

CAPOEIRA ANGOLA: IMAGINÁRIO, CORPO E MITO

Renata de Lima Silva¹
Tata Nguz'tala²

RESUMO: Os dados sobre a capoeira no século XIX nos mostram, sobretudo a partir de arquivos da literatura e documentação policial encontrados no Rio de Janeiro e Bahia, a capoeira como um forte elemento da cultura dos escravizados e importante instrumento de sociabilização de diversas etnias e de mobilização desses no espaço urbano. As aparições dos capoeiras aconteciam em geral frente a batalhões, igrejas, praças e em festividades públicas, sendo protagonizada significativamente por menores e trabalhadores de rua. Como uma manifestação de rua, a capoeira deste período pode ser relacionada a noção de “encruzilhada” por se configurar como uma manifestação pluricultural, isto é, na confluência de diferentes matrizes culturais e por identificar no fluxo de movimento da própria encruzilhada (de entrada e saída como a ginga e toda dinâmica do jogo da capoeira). Seja a rua sob a luz do sol, entre um trabalho e outro, de escravos de ganho e estivadores, ou sob a luz da lua, dos boêmio, sambistas e vadios a capoeira urbana se inventou na rua, por onde vaga Exú - orixá das encruzilhadas - e também, do povo da rua, referenciados na Umbanda. O presente artigo pretende discutir o fenômeno da capoeira em relação com elementos da cosmovisão das religiões afro-brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Capoeira Angola; Cultura popular; Candomblé; Umbanda.

ABSTRACT: Data about the capoeira in the nineteenth century, especially from the archive's police and literature from Rio de Janeiro and Bahia, show them as a strong element of the culture of the enslaved and important instrument of socialization of different ethnicities and mobilization those in urban areas. The presentations of the capoeiras happened in front of barracks, churches, squares and public festivities, starring by children and street workers. As a street demonstration, the capoeira this period may be related to the notion of "encruzilhada" [in English, something crossroads] for configure itself as a multicultural event, that is, in the confluence of different cultural matrices and for identify in the flow of movement of the “encruzilhada” (to input and output as the “ginga” [swing] and as the whole dynamics of the game of capoeira). In the street, under the sunlight, among works of the slaves, or under the moonlight, of the bohemian, “sambistas” [samba dancers] and vagrants, the capoeira urban was invented in the street, where walking Exú – the God (or “Orixá”, in the language of the Afro-Americans) of the “encruzilhadas” – and also the people of the street, referenced in Umbanda (the Afro-American religion).

KEYWORDS: Capoeira Angola; Popular culture; Candomblé; Umbanda.

Introdução

*“Nosso pensamento habitual costuma contrapor misticismo e racionalidade (entendida essencialmente como adequação dos meios aos fins), esquecendo-se da existência de uma mística da racionalidade e de uma lógica no místico”
(Olga Gudolle Caccitore)*

Talvez seja um fato irrefutável: a capoeira angola não é em si uma tradição primitiva propriamente dita e assim como a capoeira regional se consolida numa tradição contemporânea datada do início do século XX, embora preserve aspectos da capoeira praticada no século XIX. Por outro lado, é também importante que se diga que os mitos, fantasias e “mandigas”

¹ Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp e professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. É capoeirista no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22. renatazabele@gmail.com

² Francisco Aires Afonso Filho é Teólogo, Pedagogo, Pós-graduado em Direito Administrativo Disciplinar e Sacerdote do Candomblé Angola-Congo, onde recebeu o nome iniciático de Nguz'tala e o título sacerdotal de Tata (Pai). É capoeirista da Federação Internacional de Capoeira Angola – FICA em Goiânia-GO.

também são aspectos constituintes da identidade da capoeira angola, e apesar de sua suposta “irrealidade” são verdades que se inscrevem nas entre-linhas dos fatos históricos.

Primeiramente, partamos do princípio de que o “mito” que já foi considerado como um subproduto da mente ignorante de povos menos desenvolvidos pode ser entendido como um processo de reconhecimento da atuação do homem na sociedade, passando de ingênua fantasia para ser compreendido como uma das maneiras do ser humano se relacionar consigo e com o mundo, conforme já apontou Caccitore (1977). Entendo a importância do mito na cultura afro-brasileira, sobretudo no que diz respeito a religião, buscaremos nesse artigo buscar compreender a capoeira angola a partir dessa perspectiva, valorizando aspectos simbólicos, no entanto, sem ignorar sua trajetória histórica.

A capoeira do século XIX, nem angola e nem regional, simplesmente a capoeira, apresenta-se como um forte instrumento de sociabilização e mobilização do negro no espaço urbano. Neste período, a capoeira estava intimamente associada ao uso de armas como facas, navalhas e porretes (“cacetes”) e atuava sobre forte repressão, sendo associada a uma prática negativa, muito embora, muitas vezes, sobretudo no Rio de Janeiro a capoeira estivesse atuando por dentro do próprio sistema partidário monárquico, como denuncia Soares (2005). É nesse contexto, a partir da segunda metade do século XIX que aparecem com grande expressão as maltas de capoeiras, grupos de capoeiras que aterrorizavam a cidade.

O pesquisador Fred Abreu (2005), referindo-se especificamente a capoeira na Bahia, aponta que a capoeira estava presente no cotidiano de trabalhadores de rua, com aparições que aconteciam por vezes frente a batalhões, igrejas, praças e festividades públicas e em outras manifestações culturais negras, contando com uma presença representativa de menores. Destacamos aqui a questão da participação de crianças no universo da capoeira nesse período importante de sua consolidação no espaço urbano, pois talvez algumas das “piruetas”, “estripulias” e outras “reinações” típicas da cultura corporal infantil, tenham sido nesse momento incorporadas por elas mesmo no jogo corporal da capoeira.

Não raras vezes temos visto percorrer as ruas da cidade baixa, e especialmente a rua Formosa, grupos de crianças desenfreadas que na mais incomoda algazarra embarçam o trânsito e atordoam os ouvidos de quem está seriamente preocupado com seus afazeres comerciais [...] As vezes, um ajuntamento de cem, e até de mais pessoas, faz pensar se que trata-se de um roubo, ou de uma prisão importante: o olhar curioso inquire a causa d'isto e não vê mais que duas crianças exercitando-se no jogo da capoeiragem [...].

(Artigo publicado na Revista Democrática, n.4. Bahia, 30 de setembro de 1879, in Abreu, 2005, p.148)

Talvez seja pouco científico levantar hipóteses que não possam ser verificadas com precisão, no entanto, a discussão sobre o corpo, do ponto de vista da arte e da cultura, abre a possibilidade, não de formulações levianas, mas de se considerar aquelas impressões que passam pelo corpo que vivencia a prática em discussão. No caso da capoeira, seu caráter de brincadeira, que não se opõem diretamente a seriedade, empresta aos corpos em movimento uma certa puerilidade. É provável que esse dado, que

trata apenas de uma impressão, alimentada pela imaginação, possa não ser uma peça importante para se reconstituir o percurso histórico da capoeira, mas sem dúvida é uma chave de acesso para se pensar elementos para abordagens metodológicas para a educação do sensível por meio da capoeira, em que as imagens, memórias e estados corporais podem ser acionadas para qualificar, significar e contextualizar a ação corporal.

Deste modo, podemos imaginar crianças novecentistas na rua, inventando e reinventando em seus corpos ágeis, que não temem a queda, os movimentos da capoeira que mais tarde seriam sistematizados, codificados e ensinados, talvez por eles mesmos, mestres do início do século XX.

Ao observar a história da capoeira no século XIX, podemos compreendê-la como uma manifestação constituída numa pluralidade cultural, advinda da confluência de diferente grupos étnicos africanos e ainda da muito provável participação indígena, somadas a efetivas contribuições de europeus, sobretudo de portugueses (SOARES, 2005).

Esse encontro de diferentes influências culturais e a marcada presença de uma matriz negro-africana é o que propomos chamar, metaforicamente de encruzilhada. A encruzilhada, a princípio, o encontro de ruas ou trilhas onde se faz oferenda a Exu e sua falange, é tratada por Leda Maria de Martins (1997) como metáfora da noção espaço temporal que atua no sistema filosófico-religioso de origem ioruba. Na mitologia dos orixás, a encruzilhada é onde reina o princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento - Exu. A mesma concepção de Exu, aplica-se também a divindades oriundas de outras etnias como, por exemplo a Pambu-njila, cultuado como senhor dos caminhos e encruzilhadas nos candomblés de origem bantu.

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28)

Chegamos aqui bem no meio da encruzilhada, um dos principais pontos de interesse desse artigo. A encruzilhada como o lugar simbólico em que a capoeira angola e tantas outras manifestações populares de matriz negro-africana se inscrevem como *performance* ritualística, atualizando o tempo passado no tempo presente, num vínculo orgânico com a ancestralidade.

O culto a ancestralidade aparece também nos rituais religiosos de candomblé e umbanda por meio do transe (e também em outros elementos) em que o passado atua no tempo presente mediado pelo corpo. Na capoeira, vemos também presente a ideia de “incorporação”, no entanto não exatamente como algo “que vem de fora para dentro”, mas na expressão de ações criadas em corpos que atuaram no passado e que foram eternizados

no tempo pela tradição e que no momento da roda “tomam corpo”. Aqui se quer chamar a atenção para uma relação entre “corpo no presente” e “corpo do passado” (ancestral) que tanto na roda de capoeira como nos rituais religiosos passam por uma ideia de permissão e entrega corporal muito grande. E nesse contexto a musicalidade é tida como um veículo, um condutor de corpos que transitam entre o eu e o nos, o passado e presente, o tempo real e o tempo mítico.

Ao observar e praticar a capoeira angola no tempo presente, temos a sensação de transitar por estados corporais que ora remetem a puerilidade, isto é, o novo, na brincadeira e no faz de conta e que ora remetem, ao ancestral, ao velho, ao que existe muito tempo antes de nós.

Encruzilhadas

Um transeunte que se desloca desapercivelmente por vias públicas e se depara com um despacho³ numa esquina, é provavelmente, acometido por uma sensação de surpresa que pode variar conforme sua familiaridade ou distanciamento com tal prática, os *alguidares* com oferendas dedicadas ao povo da rua pode causar estranhamento ou mesmo aversão. A encruzilhada pode sempre guardar uma surpresa, como também a roda de capoeira. A encruzilhada é um fluxo de entradas e saídas. Exatamente o movimento sugerido pela ginga e pelo jogo da capoeira de maneira geral – o de entrar e sair.

A capoeira, além de se constituir numa encruzilhada por se configurar como uma manifestação pluricultural e se identificar no fluxo de movimento da própria encruzilhada, no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, se consolidou como uma manifestação de rua. Seja a rua sob a luz do sol, entre um trabalho e outro de escravos de ganho ou estivadores; ou sob a luz da lua, de boêmio, sambistas e vadios; ou ainda, a rua de traquinagens de crianças sem tutela, tão bem eternizados por Jorge Amado em “Capitães de Areia”. A rua, por onde vaga, o Senhor dos caminhos e entidades a ele relacionadas que são reverenciadas na umbanda, catimbó e em práticas religiosas similares.

A mitologia dos orixás, conforme pesquisou, Reginaldo Prandi (2005), baseia-se na ideia de que a vida dos seres humanos na terra (aiyê) está condicionada aos deuses, por essa razão os humanos cultuam os orixás por meio de rituais e oferendas. Essas oferendas aos orixás devem ser transportadas até o mundo dos deuses, o *Orum*. O orixá Exu, na concepção lorubá, tem o encargo de transportador.

Segundo Lopes (2000), o nome “orixá”, designa cada uma das divindades iorubanas intermediárias entre a trindade criadora Olofin-Olodumarê-Olorum e os seres humanos, sendo Exu, o orixá mais próximo do mundo dos humanos. Os orixás, conforme descreve Lopes (2000) podem ser considerados como forças da natureza ou protetoras das atividades de manutenção da comunidade ou como ancestrais divinizados.

Nos estudos de Prandi, Exu aparece como o mensageiro e transgressor, pois entre outras características Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não por um acaso é um orixá temido e considerado perigoso,

³ Oferenda feita para Exu.

lido pelas religiões cristãs como o próprio diabo, visto que, conforme reafirma Prandi (1997) tratar-se daquele que é o “próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites”.

Nas religiões oriundas de concepção africana praticadas no Brasil, que cultuam os orixás, nkises/mukixe⁴ ou voduns,⁵ cada pessoa pertence a uma divindade determinada, que é o senhor/senhora de sua cabeça, de quem herda características físicas e de personalidade. Algo que pode também ser entendido como a manifestação divina intrínseca a cada ser.

Exu, guardião das encruzilhadas e das portas da rua, é mensageiro e patrono da cópula, sendo a ele atribuída a característica da sensualidade. Exu é também o senhor da comunicação, conhecido como mensageiro, podendo também ser associado a instabilidade e ao caráter duvidoso. Desta forma, se diz dos filhos de Exu, entre outras características, que são inteligentes, sedutores, ágeis, dados a farra e bebidas e que são dignos de certa desconfiança (PRANDI, 1997).

Ora, parece-me que o Senhor dos caminhos, independente de ser reconhecido como Exu, Pambu-Njila ou Legbara, vagando pelas ruas acabou por apadrinhar a capoeira. Pois não seria a capoeira, assim como o senhor das encruzilhadas, sedutora, ágil e malandra?

Segundo o antropólogo Roberto Da Matta (1985) o malandro é um sujeito deslocado das regras formais da estrutura e altamente individualizado. Eternizado no mundo do samba, o malandro aparece no contexto nacional, como um tipo paradigmático ou herói.

Num contexto social urbano e adverso a malandragem foi construída como sinônimo de esperteza, vivacidade, astúcia e ao mesmo tempo com um envolvente “jogo-de-cintura” e um certo “charme”. Características essas que se materializam na própria ginga da capoeira, em que se está sempre pronto pra atacar e defender, com leveza e elegância. Pois o malandro não é necessariamente aquele que faz uso deliberado da força e sim aquele que consegue encontrar um modo elegante e simpático de passar a perna nos outros (rasteira), usando a lábia e a sedução.

Para além de uma atitude corporal própria do universo da capoeira e idealizada no samba, a figura do malandro é uma construção histórica de um personagem que encena a realidade do drama social brasileiro ao final do período novecentista e na república velha.

O século XIX foi um período de profundas mudanças na sociedade brasileira, a Independência, a Abolição e a queda do Império marcam transformações de ordem socioeconômica e culturais, tais como mestiçagem, imigração, urbanização e a formação da sociedade de classes (Ortiz, 2005). Em meio a tantas transformações a população negra só não foi totalmente esquecida por que além de ser um número significativo causava certo incômodo, pois sem inserção no novo sistema social por meio de políticas públicas se encontrou perdida, simplesmente sem lugar na nova sociedade. Nas palavras de Ortiz (2005, p. 27):

Tendo sido, entretanto, submetido a uma repressão secular, ele não estava preparado para assumir as novas tarefas propostas pela

⁴ Divindades cultuadas nos candomblés de origem bantu, conhecidos como os candomblés de angola-congo.

⁵ Divindades oriundas de povos do antigo Dahome, cultuados nos candomblés jeje ou mina-jeje.

sociedade. Florestan Fernandes observa justamente que a idéia de liberdade que o negro fazia se adaptava mal às necessidades do capitalismo; para ele ser livre significava simplesmente trabalhar onde quisesse e quando lhe conviesse, enquanto que para o sistema concorrencial ser livre representava o fato de não ser mais escravo, isto é, de vender sua força de trabalho aos novos modelos de produção da sociedade.

Entregue a sorte do mundo moderno o negro vai migrar em direção as cidades, que acaba por se configurar como um território de disputa em que se “sai melhor quem for mais esperto”. Neste contexto, as ruas da cidade representam um espaço de constante disputa pela sobrevivência e moral. E aqui, a noção de “rua” se opõe à noção de “casa” como discute o antropólogo Roberto Da Matta (1985, p. 200), que fala da “oposição básica entre casa e rua, que corresponde à dicotomia família /mundo) e na implicação de que o “mundo da rua é cruel e exige luta”.

Neste ambiente competitivo, ainda marcado profundamente pelo ferro quente do trabalho escravo, arranjar um jeitinho de se sair bem sem ter que trabalhar era mesmo uma artimanha.

Jorge Amado, em “Capitães de Areia” personifica a figura do malandro no personagem Gato, um garoto metido a galã preocupado com aparência e que domina a arte da jogatina e que aprende capoeira, juntamente com Pedro Bala e João Grande, com o saverista Samuel Querido de Deus.

A aparência para o malandro é um *status* que pode afastar ou dissimular a condição tão indesejada de escravo ou ex-escravo. A elegância no trajar é algo presente no universo de muitos grupos de capoeira angola, em que além do uso da calça em estilo social com cinto, usa-se o sapato como um distintivo, da mesma forma que o negro livre do final do século XIX e início do século XX se diferenciavam dos ainda escravizados, segundo contam os mestres em seus depoimentos.

O terno de linho branco, sapato e também o chapéu tornou-se o símbolo do malandro capoeira (como também do sambista), que ao jogar sem sujá-lo demonstra habilidade e superioridade no jogo de corpo. Não nos surpreende o fato de Zé Pulintra, também conhecido como Seu Zé, ser reconhecido por esse traje.

Segundo depoimentos de adeptos da umbanda e do autor Zeca Ligério (2004), Zé Pulintra seria um nordestino ligado a religião do catimbó que migra para o Rio de Janeiro, onde faz fama de malandro na Lapa e outras vizinhas cariocas nas três primeiras décadas do século XX. Depois de morto, Zé Pulintra se transforma em uma figura lendária, espírito que “encarna” em terreiros de umbanda de diferentes lugares do Brasil.

Zé Pulintra tornou-se também patrono da capoeiragem, pois muitos dos Exus de seu grupo teriam pertencido às rodas de malandragem da antiga Lapa, no Rio de Janeiro: Zé Malandro, Terno Branco, Camisa Preta, Carioquinha, Zé Pretinho, Gargalhada e Zé das Mulheres formam o mitológico “Reino da Malandragem”.

(LIGÉRIO, 2010, p. 63)

Além do fato de Zé Pulintra ter sido um malandro carioca da Lapa, local de importante atuação de capoeiristas, chama-nos a atenção o fato dessa ser uma entidade que atua em duas “falanges”⁶ na concepção da umbanda, que

⁶ O mesmo que legião, conjunto de seres espirituais que trabalham dentro de

ao nosso ver podem ser relacionadas com o universo simbólico da capoeira: a do “povo da rua”, em que se encontram as pombas-giras e exús da umbanda e a do “povo das almas”, em que se encontram os caboclos e os pretos-velhos.

Os pretos velhos, que figuram a humildade, paciência e sabedoria, são africanos ou seus descendentes diretos, que viveram no período da escravidão ou no período recente de pós-abolição, são entidades que “encarnam” em seus médiuns (que imediatamente assumem uma postura, andar e falar de idoso) para dar conselhos, orientações e fazer benzeduras.

A figura dos pretos velhos na umbanda reafirmam uma ligação com a tradição africana banto, voltada ao culto à ancestralidade e nessa concepção os velhos vivos também recebem um lugar de destaque, visto que estão mais próximos do portal da ancestralidade – a morte.

No imaginário e realidade histórica da capoeira a figura simbólica de um “preto velho” é sempre presente, seja na imagens de velhos mestre já falecidos, que tem seus retratos pregados nas paredes das escolas de capoeiras e seus nomes sempre mencionados em ladainhas e corridos, ou de velhos capoeiristas (vivos e atuantes) cuja a presença em uma roda de capoeira é sempre saudada com distinção e alegria. Também não é raro encontrar em espaços de capoeira angola, altares com a imagem de um preto-velho e velhos mestres ao lado de flores e velas acesas.

A cosmovisão das religiões afro-brasileira na prática do grupo de capoeira angola

Embora nos pareça que no processo de formação da capoeira angola tenha existido um diálogo, quer seja direto ou indireto, com o candomblé e a umbanda, não seria justo afirmar que toda organização “grupo de capoeira” têm um vínculo direto com tais práticas religiosas. Não se trata disso, esse artigo pretende apenas lançar um olhar para capoeira, do ponto de vista das simbologias, partindo de uma epistemologia afro-brasileira. Trata-se então de um modo de compreender e não de definir a capoeira angola, encerrando-a em um único sentido.

No entanto, é fato que existem alguns grupos atuantes no cenário contemporâneo da capoeira que em sua prática fazem questão de afirmam o vínculo com tais tradições, seja defumando o espaço antes da roda, seja exibindo imagens de entidades da umbanda ou orixás, seja em alguns preceitos, ou então, fazendo referência direta através do discurso.

É o caso do Grupo Nzinga de Capoeira Angola⁷, um grupo que enfatiza em sua prática ritualística, bem como em sua abordagem pedagógica, o vínculo da capoeira com o candomblé e a importância do mito para a construção da identidade da capoeira angola.

O grupo Nzinga, cuja missão institucional é a de lutar contra o racismo e o sexismo, dentro e fora da capoeira, nasceu em São Paulo/SP, em 1995, voltado para a preservação dos valores e fundamentos da Capoeira Angola.

Como outros grupos de capoeira angola o Nzinga tem como principal referência para sua prática a figura de Mestre Pastinha, um dos principais

uma mesma corrente afim (CACCIATORE, 1977.)

⁷ O Grupo Nzinga de Capoeira Angola tem núcleos em São Paulo, Salvador, Brasília, México e em Marburg.

expoentes desse movimento cultural. No entanto, o grupo Nzinga se diferencia dos demais por algumas questões que merecem mencionadas por estarem direta ou indiretamente relacionadas com o tema desse trabalho.

O Nzinga traz logo em seu nome, à importância do mito e das simbologias na constituição da identidade da capoeira angola, para além dos fatos históricos, no entanto, sem desconsiderá-los. O nome Nzinga, que faz referência a rainha guerreira dos reinos de Ndongo e Matamba, do sudoeste da África no século XVII, é tomado aqui como um totem de afirmação do vínculo da capoeira com um passado africano, e mais do que isso, de reivindicação de um lugar para mulher na capoeira angola.

Rosângela Costa Araújo, a Mestra Janja, que coordena o grupo juntamente com Mestre Poloca e Mestra Paulinha, foi iniciada na Capoeira Angola pelos mestres João Grande, Moraes e Cobra Mansa, e em 2003 fundou o Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Bantu no Brasil, na cidade de São Paulo, a primeira organização de capoeira angola fundada por uma mulher.

Além dos mestres de capoeira, o grupo Nzinga conta com a presença muito atuante e significativa de Tata Mutá Imê, sacerdote da casa de candomblé Angolão Paquetan. No contexto do Nzinga, Tata Mutá Imê exerce um papel interessante e muito representativo da concepção do grupo a respeito da relação candomblé e capoeira angola. A expressão “Tata” refere-se ao título sacerdotal que quer dizer pai, isto é, o principal responsável de uma casa de candomblé. No Nzinga, Tata Mutá Imê é tratado como um dos mestres, sempre aparecendo nas ocasiões festivas ao lado de Janja, Paulinha e Poloca. Vale mencionar, que a exemplo do candomblé, em que todos devem respeito e reverência ao pai de santo, no Nzinga, o Tata aparece como um “pai” dos próprios mestres. Tal relação de companheirismo e respeito é, em nossa análise, um emblema, da concepção da relação candomblé e capoeira angola, que funciona neste contexto como uma espécie de apadrinhamento. Pois no contexto geral, elementos do candomblé, como também da umbanda, são acionados na capoeira para se pedir ou garantir ordem e proteção.

Ao entrar na casa sede do Grupo Nzinga em São Paulo, no deparamos logo com a imagem ilustrada de um baobá, grande árvore africana tida como sagrada e símbolo de ancestralidade. A imagem que se destaca no meio do salão traz ainda instrumentos dos nkises afixados em seus galhos.

Mito e realidade, invenção e tradição.

Pires (2001) sugere que a influência de intelectuais que elegeram a capoeira angola como a mais pura e autêntica capoeira tenha tido papel fundamental em sua formação discursiva dessa manifestação, hipótese também defendida pela autora Vassalo (2003) que acredita que a construção de um modelo de pureza da luta afro-brasileira parece consolidar-se a partir de apontamentos de Édison Carneiro, que divulga em seus escritos a capoeira angola como sendo a mais pura. A autora até sugere que a veiculação da expressão capoeira angola tenha sido consolidada a partir de forte influência do folclorista. A autora parece surpreender-se com o fato de que:

Alguns pesquisadores atuais, como Vieira (1990) e Pires (2001),

mostraram que a expressão Capoeira de Angola não era veiculada pelos capoeiristas antes da década de 1930. Mas esse dado parece não ter tido grande importância no universo da capoeira que se apropria desse paradigma como modelo de autenticidade. Vassalo (2003, p. 07)

A autora concluiu,

Portanto, essa modalidade de jogo não pode ser pensada como uma atividade eminentemente tradicional, mas também como um produto da modernidade, marcada pela ávida busca de recuperação de um passado considerado autêntico e que, muitas vezes, não é mais do que uma invenção do presente, elaborada a partir de um contexto contemporâneo. Vassalo (2003 p. 17)

Se aceitarmos o fato de que toda a tradição foi inventada em algum momento talvez pudéssemos entender a capoeira Angola, como uma manifestação urbana sim, moderna sim e também tradicional, que se consolida nas primeiras décadas do século XX, sobretudo entre os anos de 30 e 50, em consonância com outras manifestações produzidas e consumidas pela população negra desse período, como o samba, o candomblé e a umbanda. Além dos elementos simbólicos apresentados nesse texto, vale mencionar que preceitos e canções que aparecem no universo das religiões afro-brasileiras (como também no samba) se repetem no universo da capoeira Angola. Como o banho de folha, o tabu sexual antes dos rituais e as canções que falam de orixás, nkises e caboclos e entidades míticas. Isso pra dizer que a invenção da capoeira Angola não se deu de maneira isolada e pode ser compreendida dentro de uma epistemologia própria da cultura afro-brasileira.

Ora, será que o fato da capoeira Angola não ser “mais tradicional” do que a capoeira regional e ainda sim ser considerada como tal pelo seus praticantes é apenas um discurso construído por intelectuais (com interesses políticos direcionados) que a massa alienadamente comprou?

A capoeira Angola se configura como tal, não simplesmente pelos discursos que se construíram a partir de sua prática, mas pela própria prática que em alguma medida influencia-se por esses discursos, em um movimento cíclico e dinâmico onde o principal protagonista é o capoeirista, que se agarra numa profunda relação com o passado, seja ele histórico ou mítico.

Mestre Pastinha, por exemplo, poderia ser considerado como um passado histórico da capoeira, no entanto sua figura é mitificada ao ponto de sua imagem aparecer em altares das escolas de capoeira Angola ao lado de velas e flores, tal como os pretos velhos aparecem em gongares⁸ em terreiros de umbanda.

O que Pires (2002) chama de vínculo artificial como o passado pode sugerir a ideia de um vínculo orgânico com um passado mítico, mediado sobretudo pela oralidade, em que “cada um que conta um conto aumenta” ou dimiui um ponto.

Conforme aponta Luz (1995) e endossa Oliveira (2007): o culto a ancestralidade é um aspecto invariante da religião africana, que estiveram presentes na formação cultural brasileira tanto pela via da tradição jeje-nagô como Congo-Angola, sendo essa constante na cultura africana pedra

⁸ Peji, altar.

fundamental de uma cosmovisão afro-brasileira.

Tal cosmovisão, que se exercita no terreiro de candomblé e de forma mais diluída em outras manifestações religiosas que se desdobraram do candomblé, também podem ser percebidas em manifestações não religiosas como o jongo, tambor de crioula, terno de congado, maracatu e a capoeira, nas quais se existe a crença de que o passado se presentifica, “toma corpo” nos rituais.

“*Seguindo o caminho, salvando o respeito, cumprindo o preceito e guardando o segredo*”, como indica a frase de Muniz Sodré, inscrita em um quadro num espaço de capoeira angola é também possível de se tecer reflexões a cerca do fazer cultural num espaço onde o pesquisador e o pesquisado não se dividem, a exemplo de Mestre Noronha, Mestre Pastinha e Mestre Cobrinha Verde que deixaram seus pensamentos e impressões sobre a capoeira registrados na eternidade, tanto no corpo de seus discípulos como na forma de livro. Por fim, vale pontuar que o jogo da capoeira angola é feito também de sua própria teoria em consonância com outras manifestações da cultura afro-brasileira.

Referências

ABIB, Pedro (coord). *Mestres e Capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, Século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ARAÚJO. Rosângela Costa *IÊ, VIVA MEU MESTRE. A Capoeira Angola da ‘escola pastiniana’ como práxis educativa*. São Paulo, Feusp, 2004 (tese de doutorado).

CACCIOATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1977.

CALLOIS, Roger. *Os jogos e os Homens – A máscara e a vertigem*. Lisboa: Editora Cotovia, 1958.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília, DF: DEFER, 1993.

DECÂNIO FILHO, Angelo Augusto. *A importância do transe capoeirano*. <http://capoeiradabahia.portalcapoeira.com/content/view/337/220/>, consultado em 23/08/2009.

LOPES, Nei. *Logunedé: “Santo menino que velho respeita”*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo:Ed. Brasiliense, 2005.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890 – 1950*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2001.

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

_____. *A dança dos caboclos*. <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/dancacab.htm>. (s/d), consultado em 17/04/2011.

_____. *Por que Exu é o primeiro?* <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm> (s/d), consultado em 17/04/2011

_____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SETE, Meste Bola. *O aprendizado da capoeira*. Rio de Janeiro: Ed. Palla, 1997.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2003.

VASSALO, Simone Pondé. *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 32, 2003. 02.