira tanto como luta para cometer os delitos cotidianos que os sustentavam, como para o lazer, uma brincadeira daqueles(as) que faziam parte do grupo. Em *Jubiabá*, apesar de no filme a prática da capoeira aparecer menos em comparação à *Capitães da Areia*,

[84] Inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira"
[85] Acrescenta o ensino da cultura Indígena.

também a percebemos como uma prática do cotidiano e como saber menor na formação de Antonio Balduíno, que era o protagonista na obra. De acordo com Castro Júnior (2008), Balduíno representa o negro inferiorizado, mas que conhece saberes como samba, capoeira e candomblé.

No filme, a capoeira é usada como uma prática social e também como uma ferramenta de resistência pelas(os) personagens que enfrentam dificuldades sociais e raciais. Através da capoeira, os(as) personagens encontram uma maneira de se conectarem com suas raízes culturais, ganhar autoconfiança e resistir às injustiças que enfrentam.

A capoeira, como mencionado anteriormente, é apresentada como uma ferramenta de resistência social e racial, proporcionando uma maneira para os personagens se conectarem com suas raízes culturais, ganharem autoconfiança e resistirem às injustiças. Essa prática, carregada de movimento e expressão corporal, pode ser compreendida como uma forma de imagem-movimento na vida das personagens, onde o movimento do corpo reflete uma narrativa de luta e superação.

Ao explorar o conceito de imagem-movimento na educação, podemos incentivar os(as) alunos(as) a expressarem suas próprias narrativas e experiências através de vídeos, filmes e outras formas de arte visual em movimento. Assim como a capoeira serve como uma expressão artística e de resistência para os (as) personagens nos filmes cinefalografados, a criação de imagens em movimento na educação pode permitir que os(as) alunos(as) se expressem e explorem novas formas de compreender o mundo ao seu redor. Em ambos os casos, a ênfase está na utilização do movimento e da expressão visual como ferramentas para empoderamento e transformação pessoal e social.

6.1 Cinefalografando o filme Capitães da Areia: Capoeira em cena, o saber menor dos capitães

Ser um capitão da areia seguia uma lógica própria, com regras para a convivência entre eles. Eram muitos “pivetes”, pelo menos 60, que viviam em um

trapiche abandonado. São aqueles nômades que não mudam de lugar “[...] e põem-se a nomadizar, para permanecer no mesmo lugar, escapando dos códigos” (Deleuze, 2004, p. 328)

> O nômade é alguém cuja força crescente se desenvolve em um espaço aberto e liso no qual recua a floresta e cresce o deserto; em um espaço sem partilha, sem fronteiras nem cercas ou clausuras; é uma espécie de No man’s land ou Terra de ninguém (Lins, 2017, p. 272).

O vir a ser dos “pivetes” de rua, em pessoas que passam de sua atualidade para uma virtualidade. Ou um vir a ser da desordem, um devir animal, tendo em vista que aqueles meninos retratados no filme eram frequentemente não tratados como gente.

Não obstante cinefalografamos os momentos do filme em que aparecem a capoeira, mas também capturamos outros momentos em que percebemos o devir-criança em que ser capoeira, ser capitão da areia é estar em núpcias com todos esses processos nômades.

Pedro Bala (Jean Luís Amorim), Professor (Robério Lima), Gato (Paulo Abade), Sem Pernas (Israel Gouvêa) e Boa Vida (Jordan Mateus) são adolescentes abandonados por suas famílias, que cresceram nas ruas de Salvador e vivem em comunidade no Trapiche junto com outros jovens de idade semelhante. Eles praticam furtos pela cidade, o que faz com que sejam constantemente perseguidos pela polícia. Mas também jogam capoeira, participam de várias manifestações e práticas sociais que estão à disposição nas ruas.

Contudo, em certo dia Professor conhece Dora (Ana Graciela) e seu irmão Zé Fuinha (Felipe Duarte), que também passaram a viver nas ruas, após a perda de sua mãe para a epidemia de varíola que atingia a cidade. Ele os leva até o Trapiche, o que desencadeia a excitação dos demais garotos, que não estavam acostumados à presença de menina no local. Pedro Bala consegue acalmar a situação e permite que Dora e o irmão fiquem por algum tempo.

Não obstante, aos poucos, nasce o afeto entre o líder dos Capitães da Areia e a jovem que acabou de integrar o bando. Toda essa trama desenvolvida

por Jorge Amado baseado na Salvador do final da década de 1920 para o início de 1930 e que na película Cecília Amado (Cineasta, neta de Jorge) tenta demonstrar como o problema social do abandono de menores continua na Salvador do século 21.

O roteiro do filme é uma parceria de Cecília Amado com Hilton Lacerda, podemos observar logo no início do filme o incentivo que teve de órgãos públicos e privados, ou seja, uma produção com o apoio da ANCINE e que foi selecionado pelo programa Petrobrás cultural, demonstrando a força da retomada e uma continuidade de políticas públicas para a cultura.

O filme começa com uma cena poética: aos 2 minutos e 44 segundos, pegadas na areia, em close nos pés, que são lentamente apagadas pelas ondas do mar.

Figura 1: Cena do filme Capitães da Areia

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Em seguida, ocorre um corte das pegadas para a festa de Iemanjá, estabelecendo uma conexão simbólica entre o movimento das ondas e a fluidez da vida. O detalhe que mais chama a atenção é o corte para os pés de um dos

“pivetes”, destacando um dos elementos mais significativos da capoeira: os pés descalços no chão.

Sou menino pé no chão
Eu sou menino oi ô
Sou menino pé no chão
De pé no chão eu vim da senzala
Eu vim do Gueto oi ô
Vim para vê você jogar
Sou menino pé no chão
Eu sou menino oi ô
Sou menino pé no chão
De pé no chão
Eu passei fome, eu passei frio
Nunca mais quero passar
Sou menino pé no chão[86]

Os pés na capoeira são ferramentas de movimento, ataque e defesa, mas também são emblemas de um passado que ecoa no presente. “[...] como expressão dos saberes da ancestralidade na capoeira em vista do seu elo com a história dos negros e a escravidão no Brasil” (Oliveira, 2023, p. 151-152). Descalços, os(as) capoeiras mantêm um contato direto com o solo, reforçando a ideia de pertencimento e de enraizamento à terra e à ancestralidade.

Na capoeira, os pés desempenham um papel central, tanto no sentido prático quanto no simbólico. Historicamente, a ausência de sapatos entre os praticantes de capoeira remonta à nossa ancestralidade, quando pessoas escravizadas e notadamente os mais pobres não tinham recursos para comprar calçados. Essa conexão com a terra simboliza mais do que a condição de vulnerabilidade econômica; ela representa a resistência e a resiliência de um povo que, mesmo em condições de opressão, manteve viva sua cultura e suas tradições, dentre elas a capoeira.

No entanto, como já relatamos anteriormente, a capoeira passou por diversos processos ao longo do tempo, como demonstramos com a história de nosso amigo Pedro Navalha, em destaque na terceira sessão desta tese. Um desses processos envolve a divisão entre os estilos de Capoeira Angola e

[86] Música de capoeira do Mestre Museu

Capoeira Regional, marcada por algumas “normas” – ou, como preferimos chamar, diferenças. Atualmente, muitos adeptos utilizam sapatos para jogar capoeira (mais notadamente no estilo de capoeira Angola), e por isso, ao falarmos de herança ancestral, é importante esclarecer de qual ancestralidade estamos nos referindo.

A transição das pegadas na areia para a cena da festa de Iemanjá, no Rio Vermelho, fortalece ainda mais a conexão entre capoeira, espiritualidade e o mar, três componentes fundamentais na trajetória histórica da capoeira, como demonstramos na segunda seção desta tese. Durante a festa, destaca-se a roda de samba, outra prática social que, ao longo da história, foi entrelaçada à capoeira. Nesse contexto, surge a figura de Gato, no centro da roda, representando o malandro que, por sua vez, também é capoeira. Aqui, o malandro não como um arquétipo cultural, mas uma figura que incorpora resistência e astúcia, valores essenciais à sobrevivência das minorias e dos saberes menores.

Numa montagem paralela, Pedro Bala aparece se olhando no espelho e, em seguida, pula de uma das pedras da praia do Rio Vermelho, mergulhando no mar e levando consigo uma oferenda para Iemanjá, uma das divindades do candomblé. A cena remete à tradição de lançar barquinhos ao mar durante a festa em homenagem à orixá, evidenciando a intersecção entre a religiosidade afro-brasileira e as práticas culturais, como por exemplo a capoeira. Isso nos leva a entender que, na Bahia, as práticas sociais e culturais estão profundamente imbricadas. A obra de Jorge Amado, reflete claramente esse entrelaçamento. Nas rodas de capoeira, frequentemente cantamos músicas ligadas às religiões de matriz africana, como nos versos: "Ô, quando a maré baixar, vá lhe visitar, vá lhe fazer devoção, vá lhe presentear. No mar (Mora Iemanjá)", repetidos três vezes[87]. A partir dos 5 minutos e 59 segundos da película, uma briga começa entre Gato e o personagem Sem Pernas. Ao fundo da cena, vemos uma roda de capoeira em segundo plano. Pedro Bala chega para separar a briga, e a roda continua em camadas do visível, demonstrando

[87] Música de capoeira: Carolina Soares

como a capoeira fazia parte do cotidiano daqueles garotos, sendo utilizada não só como um jogo, mas como uma tática de sobrevivência. Nessa cena, que estamos cinefalografando, observamos como a capoeira pode ser considerada um “saber menor”.

Embora abandonadas por seus pais e pelo poder público, essas crianças utilizavam a capoeira como uma forma de aprendizado contra-hegemônico, um saber que resistia às imposições do sistema e, mesmo à margem, desempenhava um papel educativo em suas vidas. Nesta cena, podemos observar as subcategorias que utilizei para cinefalografar os filmes, baseadas na Literatura Menor de Deleuze e Guattari: resistência, subversão e experiências marginalizadas. Vemos a capoeira à margem, subvertendo a ordem, resistindo a todo tipo de perseguição e sobrevivendo.

A cena em que Sem-Pernas briga com Gato, com uma roda de capoeira ao fundo, ilustra de maneira simbólica essa luta. Enquanto os dois se enfrentam, a presença da capoeira ao redor remete à tensão constante entre a marginalidade e a resistência. A roda, que em seu círculo cria um espaço de sociabilidade e aprendizado, contrasta com a violência da briga, sugerindo que, mesmo em meio ao caos, existe um código, uma forma de expressão. Como apontam Deleuze e Guattari “a expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas” (2022, p. 58), evidenciando que a resistência se manifesta de maneiras imprevisíveis e não pode ser totalmente extinta.

A capoeira, nesse contexto, vai além de uma simples prática física: ela se torna uma linguagem de resistência, um saber ancestral que, mesmo relegado às margens, continua pulsando. A roda em segundo plano é um reflexo disso, um microcosmo onde as regras do jogo seguem um código diferente daquele imposto pelo poder dominante. Sem-Pernas, ao se confrontar com Gato, encarna também essa disputa pela sobrevivência e autonomia, tendo em vista que cada um deles tem suas características e essa personagem por ser PCD (Pessoa com Deficiência) passa por desafios ainda maiores de marginalização em uma sociedade excludente. Não obstante, enquanto a capoeira ao redor testemunha e, de certo modo, endossa essa luta, presenciamos mais uma forma de

resistência. Assim, a capoeira não apenas sobrevive à repressão, mas se reinventa, mostrando seu papel subversivo e educativo entre os marginalizados.

Figura 2: Roda de capoeira em segundo plano em cena do filme Capitães da areia

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Na cena, a roda de capoeira aparece ao fundo, e os capoeiras continuam jogando, mesmo com a briga entre Gato e Sem-Pernas acontecendo. Pedro Bala chega para separá-los e avisa que há mais um serviço a fazer, e que precisa de Sem Pernas. Em seguida, eles se dirigem ao trapiche abandonado, que serve de abrigo para o grupo, onde se desenrola outra cena marcante.

Uma das cenas mais interessantes que ocorre no trapiche é quando o personagem Professor lê uma notícia de jornal para os “moleques”. Todos observam atentamente, admirando aquele garoto que era o único a saber ler na turma, o que ressalta, mais uma vez, as consequências do abandono. Aqui, podemos dialogar sobre educação, considerando que essas crianças não tinham acesso à escola formal, mas sim a saberes não hegemônicos, como a capoeira. Este “saber menor” revela sua importância ao se contrapor aos modos tradicionais de ensino, sendo uma forma de resistência cultural e uma maneira de sobreviver e resistir à marginalização a eles imposta.

Baseando-nos na Literatura Menor de Deleuze e Guattari, podemos interpretar a capoeira como um saber menor. Estes saberes, embora não legitimados pelas instituições dominantes, fornecia às crianças ferramentas para resistir às forças opressoras que as cercavam. Assim como a língua dos povos colonizados se transforma para expressar novas realidades, a capoeira, e até mesmo o ato de leitura em um espaço como o trapiche, tornam-se meios de subversão. Esses saberes não só resistem às narrativas hegemônicas, como também criam novas formas de compreensão e sobrevivência em um contexto de opressão.

O Professor, ao compartilhar a notícia de jornal, desempenha o papel de transmissor de conhecimento em um espaço onde a educação formal não chega. Seu ato é simbólico: ele transforma o espaço de abandono e marginalização em um lugar de troca de conhecimento e assim forjam meios de sobrevivência. A leitura, assim como a roda de capoeira, reflete o poder subversivo do saber menor que, mesmo não reconhecido pela ordem estabelecida, opera como uma ferramenta de resistência e criação de novas subjetividades para esses jovens.

Esse momento revela uma profunda crítica social. O saber que circula entre os meninos, como a capoeira, transcende o espaço da escola formal. Ele carrega em si uma resistência cultural, um modo de sobrevivência e de enfrentamento da exclusão social. A leitura do jornal pelo Professor, mais do que um gesto de transmissão de conhecimento, simboliza o limite entre dois mundos: o da educação formal, negada a eles, e o da sabedoria popular, onde demonstramos através das subcategorias utilizadas para cinefalografar os filmes, que são de resistência, subversão e experiências marginalizadas, como aqueles menores subvertiam a ordem estabelecida para sobrevivência.

A notícia lida por Professor é sobre um assalto em que os protagonistas foram os Capitães da Areia que os chamavam de “bando de moleques armados de facas e navalhas”, mas um momento em que podemos inferir a presença da capoeira, pois faquistas e navalhistas no final do século XIX e início do século XX eram sinônimos de capoeira[88].

[88] Cf. Machado (2021).

Aos 8 minutos e 40 segundos, aparece em uma jogatina em um bar Querido de Deus, um capoeira da Bahia, mencionado na seção 3 desta tese e que também figura como mestre de capoeira na obra de Jorge Amado. No filme, ele é um dos adultos mais importantes na vida daquelas crianças, junto com Mãe Aninha e Padre José Pedro. Querido de Deus foi citado em jornais da época e em relatos de outros capoeiras reconhecidos da Bahia antiga. O fato é que Querido ensinava capoeira aos moleques e participava ativamente de suas vidas, demonstrando como essa prática social atuava como um “saber menor” no cotidiano daqueles que não tinham acesso à educação formal.

Essa participação de Querido de Deus na vida das crianças reflete o papel que a capoeira desempenhava como uma forma de educação que transcendia o aprendizado escolar. Ele não apenas ensinava a técnica da luta, mas integrava a capoeira no cotidiano dos jovens, ajudando-os a desenvolver valores, estratégias de sobrevivência e o respeito a diferença em um ambiente de exclusão social, mesmo parecendo contraditório pois, vemos eles envolvidos em jogatinas, roubos e furtos, no entanto, percebemos que a participação do grupo na capoeira e em outras práticas sociais desenvolviam saberes e valores como irmandade e pertencimento, não atoa os(as) capoeiras se tratam como camaradas.

Para Deleuze, o aprendizado ocorre através de signos. O indivíduo não aprende simplesmente por meio de uma transmissão direta de conhecimentos, mas ao decifrar os signos que emergem em situações concretas da vida. “Tudo que nos ensina emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos.” (Deleuze, 2022, p. 12). Esses signos não são necessariamente linguísticos, mas sensoriais, corporais e até emocionais. Querido de Deus, ao ensinar capoeira, criava um ambiente repleto de signos que as crianças precisavam interpretar, desde os movimentos corporais da luta, até os ritmos da música e as interações sociais ao seu redor. Aprender capoeira, nesse contexto, era aprender a ler esses signos e responder a eles criativamente, transformando a prática da luta em uma forma de se posicionar no mundo. Esse processo de decifração e resposta aos signos reflete a educação não apenas como uma

reprodução de modelos, mas uma criação contínua de novas possibilidades de vida, moldada pelas experiências e circunstâncias vividas.

Figura 3: Querido de Deus entre Pedro Bala e o receptador dos roubos feitos pelos “pivetes”

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 10 minutos do filme, vemos os meninos utilizando a capoeira no cotidiano. Quando saem do bar, Pedro Bala comenta que Gato é bom com o baralho marcado e que derruba otário, mas na capoeira não é tão habilidoso quanto o chefe dos Capitães. Essa cena, que começa como uma luta corporal, termina revelando o caráter lúdico da capoeira, onde a brincadeira se mescla ao movimento. Gato responde chamando Pedro Bala de “bestão”, e este responde com uma meia-lua de frente[89]. Eles descem a ladeira jogando capoeira, trocando golpes como queixadas e meias-luas de compasso[90], Pedro Bala demonstra o caráter lúdico da capoeira em meio ao jogo quando exibe uma queda de rins[91] e finaliza a luta/jogo com uma tesoura[92].

[89] Golpe traumatizante.
[90] Golpes traumatizantes.
[91] Movimento de floreio, uma forma que o(a) capoeira tem de negaciar no jogo.
[92] Golpe desequilibrante.

A capoeira, nesse contexto, aparece como um saber menor no sentido deleuziano, pois escapa às formas de disciplina formal e às estruturas de poder dominantes. A luta entre Pedro Bala e Gato não é apenas uma questão de quem é mais forte, mas também uma forma de expressão de corpo, movimento e tática, envolvendo o jogo de capoeira. Esse aspecto lúdico torna a capoeira uma linguagem que subverte as hierarquias, em que não se trata de "vencer" ou "perder", mas de participar de uma dinâmica de resistência. A capoeira, nesse cotidiano marginal, é um *saber menor* por operar à margem dos sistemas hegemônicos de saber e poder, criando seu próprio espaço de significação, como nos revela Deleuze e Guattari: “Empurrar-se-lhe-á até uma desterritorialização que não será mais compensada pela cultura e pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, mesmo que ela seja lenta, colante, coagulada”. (2022, p. 52). Podemos inferir desta forma a primeira característica da capoeira como saber menor que é o seu processo de desterritorialização, onde os meninos se utilizam do espaço das ruas impossibilitados de estar em um espaço formal de ensino, mas de reterritorialização por se tratar de uma prática que nasce nas ruas como demonstramos na seção 3 dessa tese.

Figura 4: Pedro Bala aplicando uma tesoura em Gato

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Como salientamos em momentos anteriores que um dos pontos altos do filme é o roubo que os capitães da areia cometem para sobreviver, eles armaram para assaltar a casa de um casal que perdeu seu filho recentemente e se utilizam de Sem Pernas para entrar na casa e depois cometer o roubo, vemos vários conflitos nesta cena que apesar de não estar diretamente ligada a capoeira e a nossa cinefalografia, julgo importante destacá-la para visualizarmos a carência afetiva daqueles infantes, que apesar de cometer vários delitos para a sobrevivência eram apenas crianças. Destaco a cena em que Sem Pernas e a "mãe" adotiva que ele enganou para os pivetes entrarem na casa e roubar. A senhora quer ensiná-lo a tocar piano e o garoto diz: "preto não pode tocar piano, não senhora". E a senhora responde com uma pergunta: "Quem te contou uma mentira dessas?" "Você é um menino e pode aprender o que quiser", diz a senhora fazendo Sem Pernas refletir sobre o motivo dele está ali. Em outra cena ele aparece em seu quarto chorando, pois ele estava gostando de ter uma mãe e estava experimentando a sensação de ser cuidado, mas como os outros meninos não tinham isso, Sem Pernas entra em conflito, no entanto o que prevalece é a camaradagem, a irmandade com os parceiros construídas em momentos de dor e que podemos co-relacionar com a camaradagem na capoeira, onde os parceiros de grupo tornam-se irmãos. Nos fazendo lembrar do meu livro "Escorregar não é cair é um jeito que o corpo dá**:** As Configurações da capoeira em Sergipe no século XIX", onde em meio aos 52 vagabundos, ladrões de cavalos e capoeiras estava Vitor Manuel Fontes, um indivíduo que tinha conta na caixa econômica federal e que os jornais da época o tinha como protetor dos capoeiras, mesmo dono de terras em Sergipe e aparentemente uma pessoa da sociedade encontrava-se em meio aos capoeiras e ele continuou segundo o jornal O Republicano ajudando os camaradas.[93]

[93] Cf. Machado (2021).

Figura 5: Sem Pernas com a “mãe” adotiva

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Por mais que aquela senhora se esforçasse para colocar Sem Pernas no lugar do filho que morreu que se chamava Augusto, ele sabia qual era o seu lugar, ou o seu não lugar, o que seria permitido socialmente a ele na sua construção de “pivete’, de devir capitão da areia:

> O devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia; jamais uma reprodução ou uma imitação. ‘Eu não estava seduzido pela ideia de imitar eu imitava porque buscava uma saída e não por qualquer outra razão’. Com efeito, o animal capturado pelo homem encontra-se desterritorializado pela força humana, todo o começo do relato insiste nesse ponto. Mas a força animal desterritorializada, por sua vez, precipta e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializante (se se pode dizer). (Deleuze; Guattari, 2022, p. 29).

Entendemos, na fala do garoto, que ele não se permitia receber um tratamento melhor que o dos seus amigos. Para cada um deles, o território era a rua, e sentiam-se desterritorializados ao serem afastados de seu chão, daquele espaço de liberdade e pertencimento. Outra cena intrigante e interessante para nosso diálogo com o filme, mas que não está diretamente ligada a capoeira,

porém nos proporciona grandiosas reflexões, é a do carrossel em que eles recebem sonho (um tipo de pão), do padre José Pedro, para alimentar os corpos físicos, mas que podemos entender como uma alegoria dos desejos e sonhos de serem cuidados daqueles meninos que o referido padre trata como crianças.

Nesse sentido, o carrossel surge na narrativa como uma metáfora intensa, transportando-nos para nossas próprias dores, evocando a criança interior ferida e desprotegida que habita em nós. Ao assistirmos a essa cena, é impossível ignorar que aqueles meninos, marcados como bandidos pela sociedade, eram, na essência, apenas almas tenras.

Em *Capitães da Areia*, essa cena do carrossel convida-nos a experimentar uma imagem-percepção, conceito trabalhado por Deleuze. “Diversos fatores marcam essa referência da imagem àquele que vê” (Deleuze, 2018a, p. 119). Para o autor, existe uma imagem-percepção subjetiva, como sendo aquela que provoca uma captura sensível e subjetiva do momento, uma visão atravessada pelo ponto de vista interno dos personagens, nos fazendo ver o mundo através de suas experiências e emoções, mas também uma imagem-percepção objetiva onde o observado tanto pode ser apresentado por si mesmo ou pela personagem considerando a objetividade na cena, não podendo ser a imagem-percepção de um único ponto de vista. No carrossel, somos levados a sentir, mais do que a observar, a inocência e o desejo de pertencimento dessas crianças, numa transição do plano da rua, de onde são arrancados, para o plano das emoções que ainda lhes pertencem, da infância que não tiveram tempo de viver. É como se, por um momento, a câmera também dançasse com eles, no embalo do carrossel revelando que o território de sua liberdade não está só nas ruas, mas também no coração e na imaginação de cada um, entendendo que suas mentes não podem ser capturadas e no mundo criativo mental podem sim sonhar.

A percepção da cena torna-se, então, individual e íntima, aproximando-nos das dores e esperanças desses meninos. Afinal, ao girarem no carrossel, eles não escapam da realidade dura de suas vidas, mas encontram uma brecha momentânea, um espaço onde o rótulo de “bandidos” se dissolve, e a infância ganha breves segundos de inocência. A cena culmina com a voz over de uma

narrativa sobre a infância da senhora "mãe" adotiva de Sem-Pernas. Logo após, a cena corta para ela lendo um livro para o garoto antes de dormir, evidenciando o quanto será difícil para aquele jovem, tão carente de afeto, ao ser acolhido por aquela mulher e saber, em seu íntimo, o que está prestes a fazer. Ao assistir à cena, sentimos as dores desse menino, e, logo após o ato consumado, percebemos nele uma tristeza profunda, ao ponto de não querer partilhar o roubo, algo comum entre os meninos, que dividiam o que fosse conseguido em grupo.

Depois do assalto na casa de seu Raul, Sem-Pernas segue, entristecido, para o mar, enquanto os outros meninos vão ao bar para trocar os produtos do roubo. Lá, encontram Querido de Deus, que apresenta Aurélio como cantor, compositor, poeta, capoeirista e malandro.

Figura 6: Querido de Deus entre Pedro Bala e Aurelio

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aurélio então diz que os Capitães da Areia são as "almas vagabundas da Bahia". Eles fazem um brinde, e Aurélio canta uma música diegética, cuja letra afirma que "é proibido sonhar", uma alusão poderosa aos sonhos frustrados dos garotos em serem "gente". Nesse momento, vemos Sem-Pernas em *flashback*, experienciando o que Deleuze, em mais um “roubo” à teoria bergsoniana, chama de imagem-lembrança:

> A determinado aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem as suas próprias ‘camadas’ ou aspectos. A outra descrição corresponderia outra imagem mental virtual, e inversamente: outro circuito. (Deleuze, 2018b, p. 74).

Observamos várias mudanças de planos onde as memórias e emoções de Sem Pernas ficam latentes e revelam-se como parte essencial de sua dor, tornando-o não apenas um menino desviado, mas uma alma ferida que se reconhece nas margens da infância.

No contexto dessas cenas de *Capitães da Areia*, essa imagem-lembrança surge nos instantes de quietude e intimidade, como quando Sem-Pernas é acolhido pela mulher que lê para ele. Esse cuidado ressoa como um vestígio de afeto em sua memória, pois é um carinho raro em sua vida, deixando uma marca que vai além da ação do roubo em si.

A imagem-lembrança aqui envolve a dor e a esperança entrelaçadas com a inocência e a solidão desse garoto. Ao retornar ao mar, ele não apenas se afasta do grupo, mas se reconecta, ainda que inconscientemente, com uma memória ou desejo de paz que ele não possui. Assim, Deleuze explicaria que a percepção do presente — sua ação e seu sofrimento — ativa uma memória latente, oferecendo-nos um vislumbre de algo mais profundo sobre a personagem.

> O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura”. E esta não teria signo algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. (Deleuze, 2018b, p. 145).

Essa imagem-lembrança torna-se uma chave para compreendermos as contradições internas de Sem-Pernas, ao mesmo tempo bandido e criança ferida. Ao retornarem ao trapiche, percebemos como aqueles menores, apesar de viverem à margem e de praticarem roubos e furtos para sobreviver, possuem valores adquiridos com suas experiências. Dentre esses valores, destaca-se a

capoeira, por se tratar de um *saber menor* que carrega, em seus fundamentos, a lealdade. A cena em questão é quando Ezequiel rouba uma imagem de pirulito. Ao ser confrontado por Pedro Bala, ele responde: “O que é que tem? Nós somos ladrões mesmo.” No entanto, Bala o contradiz: “Nós somos ladrões lá fora; roubar de amigo não é certo não.” Nesse momento, ele expulsa Ezequiel do grupo, que o ameaça de vingança.

Na cena seguinte, em uma das praças da cidade, Professor, que tem muito talento para desenhar, retrata um senhor distinto que passa. Este, admirado com o talento do garoto, pergunta onde ele aprendeu a desenhar. Professor responde que aprendeu sozinho. Durante a conversa, os outros garotos, comandados por Pedro Bala, se disfarçam para roubar a carteira do homem, que nada percebe.

Em paralelo à conversa, toca uma música não diegética, o som do berimbau tocando cavalaria[94]. Logo depois, um guarda se aproxima e informa ao homem que aqueles são bandidos, e que apenas parecem crianças, nesta cena intuímos vários elementos ligados à capoeira, dentre eles a opressão sofrida por esse *saber menor*, em que a polícia estava sempre na espreita. No entanto, o senhor que conversava com Professor apesar de perceber que sua carteira foi furtada, não denuncia os "pivetes", que saem correndo. Em seguida, Pedro Bala e Professor compram um prato de comida, mas demonstram insatisfação, pois o dinheiro não foi suficiente para comprar carne, apenas osso. Essa cena evidencia a miserabilidade daqueles meninos. Professor joga fora o cartão do homem que se ofereceu para ajudá-lo a estudar, e Bala indaga: “Oxente, Professor, não vai guardar o cartão do homem, não?” Ele retruca que não há jeito, que o destino deles é ser ladrão, conformando-se com a situação e expressando uma clara falta de esperança em um futuro diferente. No entanto, Jorge Amado dá um destino a cada um deles, como observamos no final da película, em que entramos em diálogo mais adiante.

[94] “Durante a República, momento de criminalização da capoeira, o toque cavalaria era utilizado para avisar do perigo da aproximação da polícia montada ao que a roda de capoeira se camuflava em roda de samba. Decânio narra que antes de 1930 a polícia aproveitava o ensejo da criminalização para externar seu furor racista perseguindo rodas de capoeira e terreiros de candomblé.” (Mota, 2013, p. 50).

A capoeira, enquanto saber menor, carrega características essenciais que se alinham com as ideias de Deleuze e Guattari. Este saber é constituído por experiências coletivas e pela resistência à marginalização, respeitando as diferenças e a reafirmação da cultura afro-indígena- brasileira.

Contudo, ao invés de se conformar ao discurso hegemônico, a capoeira se torna uma forma de luta e liberdade, possibilitando uma dinâmica de criação e transformação. Através dela, as crianças desenvolvem habilidades de agilidade, estratégia e solidariedade, reafirmando sua humanidade em um contexto de exclusão. Esse saber menor, portanto, não é apenas uma prática física, mas também uma forma de subversão e experiências marginalizadas, como já destacamos anteriormente, onde cada movimento é carregado de história e significado. Essas experiências incluem os ensinamentos de Querido de Deus que além de ser o Mestre de capoeira dos garotos, influência nas tomadas de decisões e aconselha os meninos como na cena em que aparecem aos 31 minutos e 02 segundos, que estão em um barco jogando damas.

Figura 7: Querido de Deus Jogando Damas com Gato ao centro Professor e em pé Grande.

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Na cena, as personagens discutem sobre a epidemia de varíola que assola a cidade. Mestre Querido de Deus aconselha Gato, que anda com as prostitutas, alertando-o sobre o risco de contaminação e pedindo que tome cuidado, mesmo com Dalva que é a que ele tem um caso. Esse momento revela que o papel do Mestre de Capoeira vai além da transmissão do saber ancestral; ele também se ocupa da proteção dos meninos, guiando-os com conselhos para que evitem perigos iminentes. Esse aspecto do Mestre ressalta a capoeira como um saber menor, não apenas por suas características tradicionais e marginalizadas, mas pelo respeito e confiança que Querido inspira nos jovens, atuando como uma figura de cuidado e autoridade para eles.

Na sequência, Barandão encontra Almiro no meio do mato, já infectado com bexiga (varíola). Os meninos, preocupados com o risco de contágio, discutem entre si, incertos sobre como agir. A decisão de aguardar a chegada do líder dos Capitães da Areia, que propõe cuidar de Almiro e busca, junto com Professor e Grande, uma solução adequada, mostra a complexidade de viverem sem os recursos formais da sociedade, mas com a capacidade de solidariedade e apoio entre si. No entanto, eles sofrem pressão de outros companheiros para retirar Almiro do trapiche, dada a natureza contagiosa da doença. Nesse ponto, decidem chamar Querido de Deus, reforçando mais uma vez a confiança depositada no Mestre de Capoeira e sua importância como referência protetora e guia. A presença de Querido na vida dos garotos exemplifica o papel da capoeira como um saber menor, construído em torno da segurança, do respeito e dos vínculos comunitários.

Figura 8: Querido de Deus levando Almiro para a família dele e Dora em Segundo Plano

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Nesse momento, aparece pela primeira vez no filme, aos 35 minutos e 20 segundos, a personagem Dora em segundo plano e que em seguida é chamada aos cuidados de sua mãe que também contraiu varíola, essas cenas em "Capitães da Areia" revela uma interseção entre realidade e ficção. Jorge Amado denuncia o abandono das populações pobres diante das epidemias, nos mostrando de forma evidente o descaso do poder público, evidenciando assim, que a varíola, além de ser uma doença física, era também um reflexo das desigualdades sociais e políticas do Brasil. Havia uma disputa política em torno da epidemia de varíola em Salvador como nos aponta Oliveira:

> Para os jornais ligados às facções situacionistas, negar a varíola era uma tarefa difícil, já que ela marcava suas vítimas com bolhas no corpo e principalmente no rosto. A esse elemento, soma-se o fato de que, em 1919, essa enfermidade provocou um número expressivo de doentes e de mortos. Dessa forma, às críticas propagadas pela imprensa oposicionista, O Democrata procurava passar a imagem de boa administração, e ao passo em que ia reconhecendo o uso político da epidemia pelos seus opositores, também ironizava essa atitude. (2016, p. 4).

Em *Capitães da Areia*, embora os agentes de saúde não sejam diretamente acusados, a situação vivida por Almiro e Dora demonstra como a marginalização e a ausência de políticas efetivas resultavam no agravamento da epidemia. Essa falta de controle fazia com que a varíola continuasse a devastar os mais pobres.

Logo em seguida observamos algumas cenas em que os garotos estão tristes e que Sem Pernas está revoltado, culpando-se e sofrendo pois, os outros o culpam pela morte de Almiro, tendo em vista que ele foi o mais relutante em deixar Almiro ser tratado entre eles, neste momento escutamos a oração do pai nosso ao fundo e descobrimos que Almiro se foi, ao mesmo tempo que a mãe de Dora também.

Vemos a capoeira como parte do cotidiano da cidade, mais uma vez, nas cenas do Mestre tocando berimbau e de crianças jogando livremente no cais.

Figura 9: Cena do cotidiano com dois garotos jogando capoeira

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Com o arrefecimento da epidemia de varíola, cenas do cotidiano revelam a presença de Dora e seu irmão, Zé Fuinha, vagando pelas ruas da cidade. Dora, perdida e abandonada após a morte de sua mãe, é encontrada por Professor,

que decide levá-los para o trapiche. Essa chegada gera grande alvoroço entre os garotos, que não estão acostumados à presença de uma menina em seu território, um espaço marcado por masculinidades e pela constante luta pela sobrevivência.

A entrada de Dora com seu irmão pelo portal do trapiche é uma imagem-percepção, que emoldura a cena e evidencia cinematograficamente que eles chegaram para ficar, simboliza uma nova vida para Dora e seu irmão, mas também para àqueles garotos abandonados. Pois, Dora, única figura feminina no grupo, traz consigo novas dinâmicas e simbolismos, uma vez que sua presença rompe o ambiente homogêneo dos meninos, marcando o início de outras sensibilidades e afetos.

O fato de Dora ser uma criança do sexo feminino nas ruas adiciona uma camada de vulnerabilidade e urgência ao cuidado que os Capitães da Areia demonstram ao acolhê-la. A vida nas ruas é especialmente perigosa para meninas, expondo-as a um risco ainda maior de abuso e violência, realidade que faz de Dora uma figura simbólica de resiliência e que demonstra muita força diante do grupo. A chegada de Dora, portanto, não apenas desafia os meninos a repensarem suas atitudes e relações, mas também reforça a percepção da rua como um espaço de encontros.

Figura 10: A entrada de Dora no portal do trapiche

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Minha experiência pessoal nessa cinefalografia revela que essa foi uma das cenas mais marcantes para o meu corpo; todas as vezes que precisei revê-la, chorei. A emoção parecia tomar conta de mim, em uma identificação intensa com a personagem Dora. Talvez exista algo gravado em meu subconsciente, memórias de infância que ainda não consigo explicar. No entanto, como aprendiz de cinefalógrafa, compreendo que não posso deixar que os afectos e perceptos que me atingem ao assistir à cena passem despercebidos, pois cada espectador, a partir de seu olhar, compõe a trama de modo único.

Para Deleuze e Guattari, a cartografia não é um simples registro linear, mas uma forma de acompanhar o movimento e a transformação dos elementos em um mapa vivo e dinâmico. Desta maneira vou compondo esta cinefalografia como um exercício de captar intensidades, fluxos e singularidades, onde o mapeamento se dá através dos afectos e perceptos que emergem ao longo do processo. Assim, seguimos em fluxo compreendendo a relação entre o espectador e a obra, considerando os encontros e as linhas de fuga que cada um(a) experimenta de forma única, permitindo que a subjetividade e os sentimentos pessoais tornem-se parte essencial desse diálogo.

Em diálogo com o filme várias cenas são marcantes, contudo, nossa cinefalografia destaca a capoeira e os elementos ligados a esse saber menor, que caracteriza outras práticas sociais que podem ser vistas na obra de Jorge Amado e na película de Cecilia Amado.

Figura 11: Mãe Aninha ao lado de Querido de Deus solicitando ajuda aos Capitães da Areia para recuperar a imagem de Ogum que foi apreendida

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 47 minutos e 24 segundos da trama, Mãe Aninha chega ao trapiche, em meio a uma tempestade, é recebida com muita festa e alegria pelos meninos, ela carrega consigo a marca da perseguição religiosa. No entanto, sua chegada em meio à tempestade mostra que, mesmo diante das adversidades, ela traz consigo esperança, conforto e proteção.

Mãe Aninha é uma das poucas figuras adultas que exerce autoridade no mundo dos meninos, mas sua autoridade é muito diferente da repressão policial ou da opressão social que eles enfrentam. Ela é uma figura materna e espiritual que inspira respeito não pelo medo, mas pelo carinho, cuidado e conexão com os valores comunitários.

A alegria com que os meninos a recebem indica que, apesar de suas condições precárias e de sua desconfiança com relação ao mundo adulto, eles

reconhecem em Mãe Aninha uma presença amorosa e confiável. “As crianças são muito hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é apenas vagamente pressentido, para fazê-la vibrar sobre si mesma”, (Deleuze; Guattari, 2022, p. 43). Podemos perceber que eles repetem a palavra mãe Aninha várias vezes na cena, entendemos que ela preenche uma lacuna emocional e espiritual no trapiche, funcionando como um pilar de resistência e união.

Quando Mãe Aninha está dentro do abrigo, encontra com Querido de Deus e conta a todos(as) que em uma batida policial no terreiro levam a imagem de Ogum e o delegado disse que não devolve de maneira nenhuma. A perseguição aos terreiros, retratada na cena em questão, é um exemplo emblemático dessa marginalização, mas também de resistência cultural. O "saber menor", nesse contexto, pode ser entendido como os conhecimentos e práticas produzidos por esses grupos subalternos que, embora marginalizados, criam formas de existência, resistência e significação.

A chegada de Mãe Aninha ao abrigo dos meninos representa a união entre dois mundos igualmente marginalizados: o mundo da espiritualidade afro-brasileira e o universo das crianças em situação de vulnerabilidade social. Ambos sofrem perseguição pelo sistema hegemônico, representado pela polícia e pelas estruturas sociais da época.

Na cena, o relato de Mãe Aninha sobre a apreensão da imagem de Ogum simboliza a tentativa histórica do poder estatal de controlar e deslegitimar práticas culturais afro-brasileiras, embasados no código penal de 1890[95] que em seu artigo 157 criminaliza toda prática de espiritismo e curandeirismo, a polícia se vale do mesmo código que criminaliza a capoeira nos artigos 402 a 404 como já relatamos anteriormente. A proibição de rituais, a repressão policial e a retirada de objetos sagrados são ações que buscam desarticular a relação dos indivíduos com suas práticas sociais de pertencimento. A criminalização servia para manter as populações negras sob vigilância e limitar sua capacidade de

[95] Vide código penal de 1890. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=847&ano=1890&ato=a2a0TPR5EenpWT4f9. Acesso em: 04 jun. 2025.

organização. No caso da capoeira, o medo de que ela fosse usada como técnica de revolta armada justificava a violência policial. Para os terreiros, a repressão visava apagar símbolos de identidade e autonomia cultural.

Figura 12: Pedro Bala na delegacia para o resgate da imagem de Ogum

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 48 minutos e 10 segundos Pedro Bala sai, em meio a tempestade, para o resgate de Ogum na delegacia, após a fala de Querido de Deus dizendo-o que é preciso fazer alguma coisa, pois, “Ogum está muito zangado porque buliram no Ibá”[96], após conseguir entrar na delegacia pego tentando roubar senhoras que passavam, ele visualiza a imagem que representa Ogum e no momento que o delegado o chama vemos a imagem de Bala assustado com a farda atrás dele representando a opressão, o policial em que na cena tem sua cabeça cortada representa o choque entre os dois mundos.

Sob o prisma de Deleuze e Guattari, essa resistência dos terreiros pode ser lida como uma desterritorialização do espaço sagrado. O terreiro é um

[96] **Ibá** (em iorubá: **Igbá**) é uma palavra da língua iorubá que designa a cabaça que contém os objetos de culto e de adoração a um Orixá, muito utilizado nos assentamentos sagrados **ibá** orixá, indispensável na obrigação de oiê e axexê. Também **serve** de vasilha para incontáveis utilidades. Disponível em: https://afontedeinformacao.com/biblioteca/artigo/read/59673-qual-o-significado-de-iba-ori. Acesso em: 29 jan. 2025.

espaço de territorialização simbólica e cultural e a recuperação da imagem seria o que Deleuze e Guattari chamam de “reterritorialização simbólica” (2022, p. 40), ao ser invadido pela polícia, ele é violentamente desestruturado.

Contudo, a prática religiosa persiste, reinventando-se em novos territórios, como o abrigo dos meninos. Jorge Amado frequentemente retrata personagens e espaços marginalizados que desafiam o status quo e revelam as tensões entre culturas populares e o sistema dominante.

Em *Capitães da Areia*, os meninos em situação de rua resistem à violência social criando suas próprias formas de organização e solidariedade. Essa cena específica ecoa outras narrativas do autor, como já relatamos anteriormente, a perseguição em “*Tenda dos Milagres”*: nesta obra, Jorge Amado apresenta a luta de Pedro Archanjo, um defensor da cultura afro-brasileira, contra o racismo científico e a opressão cultural. O livro aborda o apagamento das práticas afro-religiosas e a importância da preservação da memória cultural, como podemos observar também na obra homônima de Nelson Pereira dos Santos.

Figura 13: Cena de roda de capoeira em que Querido de Deus ensina capoeira aos capitães da areia

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 56 minutos e 44 segundos aparece a cena de uma roda de capoeira e Pedro Bala está fazendo um jogo, a roda é comandada por Mestre Querido de Deus, podemos observar a capoeira como um saber menor. Esse saber menor se estrutura a partir da subversão, da resistência e das experiências marginalizadas. A capoeira, como já salientamos algumas vezes, é mais do que uma luta ou dança; ela é uma forma de existência que contesta e ressignifica os espaços de poder por meio da corporeidade e da improvisação.

Na sequência da cena, Querido de Deus compra o jogo para entrar na roda com Pedro Bala. O jogo entre Bala e o Mestre não é apenas um teste de habilidades físicas, mas um confronto de intensidades, um campo de afectos e perceptos onde a aprendizagem se dá pelo corpo em movimento. Bala, como discípulo, é desafiado não só pelos golpes, mas pelos ritmos e fluxos da roda, que moldam sua percepção e refinam sua malícia. A queda, inevitável no aprendizado da capoeira, aqui não representa fracasso, mas a iniciação em um código de resistência. Quando o Mestre o derruba e, em seguida, lhe dá a mão, também ensina os princípios do "bom malandro", segundo Querido de Deus o “malandro” tem que sempre achar que o outro é melhor, assim entende-se que é preciso estar sempre treinando e alerta, “a imagem é este percurso mesmo, ela se tornou devir” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 44),o vir a ser capoeira remete a um tipo de malandragem, assim, ele transmite o saber que não se aprende em escolas formais, mas na vivência, na astúcia e no jogo das relações assimétricas da rua.

A roda de capoeira, enquanto território de resistência, inscreve-se dentro da lógica da subversão. Como os escritores minoritários que Deleuze e Guattari analisam, os(as) capoeiras fazem uso de uma linguagem própria, mestiça e desviada da norma hegemônica. O saber da capoeira se constrói não pela imposição de regras fixas, mas pela adaptação, pelo movimento fluido entre a luta e a música, entre o ataque e a defesa. Essa plasticidade inscreve a capoeira como experiência marginalizada, pois é uma prática originária da diáspora africana, forjada nas trincheiras da exclusão social em território brasileiro, na necessidade de escapar do controle social em cada momento histórico.

Os afectos e perceptos desta cinefalografia vão além da representação visual. A vibração do berimbau, o som rítmico das palmas, a expressão corporal dos jogadores evocam uma intensidade que escapa ao racionalismo formal, “além do mais, todos esses fatores podem ter franjas ambíguas, partilhas moventes, diferindo sobre tal ou qual matéria” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 48). O jogo de Bala com o Mestre é uma cartografia de forças, uma trama sensível onde cada gesto, cada esquiva, carrega consigo a memória de um povo que sempre encontrou na arte do movimento uma maneira de se afirmar e sobreviver.

Portanto, essa cena é um microcosmo da filosofia da capoeira enquanto saber menor. Ela nos mostra como a capoeira rompe a estrutura disciplinar do saber formal, instaurando um campo onde aprender significa perder, esquivar-se e tornar-se outro no fluxo do jogo. Como pesquisadora e capoeira há 27 anos, reconheço nessa cena a materialização dos princípios filosóficos de um conhecimento nômade, de um saber que nunca se fixa, mas se reconfigura em cada golpe, em cada passo, nos processos dessa experiência marginalizada.

Figura 14: Dora na roda comandada por Querido de Deus

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 57 minutos e 40 segundos, Dora chega na roda de capoeira comandada por Querido de Deus e declara querer ser como Rosa Palmeirão.

Esta é uma personagem que aparece na obra *Mar Morto*, de Jorge Amado. Ela é descrita como uma figura forte e imponente, tanto fisicamente quanto em termos de personalidade. Rosa na visão de Jorge era uma mulher alta e robusta, com um corpo forte, demonstrando sua resistência e destreza, pele queimada pelo sol, refletindo sua vida ativa e resistente, traços marcantes, típicos de alguém que impõe respeito. Essa história quem contou a Dora foi Professor, o único dos garotos do trapiche que sabia lê e por isso ganhou esse codinome. Ele vivia contando histórias para os "pivetes" e quando Dora chega ao trapiche também torna-se um capitão da areia e ela tem orgulho disso.

Dora deseja ser como Rosa Palmeirão corajosa e destemida, aquela que desafiava as normas de gênero e participava ativamente dos espaços dominados por homens.

No entanto, na adaptação de *Capitães da Areia*, Dora menciona seu desejo de ser como Rosa Palmeirão ao entrar na roda de capoeira, o que reforça a imagem da personagem como símbolo de força e resistência feminina dentro da cultura popular brasileira. Até os dias atuais nós mulheres temos que encarar alguns processos na roda de capoeira o que nos forjam como fortes e valentes, por vezes temos que "provar" que somos capazes, como na música de Carolina Soares: "Mulher na roda não é pra enfeitar, mulher na roda é pra ensinar."[97] Certamente não somos como as mulheres da "pá virada" de outrora, pois, por vezes desistimos, contudo as que seguem sendo resistem com muita resiliência.

A capoeira, nessa chave de leitura, emerge como um saber menor na medida em que subverte formas hegemônicas de conhecimento. Conforme nos apontam Deleuze e Guattari (2022, p. 52), "empurra-se-lhe-á até uma desterritorialização que não será mais compensada pela cultura e pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, mesmo que ela seja lenta, colante, coagulada". Nesse sentido, a capoeira institui um regime de saber fundado na resistência, na coletividade e no devir.

A literatura menor, segundo Deleuze e Guattari, caracteriza-se por ser escrita numa língua maior, mas operando deslocamentos políticos e

[97] Letra e Música de Carolina Soares Loureiro Santos.

expressando vozes de grupos marginalizados. Se transportarmos esses traços para a noção de saber menor, como no caso da capoeira, encontramos elementos similares: primeiro, a capoeira se apropria de formas de luta e dança e as reinsere no campo das táticas de sobrevivência e resistência; segundo, sua prática escapa à normatividade das instituições do saber formal e encontra espaço na corporeidade, no movimento e na astúcia; terceiro, a capoeira, como um saber menor, nunca se dissocia da política, pois se inscreve na história dos povos escravizados e de suas estratégias de sobrevivência.

Nesse sentido, a cena de Dora na roda de capoeira não é apenas um episódio de integração à cultura dos Capitães da Areia, mas um gesto de reivindicação de um saber menor. Seu desejo de ser Rosa Palmeirão alude à fusão entre corpo e símbolo, entre mulher e luta, entre prática social e imaginário de insubmissão. Dora não apenas se insere na roda, mas desloca sua significação, reivindicando para si um espaço de participação ativa nesse saber ancestralmente masculino e hierárquico. Percebemos um divisor de águas na história após a "iniciação" de Dora na capoeira, ela passa a participar ativamente dos roubos e outras peripécias do grupo.

Há, portanto, um devir-outro, uma captura e um desvio na própria prática da capoeira: a mulher que joga não apenas joga, mas inaugura outra relação com o corpo e com a tradição. Outro diálogo possível com a cena a partir dessa cinefalografia é perceber como os garotos reagiram à chegada de Dora na roda, Pedro Bala não fica muito feliz e diz: "Como vamos te chamar agora? De Doro?", revelando o machismo estrutural, entendendo que a prática da capoeira era algo exclusivo dos homens, mas Dora responde: "pode me chamar de Dora mesmo, não te chamam de bala, bala para mim é mulher", todos riem e a cena segue com um jogo de capoeira entre os dois.

Jorge Amado, por sua vez, compreende a capoeira como expressão de um Brasil mestiço, marcado pela contradição entre dominação e resistência. Em *Capitães da Areia*, a capoeira é o conhecimento da rua, da ginga não apenas como técnica, mas como ética de vida. Ao incorporá-la ao universo da narrativa, Amado a exalta como forma de reinvenção de um povo oprimido que, a partir da marginalidade, articula novas formas de existência. Não é por acaso que Querido

de Deus seja um dos mais respeitados entre os Capitães da Areia: seu saber menor, “não há tão grande, nem revolucionário quanto o menor” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 52), forjado no jogo, na esquiva e na luta, confere-lhe status, pois traduz sua habilidade de navegar um mundo que não lhe foi feito para acolhê-lo.

Assim, na confluência entre literatura, filosofia e prática social, a capoeira se inscreve como um saber menor, um conhecimento fugidio, mas repleto de potência criadora. Dora, ao entrar na roda e declarar seu desejo de ser Rosa Palmeirão, ressignifica a tradição e se insere nesse campo como uma mulher que joga, não apenas com os golpes, mas com os sentidos que deslocam a própria história da capoeira e da resistência no Brasil. Desta maneira, Dora se envolve totalmente no mundo dos capitães da areia e segue com eles para uma emboscada armada por Ezequiel, um dos “pivetes” que brigou com Bala e formou seu próprio bando.

Figura 15: Acerto de contas entre Pedro Bala e Ezequiel

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Às 1h7m08s de filme, o bando de meninos liderado por Pedro Bala chega à estação de trem, mergulhados na noite como sombras vivas, percebemos nesta cena a escolha da cineasta pela imagem- percepção para enfatizar a

escuridão. Ali se dá o embate feroz com o grupo de Ezequiel. Não é só briga de moleques, é duelo de máquinas, engrenagens de carne e osso que se movem no compasso da sobrevivência. Como nos dizem Deleuze e Guattari (2022, p. 148), "a máquina não é social sem se desmontar em todos os elementos conexos, que fazem máquina por seu turno." E, no improviso da luta, as peças se encaixam e se desencaixam num balé brutal, numa ginga de pernas ligeiras, entre meias-luas de compasso, queixadas e rasteiras, vemos os corpos pulsando na força do ódio, pelo desejo de vingança, ambos conhecem o peso da fome, da rua e do tempo.

Pedro Bala e Ezequiel se medem no ringue improvisado dos trilhos, e os golpes que trocam não são só de ataque e defesa: são códigos, são falas não ditas, escritas com os pés, os punhos, o suor. Há uma gramática própria nesses movimentos, um idioma aprendido entre becos e vielas, um dizer que não cabe em livro, mas se grava na pele. "Uma linguagem que escapa de ponta cabeça virando cambalhota" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 53).

E então a capoeira se desenha ali, não só como jogo, mas como resistência. Como subversão, como aquele *saber menor* que Deleuze e Guattari (2022, p. 53) chamam de "devir-menor" – um saber que não se curva às formas hegemônicas, que nasce e cresce nas margens. Porque a Bahia é assim, de margens largas e centros estreitos, e a capoeira, essa dança-luta que Pedro Bala e Ezequiel riscam no chão de ferro e poeira, é mais que disputa: é escrita de corpo, é história, é mandinga. Um jeito de dizer "estamos aqui", e a cidade que os pariu há de ouvir.

Pedro Bala, senhor do instante, gira e esquiva, solta a sua meia lua de compasso, como diria o poeta “meia-lua inteira, sopapo na cara do fraco”[98], e assim em cada passo redesenha seu destino. Mas há destinos que já vêm marcados, traçados pelo peso da ordem que tudo vigia e pune. A polícia chega, rompendo a roda, desfazendo o jogo. A capoeira, que era subversão e liberdade, torna-se evidência de culpa. Não há espaço para a ginga fora da margem, e

[98] Música e letra Caetano Veloso

Pedro Bala, que desafiava o mundo com o próprio corpo, é levado, traído pela trama invisível que sempre quis prendê-lo.

E assim, no estalar de uma emboscada, a resistência se torna queda, a prática marginalizada se transforma em condenação. Mas o que a cidade não entende, o que os muros do reformatório não podem conter, é que o saber menor, uma vez aprendido, nunca se perde. Pedro Bala vai, mas leva consigo a ginga, o espírito da roda, a arte de resistir. E um dia, no tempo certo, ele escapa outra vez, porque quem aprende a capoeira da vida sempre acha um jeito de após cair, levantar-se, como já fiz em outros trabalhos, trazendo à tona como letra de música “escorregar não é cair é um jeito que o corpo dá”[99]. E como tantos outros capoeiras que compõe a sua ancestralidade, Bala foi levado para trabalhos forçados em um canavial, cinefalografia da próxima cena.

Figura 16: Pedro Bala em trabalhos forçados no canavial

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Às 1h16m36s do filme, a cena do canavial emerge como um lembrete histórico, onde os "moleques" do reformatório são levados a trabalhar na cana-de-açúcar. Esse momento não é apenas sobre o trabalho forçado, mas nos

[99] É parte do título do meu livro, fruto da pesquisa do Mestrado, e, tambrm, é uma música de capoeira de domínio público.

transporta diretamente para o Brasil Império, onde a capoeira, signo de resistência e liberdade, se tornou estigmatizada como expressão de marginalidade. Nos campos e nos canaviais, onde o suor escorria misturado ao sangue, muitos foram condenados ao trabalho escravo, mesmo àqueles ditos livres, sendo obrigados a lidar com a cana, uma planta que simboliza, acima de tudo, a escravidão.

Contudo, naqueles tempos, os corpos que se esquivavam, giravam e escapavam das grades da opressão, foram vistos como uma ameaça pela coroa. O poder da capoeira e a força do corpo em movimento se tornaram perigosos aos olhos do Estado. E isso, gera revolta, para Deleuze e Guattari,

> Requisição, revolta ou submissão, o enunciado desmonta sempre um agenciamento do qual a máquina é uma parte; ele mesmo é uma parte da máquina, que vai fazer máquina, por seu turno, para tornar possível o funcionamento do conjunto, ou para modificá-lo, ou para fazê-lo saltar. (2022, p. 149).

Essa revolta, esse movimento de desestruturação, estava nos corpos que se movimentavam ao ritmo da capoeira. E a repressão não tardou: capoeiras eram açoitados, presos, e muitos foram forçados a se alistar ao exército, ou enviados para o exílio nas ilhas/prisões. O Código Penal de 1890, com sua estrutura punitiva, selou o destino dos(das) capoeiras, transformando-os(as) em "malfeitores(as)" aos olhos do Estado, enquanto a capoeira, essa arte que era também saber e resistência, passou a ser considerada crime.

O corpo que antes girava, dançava, fugia da opressão, agora se via dobrado sob o peso da enxada, do grilhão, da punição. O mesmo corpo que no jogo da capoeira era leve, subversivo, agora se via marcado pelas chibatadas, pelas correntes, pelo exílio. A capoeira, esse saber menor, como nos guiaria Deleuze e Guattari, era o saber que crescia à margem, que não cabia nos moldes impostos pelo império e pelas formas hegemônicas. Era um saber que se inscrevia na carne, no movimento dos corpos que desafiavam as normas, que desafiavam a própria ordem social. E, como tal, se tornava alvo da repressão. Mas, ao ser reprimida, a capoeira não se calou. Pelo contrário, sua resistência

ecoou, se reinventou, se espalhou, ganhando força nas ruas, nas comunidades, e hoje encontra-se nas escolas e até como disciplina acadêmica.

E eis que a história se repete nos rostos sujos de sol dos meninos do reformatório. Lá estão eles, levados para o canavial, onde outrora o chicote cantou nos lombos de seus antepassados. O engenho segue moendo gente, transformando suor em lucro. O Estado, agora de farda e porrete, arrasta os educandos/reformandos ao castigo do trabalho que não redime, que não ensina, apenas dobra a alma e endurece as mãos. Mas há corpos que não se dobram.

Pedro Bala sente a dor do passado no presente do seu corpo. O sol pesa, a terra arde, mas há algo mais ali. Ele carrega, sem talvez nomear, a linhagem daqueles que vieram antes. No gesto mínimo de esquivar o olhar do feitor, no balançar do corpo que antecipa o movimento, há capoeira: há saber menor. Porque menor, como nos dizem Deleuze e Guattari, não é conhecimento menor, mas uma estratégia de existência, um modo de habitar o mundo em desvio, em fuga, em reinvenção constante. A capoeira pode ser considerada menor porque a luta se dá na borda, na clandestinidade, na recusa de ser domada. E, assim, continuou a escrever sua história, um passo de cada vez, com a ginga, a mandinga, a força do povo que não se rende.

Quando a fuga se desenha no horizonte, entre os olhares que Pedro Bala troca com outros “moleques” não é um simples escapar. É capoeira. Cada um deles cumpre o seu papel. Pedro Bala aplica a bênção como quem finca no chão a memória de uma luta que nunca terminou. Os meninos respondem, o corpo vira navalha e jogo. Guardas, homens armados, fardas enrijecidas pela violência não entendem, a princípio, o que está acontecendo. A capoeira flui porque é menor, porque escapa das formas previsíveis, porque no momento em que se tenta capturá-la, ela já não está mais lá.

E então, a fuga. O canavial que era prisão se faz esconderijo. O mato alto engole os corpos ágeis, como se reconhecesse neles os passos de outros tantos que um dia correram para longe da escravidão, dos grilhões, das senzalas. A opressão ainda é a mesma, só muda de nome. Mas Pedro Bala, em seu devir-fuga, incorpora a capoeira como resistência ancestral. Porque fugir, quando se

carrega o saber menor, não é desistir. É traçar outro caminho, abrir novas brechas, reinventar a liberdade.

Figura 17: Pedro Bala utilizando a capoeira para fugir da sentença no canavial

Fonte: Capitães da Areia (2011).

A cena se desenrola com a precisão de um rito insurgente. Às 1h18m05s, Pedro Bala, figura emblemática do devir-revolta, aparece por trás do guarda como um animal na selva. Inscreve no corpo um gesto ancestral, que, conforme Deleuze e Guattari é o agenciamento que toma o lugar do sujeito:

> Mas ou bem é uma máquina transcendente e reificada, que guarda a forma de um sujeito transcendental; ou bem é um devir-animal que suprime já o problema do sujeito, mas que desempenha somente o papel de índice do agenciamento; ou bem é o devir-coletivo molecular, que o animal indicava precisamente, mas que tem ainda o ar de funcionar como sujeito coletivo. (2022, p. 152).

A bênção, aplicada nas costas do guarda que estava abaixado pois, outro “pivete” havia passado mal, não é só física, mas simbólica, uma oferenda ao campo de batalha. Esse movimento, que atravessa o espaço como uma linha de fuga, não se apresenta como resistência passiva, mas como tática micropolítica: a capoeira, enquanto saber menor, não é apenas um jogo, mas uma linguagem

que desloca a estrutura de dominação. Não é uma luta frontal, mas uma arte do desvio, da subversão do inesperado, do imprevisível.

O espaço, antes um simples cenário, se transforma em campo de forças. A meia-lua de compasso traça no ar um arco de libertação, e, nesse instante, os meninos capturam o ritmo, o tempo e a chance de mudar o curso da história. Não há espetáculo aqui, mas a atualização do corpo como território de combate, com a capoeira, esse saber menor, não se encaixando nos códigos do poder instituído. Escapa, flui e reinventa a luta em espirais imprevisíveis, como quem se curva diante de uma verdade que só se entende pela experiência marginalizada, pela vivência nas fendas da sociedade.

Os guardas, habituados ao enfrentamento direto, não compreendem esse idioma cinético. Seus corpos rígidos, "como cada bloco-segmento era uma concreção de poder, de desejo, e de territorialidade ou de reterritorialização, regida pela abstração de uma lei transcendente" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 154), não sabem dialogar com a flexibilidade dos corpos que escapam e contornam. Por isso, são dominados. A capoeira, mais uma vez, se mostra como resistência não apenas física, mas existencial, desafiando as convenções, quebrando as normas, forjando uma nova lógica.

O canavial, essa geografia da exploração e da dor, agora se torna o véu da fuga. A plantação alta, remetendo a ancestralidade[100], confunde olhares, oculta corpos e, nesse momento, se torna cúmplice dos insurgentes. O espaço da opressão se esgarça diante do movimento imprevisível dos meninos, dos menores, desses corpos marginalizados que, ao invés de se submeterem, reescrevem suas possibilidades de ação. O movimento não é mais o confronto direto, mas a desterritorialização da própria luta. Como nos apontam Deleuze e Guattari (2022, p. 156), "quanto mais os segmentos são duros ou lentos, menos o agenciamento é capaz de fugir efetivamente, seguindo sua própria linha contínua ou suas pontas de desterritorialização, mesmo se essa linha é forte e essas pontas intensas." A fuga, no contexto de Pedro Bala, não é apenas uma

[100] Além de mato ralo, rasteiro, de cesto de palha, encontramos no livro Capoeira Escrava, de Carlos Eugênio Libano Soares, uma explicação de que as fugas dos(das) negros(as) se davam em guaridas de matas altas, pois os(as) negros(as) não poderiam se esconder em mato rasteiro. (Soares, 2004, p. 50).

corrida física, mas a construção de um novo espaço para agir, um espaço em que a opressão, embora presente, se vê desafiada pela imprevisibilidade e flexibilidade dos corpos que se recusam a ser domados.

Na cena do canavial, a capoeira, com sua fluidez e dinamismo, torna-se a metáfora de uma luta. O campo, que antes era sinônimo de trabalho forçado e dor, agora se transforma em um véu que oculta e protege. A capoeira, enquanto *saber menor*, se desvia dos padrões rígidos impostos pelo sistema, reinventando a luta e subvertendo a lógica da opressão. Aqui, os meninos não lutam apenas contra os guardas, mas contra a própria estrutura que os aprisiona. O canavial, esse espaço de exploração, é agora o terreno da subversão, onde os corpos ganham a possibilidade de um movimento imprevisível e transformador.

Pedro Bala, ao fugir, se torna não só o líder do seu bando, mas o errante, o foragido, aquele que se move em direção ao impossível. A polícia o persegue, mas ele não busca apenas a fuga da captura física. Sua busca é por algo maior: por Dora, por uma vida além das amarras do sistema. O laço entre eles não está na ordem do código ou da lei, mas no plano de imanência, “mas o plano é a máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças” (Deleuze; Guattari, 2020, p. 46), de um cuidado que escapa à lógica do Estado. No convento, um espaço de aparente proteção e clausura, Dora está muito doente, mas Pedro Bala não se intimida. Sua linha de fuga não é a da desistência, mas a da persistência diante da situação. Sua luta não é contra um inimigo visível, mas contra um sistema que tenta apagá-lo, que tenta prender sua própria possibilidade de ação.

A educação, ou a falta dela, não é sua emancipação. O que Pedro Bala busca não é a domesticação de si mesmo dentro dos limites impostos pela sociedade, mas a capacidade de pensar a fuga, o desvio, de reescrever o próprio caminho. Em um espaço onde a liberdade é constantemente negada, a fuga não é apenas um ato de escapar, mas um gesto de invenção, uma reescritura do que significa viver sem ser subjugado. A verdadeira resistência está na capacidade de desterritorializar, de romper com as estruturas que tentam definir quem ele é e onde ele deve estar.

A educação, nesse contexto, é uma ferramenta do Estado que visa à disciplina e ao controle. Pedro Bala, no entanto, se educa à margem, nos gestos de fuga, nos desvios que a vida nas ruas e nas bordas do sistema lhe impôs.

> Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das "singularidades" de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma; quando escapamos à força gravitacional para entrar num campo de celeridade; quando paramos de contemplar o escoamento de um fluxo laminar com direção determinada, e somos arrastados por um fluxo turbilhonar; quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair delas constantes, etc. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 39-40).

Se a educação tradicional impõe formas fixas e definidas, uma educação menor, como a de Pedro Bala, ocorre no movimento, na errância, na relação com a multiplicidade e com os fluxos imprevisíveis da vida. Trata-se de uma aprendizagem que não visa à adaptação ao instituído, mas à experimentação de novas formas de existir. Essa educação não é domesticadora, mas desorganizadora; não é reprodução, mas invenção.

Nesse sentido, a capoeira surge como um saber menor, aprendido nas ruas, no corpo em jogo, na luta que não é apenas combate, mas também ritmo, estratégia e resistência. Presente no cotidiano desses meninos, a capoeira não se submete a um ensino formal, mas é transmitida na prática, nos gestos, na observação e na repetição coletiva. É uma forma de "educá-los" que não impõe regras fixas, mas ensina a se mover entre elas, a driblar imposições, a criar brechas de liberdade dentro de um mundo que os quer disciplinar. Assim como Pedro Bala e os Capitães da Areia aprendem nas ruas a desviar, escapar e reinventar-se, a capoeira também ensina a arte do deslocamento, do jogo entre forças, da resistência que se dá no corpo e no movimento.

No canavial, a fuga de Pedro Bala não é apenas uma busca por liberdade, mas uma afirmação de sua humanidade. Esses meninos não têm acesso à escola formal e vivem diante de um sistema que, além de não estimular a educação para as crianças em situação de rua, ainda tenta desumanizá-las.

Pedro não apenas escapa fisicamente, mas também recusa o lugar imposto a ele pela sociedade. Sua linha de fuga não é uma linha reta ou previsível, mas a reescrita contínua de um caminho que se refaz a cada passo. Nesse movimento imprevisível, ele não apenas sobrevive, mas inventa novas formas de existir, de lutar, de se afirmar.

A cena, ao articular a capoeira como expressão de um saber menor, atualiza a própria dinâmica da resistência. Não se trata de um saber passivo ou submisso, mas de um saber insurgente, que inventa a possibilidade de outra vida, sempre à beira da resistência. A capoeira aqui é o código do corpo que não se dobra, mas se refaz a cada golpe, a cada passo, a cada movimento.

Desta forma, somos conduzidos a refletir sobre as relações entre saberes instituídos e conhecimentos insurgentes. O campo sensível do filme, onde os corpos falam antes das palavras, nos faz perguntar: e a educação? Que caminhos são negados a esses meninos? Se o trabalho forçado busca dobrá-los pelo cansaço, onde se inscreve a escola nesse destino? Em meio ao embate entre saberes, o filme segue nos convidando a olhar para o que está à margem e seguimos dialogando até chegarmos ao destino dos capitães.

6.2 O destino dos Capitães em diálogo com a educação

> A máquina literária antecipa uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas, mas porque se determina a preencher as condições de uma enunciação coletiva ausente em algum ponto: a literatura é assunto do povo. (Cardoso, 2021, p. 40).

E é do povo que emergem os Capitães da Areia, assim como podemos inferir que Jorge Amado produziu uma literatura menor, pois trata das minorias, da classe trabalhadora, dos "pivetes" das ruas. Essa literatura menor não é menos significativa, mas sim aquela que transgride, desloca e reinventa as formas dominantes da linguagem e do pensamento.

> Anos depois, os jornais de classe, pequenos e clandestinos, circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, lidos à luz de fifós. Publicavam sempre notícias sobre um militante proletário: Pedro Bala, agora perseguido como organizador de greves, dirigente de partidos ilegais, inimigo perigoso da ordem estabelecida. No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, esses jornais (as últimas bocas ainda ativas) clamavam por sua liberdade, denunciando sua prisão em uma colônia penal. (Amado, 2009, p. 262).

Pedro Bala, o chefe dos Capitães da Areia, torna-se, na narrativa amadiana, um líder dos trabalhadores, um nômade da revolta, um corpo que resiste. No filme, sua jornada se encerra com a confirmação de seu destino: a perseguição como líder de sua classe. Assistir ao filme é ver a história contada, mas nem sempre enxergamos as camadas que o autor ou o diretor pretendem revelar. O cinema, enquanto arte, se oferece como experiência sensível, e toda adaptação carrega a sua própria enunciação e gesto político e conta a história a partir da perspectiva da época em que o filme foi produzido e não exatamente àquela da obra em que foi inspirada.

Neste diálogo, buscamos compreender como a capoeira é retratada, entendendo-a como um saber menor e uma arte desterritorializada. O território é o Brasil, mas a terra é a África. A capoeira é um produto histórico-cultural do Brasil, enraizada na cultura africana, entrelaçada a matrizes indígenas e outros povos. Ela não é uma ilha isolada; é uma prática social e uma arte insurgente, como exploramos na criação do personagem Pedro Navalha, na seção 3 desta tese.

O próprio nome do bando, Capitães da Areia, evoca essa relação com a capoeira: os garotos marginalizados, vistos como indesejáveis, reconfiguram a ordem pela desordem. "Como se a ordem viesse organizar uma desordem prévia, como se o real viesse realizar uma possibilidade de primeira" (Deleuze, 2012, p. 13). A capoeira, marginalizada pelo Império e criminalizada pela República, encarna no filme essa busca por uma ordem imposta, generalizada, que os meninos sabiam transgredir.

O filme também evidencia outras práticas sociais, como o candomblé, na proteção de uma mãe de santo às crianças abandonadas. Querido de Deus,

personagem que ressoa os registros históricos da capoeira na Bahia, emerge na narrativa como um dos fios que conectam a ficção à realidade. Jorge Amado, ao afirmar que só escrevia sobre o que via e vivia, traz para suas páginas figuras que transitam entre o imaginário e o real.

> Construir a máquina de guerra nômade é construir a própria singularidade; é reorganizar as forças e linhas intensivas que compõem nosso ser. Trata-se não só de política, mas de ética e da relação com o mundo. O conceito de corpo sem órgãos (CsO) é intrinsecamente ligado a essa construção da máquina de guerra e à luta constante contra a sua captura: é necessário que o pensamento esteja sempre vigilante, que não durma nem se perca no delírio. (Cardoso, 2021, p. 50-51).

Os Capitães da Areia, em devir, constroem para si corpos sem órgãos. Lutam e resistem às forças que os relegam a uma categoria menor. No filme, algumas cenas nos levam ao que Deleuze chama de imagem-lembrança, capturada da filosofia de Bergson: momentos em que corpo e espírito estão unidos sem hierarquia, evocando lençóis do passado nas pontas do presente.

Compreender o cinema através de uma educação menor, como propõe Silvio Gallo, significa fazer desse olhar não uma reprodução das formas dominantes, mas uma experimentação. Cinefalografar é uma possibilidade pedagógica: não apenas assistir, mas criar novas formas de sentir e pensar o cinema em sala de aula, reconhecendo os meninos que habitam as ruas e suas memórias como parte do nosso próprio devir. Uma das cenas impactantes para esse diálogo com a educação é a do Personagem Professor contando histórias e estórias para os demais, tendo em vista que era o único que sabia ler.

Figura 18: Professor contando histórias para os Capitães da Areia

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 48 minutos e 43 segundos do filme, observamos o Professor envolvido em mais uma de suas histórias. Pelo visto, aquele momento fazia parte de um ritual cotidiano. A imagem escura como uma penumbra, dando um ar de suspense a cena. Todos o escutavam, encantados, inclusive Dora, pois ele não apenas lia, mas interpretava cada palavra, cada gesto, cada pausa. Enquanto isso, em uma montagem paralela, vemos Pedro Bala se preparando para resgatar a imagem de Ogum.

A literatura, nesse instante, tornava-se corpo, pois a história contada pelo Professor ressoava diretamente na outra cena da montagem paralela. Esse recurso cinematográfico, a montagem paralela, consiste na alternância entre duas ou mais cenas que ocorrem simultaneamente, mas em locais diferentes, criando um efeito de contraste ou reforço temático entre elas. Assim, o espectador estabelece conexões entre as situações apresentadas, enriquecendo a narrativa.

Nesse contexto, o contraste entre as duas cenas é evidente: de um lado, no trapiche, entre os ruídos da rua e o estalar das velhas madeiras, os meninos acessam uma forma de educação que lhes foi negada pela escola. No improviso do Professor, encontram um terreno fértil para o aprendizado. Do outro lado,

temos Pedro Bala, um “menino” em meio à dura realidade da delegacia, cercado por delitos que fazem parte do seu cotidiano e da sua formação. O jogo de imagens e sons intensifica essa dualidade, mostrando como a vida dessas crianças se equilibra entre o conhecimento, a sobrevivência e a luta por uma educação que parece não lhes pertencer.

Podemos pensar esse momento a partir da ideia de educação menor, como aponta Gallo (2013, p. 05):

> A aquisição da língua é um ato político, que insere as crianças no universo da ação política. Aprender a dominar a linguagem é aprender a emitir palavras de ordem. Para além da informação e da comunicação, a língua maior possibilita o mando e a obediência.

Inspirando-se na filosofia de Deleuze e Guattari, Gallo diferencia a educação menor da educação maior, aquela das normativas, das leis a que vem de quem detém o poder. No caso do Professor, não se tratava de um ensino tradicional, mas de uma aprendizagem que emergia do cotidiano, da errância, das linhas de fuga que se desenhavam em suas narrativas. O ato de contar histórias ali não era apenas um momento de transmissão de conhecimento, mas um acontecimento, uma experiência viva que reconfigurava a subjetividade dos meninos e da menina do trapiche.

Ao interpretar cada palavra, cada gesto e cada pausa, Professor criava um espaço onde a linguagem não apenas comunicava, mas também produzia novas formas de existência e resistência. Dessa forma, a literatura, nesse contexto, não se reduzia a um objeto de saber, mas tornava-se um meio de emancipação, possibilitando que as crianças acessassem uma educação que lhes fora negada pelos sistemas oficiais.

Figura 19: Discussão de Sem pernas com Professor sobre o resgate da imagem de Ogum

Fonte: Capitães da Areia (2011).

A cena de Sem-Pernas, aos 50 minutos e 29 segundos, traz à tona uma discussão que atravessa os becos e terreiros da Bahia: a relação entre educação e religião dentro de um contexto de marginalidade. “Santo que é santo não vai preso não”, diz ele, com a descrença moldada na dureza das ruas, na dor da rejeição, na ironia de quem já viu demais para confiar na justiça dos homens ou na dos céus. A fala de Sem-Pernas carrega um eco da luta constante entre a fé e a realidade cruel que esses meninos enfrentam, e a montagem paralela de Pedro Bala na delegacia segue enquanto os “pivetes” no trapiche discordam da posição do chefe dos capitães.

Jorge Amado, ao compor a narrativa, entrelaça a religiosidade ao sincretismo tão presente na Bahia, onde santos e orixás convivem sob o mesmo teto de devoção. Os adultos que desempenham papel de guias na vida dessas crianças não pertencem a um único dogma, mas se dividem entre a proteção católica do Padre José Pedro e a acolhida ancestral de Mãe Aninha. Duas forças espirituais que parecem disputar a crença dos meninos, enquanto Querido de Deus, com sua capoeira, surge como um terceiro eixo, um saber menor, uma educação menor, uma sabedoria corpórea que também educa.

Como nos aponta Silvio Gallo:

> Uma educação menor é trincheira (ou, para dizer como Deleuze e Guattari, toca, resultado de um devir-animal), espaço de resistência, não um programa. Colocar-se à deriva, como barcos em águas desconhecidas. E, na repetição das diferenças, criar o diferente. (2013, p. 10):.

A educação que se dá no trapiche não ocorre dentro dos moldes formais da escola. Ela emerge do cotidiano, das experiências compartilhadas, das narrativas orais, do corpo que aprende pela prática, seja através da palavra do Professor, da fé de Pirulito, ou da capoeira de Querido de Deus. Para além da religião institucionalizada, há uma transmissão de saber que escapa das estruturas de poder e se manifesta na vivência desses meninos.

A ironia de Sem-Pernas ressoa ainda mais quando Pirulito, o mais devoto do grupo, afirma que reza por todos. “Não reze não, que não está dando certo”, responde Sem-Pernas, sintetizando sua falta de fé, não apenas nos deuses, mas no mundo ao seu redor. Aqui, a ausência de crença não é apenas uma negação da religião, mas uma rejeição ao que essa religião representa na sua própria história: o abandono, a promessa não cumpridas, a prece que nunca se realizou.

Deleuze e Guattari nos falam sobre a desterritorialização dos sistemas instituídos, sobre as linhas de fuga que escapam dos modelos fixos. A religião, nesse contexto, não é uma estrutura homogênea, mas um campo de disputa entre o dogma e a experiência. Padre José Pedro e Mãe Aninha representam, cada um a seu modo, espaços de resistência e cuidado, mas para Sem-Pernas, que não encontra refúgio em nenhuma dessas figuras, resta apenas o descrédito.

O sincretismo que permeia a obra amadiana não é apenas estético, mas político. A religião não é um abrigo garantido para todos(as), e a resposta de Sem-Pernas à fé de Pirulito é um lembrete de que para alguns, nem mesmo Deus parece ouvir. O cinema traduz isso com um jogo de luz e sombra, enquadramentos fechados, a expressão dura de Sem-Pernas contraposta à esperança ingênua de Pirulito. Mais do que um diálogo, a cena é um embate entre acreditar e sobreviver, entre a promessa do sagrado e a brutalidade do

mundo. Na manhã seguinte, Pedro Bala retorna, agora carregando a imagem de Ogum. Ele não é apenas um líder ou modelo a ser seguido, mas uma representação de um herói, que se dissolve nas ruas como um fluxo nômade.

Figura 20: Pedro Bala voltado com a imagem de Ogum

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Aos 54 minutos 27 segundos decorridos da película, Pedro Bala retorna com a imagem recuperada de ogum. Na linguagem cinematográfica, a representação de Pedro Bala retornando como um herói que é fundamental para a construção de seu destino. A escolha de Ogum, o orixá da guerra e da justiça, não é apenas simbólica, mas também serve como um marcador de transformação, Pedro Bala, ao assumir a imagem de Ogum, pode ser visto como um exemplo de "deterritorialização" "[...] fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte." (Deleuze; Guattari, 2008, p. 14). No cinema, um herói é muitas vezes forjado através de um momento decisivo de transição, e nesta cena percebemos a figura de um

líder. A fotografia em plano Plongeé[101] pode, por exemplo, simbolizar a entrada de Pedro Bala em um novo estado de consciência, onde ele abraça seu papel de herói, mas também o peso da luta que o aguarda, como já vimos nas cenas do reformatório.

A movimentação da câmera pode se concentrar em uma sequência de transições rápidas, rápidas mudanças de planos, que ilustram o caminho do herói: desde a infância pobre até o envolvimento no sindicalismo e sua ascensão, como veremos no final no destino de todos contados por Professor. A escolha de Ogum como referência, uma divindade que carrega tanto a força de um guerreiro quanto a energia transformadora, é uma maneira de Pedro Bala se reterritorializar em uma nova forma de ser.

Ao mesmo tempo, Deleuze e Guattari falam da criação de novas formas de subjetividade e potência de ação a partir do caos, e a ascensão de Pedro Bala como herói do sindicato reflete esse processo. Ele se torna uma figura de resistência e subversão, da mesma forma da capoeira que ele utiliza como um saber contra o sistema que o marginaliza, mas ao mesmo tempo se reconcilia com sua origem e sua própria luta interior.

A escrita amadiana, que se caracteriza pela mistura do real e do fantástico, que ultrapassa qualquer limite lógico e abraça o impossível, também traz camadas de interpretação. Pedro Bala como uma figura que se funde com Ogum segue essa linha, onde a realidade é atravessada por mitos e representações simbólicas. A transição de Pedro Bala para o herói sindicalista, assim como seu pai, se dá por meio de um processo de “encarnação” dessa mitologia, quase como se ele fosse uma figura mítica e real ao mesmo tempo. O uso de Ogum como símbolo de guerra e justiça se alinha com a luta pela liberdade dos oprimidos, que também é um tema presente no movimento sindical. Essa "mitificação" de Pedro Bala também pode ser entendida como uma forma de resistência à opressão.

[101]Plongée, que significa mergulhada em francês, é o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto, assim, é possível ver a imagem como se estivéssemos mais altos. (VOLPI, Alice. Plongée e Contra Plongée. 2009. Disponível em: https://cineadcap.blogspot.com/2009/06/plongee-e-contra-plongee.html. Acesso em: 12 fev. 2025).

A narrativa amadiana coloca a infância e as situações de marginalização como elementos que configuram a identidade do protagonista, e isso é refletido em Pedro Bala. Ele não apenas passa por uma transformação física e psicológica, mas sua relação com o povo, com os outros “pivetes” e com o sistema opressor vai se desenrolando de forma gradual, embora profundamente marcada pelo contexto político.

A figura de Ogum como um herói mítico e guerreiro não é apenas uma identidade imposta ou buscada por Pedro Bala; ela surge da sua existência marginal, da resistência ao sistema, mas também da interação com outros corpos, os meninos da rua, os trabalhadores e até os elementos religiosos que alimentam sua construção de herói. Essa trajetória pode ser compreendida à luz da máquina de guerra de Deleuze e Guattari, pois Pedro Bala não apenas se rebela contra o aparelho de Estado, mas constitui ele próprio uma força de exterioridade:

> A exterioridade da máquina de guerra em relação ao aparelho de Estado revela-se por toda parte, mas continua sendo difícil de pensar. Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo. (Deleuze; Guattari, 2008, p. 15).

A capoeira, como estamos intuindo na tese, surge como um saber menor, uma prática corporal que não se limita a uma técnica de combate, mas que representa uma resistência ao poder hegemônico, um modo de existência que desafia as formas de controle social. Assim como Pedro Bala se movimenta entre os espaços da cidade sem se prender a uma estrutura fixa, a capoeira é uma forma de deslocamento que escapa à domesticação e à normatização impostas pelo Estado.

A cena de Pedro Bala retornando como herói com a imagem de Ogum é, portanto, um ponto de intersecção entre a mitologia, a luta social e a transformação pessoal. Ela utiliza elementos cinematográficos de construção de personagem, a escrita amadiana de fusão entre o real e o fantástico e os

conceitos filosóficos de deterritorialização e reterritorialização, para mostrar a ascensão de um herói que não é apenas o produto de um movimento social, mas também de um processo de autoconstrução e resistência a um sistema que tenta moldá-lo de forma a mantê-lo no lugar que lhe foi atribuído.

Figura 21: Participação efetiva de Dora em um dos furtos cometidos pelos Capitães da Areia.

Fonte: Capitães da Areia (2011).

A cena em que Dora participa do seu primeiro roubo, aos 59 minutos e 17 segundos, é emblemática no processo de aprendizado de sua nova realidade, de resistência e sobrevivência. Se antes ela era apenas uma menina, agora começa a internalizar o papel de "capitão da areia", uma posição que mistura o imaginário de uma infância sem parâmetros com a dureza de uma luta constante.

Na escrita amadiana, o foco não está apenas na transformação do indivíduo, mas em como ele se insere em um sistema maior e como o movimento entre o real e o simbólico opera nas ações desse indivíduo. Dora, ao participar do roubo, não apenas realiza um ato material, mas simbolicamente se inicia no "mundo dos Capitães da Areia". Ela vai além da criança que sonha com uma vida diferente. Ao estar imersa na ação, ela começa a vivenciar o que significa ocupar essa posição de resistência ao sistema. É através do roubo que ela

aprende, de forma visceral, que a sobrevivência se faz por meio de transgressões constantes: físicas, espirituais e psicológicas.

> Aprender vem a ser tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro. Pode-se dizer que aprender, afinal de contas, é uma tarefa infinita, mas esta não deixa de ser rejeitada para o lado das circunstâncias e da aquisição, posta para fora da essência supostamente simples do saber como inatismo, elemento a priori ou mesmo Idéia reguladora. (Deleuze, 2006, p. 160).

Mas, para Dora, a educação não se dá em um modelo formal. A rua, com seus códigos e lógicas, é a verdadeira escola, e sua experiência de aprendizado é travada entre os corpos sujos, cansados e esfomeados das crianças, e o caos simbólico e concreto que a cidade impõe a elas.

Dentro da filosofia Deleuze-Guattariana, Dora pode ser vista como uma figura em processo de deterritorialização. O seu "corpo sem órgãos" está em construção: ela não é mais apenas uma menina; ela está se transformando em uma figura destituída de uma identidade fixa, numa constante metamorfose, onde a rua e a violência oferecem novos territórios de aprendizado. Sua subjetividade ainda está em fluxo. A participação no roubo não é um ato isolado, mas uma forma de reterritorialização, de se inserir, de ser absorvida por um novo sistema de valores, mais alinhado com a necessidade imediata de sobrevivência do que com a moral convencional.

> As maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfose de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas. (Deleuze; Guattari, 2008, p. 21).

Dora, ao se tornar parte dos Capitães da Areia, passa a integrar um desses grupos rizomáticos, que se movimentam à margem do sistema, desafiando as estruturas de poder. Um dos momentos emblemáticos da película em que percebemos a capoeira como um saber menor. Mesmo que não esteja

presente explicitamente nessa cena, ela se manifesta no jogo corporal dos meninos para cometer o roubo, na agilidade, na movimentação furtiva, na capacidade de se esquivar, que poderíamos relacionar com a malandragem que já explicitamos anteriormente.

Podemos também inferir no contexto a filosofia de Gallo sobre a “educação menor”. Para Gallo, a educação não pode ser entendida como um simples processo de adaptação ao modelo imposto pela sociedade dominante. A "educação menor" refere-se a um processo de aprendizagem que acontece fora dos moldes convencionais, um aprendizado que não visa a adaptação ao sistema, mas a criação de formas de resistência e subversão.

Mas, na rua, essa educação "menor" oferece uma oportunidade de subjetivação não convencional, onde a força, a resistência, a subversão e a capacidade de se reinventar são fundamentais. Dora, ao entender esse processo, começa a se reterritorializar como uma criança que não se submete, mas que se refaz a cada ato de resistência.

Assim como a capoeira nas maltas do século XIX, os Capitães da Areia operam em grupos móveis, fluidos, que se organizam fora das estruturas rígidas do Estado. A capoeira, além de uma luta, era uma forma de existência rizomática, um modo de estar no mundo que escapava ao controle colonial. Da mesma forma, os meninos da rua aprendem a habitar a cidade de forma alternativa, apropriando-se dos espaços que lhes são negados e subvertendo a lógica da posse e da propriedade.

A cena do primeiro roubo de Dora marca um momento crucial de aprendizagem, não só em termos de sobrevivência, mas também como um aprendizado sobre o poder e a subversão. A filosofia de Deleuze e Guattari sobre deterritorialização e reterritorialização, associada à visão da educação menor de Silvio Gallo, sugere que, no contexto das ruas, a educação tradicional é irrelevante. O que importa para Dora é o que ela aprende fora da escola, no corpo a corpo com a realidade dura, na dança dos corpos que se esquivam e se impõem no espaço urbano.

Ela não é mais apenas uma criança submissa à autoridade, mas começa a se construir como uma protagonista, capaz de navegar os fluxos de uma

realidade opressora. No fim, seus movimentos são os de um corpo que aprendeu a lutar sem que pareça luta – como a capoeira, como os Capitães da Areia, como toda forma de resistência que nasce nas experiências marginalizadas.

Figura 22: Dora com Sem Pernas no colo

Fonte: Capitães da Areia (2011).

A 1 hora 1 minuto e 52 segundos passados do filme observamos uma essa cena de Dora com Sem Pernas no colo, onde ela é chamada de "mãezinha" pelos meninos, é uma cena carregada de simbolismo e abre espaço para dialogarmos sob a ótica da educação menor e dos conceitos de Deleuze e Guattari.

No contexto da cena, Dora, ao segurar Sem Pernas nos braços, se torna o ponto de apoio, um símbolo maternal, mas também de resistência e força. Ela, mais uma vez, é deslocada de sua posição de "menina" para se tornar uma figura de autoridade, ainda que sem uma configuração formal de poder. O ato de ser chamada de "mãezinha" reflete uma inversão simbólica: ela não é mais apenas uma "garotinha" marginalizada, mas se torna uma figura que oferece cuidado e segurança em meio ao caos.

Na escrita amadiana, a mistura do real com o fantástico é uma chave interpretativa. A relação entre Dora e Sem Pernas, o nome que carrega uma

carga simbólica de fragilidade e resistência, e o ato de ser chamada de "mãezinha", coloca em cena a complexidade da vida nas ruas, onde, por mais que a dor e a vulnerabilidade estejam presentes, também há espaço para a constituição de novos. A maternidade que ela assume é uma forma de sobrevivência emocional, um modo de estabelecer sociabilidades na dureza da vida nas ruas.

Esse momento também reflete a ideia amadiana de que, dentro da dureza da vida marginal, existe uma "poética da resistência". O que pode parecer um gesto de fragilidade ou uma repetição do papel convencional da mulher, como mãe, se torna, nas ruas, um ato de rebeldia, pois se contrapõe às estruturas de dominação e aos papéis estabelecidos pela sociedade dominante. Dora, ao ser chamada de "mãezinha", ressignifica esse papel maternal, tornando-o algo que não é de subordinação, mas de poder e cuidado que não é mediado pelas normas sociais.

No que se refere a Deleuze e Guattari, a cena de Dora com Sem Pernas no colo pode ser lida em termos de *reterritorialização* e *deterritorialização*. Dora, ao ser chamada de "mãezinha", subverte um conceito tradicional da maternidade, que, no contexto social em que eles e ela estão inseridos, não corresponde aos significados ideológicos impostos pela sociedade. Ela não adere ao papel maternal clássico; e sim cria, na sua relação com as crianças e com Sem Pernas, uma nova territorialidade, onde a proteção e o cuidado são formas de poder, formas de resistência

Dora, com Sem Pernas nos braços, está em um processo de "*deterritorialização* do afecto" (Deleuze; Guattari, 2008, p. 18). Ela não é uma figura de subordinação, mas se reterritorializa como uma líder em sua capacidade de afectar aqueles indivíduos, um ponto de apoio emocional para as crianças ao seu redor. Essa "maternidade" emerge de uma necessidade social e existencial, e reflete a força criativa do coletivo de crianças que resistem e criam novos vínculos em uma realidade que tenta desumanizá-los.

A relação entre Dora e Sem Pernas também pode ser parte do diálogo com a *educação menor* proposta por Silvio Gallo. Para Gallo, a educação menor não é o processo de adaptação a um sistema pré-estabelecido, mas uma forma

de aprendizagem radical, que desafia as convenções e oferece novas formas de entender o mundo como forma de “[...] abrir espaço para experimentações, de educações menores, não modelares, que impliquem a construção de possibilidades não institucionalizadas”. (Gallo, 2013, p. 9). Neste contexto, a "educação menor" é vivida por Dora e pelos outros meninos em situação de rua de forma a criar significados próprios para suas existências. O ato de cuidar de Sem Pernas e ser chamada de "mãezinha" reflete um aprendizado que não se dá na escola tradicional, mas na vivência concreta, na experiência direta com a realidade da rua.

Dora, em sua relação com as crianças e com Sem Pernas, ensina algo muito mais profundo do que o simples ato de ser mãe. Ela ensina a criar vínculos em um mundo onde a perda e a dor são constantes, mas a resistência é uma possibilidade de reinvenção.

Dora, ao aceitar esse papel de cuidadora, não está se conformando com um papel passivo ou tradicional, mas criando novas formas de subjetividades e de organização afetiva, criando vínculos que são suas armas de resistência.

Através desse processo de reterritorialização, Dora se reconfigura não como uma criança, mas como uma figura de força e de afecto, capaz de ensinar e de aprender fora dos moldes convencionais da sociedade. Ela constrói uma nova forma de dialogar com a Educação.

Figura 23: Pedro Bala e o Diretor do Reformatório de menores

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Em 1h 10 minutos e 21 segundos Pedro Bala é colocado pelo agente público em uma cadeira à frente do Diretor do Reformatório. O enquadramento fecha-se sobre Pedro Bala. O close-up captura não apenas seu rosto marcado pelo tempo curto da infância endurecida, mas a tensão de um corpo que resiste sem palavras. No jogo de luz e sombra, a mise-en-scène já denuncia o embate que transcende o espaço físico: ali não se trata apenas de um menino e um diretor, mas de dois regimes de saber que se confrontam.

O diretor, sentado atrás de sua escrivaninha maciça, símbolo da ordem que acredita representar, tem a pretensão de ser o educador. Seu discurso moralista desenrola-se sobre a ruína de um sistema que vê na repressão um método pedagógico. Em uma de suas falas ele diz: “Gente ruim, como você nasce ruim e morre ruim, às vezes era melhor ter morrido”. Mas cada palavra que pronuncia carrega a poeira das instituições que domesticam em nome do bem, que moldam os corpos a ferro para que caibam nas frestas estreitas do social.

Pedro Bala, no entanto, não responde com palavras, mas sim com um olhar cortante que desafia a composição rígida do quadro. Ele encarna o saber menor, aquele que escapa das grandes narrativas e se inscreve nas margens,

nos becos, nos pés descalços do capoeira que correm livres pela cidade. Silvio Gallo, em diálogo com Deleuze e Guattari, nos lembra que a educação menor não se dá nos discursos hegemônicos, mas na errância, na invenção, na possibilidade de fazer gaguejar a língua. Pedro Bala é, então, a própria inscrição do menor no campo da educação: ele não aprende, ele subverte.

A troca de câmeras entre os rostos, ora fixando o diretor em sua rigidez, ora capturando a resistência silenciosa de Pedro Bala, intensifica a tensão do momento. Cada corte revela a assimetria do poder, um jogo onde a autoridade tenta se afirmar, mas encontra a dureza de um olhar que não se curva. A lição que ele pensa estar ministrando dissolve-se na própria fenda do seu discurso. Porque a educação, quando exercida como violência simbólica e física, não forma, apenas silencia. E, ainda assim, o silêncio de Pedro Bala não é aceitação: é potência, como podemos observar em diversas cenas do filme, especialmente a fuga dos trabalhos forçados, que em silêncio utilizando-se do olhar e de suas habilidades de capoeira consegue escapar das “garras” do sistema opressor.

O que o diretor não compreende é que a verdadeira lição se inscreve fora da sala, fora da escola, fora do reformatório. O saber menor de Pedro Bala é um saber errante, feito de experiência e resistência. E o cinema, ao capturar esse instante com uma câmera que espreita, que tensiona e se move como os próprios Capitães da Areia, denuncia a falência de um modelo pedagógico que não educa, apenas domestica. E ao final da cena, quando a porta se fecha atrás do menino, não é ele quem sai derrotado. É a instituição que, incapaz de conter a vida, vê escapar pelas frestas de sua ordem o que jamais poderá capturar: a liberdade, essa que está dentro de Pedro em suas imagens-lembrança, em seus códigos secreto em sua alma e em sua esperança de reencontrar Dora.

Figura 24: Dora recebendo os cuidados e os conselhos do Padre Jose Pedro

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Decorridos 1h 11 minutos e 36 segundos Padre Jose Pedro visita Dora no convento. O enquadramento nos dois demonstra o carinho do Padre pelos capitães da Areia, é um momento importante de diálogo com a educação. Padre Pedro, fala com suavidade, mas suas palavras carregam o peso da ordem. Ele a aconselha a ter fé, a confiar nas irmãs, a permitir que as freiras cuidem dela. A montagem alterna entre os dois, um jogo de olhares que traduz mais que o diálogo. De um lado, o sacerdote, convencido de que age pelo bem, de que a compaixão se impõe com a doçura da obediência. Do outro, Dora, olhos marejados, presa entre a gratidão e a recusa.

O convento, assim como o reformatório, representa a grande instituição que acredita salvar enquanto domestica. Dora é posta sob a tutela da fé, mas sua experiência, seu saber menor, resiste na doença, na febre que a consome e a protege. Padre José Pedro percebe que Dora está ardendo em febre. A febre de Dora é o sintoma da luta. Seu corpo fala quando as palavras lhe são tiradas. A pedagogia do cuidado, quando imposta, também é uma forma de opressão. O convento cuida, mas não escuta. Dora treme, mas não cede.

Silvio Gallo nos lembra que o menor não é apenas o excluído, mas aquele que se expressa no limiar da linguagem oficial, reinventando-se na negação, no

silêncio, no corpo que não se dobra. “Tempo para notar, que cada pessoa é um mestre, educador, educadora. Caminhamos lado a lado nos ensinando mutuamente, como um agogôs. Educação que se dá pelo contágio dos corpos” (Gallo, 2022, p. 6). Mas no convento, como no reformatório, esse contágio é temido. A experiência de Dora não pode ser assimilada, apenas contida.

Ao final da cena, quando a câmera recua, deixando Dora envolta nos lençóis brancos do leito, não sabemos se ela dorme ou apenas espera. O menor sempre encontra uma brecha. E, mesmo febril, Dora ainda guarda sua liberdade.

Quando Pedro Bala e os Capitães da Areia invadem o convento para resgatar Dora, a cena se transforma. “O ser amado aparece como signo, uma ‘alma’: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo de amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles”. (Deleuze, 2022, p. 14). Dora, febril e cercada pelas paredes da instituição, é um enigma a ser desvendado, um mundo em si mesma que Pedro Bala busca resgatar não apenas fisicamente, mas em sua essência. A fuga não é apenas uma ação concreta; é um gesto de libertação de um sistema que a confinava, um retorno ao espaço onde seu saber menor pode novamente florescer.

Figura 25: Dora aos cuidados de Mãe Aninha

Após 1h 20 minutos e 46 segundos após a fuga do convento Dora reaparece no trapiche aos cuidados das ervas e da fé nos orixás de mãe Aninha. O trapiche não é hospital, nem templo, nem lar. Mas é todos ao mesmo tempo. Nele, Dora é acolhida, não com preces ou ciência, mas com o saber menor das ervas e dos toques ancestrais. Mãe Aninha inclina-se sobre o corpo febril da menina. Suas mãos experientes deslizam sobre a pele em brasa, enquanto murmura cânticos em Yorubá que se entrelaçam ao farfalhar das folhas maceradas. O vapor das infusões preenche o espaço, não apenas como um recurso terapêutico, mas como um chamado ao invisível. Trata-se de um resgate que ultrapassa a cura física: é a restituição de um pertencimento ancestral, de uma ligação com um saber que não se traduz em diagnósticos, mas em presenças.

Peço licença, neste ponto, para me colocar na escrita. Enquanto pesquisadora, confesso que por vezes relutei em assumir o lugar da neutralidade, pois sabemos que isso é praticamente impossível. Por isso, nesse instante, diante da cena, não pude evitar que o cheiro das ervas me levasse de volta à minha infância na Bahia, o lugar mais sincrético que já vi e vivi. Esse retorno não foi apenas emocional, mas também teórico: foi o meu próprio corpo

sendo atravessado por perceptos e afectos, como se fosse também tomado por um certo delírio, um certo deslocamento.

Dora, frágil e entregue ao calor da febre, parece já não pertencer ao mundo ordenado das instituições. Seu corpo, tomado pelo delírio, transforma-se em um corpo sem órgãos, no sentido deleuziano: um corpo que escapa às determinações impostas, que se recusa a ser reduzido à lógica do organismo disciplinado. Como dizem Deleuze e Guattari, "um corpo não se reduz a um organismo, assim como o espírito de corpo tampouco se reduz à alma de um organismo. O espírito não é melhor, mas ele é volátil, enquanto a alma é gravífica, centro de gravidade..." (2008, p. 32). Dora flutua nesse espaço volátil, onde o espírito não se ancora, mas se espalha, e onde o saber ancestral encontra o pensamento rizomático.

Ali, envolta nos cantos do terreiro, Dora já não é apenas a menina resgatada do convento, não é a irmã dos Capitães, nem a filha de ninguém. Ela se dissolve e se refaz nas forças que a sustentam.

No trapiche, não há diagnóstico, não há ordens para que tenha fé, não há obediência imposta. A máquina de guerra dos meninos da areia opera em outro regime, em outra forma de coletividade. "A máquina de guerra entretém com as famílias uma relação muito diferente daquela do Estado. Nela, em vez de ser célula de base, a família é um vetor de bando..." (Deleuze; Guattari, 2008, p. 32). Mãe Aninha não cura apenas um corpo doente, mas restabelece o fluxo de uma genealogia subterrânea, um pertencimento que se dá pelo afeto e não pela autoridade. Dora está entre os seus, em um espaço onde a vida pulsa sem a necessidade de justificativa.

O ritmo da cena é lento, quase ritualístico. A câmera flutua sobre Dora, alternando entre o close de sua pele úmida de suor e as mãos firmes que a tocam. Não há enquadramentos rígidos, apenas um movimento que acompanha a respiração, que dança com a luz bruxuleante das velas. O delírio se confunde com a realidade, o terreiro não é um lugar, mas um estado de passagem. Ali, Dora não precisa aceitar a tutela de ninguém. Seu corpo queima, mas, diferente do convento, aqui o fogo não é febre que domestica, é chama que purifica.

No fim, o trapiche não apenas tenta salvar Dora da varíola, mas a inscreve em outra ordem, um corpo que já não pode ser capturado pelas instituições que tentaram moldá-la. A febre cede, mas Dora não retorna à condição anterior. Entre ervas e rezas, ela se torna outra, mas seu corpo, frágil demais para continuar, se desfaz no tempo. Sua liberdade, enfim, encontra outro destino. No trapiche, ela não foi salva, mas foi acolhida. E na partida, foi sua febre, não as instituições, que a levou. “Há signos que nos forçam a pensar o tempo perdido, isto é, a passagem do tempo, o aniquilamento do que existiu e a alteração dos seres”. (Deleuze, 2022, p. 23).

E, antes do desencarne, Dora entrega-se a Pedro Bala no aprendizado do primeiro e único amor. Agora, ele precisa aprender com a dor da partida da mãezinha de todos, que deixa o corpo físico para virar estrela, como diz Professor no enquadramento da próxima cena.

Figura 26: Professor conversando com o irmão de Dora e dando destino a cada um dos capitães

Fonte: Capitães da Areia (2011).

Em 1h 28 minutos e 43 segundos no portal do trapiche, as sombras se alongam sobre os rostos cansados, e a morte de Dora paira como um silêncio entre os Capitães da Areia. Professor sentado em frente ao mar ao lado de Zé

Fuinha (irmão mais novo de Dora), quando o menino pergunta: “Professor o que vai ser da gente agora” ao que Professor responde: “Vai ser como as coisas são, vão seguir seu rumo”. Cada um seguirá um caminho, mas todos carregam marcas invisíveis, inscrições que não se apagam. No livro de Jorge Amado, o futuro de cada um já está traçado, não como sentença, mas como um fluxo inevitável que os empurra adiante.

E professor segue profetizando: “Tu (Zé fuinha) vai aprender a pescar com Querido de Deus. Volta Seca vai pro sertão, vai virar cangaceiro. Pirulito, vai ser padre e quem sabe um dia, vai ser Papa, mas nem na Bahia Papa pode roubar. Boa Vida vai compor canções e tocar nos bares, João Grande vai abrir um bar e rir das noites, Gato vai pra Ilhéus com Dalva, que é rainha de cabaré. Sem Pernas... talvez equilibrista. Eu? Vou pro Rio, ser artista. E Pedro Bala... — a voz de Professor vacila por um instante — Pedro Bala vai lutar pelo mais importante: a liberdade.

Deleuze e Guattari nos falam da multiplicidade da máquina de guerra, do bando que não é uma organização estável, mas um fluxo de potências em constante desterritorialização. "Por outro lado, e sobretudo, cada membro do bando está emparelhado com um, dois ou três outros membros, de modo que, em caso de desacordo com o chefe, não partirá só, mas arrastará consigo seus aliados cuja partida conjugada ameaça desmanchar o bando inteiro..." (Deleuze; Guattari, 2008, p. 20). Não há hierarquia fixa, não há Estado. O bando se movimenta, dissolve-se e se refaz. Cada Capitão é uma linha de fuga, uma errância sem um ponto fixo de chegada.

Enquanto professor fala aparece as cenas da festa de Iémanjá com Pedro Bala segurando a imagem da Orixá. Professor diz que vai fazer um retrato dos capitães para todo mundo conhecer. E Dora virou estrela é o que Professor diz a Fuinha. O trapiche não os prende. Assim como o bando, cada um seguirá seu rumo, não como um exílio, mas como um movimento inevitável. Pedro Bala partirá, como o pai, para a luta. E Professor, ao carregar os rostos dos amigos em sua arte, inscreverá a memória dos Capitães na eternidade.

O filme não responde. O destino é apenas uma linha de fuga que se estende além da tela, além da história escrita, no campo aberto da liberdade.

Figura 27: Iemanjá retornado ao mar para finalizar a película

Fonte: Capitães da Areia (2011).

O mar, sempre o mar. O filme encerra como começou: a oferenda, o canto que se perde na brisa salgada, a despedida. Iemanjá, mãe das águas, recebe o que lhe pertence. A câmera desliza suavemente sobre as pegadas na areia, rastros que logo serão apagados pela maré, mas que, por um instante, testemunham a existência efêmera dos Capitães da Areia.

Não há fechamento definitivo, apenas um retorno cíclico, um fluxo contínuo que ecoa as ideias de Deleuze e Guattari sobre a desterritorialização. A máquina de guerra dos meninos não se fixa, não se rende às estruturas, mas se espalha como o mar que nunca se deixa capturar por completo. "A potência de um corpo turbilhonar num espaço nômade" (Deleuze; Guattari, 2008, p. 32) se manifesta na própria imagem: o trapiche pode ter ficado para trás, mas o movimento dos Capitães continua.

A montagem repete as imagens da oferenda, reforçando a circularidade do tempo. A Bahia, com seus orixás, sua fé sincrética e sua resistência popular, atravessa esses meninos com uma força vital que escapa às formas instituídas. Mais do que qualquer instituição ousaria tentar moldar, são forjados por linhas de fuga, por movimentos que não cabem em normas, mas que se expandem em outras possibilidades de existir: em puro devir.

A educação que eles receberam não veio da escola ou do reformatório, mas das ruas, da malandragem, das redes de sociabilidade que constroem no improviso da vida. É a "educação menor" que Silvio Gallo nos apresenta, aquela que não se funda na imposição de um saber oficial, mas na invenção cotidiana de formas de existir.

No filme, essa educação se inscreve nas cenas de sobrevivência, na busca incessante pela liberdade, no gesto espontâneo de resistência. Como diz Gallo (2022), trata-se de uma educação que se tece na ação e no desejo, na militância e na desaceleração, na paisagem e na alteridade, na autonomia e na estratégia. Os Capitães da Areia aprendem na prática da vida, naquilo que escapa ao controle das instituições e se desenha no próprio movimento de estar no mundo.

O mar, metáfora do indomável, simboliza essa impossibilidade de aprisioná-los. A oferenda final não é apenas um rito de fé, mas um ato de reafirmação da liberdade. A câmera se afasta, deixando as pegadas serem engolidas pelas águas. Os Capitães da Areia nunca pertencem a um único lugar. Como Iemanjá, eles sempre retornam ao infinito.

6.3 Cinefalografando o Filme Jubiabá: Capoeira e outras práticas sociais como Saber Menor

Nesse momento da tese, além de cinefalografar o filme, trago as questões raciais na obra de Jorge Amado que é um caminho essencial para compreendermos as dinâmicas sociais que atravessam a cultura brasileira. Dentro desse contexto, a capoeira emerge não apenas como luta ou jogo, mas como um saber ancestral afro-brasileiro, carregado de resistência e processos de subjetivação.

O debate sobre essas temáticas torna-se ainda mais relevante nos dias atuais, quando o racismo estrutural segue presente e demanda práticas antirracistas. Em "Jubiabá", Jorge Amado nos apresenta a trajetória de Antônio Balduíno, menino negro que cresce em um bairro pobre da cidade da Bahia e

experimenta, desde cedo, as agruras da desigualdade. Após o desencarne da tia que o criava, ele é entregue aos cuidados de uma família rica. Na mansão do Comendador Ferreira, Balduíno enfrenta a rigidez do ambiente e o racismo cotidiano: Amélia, a empregada portuguesa, não tolera sua presença e rejeita qualquer aproximação dele com Lindinalva, filha branca do patrão. Seu único refúgio está na figura de Jubiabá, padrinho e pai de santo, que se torna guia espiritual e afetivo para o menino.

A "patologia do homem branco" não atingia apenas os brancos, mas também afetava a subjetividade de negros e negras, fazendo-os corresponder aos estereótipos folclóricos, exóticos e ingênuos produzidos pelo racismo (ALMEIDA, 2019, p. 50). Percebemos bem esse fato quando Balduíno passa a fazer parte de um circo, onde negros e negras são transformados em atração. Não era apenas Balduíno que se apresentava ali, mas outras personagens negras também eram exploradas dentro desse espetáculo, reduzindo seus modos de existência ao lugar do espetáculo exótico para o público.

Dessa forma, a trajetória de Balduíno ilustra como o racismo estrutural não apenas limita oportunidades, mas também condiciona a percepção e o lugar social reservado às populações negras, exigindo práticas antirracistas para desconstruir essas estruturas opressoras.

Quando seu amor por Lindinalva é descoberto, Balduíno é expulso, espancado e humilhado. Torna-se então líder dos "pivetes" da cidade e, com o tempo, sua força impressionante o leva ao mundo das lutas. Mas o ringue não é seu único campo de batalha. Como em Capitães da Areia, a história de Jubiabá nos apresenta não apenas um jovem marginalizado, mas um lutador que enfrenta cotidianamente a luta de classes, um trabalhador que resiste à exploração e reivindica a igualdade social.

Balduíno encarna a luta dos trabalhadores, sendo mais do que um lutador físico: ele é líder sindicalista, ativista político, (muito próximo ao que se tornou Pedro Bala em capitães da Areia), voz dos negros(as) e pobres que tentam transformar sua realidade, lembrando que Jorge Amado escreveu as duas obras quando ainda fazia parte do partido comunista. A trajetória de Baldo é um grito contra a opressão, um caminho de resistência traçado na adversidade.

O filme Jubiabá, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1987, traduz para o cinema essa complexidade, mantendo a essência do romance publicado por Jorge Amado em 1935. Trata-se da segunda obra do escritor baiano levada às telas pelo cineasta, precedida por Tenda dos Milagres (1977). Nelson, uma das grandes figuras do Cinema Novo brasileiro, encontra em Amado uma narrativa vibrante das contradições sociais da Bahia e do Brasil. Como ele próprio revela em entrevista à Revista Cult: "Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, Rio 40 Graus, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de Capitães da Areia, principalmente, ou até mesmo do próprio Jubiabá"[102], interessante pensar que Nelson também foi um jovem comunista, assim como Jorge Amado e que um de seus longas metragem “Rio 40 graus”, considerado o primeiro filme do cinema moderno brasileiro, teve forte influência em seu roteiro das obras Jubiabá e capitães da areia, confirmando assim a forte ligação entre os dois.

A adaptação cinematográfica captura o lirismo da luta popular e a dureza das desigualdades. A fotografia evoca a intensidade das ruas de Salvador, enquanto a trilha sonora pulsa com os ritmos afro-brasileiros e com letras que nos fazem refletir. O resultado é um drama social que se inscreve como um dos mais belos registros cinematográficos da literatura brasileira, elogiado pelo próprio Jorge Amado que assistiu ao filme e prestigiando Nelson por seu feito e afirma que deu sorte por ter sido escolhido por ele, que o filme ficou belissímo[103].

Dentro desse cenário, a capoeira se impõe não apenas como uma prática de luta, mas como um conhecimento subterrâneo, insurgente, que se entrelaça ao corpo e à história dos que resistem. Na Bahia de Jorge Amado, onde o mar se confunde com o destino dos homens e as ladeiras carregam o peso de séculos de lutas, a capoeira é um saber menor, no sentido deleuziano, um fluxo de vida que escapa às estruturas de poder e se reinventa nas ruas. Desde as

[102] PIRES, Luiz. Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos. Revista Cult, fevereiro, 2012. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/. Acesso em: 26 fev. 2025.
[103] JORJAMADO no cinema. Direção: Glauber Rocha. Produção de Setor de Rádio e Televisão da Embrafilmes. 2013. Disponível em: https://youtu.be/3mt8xq-v_hw?si=DI_hG0xgxYP1DIQ8. Acesso em: 10 mar. 2025.

primeiras cenas do filme, ela aparece como uma forma de sobrevivência para os meninos que descem o morro, corpos ágeis que aprendem com o vento a malícia e o gingado. Eles sabem que a luta não é apenas força, mas também astúcia, mandinga, malícia e dendê.

Figura 28: As crianças juntamente com Baldo descendo o morro

Fonte: Jubiabá (1987)

Assim, que o filme inicia vemos várias crianças correndo e descendo o morro em uma cena que nos dá uma dimensão em imagem percepção sobre a realidade em que vivem, revelando não apenas a energia da infância, mas também as condições sociais que as cercam. *Jubiabá* ultrapassa a dimensão de romance ou filme: é um mergulho profundo na cultura afro-brasileira, um espelho das contradições sociais e uma celebração da resistência dos povos marginalizados. Através da história de Balduíno, encontramos um Brasil que se reflete no passado e no presente, onde a capoeira continua sendo um ato político, um gesto de luta e liberdade. Juntamente com a capoeira aparecem outras práticas sociais que podemos inferir como “saber menor” como por exemplo o samba, em uma roda de samba podemos perceber em música diegética a consciência dos protagonistas da desigualdade de uma população que ao mesmo tempo que resiste é forjada.

Figura 29: Roda de samba e a curiosidade dos meninos

Fonte: Jubiabá (1987).

Aos 44 segundos de película, a câmera em plano Plongé desce o morro com os meninos e chega deslizando sobre a roda de samba, seu olhar não se impõe, mas participa, como quem não quer quebrar o feitiço daquele instante em que corpos e sons se dissolvem numa coreografia ancestral. Os meninos estão ali, Baldo menino também, absorvendo cada batida do tamborim, cada balanço do pandeiro, como se aquele ritmo fosse um saber transmitido por pulsações, por vibrações que ultrapassam a linguagem dita e se fazem compreender pelo corpo.

A roda gira, não como um sistema fechado, mas como um rizoma: “O Rizoma nele mesmo tem formas muito diversas desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até as suas concreções em bulbos e tubérculos”. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14). Desta maneira, cada batida nas mãos ou na caixa de fósforos, que se transforma em instrumento, ecoa em outra e se mistura ao chocalho, transformando-se numa multiplicidade. O cantador profere os versos: "Homem pobre nunca roubei pois não tinha o que roubar, mas um rico de carteira a nenhum deixa escapar... Zombei de moços e velhos e também zombei de meninos agora chegou o dia de cumprir o meu destino."

Na vibração da viola e no couro do tambor, há uma herança não escrita, um saber menor que escapa à codificação oficial das instituições. Como a capoeira, a roda de samba reinventa a ordem dos corpos, subverte a normatividade da disciplina e impõe a gramática dos que dançam sem amarras. Não há mestre, não há centro fixo, mas um jogo de forças que se inscreve na carne dos que aprendem com o olhar, com a escuta, com o improviso. Como os “pivetes” de rua de Amado, a roda é clandestina na cidade muitas vezes opressora, mas fundamental na cidade rizomática.

O diretor do filme nos oferece um olhar que não aprisiona, mas revela. A iluminação amarelada faz do chão batido um palco sagrado, onde cada movimento tem a potência de uma reexistência. Os meninos assistem, absorvem, fazem parte. Seus olhos brilham na penumbra como quem testemunha um segredo antigo, um feitiço que os inscreve em uma linhagem que não precisa de sobrenome.

No entrecruzar de olhares, no corpo que acompanha o ritmo mesmo sem querer, na cadência que educa os sentidos sem manuais, as rodas de samba e de capoeira são irmãs. Ambas resistem dançando, aprendem fugindo e as duas são saberes menores que, na margem, desenham novas cartografias para existir.

Na Bahia, a capoeira não é apenas resistência, é linguagem, meio de comunicação e rito de passagem. Ela se entrelaça ao samba que ressoa nos becos e esquinas, ritmo de festa e de dor, pulsação do povo negro que se recusa a ser apagado. No terreiro, o candomblé se ergue como memória viva, dança e reza entrelaçadas, tambor que fala aos ancestrais e ecoa nas práticas sociais e nessa cinefalografia.

Figura 30: No terreiro de candomblé

Fonte: Jubiabá (1987).

Aos 30 minutos e sete segundos do filme, vemos Baldo no terreiro, exercendo sua função de Ogã. Ele observa atentamente os movimentos de uma jovem branca que recebe Oxalá. Seu olhar, no entanto, não é apenas de quem acompanha o ritual, mas também de quem busca, inconscientemente, lençóis do passado no presente (Deleuze, 2018b). Talvez, em cada mulher que se relaciona, Baldo enxergue vestígios de Lindinalva, uma lembrança que insiste em atravessar o tempo e os corpos.

Jubiabá não se sustenta apenas na capoeira: há a roda de samba e o candomblé, fundamento espiritual e ancestral, onde a memória dos orixás atravessa os séculos e habita os corpos que dançam, rezam e lutam. O próprio Pai Jubiabá, vivido por Grande Otelo, encarna essa força, chamando por Mãe Oxum e lembrando que a resistência também se faz na fé, ali no terreiro sob o comando dele o culto começa e se encerra a seu comando.

O candomblé, assim como a capoeira, é uma dessas *linhas de fuga* que Deleuze e Guattari descrevem: “A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente”. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 16). Não obstante, essa prática que

escapa, que reinventa os espaços, que cria um território sem ser capturado pelo poder colonial e branco.

Figura 31: Pivetes liderados por Baldo subindo a ladeira e jogando capoeira

Fonte: Jubiabá (1987).

A capoeira, enquanto saber menor, insere-se nesse emaranhado de práticas que a modernidade tentou marginalizar, mas que permanecem vibrantes e insubmissas. “Saber menor” não porque seja de um conhecimento menor, mas porque se insinua entre as brechas, desafiando a rigidez das normas e criando suas próprias regras. Como Balduíno, que aprende com o corpo, com a rua e com a vida, a capoeira e outras práticas sociais afro-brasileiras são formas de invenção e resistência, esta como uma das subcategorias que escolhi para cartografar nesta tese, em diálogo com o filme, como fios que tecem a história dos que, mesmo à margem, nunca deixam de dançar, lutar e existir. Quando Baldo é expulso da casa do comendador Ferreira, percebemos nele o que Deleuze e Guattari (2022) chamam de "cabeça curvada". Mais tarde, ao tornar-se líder dos “pivetes” nas ruas, sua postura se transforma, assumindo uma "cabeça reerguida". Dessa forma, estabelece-se o movimento “cabeça curvada – cabeça reerguida, triângulos – linhas de fuga” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 35). Ao longo de toda a sua trajetória, Baldo percorre esse triângulo, e a capoeira

pode ser entendida como um saber menor devido a todas as características previamente apresentadas.

A roda de capoeira, assim como a escrita amadiana, não é apenas um jogo ou uma brincadeira de meninos; é um levante silencioso, um código ancestral que se move sem ser decifrado pelo olhar dos que detêm o poder. Na cena em que Balduíno se encontra no terreiro, o ritmo dos tambores, ressoa no balanço dos corpos, na batida imaginária que guia cada esquiva e cada golpe. A resistência não se dá no embate direto, mas na habilidade de se mover entre as brechas do mundo, de transformar a própria fraqueza em astúcia, o corpo magro e descalço em dança de luta. Como o candomblé, a capoeira se inscreve como um espaço onde a memória se faz presença.

O mundo ao redor da roda obedece a outras regras, outras leis que não as do patrão, do senhor ou do Estado. No alto da ladeira, os meninos não são apenas garotos brincando, são guerreiros da rua, reinventando o tempo e o espaço. A capoeira é uma gramática do corpo que subverte as lógicas do poder, um riso cortante na face da ordem imposta, assim a subversão como mais uma categoria analítica para dialogar com o filme. Desta maneira, cada movimento é, ao mesmo tempo, ataque e recuo, entrega e fuga, um jogo que escapa ao olhar disciplinador e que se recusa a ser domado. Balduíno, com seu corpo ágil e olhar atento, desafia a previsibilidade da vida imposta. Como o candomblé que habita o filme, a capoeira redesenha os territórios da opressão, criando espaços onde o corpo negro é senhor de si mesmo, onde a luta é inerente e dança e esta pertence ao movimento de luta.

Dessa forma, a roda, com seu círculo improvisado, torna-se também um espaço de partilha, um lugar onde aqueles(as) que vivem à margem encontram a sua própria centralidade. A capoeira não pertence aos salões, às elites ou aos que dominam a cidade. Ela nasce nas esquinas, nos becos, nos chãos de terra e pedra, onde os corpos aprendem a sobreviver sem livros, apenas pelo olhar, pela escuta e pela experiência direta. Dentro da roda, cada menino torna-se mestre de si mesmo, e a hierarquia dissolve-se na fluidez dos gestos, que se desterritorializam para, em seguida, se reterritorializarem ao atravessar os movimentos sociais.

No entrelaçar de todas essas forças, *Jubiabá* não apenas narra uma história, mas traduz em imagens e gestos o que significa resistir. Cada cena em que a capoeira se insinua não é apenas uma coreografia bem montada, mas um testemunho vivo de uma luta que nunca cessa, de um saber que, mesmo perseguido, nunca se apaga.

Figura 32: Os meninos subindo a ladeira jogando capoeira e as mulheres vestidas de baiana representando o candomblé descendo

Fonte: Jubiabá (1987)

A cena de *Jubiabá*, aos 24 minutos e 19 segundos em que os moleques sobem a ladeira jogando capoeira e as baianas do candomblé descem constitui um encontro de forças e saberes que se inscrevem na cidade como um rizoma (Deleuze; Guattari, 2000). Sob o olhar vibrátil (Rolnik, 2016) da pesquisadora, percebe-se que esses corpos, aparentemente dispersos, estão conectados por uma ancestralidade comum que se move em direções opostas, mas não em conflito. Antes, são expressões singulares de um saber menor, conforme conceituado por Deleuze e Guattari, uma micropolítica da existência que resiste às macroestruturas dominantes.

Os meninos, com os pés descalços, giram, saltam e se esquivam, compondo um ballet improvisado no tablado de pedra da ladeira. O cinema capta

em câmera baixa a agilidade dos corpos, criando uma coreografia que transborda a tela. Não há um jogo apenas, mas uma inscrição na cidade, uma ocupação do espaço que não se submete ao ordenamento urbano e colonial.

Descendo a ladeira, as baianas caminham em um tempo outro, em uma cadência de corpos que carregam memórias e mitologias. Suas saias rodadas, brancas como a espuma de Iemanjá, esvoaçam em camadas de tecido que parecem carregar consigo não apenas a própria materialidade, mas também a história de um povo. O jogo da capoeira e o passeio das baianas são expressões de um devir-negro, um atravessamento que não se fixa, mas que se move em fluxo, em multiplicidade.

O olhar amadiano, nesse registro, manifesta-se na forma como os detalhes são capturados: a poeira que se ergue dos pés ligeiros dos "pivetes", o brilho do suor sob o sol baiano, se o cheiro passasse pela tela poderíamos imaginar que seria do dendê que parece emanar dos corpos em movimento. A escrita cinematográfica aqui dialoga com a palavra que constrói imagens em Jorge Amado, pois, como ele próprio escreveu, que o escritor não pode fugir à realidade de seu tempo (Amado, 1992).

Nesse contexto, a linguagem opera como uma sintaxe da vida, onde não apenas a língua, mas também os corpos parecem "gaguejar", conceito desenvolvido por Gilles Deleuze ao discutir uma escrita que escapa ao cânone, tornando-se uma literatura menor: “a gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um Rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio” (Deleuze, 2019, p. 143). Esse desequilíbrio, longe de ser um mero artifício literário, carrega implicações sociais profundas. Neste jogo de forças, a cidade não é apenas cenário, mas também personagem, pois nela se inscrevem os rastros de resistência e sobrevivência.

O saber menor manifesta-se no improviso, na oralidade, na corporeidade e nos gestos cotidianos que escapam às codificações oficiais. O que a câmara registra é mais do que uma cena: é uma fenda no tempo, onde passado e presente se entrelaçam, formando, nesta cinefalografia, afectos, resistências e

pertencimentos. Foi nesse contexto que criei a subcategoria "experiências marginalizadas", a partir da qual, também, estabeleci um diálogo com o filme.

Figura 33: Roda de Capoeira em cena do filme Jubiabá

Fonte: Jubiabá (1987).

No topo da ladeira, quando os meninos enfim conquistam o alto, não há hesitação: o chão torna-se arena, o corpo transforma-se em linguagem, e a roda de capoeira emerge como um ato espontâneo de invenção e liberdade. Em imagem-percepção, o cineasta capta o todo da cena, com pessoas circulando e a roda servindo de espetáculo, muitas vezes, apenas para turista vê. "Uma manifestação que emanou do povo, está presente na academia e que, em nome de uma política socioeconômica, está se transformando em mercadoria ou mais um produto 'by Bahia' e também um distorcido retrato da cultura brasileira para o mundo." (Leite, 2003, p. 18).

No jogo circular, a resistência inscreve-se nos gestos elásticos, na ginga que nunca é retilínea, mas sempre curva — sempre fuga e retorno. Aqui, o saber menor manifesta-se como força vital que desafia o tempo e o espaço, reinventando o mundo dentro de um círculo desenhado pelos próprios pés.

A escrita amadiana, com seu lirismo telúrico e seu compromisso com a terra e o povo da Bahia, traduz essa roda não como uma cena isolada, mas como

um microcosmo de um mundo que resiste, que se move, que se reinventa a cada passo. Em um círculo aparentemente simples, onde meninos jogam capoeira, está contido um sistema de saber menor que se estrutura nas subcategorias subversão, resistência e experiências marginalizadas.

Na subversão, a roda de capoeira desconstrói hierarquias, deslocando as fronteiras entre o jogo e a luta, o corpo e a linguagem, o ritual e a espontaneidade. O saber menor aqui não segue a norma dominante; ele a contorna, a desafia e a reinventa nos giros e esquivas.

Na resistência, cada movimento da capoeira é um ato de afirmação contra a opressão histórica que tentou sufocar sua existência. A ginga não é apenas um passo, mas um ritmo de sobrevivência, uma tática que escapa às estruturas fixas do poder e persiste no tempo, transmitindo-se de corpo em corpo, de geração em geração.

Nas experiências marginalizadas, a roda emerge como um espaço onde os corpos historicamente excluídos encontram uma voz, uma linguagem própria. É na dança-luta, na musicalidade e na coletividade que se afirmam subjetividades que recusam a invisibilidade, transformando o jogo em um manifesto vivo da cultura popular.

Assim, a capoeira como saber menor não é apenas resistência passiva, mas criação contínua. No próprio movimento da roda, está contida a potência de um mundo que se recusa à submissão e, na curva de cada ginga, inventa novas formas de liberdade.

Figura 34: Baldo com Pai Jubiabá após sair da cadeia

Fonte: Jubiabá (1987).

Baldo, ao sair da cadeia, caminha pela cidade como um corpo deslocado, um errante que busca mais do que abrigo: busca raiz, busca origem. A cena em que ele procura Jubiabá não se desenrola apenas no espaço físico, mas também em uma cartografia afetiva e espiritual. Ele não procura apenas um homem, mas um pai, uma figura que está além da consanguinidade, enraizada na troca, na escuta, no pertencimento.

Nesse encontro, inscreve-se o saber meno*r* como expressão da resistência, da subversão e da experiência marginalizada, categorias que atravessam a existência de Baldo e permitem compreender como a capoeira e outras práticas sociais funcionam como formas de conhecimento que desafiam o sistema dominante.

A resistência manifesta-se no próprio corpo de Baldo, que, mesmo marcado pela prisão, não se rende à opressão imposta pelo Estado. A prisão o endurece, mas não apaga quem ele sabe que é. Baldo é alguém que carrega consigo um saber ancestral, um modo de existir que sobrevive à punição e se reafirma na continuidade da luta. Sua caminhada pela cidade não é apenas um deslocamento geográfico, mas um gesto de afirmação contra o apagamento de sua identidade.

A subversão aparece na busca por Jubiabá, pois ela não se dá dentro das estruturas tradicionais de autoridade e pertencimento, mas sim em um vínculo forjado na oralidade, na troca de experiências e no reconhecimento de uma linhagem cultural alternativa. Baldo subverte as noções normativas de família e herança ao reivindicar uma paternidade construída na vivência e na partilha de saberes populares, recusando as categorias impostas pelo sistema hegemônico.

Já a experiência marginalizada está presente em sua trajetória como homem negro e pobre, cuja existência foi regulada pela vigilância e pela exclusão social. Ao sair da prisão, Baldo carrega na pele o peso de uma sociedade que criminaliza corpos periféricos, mas, ao mesmo tempo, ele resgata a potência de um saber forjado na marginalidade, nos espaços onde a vida insiste em florescer apesar da repressão. Sua jornada reflete o conhecimento que nasce da rua, da capoeira, da vivência coletiva, um saber que não se aprende nos livros, mas na relação com o outro, no compartilhamento da luta e da memória.

Dessa forma, a busca de Baldo por Jubiabá é mais do que um reencontro; é um ato de resistência, uma subversão das lógicas impostas e uma afirmação do saber menor que se expressa nas experiências marginalizadas. No deslocamento de Baldo, como na roda de capoeira, há sempre um jogo entre fuga e permanência, entre esquiva e ataque e, acima de tudo, a criação contínua de novas possibilidades de existir.

Pai Jubiabá representa a figura de acolhimento e saber, representa a força do terreiro, da oralidade, da tradição africana que sobrevive nos becos, nos guetos, nos encontros furtivos que escapam à lógica da colonização. Esse gesto dissolve a hierarquia imposta e cria um novo vínculo, um novo modo de pertencer.

Ao vagar pela cidade após a prisão, Baldo carrega nos ombros o peso dos que são relegados ao esquecimento. Ele é um corpo lido como perigo, como fracasso, como resquício de uma ordem que tenta se livrar dele. Mas ele recusa esse destino, e sua caminhada é também uma reconquista do espaço. Ao procurar Jubiabá, ele reivindica um lugar no mundo não pela lei, mas pelo afeto, pela história comum, pela memória compartilhada. A cidade que tenta excluí-lo é a mesma onde ele encontra sua gente, seu refúgio, seu ponto de retorno.

A escrita amadiana se reflete nessa cena ao captar os silêncios tão potentes quanto os gestos. “Cada qual em sua língua pode expor recordações inventar histórias denunciar opiniões por vezes até adquire um Belo estilo que lhe proporciona os meios adequados e o converte num escritor apreciado” (Deleuze, 2019, p. 145), assim Amado consegue em suas páginas que Nelson Pereira dos Santos traduz para tela, o olhar de Baldo, a angústia de quem procura, a incerteza do reencontro. A câmera se aproxima do rosto, torna visível a tensão entre o medo e a esperança, entre a perda e a possibilidade de redenção. Nos olhos de Baldo, há não apenas um pedido, mas um grito surdo por reconhecimento. Quando ele encontra Jubiabá, não é apenas um homem que ele encontra: é uma linhagem, uma ancestralidade, um lar que sobrevive nos laços que não se podem quebrar.

Figura 35: Baldo tocando atabaque no terreiro

Fonte: Jubiabá (1986)

Aos 29 minutos e 43 segundos decorridos do filme, acontece uma festa no terreiro, Baldo toca o atabaque não apenas com as mãos, mas com o corpo inteiro, o sorriso no rosto segue o ritmo que lhe atravessa a carne e a alma. O som que ecoa não é só musicalidade; é também comunicação ancestral, vibração de um saber menor que escapa aos moldes da academia e das

instituições. Aqui, podemos aproximar esse saber da noção deleuziana de saber menor, aquele que resiste à formação hegemônica do pensamento e se manifesta nos corpos, nos gestos e na oralidade. Como afirmam Deleuze e Guattari sobre as minorias: “Vimos várias vezes que estas não se definiam necessariamente pelo pequeno número, mas pelo devir ou a flutuação, ou seja, pelo desvio que as separa desse ou daquele axioma que constitui uma maioria redundante.” (2008, p. 152). A madeira ressoa com os toques que são antes de tudo linguagem: cada batida é chamada e resposta, cada som é um código partilhado que sobrevive no corpo e na memória dos que ali estão no movimento do ritmo e entram em transe. No centro desse ritmo, no centro desse mundo que pulsa, os olhos de Baldo já não estão apenas na música, mas também na mulher que é promessa e perigo: a noiva do soldado Osório.

O atabaque não é apenas um instrumento; é uma arma de resistência. Seu som ocupa o espaço, afirma presença, reivindica a existência de um povo cuja história tentaram silenciar. Baldo, ao tocá-lo, não apenas executa um rito, mas inscreve-se numa linhagem de insubmissão, um devir-resistente que se insere na perspectiva deleuziana e guattariana. A roda de corpos que gira ao redor da música é uma roda de continuidade, de força e sobrevivência. Cada toque é um gesto contra o apagamento, um modo de estar no mundo que não pede permissão. A sonoridade do tambor é uma forma de desterritorialização, criando um espaço em que a expressão da alteridade negra e marginalizada ressignifica o que significa existir na cidade.

No terreiro, Baldo encontra um espaço em que pode ser mais do que o rebelde: ali, ele é parte do rito, do saber não oficial, da potência que se esconde naquilo que é negado pelo poder. Em Deleuze e Guattari, encontramos o conceito de rizoma, que se contrapõe às estruturas fixas do poder e se move por entre as fissuras do instituído. "O rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentariedade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 31). Baldo é rizomático, ele se constitui na confluência dos interditos, dos desejos, dos deslocamentos que escapam à norma.

Ainda assim, sua atenção se desvia, seus olhos caem sobre a mulher até então proibida, a promessa de um confronto que se anuncia. Não basta tocar o atabaque, nem apenas participar do rito; Baldo deseja, desafia, quer aquilo que lhe foi negado. Essa transgressão se inscreve na insurgência dos corpos que se recusam a ser disciplinados e insistem em ser subversivos.

Dentro do terreiro, Baldo encontra um espaço onde sua marginalidade não é marca de exclusão, mas de pertencimento. Os que dançam, os que cantam, os que respondem ao tambor fazem parte de um mundo que existe apesar da cidade que os cerca, apesar das regras que tentam contê-los. No entanto, essa segurança é frágil: do lado de fora, o outro mundo espera. O soldado Osório, com sua farda e sua violência institucionalizada, ainda é a ordem que vigia e que pune. Baldo, ao deixar seu olhar recair sobre a mulher desejada por outro, já está escrevendo o próximo capítulo dessa luta que não se trava apenas nos corpos, mas também nos territórios, nos amores e nos interditos.

O confronto entre Baldo e Osório não é apenas um conflito pessoal; é uma manifestação da tensão entre resistência e domínio, entre desejo e interdição, entre a subversão e a repressão. A narrativa se insere em uma cinefalografia da resistência, onde a existência não hegemônica se faz ato de insurreição. Como dizem Deleuze e Guattari, "o desejo é revolucionário" quando se volta contra as estruturas que o aprisionam. Baldo, ao tocar o atabaque e ao desejar aquilo que lhe é negado, está traçando uma linha de fuga, rompendo as hierarquias e anunciando uma nova territorialização onde a potência da marginalidade se transforma em força criadora.

O som do atabaque não morre ao final da cena. Ele continua vibrando, invisível, nos desdobramentos do destino de Baldo. A rua, que já foi sua arena na capoeira, se preparará mais uma vez para um novo combate, um duelo que já se anuncia na intensidade do desejo e na inevitabilidade do confronto com Osório. O tambor tocado nesta noite ecoará nos punhos cerrados da manhã seguinte.

Figura 36: Baldo com o Soldado Osório em luta com capoeira

Fonte: Jubiabá (1987)

Aos 36 minutos e 03 segundos passados do filme começa o confronto direto entre o negro Baldo e o branco Osório, em um primeiro movimento Baldo disfere uma benção no oponente, que logo reage pegando uma faca e dizendo "eu te capo negro", tentando demonstrar que a força de Baldo termina ali com sua masculinidade, não entraremos nesse conceito pois, não é o objetivo desta tese mas entendemos que a cena da luta entre os dois não é apenas um embate de corpos, mas um confronto entre mundos. Em seguida Baldo aplica-lhe um golpe que podemos chamar de Rabo-de- arraia[104]. No entanto o espaço público da rua torna-se arena onde se travam não só golpes, mas também discursos sobre pertencimento, sobre hierarquia racial e sobre a própria construção da cidade. Baldo, negro e capoeira, segundo Ramos (1955, p. 171), "o negro vem assumindo o seu destino vem se fazendo a si próprio, segundo lhe tem permitido as condições particulares da sociedade brasileira" e assim carrega no corpo a marca dos que sempre precisaram lutar para existir.

[104] Esse golpe desferido pode também ser chamado na capoeira angola por chapa giratória, no entanto a nomenclatura da capoeira foi passada de geração em geração sofrendo, portanto, algumas variações ao longo do tempo e após a criação da capoeira Regional muitos movimentos que se fazia nas ruas ganha nome. Nota da autora.

Por outro lado, Osório, branco e fardado, é o símbolo da ordem que reprime, da violência legitimada pelo Estado. Quando ele desfere contra Baldo não apenas golpes, mas também palavras de racismo, a cena transcende o pessoal: é a história de um povo que se reflete nesse embate.

Cada movimento de Baldo é herança de uma luta que antecede esse momento, “trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade”. (Deleuze; Guattari, 2022, p. 45). A capoeira não é só defesa, mas estratégia, forma de escapar do controle imposto pelo poder. Seus golpes são fluidos, sua ginga desorienta, seu corpo se recusa a ser alvo fixo. A resistência aqui se expressa na capacidade de usar o próprio corpo como arma e escudo.

Percebemos que a cada esquiva, Baldo reafirma a capoeira como um saber menor, no sentido de Deleuze e Guattari, como um conhecimento não institucionalizado, que escapa à normatividade e se inscreve no corpo que sobrevive apesar de toda tentativa de repressão. Se a farda de Osório representa a lei e a ordem, Baldo representa o artista que: “[...] traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito.” (Deleuze; Guattari, 2020, p. 238-239). A capoeira, desafia a estrutura, pois, foi perseguida e criminalizada, e o encontro de Baldo com Osório representa uma resposta direta a proibição. O jogo de pernas é mais do que técnica: é um código ancestral de rebeldia, uma linha de fuga que permite a sobrevivência dos marginalizados. Osório luta como quem acredita que pode subjugar, Baldo luta como quem sabe que não pode se deixar capturar.

A violência de Osório não é apenas pessoal, é institucional. Ele representa não só o homem branco que deseja impor sua autoridade sobre um corpo negro, mas também o sistema que o respalda. Quando ele chama Baldo de "negro" com desdém, não é apenas um insulto: é um lembrete de que, para ele, Baldo não é um homem pleno, não é um sujeito de direitos, mas sim um corpo que deve ser disciplinado, castigado, reduzido. Mas Baldo não aceita esse papel. Sua luta não é apenas por uma mulher; é por dignidade, por existência, por uma história que ele se recusa a repetir.

A cena termina, com a chegada da polícia, como era comum em períodos de repressão, mas o conflito permanece. Esse embate se inscreve no devir-revolucionário dos corpos que se recusam a serem disciplinados. Jorge Amado nos mostra que essa luta não é só de Baldo; é a luta dos que foram feitos invisíveis e que, pelo movimento, pelo jogo, pelo golpe bem dado, inscrevem seus corpos na cidade, na história, no tempo. O soldado Osório cairá, mas outros virão. E Baldo, com sua capoeira e sua arte, estará pronto para lutar de novo, pois, " arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha" (Deleuze, 2017, p. 219), a resistência não se esgota, mas se reinventa a cada movimento.

Figura 37: Luige convidando Baldo para ser lutador de Boxe

Fonte: Jubiabá (1987)

Quando a polícia chega e um homem chamado Luige ajuda Baldo a fugir, pede que ele o encontre depois. Aos 39 minutos do filme Baldo vai ao encontro de Luige na lanterna dos afogados[105]. Na conversa Luige convence Baldo a lutar boxe, esse fato não é apenas uma mudança de esporte, é uma transição simbólica entre mundos. Baldo hesita e diz: "Sou capoeira". Mas o filho da rua,

[105] *Lanterna dos Afogados* é um bar fictício localizado no cais do porto em Salvador/Bahia e aparece na obra *Jubiabá*, de Jorge Amado.

o jogador malandro que se fez entre gingas e esquivas aceita o boxe, duro e direto, parece-lhe estranho, uma lógica diferente daquela que aprendeu com os pés descalços no chão quente da Bahia. Luige enxerga nele algo maior: a força bruta, a potência de quem aprendeu a sobreviver no corpo, o talento natural que só precisa de um novo palco para brilhar. E assim começa a saga do campeão, do homem negro que ascende pela luta, num caminho que ecoa as trajetórias de tantos outros guerreiros dos ringues e das ruas.

Mas Baldo não deixa a capoeira pelo boxe pelo contrário ele leva a capoeira para ter visibilidade nos lembrando o que aconteceu com Mestre Bimba.

Mestre Bimba não está no romance de Jorge Amado, nem no filme de Nelson Pereira dos Santos, mas sua presença se insinua na própria trajetória de Baldo. Bimba, negro, periférico, exímio capoeirista, operou uma revolução silenciosa: ao organizar, sistematizar e apresentar a capoeira em moldes reconhecíveis pelas instituições oficiais, provocou uma torção histórica. A capoeira, ancestral e “indisciplinada”, foi parcialmente marcializada, não como essência, mas como estratégia de sobrevivência e afirmação. Não deixou de ser corpo brincante, mas aprendeu a vestir uniforme. Não deixou de ser roda, mas passou a caber no palco.

Baldo, ao entrar no boxe, faz um caminho semelhante: toma a força da rua e a traduz num código legitimado pelo mundo do esporte. Mas, como Bimba, ele não se submete; carrega consigo seu devir, sua malícia, sua história em constante metamorfose. O que Baldo coloca no ringue não é apenas boxe, é a capoeira travestida de punhos fechados, uma ginga condensada no gesto do golpe.

Subir ao ringue é uma reafirmação da resistência do corpo negro no esporte, na história e na “arte luta efetivamente com o caos” (Deleuze; Guattari, 2020, p. 140). Ele traz consigo a herança dos que foram proibidos de lutar, dos que tiveram seus movimentos vigiados e criminalizados. Se a capoeira surgiu quando ele foi jogado nas ruas, o boxe agora lhe oferece outra forma de combatividade, dentro das regras impostas, mas ainda assim um campo de batalha. E como todo corpo negro no ringue da vida, Baldo luta não apenas

contra adversários visíveis, mas contra toda uma estrutura que sempre quis empurrá-lo para fora da cena.

A trajetória de Baldo rumo ao ringue não é apenas uma história de ascensão esportiva, assim como a de Mestre Bimba não foi. Ambos são artistas, e, como sua arte, resistem contra todas as opiniões. “Arte não é mais feita de caos do que de opinião, mas se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas” (Deleuze; Guattari, 2020, p. 241). No entanto, se a arte pode enfrentar e desafiar opiniões estabelecidas, a sociedade impõe seus próprios limites: nega-lhes espaço, mas lhes oferece o ringue, a arena, o palco onde podem ser reis por alguns instantes, desde que dentro das regras que não foram feitas por eles.

Baldo, assim como tantos lutadores negros que viriam depois dele, tem sua fúria canalizada pelo esporte, sua potência transformada em espetáculo. Mas a questão permanece: Quem controla essa narrativa? Quem lucra com esses punhos que aprendem a golpear dentro dos limites impostos?

No momento em que Baldo aceita o desafio, ele não sabe ainda onde essa estrada o levará. O boxe lhe dará glória, dinheiro, talvez uma ilusão de pertencimento. Mas até que ponto ele poderá lutar sem perder sua própria história? Quando sobe ao ringue Baldo não é somente um lutador é o artista capoeira que nunca deixou de ser e de representar esse saber menor.

Figura 38: Baldo aplicando um golpe de capoeira no ringue de boxe

Fonte: Jubiabá (1987).

Aos 41 minutos e 14 segundos, Baldo está no ringue, lutando. Num instante decisivo, recorre à capoeira e aplica uma bênção no adversário. No entanto, a vitória lhe escapa: desclassificado por utilizar um golpe que não é permitido no boxe. Ainda assim, os juízes concedem uma revanche, e dessa vez Baldo vence por nocaute.

A capoeira, como um saber menor, a maneira de Deleuze e Guattari, resiste à lógica dominante e sabe criar um devir-menor. Baldo não se enquadra nos códigos do boxe, e se sente culpado. “A culpa nada mais é que enunciado de um julgamento que vem de fora, e que só prende só morde, uma alma fraca”. (Deleuze; Guattari, 2020, p. 64). Mas nossa personagem é forte, pois foi forjado nas ruas e nem nas regras que se impõem limita à sua potência. Seu movimento escapa, desloca-se, carrega a memória de corpos que aprenderam a lutar sob a sombra da exclusão. Jorge Amado, apesar de não citar diretamente Mestre Bimba em sua obra, constrói uma narrativa que evoca sua presença. A partir de outras pesquisas, percebemos que Baldo é uma alusão ao Mestre Baiano, que tantas vezes subiu ao ringue para defender sua capoeira Regional, um saber que, à margem das estruturas hegemônicas, encontrou no combate uma forma de afirmação.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, esse tensionamento entre saberes ganha contornos visíveis. Diversas manchetes de jornais estampam Baldo na capa, entre elas as do jornal *A Tarde*, o mesmo em que Mestre Bimba tantas vezes figurou. Como demonstram os Mestres Cego e Itapoãn no livro *Capoeira Regional na Imprensa*, a capoeira sempre esteve nesse espaço ambíguo: marginalizada e, ao mesmo tempo, espetacularizada, tolerada apenas quando encaixada nas regras que lhe são impostas.

Figura 39: Baldo recebendo a proposta para perder a luta contra o alemão

Fonte: Jubiabá (1987).

Aos 45 minutos e 40 segundos, o empresário alemão, chamado Xavier na trama, encontra-se com Baldo, tentando comprá-lo para perder a luta. Ao fundo, observa-se uma roda de samba, enquanto Baldo recebe o dinheiro. Em seguida, a cena destaca um close nas mãos: a mão branca que entrega o dinheiro e a mão negra que o recebe. Logo após pegar a quantia, Baldo expulsa Xavier em uma clara demonstração do "jeitinho brasileiro". Ele então segue para beber com o dinheiro do empresário, sendo aplaudido por todos no local, como se o que acabara de fazer fosse o correto. Esse ato carrega uma carga simbólica significativa, evocando um contexto histórico de opressão e resistência. Diante das injustiças cometidas contra os negros na história recente do Brasil, emerge

a percepção de que, para alguns, "o racismo – que basicamente é uma agressão contra os outros – só se combate com outra agressão. Está bem: quem foi discriminado tem o direito e até o dever de reagir" (Santos, 1984, p. 9).

Na transição de cena, o jornal *A Tarde* passa de mão em mão até que Baldo se depara com a notícia do casamento de Lindinalva. Imediatamente, um recurso cinematográfico conduz à sua memória infantil, evocando sua criança interior ferida, que grita: "Brancos de merda!". Neste momento, evidencia-se o rancor que Baldo guarda dos brancos, mas também a representação da luta no processo de racialização.

Em *Jubiabá*, a capoeira, assim como o candomblé e o samba, representa um espaço onde o negro reinventa sua existência. Para Baldo, "passar a perna" em um branco é uma questão de justiça social, uma forma de vingança pela raiva acumulada.

Todos esses saberes podem ser tidos como menores, sim – mas não por ser menos importante, e sim porque desafia, porque escapa, porque sobrevive e se reinventa. Como Balduíno, que aprende a lutar com os pés no chão da Bahia, esses saberes seguem vivos, pulsantes, prontos para resistir a cada nova investida do esquecimento.

O filme explora as complexas relações raciais e o racismo enfrentado pelos personagens negros(as) na sociedade da época. Isso inclui a discriminação racial, a segregação e as dificuldades enfrentadas pelos personagens negros(as) em busca de igualdade e justiça social.

6.4 O mestre de capoeira e as relações raciais em *Jubiabá*

A Bahia de *Jubiabá* é feita de mar, de becos e ladeiras, de uma gente que aprendeu a gingar para não tombar. É ali que a capoeira emerge não apenas como luta, mas como saber menor, como estratégia de sobrevivência e resistência. Não se trata apenas de uma luta ou de uma dança, mas de um idioma falado pelo corpo, uma escrita feita nos golpes e nos saltos, nos movimentos floreados e nos cantos. “A escrita tem essa dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos.” (Deleuze; Guattari, 2022, p.87). Como nos ensinam Deleuze e Guattari, o saber menor se inscreve nas margens, nas práticas que escapam ao domínio do poder instituído e criam novos territórios, novas formas de ser e existir.

O racismo europeu, tal como descrito por Deleuze e Guattari, não opera pela simples exclusão do outro, mas pela sua deformação, assimilação forçada ou marginalização.

> O racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se aprenderia o estrangeiro como um 'outro'. O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto do Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc.). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas. O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala a sua incompetência ou a sua ingenuidade. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 45-56).

Em *Jubiabá*, essa lógica se desvela na trajetória de Balduíno, menino negro que transita entre a opressão e a liberdade. Criado por uma família branca, sua existência é aceita até que seu desejo por Lindinalva rompe com a ilusão da

integração. A partir daí, não há mais espaço para ele naquele mundo. A violência que o expulsa é a mesma que constitui o tecido da sociedade racista, que tolera o negro desde que ele permaneça em seu lugar, desde que não atravesse os muros invisíveis do privilégio branco.

Figura 40: A empregada Amelia (branca) e seu racismo

Fonte: Jubiabá (1987).

Na cena emblemática de *Jubiabá*, Balduíno encontra-se no ringue, seu corpo negro iluminado pelos holofotes, transformado em espetáculo para uma plateia branca. Cada golpe que recebe ressoa como um lembrete da violência histórica imposta aos corpos negros, uma coreografia forçada que ecoa a brutalidade da escravidão. Mas é fora desse espaço que Balduíno encontra sua verdadeira luta: na roda de capoeira, onde o jogo se desenha não como submissão, mas como afirmação de identidade e resistência, é o lugar em que ele é Mestre.

Desde sua chegada à casa do Comendador Ferreira, Baldo enfrentou a violência simbólica do racismo, encarnada na figura da empregada Amélia. Seu olhar desconfiado e suas palavras duras tentavam reduzi-lo à posição de intruso, reforçando a estrutura de exclusão racial. Amélia, a cozinheira portuguesa, reafirmava essa exclusão ao dizer: “Negro é uma raça que só serve para ser

escravo. Negro não nasceu para saber", expressando um determinismo racial que justificava a desumanização dos negros.

Essa experiência intensificava o sentimento de exclusão em Balduíno, que se via como um intruso em um espaço dominado por valores brancos e patriarcais. Como aponta Sueli Carneiro, "o racismo opera como um disciplinador, ordenador e estruturador das relações raciais e sociais e nas quais se amalgamam as contradições de classe e raça" (Carneiro, 2023. p. 55). Essa estrutura de poder também constrói um imaginário que inferioriza e subalterniza os negros, moldando as experiências subjetivas e trajetórias individuais.

Baldo, ainda criança, aprende que seu corpo não é bem-vindo naquele espaço, e essa percepção o impulsiona a buscar na capoeira um lugar de pertencimento e resistência. Se no boxe seu corpo é disciplinado e explorado para entretenimento, na capoeira ele se liberta. O movimento circular da roda desfaz a rigidez do ringue, e o toque do berimbau dita uma gramática própria, onde o corpo negro reencontra sua agência.

A capoeira, enquanto saber menor, escapa às estruturas hegemônicas do conhecimento. Nos termos de Deleuze e Guattari, o saber menor é aquele que se insurge contra as formas majoritárias de dominação e cria um campo de expressão próprio, subvertendo as normatividades impostas. "O agenciamento se descobre não em uma crítica social ainda codificada e territorial, mas em uma decodificação, em uma desterritorialização e na aceleração romanesca dessa decodificação e dessa desterritorialização" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 91-92). Nesse sentido, a capoeira opera como uma forma de enunciação política e cultural que ressignifica o corpo negro e sua história, deslocando-o da posição de subalternidade para uma perspectiva de resistência ativa.

Assim, ao jogar capoeira, Balduíno não apenas encontra um espaço de acolhimento, mas também participa de um movimento de ruptura com a ordem colonial, afirmando um devir afrodescendente que desafia a lógica da dominação. A roda, como um microcosmo de saber menor, torna-se o palco onde o corpo negro reconquista sua voz e sua história através do gesto, da música e da ancestralidade compartilhada.

Figura 41: Amelia Feliz por Lindinalva esta noiva de um rapaz branco

Fonte: Jubiabá (1987).

Aos 51 minutos e 29 segundos decorridos do filme, vemos a cena na sala da casa do Comendador Ferreira, que se ilumina com a chegada do noivo branco de Lindinalva. Tudo está arrumado com esmero: as flores, a prataria brilhando sob a luz do entardecer, os móveis e tudo o mais impecável. No centro dessa cena, Amélia, a empregada, move-se com zelo, um sorriso largo que transparece satisfação. Ela o recebe com deferência, quase como se ele fosse a verdadeira nobreza daquela casa, pois ali, a cor da pele determina a hierarquia invisível que rege os gestos, os olhares, os silêncios.

Amélia, que tantas vezes dirigira a Balduíno o olhar desconfiado, agora brilha de contentamento. Se antes a presença do menino negro era uma ameaça, um corpo intruso que não deveria ocupar aquele espaço, agora tudo parecia em ordem: a jovem Lindinalva desposaria um homem branco, como deveria ser. O mundo de Amélia se organizava na manutenção dessas fronteiras. Guerreiro Ramos (1957) argumenta que a sociedade brasileira sofre de uma "patologia social do branco", que envolve a negação da ancestralidade negra e a internalização de padrões eurocêntricos, o que pode levar à reprodução de dinâmicas opressoras onde os negros internalizam a lógica do opressor e passam a reproduzi-la, ainda que não sejam beneficiados por ela.

Mas, como apontam Deleuze e Guattari, há sempre uma linha de fuga, “movimentos de desterritorialização e desestratificação” (2009, p. 11), uma tensão subterrânea que escapa à ordem aparente. A rigidez do salão não consegue sufocar os fluxos invisíveis que corroem suas bases. A presença de Balduíno, mesmo ausente, persiste como um incômodo. Ele, que fora rejeitado e tratado como inferior, agora vagava pelo mundo, encontrando na capoeira, nos batuques da roda de samba e do candomblé uma outra forma de existir, uma potência que não se curvava à domesticação da colonialidade.

O olhar de Lindinalva também escapa, por um instante. O noivo fala, mas sua voz se mistura ao som distante da cidade, das ruas onde a vida pulsa sem o verniz da farsa. No sorriso de Amélia há um eco de obediência, um desejo de manter tudo como sempre foi. Mas Lindinalva sente a sombra do que poderia ter sido, do que ainda pode ser. Como em um quadro de Deleuze e Guattari, a ordem imposta nunca é absoluta, e a própria cena denuncia sua fragilidade. O casamento branco é a promessa de continuidade, mas a cidade ao redor lateja com outros ritmos, outras narrativas que escapam ao controle.

Longe dali, Baldo repete para si mesmo, como um mantra que o impede de esquecer: "Brancos de merda, filhos da puta". O ódio não era só contra os homens que o humilharam, mas contra a estrutura que fazia daquele casamento um triunfo e da sua existência um erro. O eco dessas palavras ressoa, ainda que ninguém na sala da casa do Comendador Ferreira possa ouvi-las diretamente. Mas Lindinalva sente. Como um ruído de fundo, como uma linha de fuga que insiste em atravessar a cena, “[...] estas linhas acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura” (Deleuze; Guattari, 2009, p. 12), rompendo a perfeição ilusória do momento.

Figura 42: Baldo trabalhando no canavial

Fonte: Jubiabá (1987).

Em 1h 5m 31s, o sol escorre como fogo sobre o canavial. Balduíno enterra a lâmina no caule grosso da cana, o suor grudando no corpo, os músculos retesados no esforço repetitivo e impiedoso. O tempo dissolve-se na monotonia brutal do corte, um relógio sem ponteiros marcado pelo ritmo da exploração. Ali, entre fileiras intermináveis de cana, ele reaprende o peso da servidão. O brilho dos ringues se apaga, e o que resta é a terra dura, a poeira seca, o trabalho que dobra os corpos até que se tornem parte do chão. “O Tempo Perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão ‘perder tempo’. É certo que a memória intervém como meio da busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda” (Deleuze, 2022, p. 11). A citação ressoa na própria existência de Balduíno. O tempo que antes lhe escapava nos ringues, entre golpes e esquivas, agora escoa de outra forma.

Contudo, não é mais a luta controlada dentro das cordas elásticas, onde cada segundo contava na dança estratégica do combate. Agora, o tempo se perde no suor derramado sobre a terra árida, no trabalho sem descanso, onde cada movimento se repete sem expectativa de vitória. Se antes ele enfrentava o

tempo como um adversário que podia domar, agora ele se dissolve nele, entregue à cadência implacável da colheita. O passado ainda o habita, mas não o salva. Apenas lembra que o tempo perdido tem muitas faces e que, entre a glória e a servidão, a memória é apenas um eco distante.

Todavia, vemos, na história de Baldo, a realidade de muitos Mestres de Capoeira no Brasil que não conseguem sobreviver da sua arte. Essa arte, no entanto, não é apenas expressão cultural; é um saber menor, nos termos de Deleuze e Guattari (2022), com potencial revolucionário dentro de um campo dominado por saberes hegemônicos. Constatamos, assim, a capoeira como um saber que opera nas margens, que resiste à captura pelo saber dominante e que transforma o corpo em instrumento de linguagem e resistência, como já abordámos em diversos momentos desta tese. A capoeira, com os seus movimentos e musicalidade próprios, carrega uma política do corpo que subverte o lugar imposto à pessoa negra, reconfigurando as formas de ser e estar no mundo. Por isso mesmo, utilizo a subversão como uma das subcategorias para dialogar com os filmes experenciados. Assim, enquanto a sociedade negou, em vários momentos da história, aos mestres de capoeira o reconhecimento e os meios para viverem com dignidade, a arte que carregam continua a operar como linha de fuga, um espaço de criação de novas possibilidades de existência.

Não obstante antes o corpo de Baldo era espetáculo, agora é engrenagem. Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos o inscrevem na luta dos trabalhadores, empurrando-o para dentro da história oculta do Brasil: a que se escreve com calos, sangue e resistência, características fortes do cinema novo. Guerreiro Ramos já nos dizia que o negro no Brasil não apenas sofreu a exclusão, mas foi moldado para aceitar o lugar de subalternidade. No canavial, Balduíno sente essa marca, o eco distante da escravidão que nunca se desfez por completo.

Mas o canavial não é apenas um espaço de opressão; é também um campo de aprendizado. Se nos ringues Balduíno era um homem só, aqui ele aprende o peso do coletivo. Ao seu lado, os trabalhadores partilham o cansaço e a revolta, e no cansaço cresce a fagulha da insurreição. Deleuze e Guattari falam das linhas de fuga, dos espaços onde a ordem se desmantela. E Balduíno,

que sempre carregou em si a pulsação da luta, começa a enxergar no canavial uma nova forma de combate.

Assim, quando a noite cai e os homens se reúnem sob o lampião fraco, Balduíno escuta. Escuta sobre os patrões que enriquecem sem nunca tocar a terra, sobre a fome que não cessa, sobre os grilhões invisíveis que ainda pesam nos pulsos de cada trabalhador. Ali, entre os companheiros e companheiras de enxada, Balduíno descobre que há outra força possível: a força da organização, da luta de classes, da resistência da classe trabalhadora.

Nesse contexto, Carneiro (2023) lembra que o racismo também se inscreve na economia, manifestando-se na negação sistemática da ascensão social às pessoas negras. Ela afirma: “São perplexidades que decorrem de inquietações acerca da permanência de ideias e práticas de discriminação de base racial num contexto em que diferentes campos do conhecimento as desautorizam, em que as condições históricas que constituíram seu lócus de legitimação foram superadas e o próprio status dos sujeitos a que elas eram endereçadas foi modificado. Se, como afirma o senso comum, racismo e preconceito são fruto da ignorância, não faltariam saberes suficientemente disseminados para desautorizar as práticas discriminatórias de natureza racial.” (Carneiro, 2023, p. 14). O canavial, que parecia um beco sem saída, torna-se passagem. A lâmina que corta a cana agora afia a sua consciência. Balduíno se erguerá dali não mais como o lutador solitário dos ringues, nem como o Mestre de capoeira racializado, mas como líder, aquele que conduz a roda dos explorados. E, assim, a trajetória que começou com a brutalidade da escravidão transforma-se em caminho de insubmissão.

Figura 43: Baldo bebendo cachaça em um velório

Fonte: Jubiabá (1987).

Em 1h 6m e 58s, a vela tremula na sombra, lançando reflexos fugidios sobre os rostos cerrados. No centro da sala, a mulher do patrão morta repousa, envolta na brancura que contrasta com as rugas do tempo e do trabalho. As mulheres entoam rezas arrastadas, que sabem de cor, misturando-se à fumaça densa do fumo e ao cheiro forte da cachaça. O velório segue seu rito: a dor silenciada, a reza que se prolonga, os goles que queimam a garganta como um tributo amargo à vida dura que se despede.

Balduíno observa, encostado na parede de barro que já levou cal, mas que o tempo desgastou. Sente o peso da cena: o patrão chega e retira a menina que ajudava em casa. Mas Balduíno não vê apenas aquela menina prestes a ser deflorada; ele enxerga Lindinalva jovem, e é a sua criança interior ferida que vai atrás dos dois.

No velório, ele mata o patrão com uma faca de ponta, um ato que remete à capoeira. A faca de ponta era um dos elementos retratados nos jornais do século XIX e início do século XX como uma das armas mais utilizadas por capoeiras, como demonstrei no meu livro *"Escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá"* (Machado, 2021). Além da faca de ponta, apareciam nos registros punhais, navalhas, porretes e facões como instrumentos usados por indivíduos

que praticavam a capoeiragem — momentos em que a luta é tanto física quanto simbólica. A capoeira pode ser entendida como um “saber menor”, como nos aponta Deleuze e Guattari que “não há tão grande, nem revolucionário quanto o menor” (2022, p. 52), que desafia as estruturas de opressão.

Balduíno escuta, mas, pela primeira vez, sente que a escuta já não basta. Algo dentro dele lateja. Como dizia Deleuze, há momentos em que um corpo atinge seu limite e precisa transbordar. Cada um(a) cria seu CsO (Corpo sem Órgãos). Assim, a submissão já não lhe serve. A revolta, até então difusa, começa a ganhar forma, a se estruturar na palavra, no ódio seco que fermenta entre um trago e outro. Carneiro nos ensina que o racismo faz parte da estrutura: “É meu pressuposto que raça é um dos elementos estruturais de sociedades multirraciais de origem colonial. A noção de apartheid social e a supremacia do conceito de classe social defendidos pelos pensadores de esquerda, herdeiros do materialismo histórico-dialético, não alcançam — ao contrário, invisibilizam ou mascaram — a contradição racial presente nas sociedades multirraciais, visto que nelas raça/cor/etnia (em especial no Brasil) são variáveis que impactam a própria estrutura de classes”. (2023, p. 20). Balduíno foge. A noite segue, a reza continua, os cantos não cessam. Mas, dentro dele, algo já não é mais o mesmo.

Desta maneira, a morte do patrão é simbólica de uma luta que apenas começava. O corpo negro de Balduíno, caído na mata, representa não apenas a dor que ele carrega por toda uma vida, mas também a transição para uma nova consciência de classe. Ele se tornará um líder sindical, um agente de mudança, lutando contra as injustiças que o cercam. A luta de classes se inicia ali, na interseção entre a dor e a resistência, onde a morte do patrão se torna um catalisador para a transformação social.

Figura 44: Reunião de sindicalistas ao fundo

Fonte: Jubiabá (1987)

Decorridos 1h 28m 44s, num momento decisivo da narrativa, Balduíno encontra-se no bar lanterna dos afogados com um amigo de infância, onde o cheiro de cachaça se mistura ao suor dos estivadores. Seu corpo permanecia imóvel, como um barco ancorado na maré da dúvida, mas os olhos deslizavam para a reunião que se desenrolava ao fundo. Ali, nas sombras do bar, sindicalistas discutiam com fervor, falavam de salário, de fome, da vida dura sob o peso dos fardos e da opressão dos patrões. As palavras ganhavam vida, vibravam no ar como faíscas prontas a incendiar um campo seco, mas Baldo estava ocupado com suas próprias indagações, quando seu amigo lhe fala de Amélia a portuguesa que o perseguia na casa do comendador Ferreira, mas que agora precisa de ajuda, então ele sai correndo do bar para atender pois, sabe que pode ter notícias de seu grande amor Lindinalva.

Balduíno ainda não era um deles, não fazia parte do sindicato, mas a cena o envolvia. Sentia a vertigem do momento, como se a história o chamasse em silêncio. A reunião não era apenas um encontro de trabalhadores, era o pulsar de uma cidade que tentava romper os grilhões de um sistema opressor. A chamada para a greve geral era o que unia toda a classe trabalhadora naquele momento.

Como diria Deleuze e Guattari (2009, p. 17), “a linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda a dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas essas multiplicidades sobre o mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões”. As forças estavam em fluxo, traçando linhas de fuga e resistência.

Desta maneira, Salvador, com sua geografia marcada pelo colonialismo e pela exploração, era um campo de batalha invisível onde o capitalismo, esse monstro silencioso, se insinuava por cada viela, cada trapiche, cada corpo curvado de cansaço.

Foi nesse cenário que Balduíno começou a ser tragado para o seio da luta de classes. Ainda do lado de fora, mas já afetado, já alterado. Como uma semente sob a terra que sente o chamado da luz, ele era já parte do movimento. A história não o esperava decidir, ela o empurrava, como um rio que arrasta com força tudo o que encontra pelo caminho. Nesse ponto, é preciso lembrar com Deleuze e Guattari que “o que a história capta do acontecimento é sua efetuação, seu estado de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica.” (2017, p. 214-215).

Balduíno é esse corpo em devir, arrastado para um campo de experimentação que transcende os marcos históricos convencionais. Ele já é atravessado por forças que escapam à cronologia e aos registros oficiais, ele é pura potência, puro acontecimento. Neste fluxo, ressurge a memória de Mestre Bimba: estivador, trapicheiro, homem do cais e mestre de capoeira. Segundo Tavares (2014, p. 39), “Mestre Bimba labutou como trapicheiro, carpinteiro, carroceiro, doqueiro, carvoeiro. Mestre Itapuã diz que o homem que, além de ser o maior capoeirista do Brasil, era também Ogã do candomblé, era um capoeirista procurando proteção junto aos orixás, sendo protegido pelo santo, o deus da guerra, o poderoso Xangô”.

Percebemos, assim, mais uma tessitura de Mestre Bimba que ecoa em Balduíno: a relação intrínseca com o candomblé. Toda vez que Balduíno se vê em apuros, é a Pai Jubiabá que ele recorre. E no desfecho da trama, ele próprio tornar-se-á líder no terreiro e também liderança sindical, figura simbiótica entre o sagrado e o político, entre a espiritualidade e a insurgência.

Sua figura, que representa a própria capoeira, encarna a noção de saber menor em Deleuze e Guattari: um saber subterrâneo, corporal, não institucionalizado, mas profundamente político.

A capoeira, nascida dos corpos oprimidos, é, e sempre foi, um rizoma de resistência: multiplicando-se silenciosamente, escapando ao controle, inscrevendo a revolta no próprio corpo. Quando Mestre Bimba “inventa” a Capoeira Regional, fez mais do que sistematizar uma arte, ele articulou o que podemos denominar de uma pedagogia da insurgência. A capoeira, como “saber menor”, desestabiliza a ordem, rompe com os códigos instituídos e oferece novas formas de existência e luta.

Assim, Balduíno, mesmo sem saber, já está nesse campo de força. A sua presença no bar, o seu olhar, o seu riso hesitante, tudo isso o inscreve na narrativa da resistência. Ele é o homem comum prestes a tornar-se símbolo. Jorge Amado, se escrevesse essa cena, pintaria Balduíno como um homem de carne e tempestade, que desconhece ainda sua missão, mas cujo destino já está selado. O capitalismo ergue muros, mas a história cava túneis por onde emergem os Balduínos do mundo, armados de sonho, de raiva, de esperança. A cena é mais que um instante: é um prenúncio. O homem no bar será aquele que, em breve, gritará na praça.

Figura 45: Lindinalva e Amélia após o enterro do comendador

Fonte: Jubiabá (1987).

A poeira se ergue atrás do carro em movimento, enquanto Lindinalva mantém o olhar fixo no vazio, as mãos crispadas sobre o colo. O luxo que antes lhe era destino agora se esfarela como o nome de seu pai, arrastado na lama do escândalo. O Comendador Ferreira, outrora símbolo de poder e respeito, encontrara seu fim entre os lençóis amassados de um cabaré, deixando para trás dívidas, vergonha e uma filha sem chão. O mundo que ele construiu desmoronara sem deixar sequer uma ruína onde se apoiar.

Amélia, ao seu lado, mantém a postura ereta, o olhar atento. Seu corpo fala o que sua boca silencia: uma estranha satisfação amarga, um alívio disfarçado sob a máscara da compaixão. Afinal, a ordem branca que ela zelara durante toda a vida havia ruído, e Lindinalva, outrora inatingível, agora conhecia o gosto da queda. Mas Amélia ainda é serva, e seu instinto lhe diz que deve continuar a cumprir seu papel. Segura a jovem pelos ombros, sussurra palavras de conforto, mesmo sabendo que nenhum conforto pode reverter a perda do privilégio.

Em algum lugar da cidade, Balduíno caminha com passos pesados, os punhos cerrados. Ele já vira essa história antes, já ouvira promessas de poder eterno se desfazerem no pó. Mas não há redenção na ruína dos brancos. O

comendador caíra, mas o mundo continuava o mesmo: Lindinalva sofria, sim, mas não como ele sofrera. E então, como sempre, a frase se repete entre seus dentes cerrados, um mantra de revolta incontida: "Brancos de merda."

Guerreiro Ramos nos ensina que o racismo não é apenas um sistema de opressão, mas uma engrenagem que perpetua a lógica da dominação mesmo em suas crises. A morte do Comendador Ferreira não significa justiça; significa apenas que outro branco ocupará seu lugar. A estrutura não se abala, apenas se rearranja. Carneiro reforça que “a branquitude não precisa se afirmar, porque a afirmação a partir do lugar do privilégio equivaleria à ruptura com o pacto de silenciamento em relação às hegemonias raciais produzidas pela brancura”. (2023, p. 126), mesmo em seus momentos de queda, carrega a capacidade de se reconstruir, de se fazer vítima para continuar no centro da narrativa. Lindinalva perdera tudo, mas sua pele ainda lhe garantia um amparo que Balduíno jamais conhecera.

Deleuze e Guattari falam das linhas de fuga, das forças que escapam às estruturas instituídas. Balduíno sente esse impulso crescer dentro de si. Não basta mais repetir o insulto como uma descarga de ódio; é preciso encontrar um caminho que rompa de vez com essa lógica. Como Mestre de capoeira, como classe trabalhadora, ele segue lutando e levando seus saberes para todos os lugares, e sem esquecer Lindinalva, a cada notícia de jornal que ela está ele repete brancos de merda.

Figura 46: O Noivo deixando Lindinalva

Fonte: Jubiabá (1987).

Apesar de aparentemente não fazer parte do escopo desta tese, como mulher, não posso deixar de refletir sobre as opressões que sofremos. Como nos aponta Deleuze, ao vermos um filme, somos atravessados por afectos e perceptos e foi precisamente por ser mulher que esse momento específico da película me capturou.

A tensão que envolve a ruptura do noivado de Lindinalva vai muito além de uma simples discordância entre as personagens. Trata-se de uma reverberação no campo das relações de poder e das expectativas sociais. O noivo, advogado com status, vê a sua carreira ameaçada quando o pai de Lindinalva sofre um enfarte dentro de um cabaré. Este acontecimento, aparentemente acidental, desencadeia uma série de reações que simbolizam a transgressão de um território até então rigidamente regulamentado pela moral burguesa e pelas convenções sociais.

Neste ponto, o conceito de "território", conforme desenvolvido por Deleuze e Guattari, torna-se fundamental. Ele refere-se à forma como o espaço, físico ou simbólico, é delimitado e controlado por forças de poder. O território de Lindinalva é invadido e redefinido pela imagem do seu pai. Ao desencanar num espaço “impuro”, como o cabaré, o pai compromete a imagem de respeito social

associada à filha, pondo em risco a carreira e o estatuto do noivo. O enfarte do pai, na sua tragédia, torna-se um evento territorializante que altera profundamente a posição de Lindinalva e a sua relação com o futuro.

Essa nova territorialização, imposta pela sociedade e pelo noivo, está intimamente ligada à opressão da mulher. Lindinalva é forçada a transitar por um espaço emocional e social de subordinação. Ela não é apenas vítima da moral vigente, mas também das expectativas externas que traçam para ela um destino que não escolheu. A mulher é deslocada de um território de liberdade e escolha, o da mulher desejada, do amor legítimo, da relação segura, para um espaço de marginalização e invisibilidade, onde sua posição subjetiva é reduzida ao corpo da prostituta, marcado simbolicamente pela presença do pai no cabaré. E que após todo o abandono ela própria é obrigada a prostituir-se para sustentar o seu filho, pois ela é abandonada grávida.

O noivo, ao romper o noivado, reafirma o território da “decência”, afastando-se da transgressão representada pela figura paterna de Lindinalva. Ele tenta, assim, preservar o seu próprio espaço simbólico, limpo de qualquer contaminação moral. O enfarte do pai representa uma linha de fronteira entre dois mundos: o do direito e o da marginalidade, o da lei e o do desejo subversivo.

Esta limitação imposta ao território feminino pode ser lida como uma crítica incisiva à forma como as mulheres são forçadas a habitar espaços definidos por outros, sejam homens, a sociedade patriarcal ou a moral tradicional. Lindinalva, ao ser deixada para trás, não perde apenas o noivo, mas também confronta o vazio de um território que nunca foi verdadeiramente seu. A sua existência torna-se uma constante disputa de fronteiras, uma negociação entre o que lhe é imposto e aquilo que, talvez, ainda possa reivindicar.

Num plano mais simbólico, o corpo da mulher revela-se como um território em si, nunca verdadeiramente livre, sempre sujeito à dominação, ao controle ou ao descarte quando considerado transgressor. A tragicidade desta cena reside exatamente nesse ponto de inflexão, onde a mulher se vê obrigada a negociar o seu modo de existência dentro de uma sociedade que constantemente redefine os seus limites. E são as mulheres, muitas vezes, quem mais sofrem os impactos desta territorialização forçada, onde o simples direito

de existir e de se definir é negado ou incessantemente remodelado por pressões sociais e expectativas masculinas.

Figura 47: Pai Jubiabá ao centro do terreiro após a morte de Lindinalva

Fonte: Jubiabá (1987).

Decorridas 1h, 37 minutos e 32 segundos, mergulhamos na escuridão quente da noite baiana. O terreiro resplandecia em luzes trêmulas de velas e em sombras que dançavam nas paredes, como se as próprias memórias ancestrais se fizessem presentes. O chão pulsava com os tambores; cada batida era um eco do coração da ancestralidade, um chamado que reverberava no peito dos vivos e no silêncio reverente dos mortos. No centro desse universo simbólico, erguia-se Jubiabá: pai e guia, tronco firme em meio à tempestade.

Lindinalva partira, mas não sem resposta. A celebração era um ato de permanência, um rito onde a dor não se curvava à submissão, mas se transmutava em força e continuidade. Jubiabá, com seus olhos de noite profunda, comandava o ritual como quem abre caminhos entre mundos. Seus braços, erguidos ao céu, fundiam-se, numa montagem paralela, aos braços dos trabalhadores na assembleia geral onde se deflagrava a greve. Cada gesto traçava fios invisíveis entre os corpos, entre o terreiro e a fábrica, entre o sagrado e o político, delineando a geometria viva da resistência.

À luz da filosofia de Deleuze e Guattari, o terreiro se revela como um espaço de desterritorialização, um campo de intensidades onde o poder não se impõe de cima, mas circula e se redistribui como um fluxo subterrâneo, rizomático, que emerge na dança, na música e no transe coletivo. Ali não há centro de comando: há potência difusa. Há vida que escapa, que insiste. E, sobretudo, a noção de saber menor, aquele que emerge das margens, dos silenciados, dos que resistem não com o discurso oficial, mas com o corpo, com o gesto, com o ritmo e a memória. O saber menor, nesse caso, não é menos importante: é subversivo, criador de mundos, insurgente frente à dominação, é mais uma experiência marginalizada assim como a capoeira.

Jorge Amado talvez escrevesse que Jubiabá era mais do que um pai de santo, era uma coluna de dignidade, um esteio para um povo que, mesmo diante da morte e da perda, encontrava formas de afirmar a vida. A celebração não era um adeus, era um recomeço. No batuque persistente, na dança dos corpos em transe, no suor que se confundia com o sangue dos antepassados, emergia a promessa: Lindinalva não morria, transitava. E, com ela, um povo inteiro recusava o apagamento.

A cena é, portanto, um rito de passagem. Para Lindinalva, para os vivos, para a própria história. No terreiro, entre o cheiro de ervas queimadas e o brilho de olhos marejados, o tempo dobrava-se sobre si mesmo, e o futuro erguia-se das cinzas do presente. Jubiabá sabia: a dor era profunda, mas a luta era maior. E ali, vida e morte dançavam, inseparáveis, como sempre foi e como sempre será.

Nesse mesmo instante, em montagem paralela, estava Baldo, jovem herdeiro de lutas, corpo marcado pelas injustiças, liderando uma assembleia no sindicato dos trabalhadores. Era o início da sua transformação: de simples operário a líder sindical, numa jornada que ecoa a trajetória de Pedro Bala em *Capitães da Areia*. Mais do que um líder, Baldo tornar-se-ia também o futuro guia espiritual do terreiro, sucessor de Jubiabá, unindo o sagrado e o político num mesmo corpo insurgente.

A morte de Lindinalva funciona aqui como limiar simbólico: rompe-se o chão afetivo, e Baldo é lançado num processo de transmutação que Deleuze e

Guattari definem como devir-animal “fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos asignificantes”. (2022, p. 27). Baldo ultrapassa a identidade fixa de operário e adentra um espaço onde a subjetividade se dissolve em forças coletivas, ancestrais, insurgentes.

Esse devir é inseparável da emergência do saber menor que o personagem encarna: um saber forjado na experiência popular, nos gestos da capoeira, nos ritmos do tambor, na oralidade do terreiro e na luta sindical. Ao mobilizar essas práticas, Baldo torna-se uma ponte entre mundos, entre a greve e o tambor, entre a palavra e o canto, entre o orixá e a revolução. Ele reinventa a política e o espiritual fora das estruturas hegemônicas, afirmando uma linha de fuga onde o corpo e a coletividade se tornam potência de criação e resistência.

Figura 48: Baldo em assembleia sindical

Fonte: Jubiabá (1987).

Em 1h 38m 12s, Balduíno chama atenção de todos na assembleia dos trabalhadores com uma expressão em iorubá , "*Kaô Kabecile*", uma espécie de grito de liderança. A expressão irrompe no ar como relâmpago ancestral. Em iorubá, "*Kaô Kabecile*" é uma saudação reverente, que se dirige aos reis e aos orixás com o reconhecimento de que "ninguém questiona o inquestionável", pois *Kabecile* significa "Aquele cuja autoridade não se questiona", em alguns locais diz-se que é um chamado ou reverência a Xangô[106]. Não é um grito qualquer, é uma convocação sagrada, uma senha espiritual que rasga o cotidiano e impõe respeito.

É Balduíno quem a entoa, abre a assembleia como se abrisse uma roda de capoeira ou um ritual de terreiro. Sua presença, intensa e ritmada, interrompe a tensão crescente da reunião sindical como o toque repentino de um atabaque que muda o ritmo e dobra o tempo. Os rostos se voltam.

Contudo, o espaço, antes ocupado pelo murmúrio da insatisfação, cala. Em um recurso cinematográfico: Baldo fala para dois mundos ao mesmo tempo, o do sindicato e o do terreiro. Conclama os companheiros à greve e os camaradas da casa de santo à luta. Ele evoca o que pode o povo negro quando se reconhece como potência.

Baldo já não é apenas o andarilho sorridente dos becos. Agora é griô e ginga, verbo encarnado. As palavras que lança são como golpes de capoeira: nascem do chão, bailam no ar, acertam com precisão. É a linguagem do saber menor, aquele que brota dos subterrâneos e desafia as verdades instituídas. Deleuze e Guattari, dizem que, "a máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda parte nesse meio: a literatura é a tarefa do povo." (2022, p. 37). Baldo fala assim, como quem transforma palavra em movimento coletivo. Como quem convoca com o corpo. Assim, a capoeira, que um dia foi arma de luta contra a opressão, hoje se revela ali como prática viva de resistência. Cada gesto de Balduíno carrega essa herança. Ele é mestre de roda

[106] Disponível em: https://recantodenana.com.br/xangô. Acesso em: 12 abr. 2025.

e da insubmissão.

Não obstante, Balduíno não fala do alto de um púlpito, mas da base. Não ensina; compartilha uma ginga. A greve que anuncia não é apenas uma ruptura econômica. É reinvenção da vida. O sindicato, antes espaço de tensão, torna-se roda. A multidão escuta como quem aprende um novo ritmo, uma nova forma de estar no mundo. Cada frase de Baldo é um ataque certeiro contra o medo, contra a alienação, contra o capital, que, como lembram os filósofos: “governa com o desejo submisso que pode gozar apenas de sua própria submissão. E também com o desejo que impõe a submissão, propaga-a, o desejo que julga e condena.” (Deleuze; Guattari*,* 2022*,* p. 10)

Mas naquele instante se abre uma fresta. A palavra insurgente atravessa a lógica da dominação. O saber menor transforma-se em força coletiva. Salvador estremece. A cidade escuta o som da capoeira como quem escuta tambor de guerra. Balduíno é agora símbolo vivo da luta. Guia não pela frieza da razão instrumental, mas pela força ancestral que carrega em seu corpo-palavra. E a luta continua.

Ao cair da noite, ele atravessa os becos até o terreiro de Pai Jubiabá. Os atabaques já ressoam. Ali, onde o corpo reza e dança, Baldo prepara o próximo passo: a convocação final ao povo. O terreiro, lugar de escuta dos orixás, torna-se quartel de resistência. E no som ritmado do berimbau, em música não diegética, entre ervas, rezas e corpos em transe, o verbo se faz carne outra vez.

Figura 49: Baldo na liderança do terreiro

Fonte: Jubiabá (1987).

A cena de Baldo chegando ao terreiro para convocar o povo para a luta não é apenas narrativa, é acontecimento. E o cinema nos transporta, com a maestria dos sonhos, de volta à cena anterior: os trabalhadores reunidos em assembleia, prestes a deflagrar a greve geral.

A imagem do terreiro não substitui a da assembleia, ela a prolonga, a dobra em outro plano. Como lembra Deleuze, “a relação de uma imagem com outras imagens num conjunto composto dá precisamente a cada uma delas o respectivo objecto. A narração é o correlato da ilustração. Entre duas figuras introduz-se sempre, ou tende a introduzir-se, uma história para animar o conjunto ilustrado.” (Deleuze, 2011, p. 35). O que o cinema faz, então, não é só mostrar: é costurar sentidos. O som dos tambores corta a noite com precisão ancestral. Mais do que som, é sinal. É memória vibrante de um povo em movimento.

Ali, no terreiro de Pai Jubiabá, Balduíno está de pé. Seu corpo, forjado pela resistência, traz em cada gesto o testemunho de um tempo novo que quer nascer. “Negro Balduíno, negro Baldo...” canta Gilberto Gil, voz que serpenteia no ar como um orixá em dança. A música não ilustra a cena, ela a prolonga, como se cada nota ajudasse a reescrever a história que os livros esqueceram. Atrás dele, não sombras, mas clarões. O povo o segue com seus corpos

calejados pelo tempo, todos respondendo ao chamado.

Baldo, Mestre de Capoeira, lidera como quem ensina com o corpo, com o olhar, com a escuta. Ele não apenas luta: forma, transforma. Como tantos Mestres e Mestras da Capoeira, é educador, é guardião de saberes. Sua liderança é multiplicadora, não se impõe, convida. Nas rodas, nos becos, nas praças, forma capoeiras e cidadãos, entremeando a arte com consciência política.

A Capoeira, como nos ensinam Deleuze e Guattari, que pode ser considerada um saber menor. Nasce à margem, fala desde o subterrâneo, quebra a norma sem pedir licença. É linguagem do corpo que escapa às gramáticas do poder. E Balduíno, como Mestre, é essa fuga que organiza é o devir que se arrisca.

A cidade respira fundo. Jorge Amado teria dito que Salvador prende o fôlego quando a história muda de mãos. O cinema de Nelson Pereira dos Santos, rude, vivo, empoeirado, acompanha o povo em movimento. Não há enquadramento simétrico: há tremor, há terra, há suor. O Cinema Novo não embeleza. Denuncia. Semeia inquietações. E nessa cena final, Baldo não é herói épico, mas humano em marcha, conduzido e conduzindo.

Porque a liderança que ele exerce é múltipla, encarnada, comunitária. Uma liderança que nasce da escuta, que carrega a força dos ancestrais e o projeto de um porvir comunista, onde o pão e o toque de cada instrumento não sejam luxos, mas direitos.

Na imagem final, Balduíno caminha à frente. Firme. O povo vem atrás, não como figurante, mas como protagonista. É uma marcha que não se fecha, que não cabe num desfecho clássico. O filme termina, mas a luta não. A câmera se afasta, o som permanece, em música não diegética.

E é aí que este texto se recolhe, não para concluir, mas para abrir. Em vez de uma tese fechada, nascerão conclusões inconclusivas, mas também cartas. Cartas aos meus intercessores. Aos Mestres que gingo ao lado. Aos que escrevem com o corpo. Aos que me ensinaram a pensar e a gingar com os pés descalços sobre o chão dos processos históricos e da experimentação.

E, quem sabe, tomo coragem, em algum momento e escrevo uma carta a

Deleuze e Guattari. Porque às vezes, mesmo os que pensam em fluxos precisam ouvir o som do berimbau, do atabaque, do pandeiro, do reco-reco, do agogô e das palmas e cânticos que seguiremos ecoando.

7 A RODA AINDA NÃO ACABOU: Carta para não concluir

“As cartas: em que sentido elas fazem plenamente parte da ‘obra’. Com efeito, esta não se define por uma intenção de publicação” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 58).

Chego às últimas linhas com o corpo ainda latejando das quedas e rasteiras que à vida nos proporciona além da tese. Como em uma roda de capoeira, em que escorregamos, mas não caímos, deixo este texto também escorregar, entre a filosofia, a literatura, a educação, a arte e a resistência. Escrever mais este trabalho com e para a capoeira foi um ato de ginga, de esquiva, de mandinga. Uma experiência em devir, que brota desse corpo que à roda se entrega há vinte e sete anos.

Já senti o chão quente sob os pés descalços, o som do berimbau ritmando meu coração, o suor escorrendo sobre o meu corpo em movimento. Já me vi caída, dobrada, reinventada. Já girei com medo, com raiva, com alegria. Foi nesse chão de terra, de cimento, de madeira (como no tablado do mercado modelo, só quem é capoeira sabe a emoção de jogar ali), que aprendi a pensar com o corpo, a resistir com o canto, a educar com o olhar atento do jogo.

Parafraseando Kafka, escrever cartas é, segundo a ideia expressa, uma forma de se expor profundamente diante de memórias ou presenças intangíveis que nunca podem ser plenamente alcançadas. Aqui, desnudo essas presenças diante daqueles(as) que me tocaram, mesmo sem perceber: meus intercessores e intercessoras, visíveis ou não. “As cartas põem diretamente, inocentemente, à potência diabólica da máquina literária. Maquinar cartas: não é de modo algum questão de sinceridade ou não, mas de funcionamento” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 58).

Não se trata de uma conclusão no sentido de encerramento, mas de uma carta-abertura, como quem, ao final do jogo, se curva ao som do berimbau e dos tambores não para terminar, mas para agradecer e preparar-se para o próximo jogo. Esta escrita é também roda: movimento vivo, respiro, cartografia. Nela, tracei linhas que escapam ao eixo, que dobram, que se bifurcam em cada cena, em cada gesto, em cada som capturado dos filmes, das ruas, dos corpos

em jogo.

Esta tese não chegou a uma conclusão no sentido clássico-acadêmico. Talvez, como sugere Jorge Larrosa, não se trata de chegar a uma conclusão definitiva, mas sim de uma espécie de suspensão, um gesto que aponta para aquilo que ainda está por fazer, por dizer ou por viver. A roda de capoeira nunca se fecha completamente: ela é circular, aberta ao imprevisível. E esta escrita, por mais que obedeça as regras acadêmicas, também é corpo, também é respiração: é experiência e cartografia de uma paixão que me atravessa há décadas.

Ao longo desta jornada, experimentei a capoeira como saber menor. Se a capoeira ensina à margem, é porque ela produz pensamento nos interstícios, nas brechas, nas esquinas da norma. Com Deleuze e Guattari, compreendi que o "saber menor" não é inferior, mas outro: rizomático, intensivo, insurgente. E com Jorge Amado percebi que esse saber está nos becos, nos terreiros, nos corpos que narram: mesmo quando silenciados. Capoeira, então, é narrativa escrita com os pés, com os cantos, com os gestos que escapam ao controle, mas que são, ainda assim, intensamente pedagógicos. A roda me ensinou a escutar com o corpo, a ler com os olhos de quem luta dançando, de quem cria resistências em cada volta do mundo, camará.

Em diálogo com os filmes baseados nas obras de Jorge Amado, percebi não apenas a capoeira como "saber menor", que foi o objetivo central desta tese, mas também a complexidade de um saber nascido do povo e para o povo, um saber que não está isolado, mas entrelaçado a tantos outros. Nessa intersecção, compreendi que todos esses saberes me atravessam e se manifestam na educação. Muitas vezes enrijecida por linhas duras, a educação, quando tocada pela cultura popular, se reconfigura em outras linhas: linhas de fuga, de criação, de reinvenção.

Nesta carta que é também uma conclusão, agradeço a cada intercessor(a) que, como dizia Deleuze, não é aquele(a) que fala por mim, mas aquele(a) que me atravessa, me afecta e me faz pensar diferentemente. A todos e todas que me tocaram, direta ou indiretamente, deixo meu agradecimento. Não se trata de um fim, mas de um ponto de passagem. Meu

caminhar na capoeira segue, porque a roda não tem fim. O que se realizou aqui foram diálogos, conversações que me permitiram navegar no mar sem fim de letras e poesias que não são minhas, mas que, ao passar por mim, me refizeram.

Ao cinefalografar os filmes, percebi o filho monstruoso que criei para incendiar os pensamentos e “revolucionar”, entre muitas aspas, a educação. Talvez não a educação formal e acadêmica, mas aquela que pulsa em círculos, como na roda de capoeira, em que todos e todas passam, aprendem, ensinam. Uma educação que se constrói pelas imagens, pelos signos, pelos afectos que se apresentam no movimento.

E foi nesse gesto que aproximei o conceito de imagem-movimento, como delineado por Deleuze, à própria ideia de educação em fluxo. Tal como no cinema, onde imagem e movimento são indissociáveis, também o aprender pode ser compreendido como um ato dinâmico, rizomático, onde educar é ginga e é ação. A imagem-movimento, ao articular percepções, afectos e ações, encontrou na capoeira um espelho vivo: o plano geral do mundo que se quer abarcar, tudo ali é saber em movimento.

Da mesma forma, a imagem-tempo atravessa essa escrita. Quando os filmes de Jorge Amado nos fazem suspender a linha do tempo e mergulhar na experiência dos que vivem à margem, negros(as), mulheres, crianças, capoeiras, revelam, na sua duração, uma educação menor. Como nos diz Silvio Gallo, trata-se de uma educação que gesta no devir, que não se submete à linearidade cronológica da escola, mas que acolhe a potência da subjetividade e da memória. É nesse tempo dilatado e intensivo que a capoeira resiste e se reinscreve como pedagogia.

Nas cenas cinefalografadas, tanto em *Capitães da Areia* quanto em *Jubiabá*, a capoeira pulsa como imagem-movimento viva, movimento e narrativa que se dobram sobre os corpos em formação. Ela está ali como ferramenta de resistência e ancestralidade, como saber que ensina sem dizer e que diz para ensinar. A educação, então, se reconfigura: não mais apenas transmissão, mas criação. Não mais apenas conteúdo, mas gesto, ritmo e sentido.

Compreendi, assim, que a educação pode ser como em um filme, capaz de trabalhar com planos, cortes, afetos e durações. Que o cinema, como propõe Deleuze, é mais do que técnica: é política, estética e filosofia. E que, ao integrar essas imagens aos contextos escolares e sociais, podemos produzir linhas de fuga, caminhos outros de ensinar e aprender.

Concluo, ou melhor, abro espaço para reflexão, com o corpo ainda em movimento. O corpo que aprende na roda, que cai e levanta, que escuta com a pele. Que entende que a capoeira não se reduz à prática, nem a tese a um fim. Ambas continuam a gingar. Esta tese, por isso, é uma cartografia viva de um saber menor que se quer maior em potência. O cinema e a capoeira, quando juntos, nos ensinam que todo saber precisa de um corpo que o acolha e de um tempo que o deixe respirar.

A roda segue. O jogo continua. Que esta escrita toque outros corpos, provoque outras perguntas, gire por novos territórios. Porque, como a capoeira e a educação que aqui se desenharam, ela é movimento. E o movimento: ah, o movimento! É onde tudo começa, sempre.

Neste gesto de cinefalografar, desenvolvi subcategorias inspiradas nas características da literatura menor delineadas por Deleuze e Guattari: resistência, subversão e experiências marginalizadas. Foram essas categorias que guiaram minha leitura de cada cena, ampliando as possibilidades de ver a capoeira como um saber menor, não por ser inferior, mas por ser rizomático, desterritorializante, implicado no imediato político e agenciado coletivamente. Com elas, pude compreender como esse saber encarna a potência de existir nos interstícios, de afirmar a diferença, de criar mundos outros.

Embora esta tese dialogue com o cinema em obras baseadas em Jorge Amado, ela não é sobre cinema: é sobre educação. Uma educação que nem sempre se aprende na escola, mas que pode (e deve) dialogar com ela, como propõe Silvio Gallo ao pensar uma educação menor.

Ao cinefalografar *Capitães da Areia*, vimos como aqueles “pivetes” eram educados por seus mestres e mestras, que muitas vezes foram a rua, a experiência, a dor, a solidariedade. Viveram um devir-adulto em plena infância, assim como Dora se apresentou em um devir-mulher. Para eles, a capoeira era

processo educativo: era na roda que se aprendiam valores, afetos, sentidos.

Em *Jubiabá* não foi diferente. A capoeira acompanhava Balduíno desde a infância, atravessando seus dias como sombra e luz. Mesmo quando ele sobe ao ringue como boxeador, a capoeira ainda pulsa nele, o atravessa, quase o leva ao transe.

Escrever o final de um trabalho deveria ser mais fácil. Mas talvez o mais difícil seja justamente concluir sem trair o que se viveu. Ainda assim, precisamos cumprir o ritual. Assim como a introdução anuncia um nascimento, esta conclusão celebra o axé do caminho percorrido. Ainda que muito reste a ser dito, este é o momento de agradecer: aos mestres e mestras da capoeira, a Jorge Amado, a Gilles Deleuze, a Félix Guattari, a Jorge Larrosa, a Silvio Gallo, a Kafka, a Suely Carneiro, a Guerreiro Ramos, à minha orientadora, a banca avaliadora que muito contribuiu para essa chegada e às vozes ancestrais que ainda cantam em cada berimbau, em cada atabaque, em cada instrumento, nas quadras, nos corridos, nas ladainhas. Meu muito axé.

Termino com Kafka, em *Carta ao Pai*, onde ele escreve com crueza e sensibilidade: *"*Eu teria sido feliz por tê-lo como amigo, chefe, tio, avô, até mesmo (embora mais hesitante) como sogro. Mas justo como pai você era forte demais para mim." (Kafka, 1966, p. 11). No entanto, os gigantes diante dos quais me senti pequena nesta caminhada não foram figuras paternas no sentido biográfico, mas sim escritores e pensadores que me acolheram nas suas ideias, como Deleuze, Jorge Amado e tantos outros(as). Em vez de me esmagarem com sua grandeza, deram-me apoio. Esta tese passou por mim, sim, mas também me refez. A roda segue. O jogo continua.

E se esta escrita é corpo em ginga, que ela continue a gingar no mundo. Que toque outros corpos, que atravesse outros espaços. Que inspire, mesmo quando silenciar. Porque a capoeira, como a educação que aqui se defendeu, é movimento: jamais se conclui. Ela se reinventa a cada passo, a cada queda, a cada canto que ecoa nos becos, nas praças e nas ruas da vida.

Ao longo desta travessia, entre cair e levantar, compreendi, com o corpo e com a escrita, o que esta pesquisa se propôs a desvendar: a capoeira como saber menor, insurgente e potente, em diálogo com os filmes *Capitães da Areia*

e *Jubiabá*, inspirados na obra de Jorge Amado. Através das imagens, dos gestos e dos devires das personagens, e a partir das categorias de resistência, subversão e experiências marginalizadas, foi possível perceber como a capoeira se inscreve como narrativa educativa que escapa aos moldes rígidos da escola, mas que a atravessa com força transformadora. Respondeu-se, assim, ao problema de pesquisa, ao demonstrar que este saber que ginga, rizomático, popular, intensivo: atua como pedagogia viva. A capoeira, neste trabalho, revelou-se não como margem, mas como centro pulsante de um saber que ensina no entre, no improviso, no toque do berimbau que anuncia que a roda (da vida, da arte, da filosofia, da educação) segue aberta. Quem vem jogar?

CARTAS

Carta a Jorge Amado

Querido Jorge,

Quando te encontrei pela primeira vez, eu era muito jovem para engatar namoro contigo, mas como sei que nada é por acaso, tivemos um novo encontro, porém, eu já estava casada e você em outra dimensão. O mais importante desses (des)encontros é o nosso elo maior: a capoeira. Ah, Jorge! Como eu fico Feliz quando leio essa palavra em suas páginas. Para alguns, apenas uma palavra. Para mim, uma história de vida.

Sou capoeira desde os meus 19 anos de idade e veja bem, eu já tenho 46 e ela continua fazendo parte de minha vida. Estou sempre com ela e, quando você me deu essa oportunidade a partir de suas obras, de pensá-la em diversos contextos, me senti com borboletas no estômago.

Amado Jorge, cada pesquisa exige muito do(da) pesquisador(a), mas pesquisar sobre a capoeira é um imenso prazer que tenho e, ler suas obras para encontrar um fragmento qualquer que seja sobre a capoeira, nem sei que tipo de alegria despertastes em mim. Me sinto menina novamente com os pulos dos capitães da areia, mas devir-criança que nunca. Como fiquei contente quando vi a Dora. Ela como capoeira, como uma capitã da areia em uma época em que mulheres não podiam muito. Que genial! Mas quem disse, nas obras de Jorge, as mulheres são potência pura, quem diria Rosa Palmeirão que tinha punhal no peito e navalha na saia. E assim me inspirastes a criar a parceria com Pedro Navalha, mas que está ganhando vida própria com sua impetuosidade e valentia. Todas as valentes e as brabas que encontro em suas obras me reflito nelas como em um espelho. Nessa caminhada encontrei várias brabas, a maior e mais doce delas, é a minha orientadora Dinamara, essa sim tem navalha na saia, mas no coração não tem como descrever o que tens, tamanha a generosidade com nossos objetos e causas.

Sabe Amado, o feminino em suas obras já foi bastante explorado, muitos trabalhos por aí, no entanto sinto que faltam muitas coisas, quero te dizer que não te deixarei mais, quando tudo isso passar, continuarei explorando suas

outras fases e faces. A ti posso confessar, um doutorado deveria ser muito mais do que 4 anos, ainda mais para quem tem intercessores como Jorge Amado e Pedro Navalha e uma multiplicidade no referencial teórico escolhido.

Enfim, tenho tantas coisas para te dizer, mas ficarei com as melhores palavras que encontro, por enquanto. Te amo Jorge. És muito Amado e, em breve, voltarei a te escrever, pois pretendo ler a sua obra inteira e, quando acabar em português, vou me aventurar em outros idiomas só para constatar a sua fala de que toda tradução é burra.

Axé! Professora Odalisca!

Carta a Pedro Navalha

Querido Pedro,

Meu camará, amigo filosófico, parceiro de tantas noites, queria te dizer que você é uma de minhas melhores invenções, porque a melhor mesmo é meu fllho Izaias. Sabe que algumas características suas me inspirei nele.

Pois é, meu irmão, queria te dizer que me sinto muito feliz com sua companhia para contar a história da capoeira. Pelo menos aquela que nos chegou através dos brabos(as), dos valentões(as), daqueles(as) capadócios como você, que é nossa ancestralidade.

Ah, Pedro! Você é um ancestral que me apaixonei porque me permite criar, além de imaginar, como seriam aqueles(as) indivíduos em uma sociedade distante da nossa cronologicamente, mas tão perto a partir desses nossos(as) amigos(as). Perto gostaria de ficar de ti, que pretendo seguir mesmo depois que esse trabalho acabar. Te peço que não me abandones. Quero te chamar para o jogo nessa roda da vida em que seguimos capoeirando juntos.

Em breve te escreverei novamente para te contar as novidades quando outras pessoas puderem ter acesso a sua história, criada por mim, mas que será avaliada por uma banca, assim te peço, que fique torcendo onde quer que estejas por essa sua amiga.

Axé! Professora Odalisca!

Carta a Deleuze

Querido Deleuze,

Talvez esta carta só possa ser escrita no tempo do devir — não antes, não depois — apenas agora, quando o corpo cansado mas insistente ousa ainda agenciar mais um gesto, mais uma dobra, mais uma escrita. Falo contigo em puro afeto, entrelaçada nas linhas invisíveis do desejo, no traçado incerto das cartografias que vocês me ensinaram a perceber. E falo também com Guattari, esse teu cúmplice rizomático, sem o qual teus conceitos seriam talvez apenas belas solidões. Escrevo-te como se escreve a um noivo, não por formalidade, mas por afinidade eletiva. És meu noivo do pensamento, meu parceiro de capoeira filosófica. Te imagino num jogo de mandinga, corpo inclinado, sorriso por trás da filosofia, pronto para mais uma esquiva, mais um ataque que é sempre tático, jamais frontal. Tu me ensinaste a descolar da identidade, a desconfiar do sujeito fixo, a construir um corpo sem órgãos que não é ausência de corpo, mas presença de potência. E sigo, com medo e coragem, tentando fazer da minha escrita um território intensivo, uma linha de fuga, uma multiplicidade que capoeirando encontra outras. Guattari, teu camarada, também está aqui. Não posso esquecê-lo, ele que trouxe a micropolítica para o campo de batalha, que me ensinou que escrever é também resistir, que delirar pode ser um modo de existir e que pode haver beleza no caos. Juntos, vocês me deram mais que conceitos: deram-me armas amorosas para lutar, para dançar, para viver. Deram-me o sopro de que pensar é perigoso, sim, mas também é necessário, porque assim posso criar. E um dia, quem sabe, essa escrita me permita te encontrar não como ídolo, pois, isso você não aceitaria jamais, mas como parceiro. Até lá, sigo te amando como se ama aquilo que nos transforma: com respeito, com desejo e com a coragem que ainda estou aprendendo a ter.

Axé! Professora Odalisca.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado**: Uma Biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Cesár Alves de. SILVA, Raphael Alves Vieira da. **Capoeira Regional na Imprensa**: Periódicos e Registros Históricos de 1934 a 1978. Aracaju-Se. Editora Criação, 2024.

ALMEIDA, Rogério. **Cinema e Educação**: Fundamentos e perspectivas. Educação em Revista. Belo Horizonte, n. 33, 2017.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. Coleção Feminismos Plurais. Coordenação: Djamila Ribeiro. São Paulo, Sueli Carneiro/ Pólen, 2019.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia 1**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

ALVES, Flávio Soares. O encontro com a capoeira no tempo da vadiação. **Movimento**. Porto Alegre, v. 19, n. 02, p. 277-300, abr/jun de 2013.

ALVES, Érika Cristina Silva; MOREIRA, Wagner Wey**.** Corpo/corporeidade do negro. **Dialogia**, São Paulo, n. 38, p. 1–14, maio–ago. 2021. Disponível em: https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/20450#:~:text=Diante%20da. Acesso em: 30 out. 2023.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem***:* apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Benedito Caires. **A Capoeira na Sociedade do Capital**: A docência como mercadoria-chave na transformação da capoeira no século XX. 98 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

BARBOSA, Gustavo Bezerra. **Uma possível "Simbiose":** Vadios e Capoeiras em Alagoas (1878-1911). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

BARROS, D'Assunção José. Cinema e História: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**: revista plurianual de produção acadêmica em história, n. 52. Disponível em: https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547. Acesso em: 02 jul. 2025.

BELTRÃO, Mônica. **A capoeiragem no Recife Antigo:** Os valentes de Outrora. 3. ed. Olinda: Editora Nova Presença, 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espirito. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRUM, Eliane. **Banzeiro òkòtó**: Uma viagem à Amazônia centro do mundo. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.

BURCH Noel. **Praxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CALIXTO**,** Carolina Fernandes. **História e memória da trajetória político-intelectual de Jorge Amado**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

CAMPOS, Helio. **Capoeira Regional**: A escola de Mestre Bimba. EDUFBA, 2010.

CAPANEMA, Sílvia. **João Candido e os navegantes negros**: A revolta da chibata e a segunda abolição. Rio de Janeiro: Malê edições, 2022.

CAPITÃES da areia. Direção de Cecília Amado. Brasil: Telecine; Imagem Filmes, 2011.

CARDOSO FILHO, Carlos Antonio. **Ceticismo e ingenuidade**: a problematização da subjetividade no pensamento de Foucault, Deleuze e Guattari. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CARDOSO, Maria Heloisa de Melo. **Educação menor**: professoras/es, máquinas de guerra, diferença. 2021. 170 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**. Editora Zahar. 2023.

CARVALHO. José Murillo de. **Cidadania no Brasil**: o longo Caminho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana**: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte. Brasília: Ministério do Esporte, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano:** Artes de fazer. 3. ed. Tradução: Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CUNHA, Figueiredo. Valentões em São Paulo. **Capoeiras e Valentões na história de São Paulo (1830-1930)**. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DAMASCENO. Verônica. Pensar com a arte: a estética em Deleuze. **Viso:** Cadernos de estética aplicada. Rio de Janeiro, v. XI, n. 20, p. 135-150, 2017.

DANTAS Junior ,Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio; MEZZAROBA, Cristiano; SILVA, Renato Izidoro da. Cinema e formação de professores de Educação Física: relatos de experiência com seminários de cinema na Universidade Federal de Sergipe. **Revista Cocar**. n. 5, Jan./Abr, 2019.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da Navalha**: malandragem na Literatura e no samba. Rio de Janeiro: Malê edições, 2022.

DECÂNIO FILHO, Ângelo Augusto. **Transe capoeirano**. Salvador: Coleção São Salomão, CEPAC, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cintia Vieira da Silva. Revisão de Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, v. 2.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34. 2012, v. 3

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia. 1. ed. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997, 4ª Reimpressão, 2008, v. 5.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **O que é a Filosofia?** 3. ed. Tradução: Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. 3ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2020, v. 3.

DELEUZE, G; PARLET, Clarie. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jun, 1999. Caderno Mais.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução: Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. Reimpressão. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Tradução: Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. Rio de Janeiro: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo, Editora 34. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos**. Textos e entrevistas (1975-1995). Edição: David Lapujade. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento.** Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-Tempo.** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e Outros Textos**. Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles, **Crítica e Clinica.** Tradução: Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

DIAS, Adriana Albert. **A Malandragem da Mandinga**: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

DOMINGUES, Petronio. Consciência de cor. *In*: FIGUEIREDO, Luciano. **A era da escravidão** (Org.). Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

DUMOULIÉ, Camille. **A capoeira, arte de resistência e estética da potência**. *In*: Nietzsche/Deleuze: Arte, resistência: Simposio internacional de filosofia/ Organizador, Daniel Lins- Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza/CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

DUTRA, Robson Lacerda. Revolução e pós-colonialismo numa cidade ainda vazia. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, p. 144–161, jul./dez. 2013.

ESPINOSA, Benedidus de. **A Ética.** Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FEITOSA, Charles. Atmosfera. *In*: LINS, Daniel (org). **Razão Nômade.** São Paulo: Forense Universitária, 2005.

FELDENS, Dinamara Garcia. **Luízas, Rosas, Bias & Joanas:** A trama e o destino. Maceió: EDUFAL, 2014.

FERNANDES. Maria Angélica Rocha. **A B C de Jorge Amado e diálogos educacionais entre: A** mado **B** ahia e **C** inema. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro RJ, 2021.

FERREIRA, Adelina Pontual. **Continuidade cinematográfica e narrativas contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14 n. 40 jan./abr., 2009.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALLO, Silvio. Em torno de uma Educação Menor. **Educação & Realidade**, Dossiê Gilles Deleuze, v. 27, n. 2, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

GALLO, Silvio. **Dimensões éticas, estéticas, políticas e poéticas das pesquisas com os cotidianos**. 41ª Reunião Nacional da ANPEd, 2023.

GALLO, Silvio. **O Professor militante**. Coleção: Dez por cento. São Carlos: Pedro & João editores, 2022.

GIL, José. As pequenas Percepções. *In*: LINS, Daniel (org). **Razão Nômade.** São Paulo: Forense Universitária, 2005.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **A literatura de Jorge Amado**: Orientações para o trabalho em sala de aula. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

GOMES, Laurentino. **1889**: como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da monarquia e a proclamação da República no Brasil. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2013.

JUSTO, José Miranda. Prefácio. Em Gilles Deleuze Tradução José Moreira Justo, Francis Bacon: Lógica da sensação. (p. 7-26). Lisboa. Editora Orfeu negro.

KAFKA, Franz. **Carta a meu pai**. Tradução: Osvaldo da Purificação. São Paulo: Nova época Editorial, 1966.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartografo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia** 1: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **A política da capoeiragem**: A história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906). Salvador: EDUFBA, 2008.

LINS, Daniel. O Pensamento Nômade. Nietzsche: Vida Nômade ou Estadia Sem Lugar. **Revista Lampejo**, v. 6, n. 2, p. 271-286.

MACHADO, Tatiane Trindade *et. al*. Capoeira, Corpo e Cinema: uma análise do filme Besouro. Disponível em: http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/578/476. Acesso em: 23 ago. 2023.

MACHADO, Tatiane Trindade. **"Escorregar não e cair é um jeito que o corpo dá":** As configurações da Capoeira em Sergipe no Século XIX. Aracaju: Editora Criação, 2021.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Tudo o que a boca come**: A capoeira e suas gingas na modernidade. Salvador: 222f. Tese. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia UFBA, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. **Arte & Ensaios**, n. 32, Rio de Janeiro, 2016.

MOTA, Patrícia Lemos. A música na capoeira regional como elemento de construção identitária. 2013.116f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2013.

MOURA, A. C. O. S.; LAURINO, D. P. Apresentação. *In*: MOURA, A. C. O. S.; LAURINO, D. P. (Orgs.). **Percursos metodológicos de cartógrafos no educar**. Rio Grande: Editora da FURG, 2016.

NASCIMENTO, Ruy. **Jorge Amado uma cortina que se abre**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2007.

NIETZSCHE, Friediche. **Assim Falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

NEUSCHARANK, Angelica; DALMASO, Alice Copetti. OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Agenciamento cartografia-garimpagem: Um modo de produzir pesquisa em Educação. **Educação**. Porto Alegre. Vol. 42. N. 01- p. 3-11, 2019.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Como “produzir clarões” nas pesquisas em educação? **R. Educ. Públ. Cuiabá**, v. 24 n. 56, p. 443-454, maio/ago, 2015.

OLIVEIRA, Catia Linhaus de. Conference: **Oralidade e ancestralidade na capoeira**: princípios de uma ética. SIMELP - Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa, 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin, **Cinema de Novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Luíz B. L. Anotar e Nomadizar. : LINS, Daniel (org). **Razão Nômade.** São Paulo: Forense Universitária, 2005.

PASSOS, Eduardo; Barros, Regina Benevides de. A Cartografia Como Método de Pesquisa-Intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia** 1: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

PIRES, Josivaldo. **Pelas Ruas da Bahia**: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador Republicana (1912-1937). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PISANI, Marília Mello. **A linguagem cinematográfica de planos e movimentos**. Disponível em: https://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf. Acesso em: 30 out. 2023.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

ROSSI, Luis Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (orgs). **O universo de Jorge Amado**: Orientações para o trabalho em sala de aula. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Joel Rufino dos**. O que é racismo.** 10. ed. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Primeiros Passos), 1984.

SHERER, René. Aprender com Deleuze. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1183-1194, Set./Dez. 2005.

SILVA, Anderson Lopes Da; RIBEIRO, Regiane Regina. ***O*** cinema novo brasileiro e a influência das vanguardas cinematográficas europeias. **Tunja**: Mediaciones/Uniminutos, v. 10, n. 12, p. 64–74, 3 fev. 2014.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregrada Instituição**: os capoeiras no Rio de Janeiro (1850-1890). Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Campinas, Campinas. 1993.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Capoeira Escrava**: E outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Editora Vozes. Petrópolis. RJ. 2017.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso**: Da Escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Leya, 2017.

STOLZE, Ivana. Línguas Malditas. *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **A era da escravidão**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

TAVARES, Luís Carlos Vieira. (Mestre Lucas). **Virando o Jogo**: Mestre Bimba, de carvoeiro a educador. Curitiba: Editora CRV, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a analise fílmica.** 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1994.

VASCONCELOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard - ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 155-168, 2008.

XAVIER, Ismail. 2003. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.