

CAPOEIRA ANGOLA: OLHARES E TOQUES CRUZADOS ENTRE HISTORICIDADE E ANCESTRALIDADE

MS. LUIS VITOR CASTRO JÚNIOR
Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)
Professor da Faculdade Social da Bahia (FSBA)
Aluno do Mestre João Pequeno de Pastinha desde 1986
E-mail: victorcapoeira@hotmail.com

RESUMO

Este texto é fruto de uma pesquisa realizada durante o mestrado com os antigos mestres de capoeira e tem como propósito identificar as inter-referências presentes no universo simbólico da roda de capoeira entre historicidade e ancestralidade, situando os conceitos teóricos a partir dos elementos estéticos (o canto, o jogo, a dança, a luta, a percussão e o teatro) da capoeira.

PALAVRAS-CHAVE: Capoeira; historicidade; ancestralidade.

O COMEÇO

A *capoeira angola*¹, considerada patrimônio histórico da humanidade, traz no seu universo simbólico um conjunto de elementos estéticos que fornecem referências multiculturais.

Dessa maneira, é possível utilizar a própria roda de capoeira para compreender sua relação híbrida entre historicidade e ancestralidade, suas diferenças, suas contradições, mas, sobretudo, suas interfaces.

Os conceitos formulados de historicidade e ancestralidade, a partir do universo simbólico e estético da capoeira, apontam as *inter-referências* presentes na capoeira que não se caracterizam conforme a *multireferencialidade* que mistura conceitos heterogêneos com matrizes filosóficas e epistemológicas antagônicas.

Na *inter-referencialidade*, com base na *sociopoética*, parte-se do entendimento de cruzar os conhecimentos gerados nas *culturas oprimidas* com os conhecimentos acadêmicos acumulados ao longo da história. A idéia é valorizar, reconhecer e “regulamentar” esses conhecimentos *marginais* que têm uma força originária do cotidiano.

A elaboração das categorias historicidade e ancestralidade, no corpo do trabalho, pode ter aparentado uma visão dicotômica; no entanto, é justamente na noção de *inter-referencialidade* que ocorre a simbiose entre ambas. Observando o universo da capoeira, é possível perceber que essas categorias estão presentes concomitantemente e não devem, nem podem, ser separadas, pois são híbridas.

A capoeira é uma célula cultural presente num contexto histórico e social e no “jogo de dentro e de fora” são visualizados os elementos da *historicidade*, culminando em uma visão de *totalidade*, e os elementos da *ancestralidade*, culminando em uma *cosmovisão*. É na roda, portanto, que se descobre a hibridação das duas. Embora se reconheça que cada uma delas trabalha com lógicas diferentes, por outro lado, não se pode valorizar a primazia de uma em detrimento da outra, pois foram os sujeitos da pesquisa que revelaram o entendimento da relação entre elas. Existe um desafio e uma dificuldade em dialogar com essas tendências diferentes na produção do conhecimento; no *território* da roda de capoeira, os seus personagens conseguem plenamente estabelecer esse diálogo e suas inter-relações.

1. O termo *capoeira angola* surgiu em contestação à mudança sofrida pela capoeira em luta regional baiana, mais tarde conhecida por capoeira regional. Os outros capoeiristas da época, por não concordarem, denominaram capoeira angola, aquela que já era praticada e o nome “angola” foi devido aos primeiros negros terem vindo daquela região do Sul da África.

Para tanto, a *inter-referência* possibilita o encontro entre referencialidades heterogêneas. A idéia da *inter-referência* desenvolvida por Ghautier é a forma pela qual ele fez uso para “ler” os dados da pesquisa, na qual seus atores sociais criaram um campo de comunicação. A esse respeito, ele diz que:

Nos trechos citados é a preposição *POR*, dona das passagens, que relaciona pais, alunos e professoras, canal de inter-referências múltiplas, rede de interferências percorrendo o mundo educativo da escola comunitária. É só se deixar conduzir pela lógica imanente na língua para evidenciar os fios pelos quais, no mundo, os três grupos de atores da escola se conectam, interferindo em torno das formas e dos conteúdos, dos processos complexos e variados de suas *passagens* na questão do saber e da aprendizagem (estudei igualmente as suas inter-referências relacionadas aos processos de parasitagem, de distanciamento, de interferências, de tradução, de comunicação e contrato, de relacionamento entre o mundo e o eu, de dialética da substância e do sujeito e de transcendência) (Gauthier, 2000, p. 3).

A *inter-referencialidade* auxilia no entendimento do fenômeno da *capoeira angola* em uma dimensão aberta e ampla com possibilidade de traduzir as heterogeneidades presentes no âmbito desta manifestação cultural, considerando os seus elementos estéticos como caminho de produção de dados. Ela permite cruzar os conceitos heterogêneos existentes na vida humana, que refletem as condições materiais concretas do homem vivendo em sociedade; e, sobretudo, as relações de realização das paixões humanas.

Ghautier, citando Serres, comenta:

Descobrimos então que vivemos numa multiplicidade de espaços deste tipo, e que trabalhamos, às vezes, tais o tecelão ou a rendeira que faz com que seus dedos andem sem vê-los, que vivemos neles e por eles, e não nesse cubo euclidiano, naquele que somente faz minha proteção, no meu quarto. Nosso corpo, e o grupo, nas suas redes de comunicação, utilizam cegamente com proveito essa multiplicidade, que eles associam no ordinário da sua vida e das suas ações. Essa estética é “não-escrita”. E no entanto ela se vê e se vive, nas artes e nas profissões, tanto como no cotidiano e no formal de alta pureza (Serres apud Ghautier, 2000, p. 69-70).

Além do desafio de produzir conhecimentos a partir do jeito espontâneo, no convívio com os mestres, dando “voltas ao mundo”, descobre-se, com eles, a dinâmica histórica de contar e recontar a história da capoeira.

Este trabalho não trata especificamente da história da capoeira, mas busca identificar a natureza de como a história é contada e sua força na transmissão do legado cultural que é passado de geração em geração.

O ser humano é responsável pelas transformações históricas, e toda práxis humana está imersa na história. Transforma a natureza e, com esse ato, transforma a si mesmo. Faz sua própria história, mas não a faz livre e independentemente, e sim conforme circunstância determinada pela sociedade, que se defronta nas relações sociais.

Os capoeiristas vivem em sociedade. Esta, por sua vez, transforma-se de forma dinâmica, contraditória e através do conflito. De acordo com a perspectiva materialista histórico-dialética, o conhecimento entre sujeito e objeto se dá de maneira recíproca e se constitui conforme o processo histórico e social. Neste sentido, o processo de construção do conhecimento é contínuo e infinito. Logo, não se pode considerá-la de forma linear, unilateral e estático no processo dinâmico do mundo.

Desta forma, a compreensão do ser capoeirista implica, necessariamente, uma perspectiva de totalidade, que consiste em estabelecer relações de trocas em um determinado contexto histórico e social. Marx considerava o método do materialismo dialético como o caminho que partia das contradições da sociedade e da idéia de que a realidade está em constante processo de transformação, em um contínuo movimento.

A produção material e humana constitui uma prática imersa na história. Então, como produção cultural de raízes milenares, a capoeira também é histórica. Com ela, seus agentes sociais fazem permanentemente um processo de preservação das tradições culturais. Neste sentido, a capoeira é considerada uma *prática social* que se institui no conjunto das relações sociais, políticas e ideológicas da formação social baiana.

No âmbito da capoeira, vem sendo considerada princípio, a lógica da concepção dialética como caminho, por sua significatividade. Ela ocorre, principalmente, na relação pedagógica *mestre-aprendiz*, que se torna um processo educativo de *ser* no mundo.

A capoeira acaba por ser uma escola da vida, onde se aprende a jogar capoeira. E, ao aprender a jogar capoeira, aprende-se também a jogar na roda do mundo, a tomar posição, analisar circunstâncias de classes sociais com interesses antagônicos, interferir no sentido de querer transformar a realidade. Todavia, esta pedagogia se dá no campo fértil da *práxis*, em que capoeiristas e sociedade formam uma unidade dialética.

A historicidade na capoeira encontra-se também no processo de construção do conhecimento do capoeirista: sua formação social como sujeito participante de

uma sociedade autoritária, sem educação, sem saúde, sem condições de vida e que discrimina toda essa produção cultural.

Segundo Serpa,

A historicidade foi conceituada como a determinação das transformações espaço-temporais e do próprio espaço-tempo, pelo conjunto das relações contraditórias e de desenvolvimento desiguais determinadas pelas condições materiais objetivas. Então, a historicidade, como base para a produção de uma nova ciência, passou a determinar o próprio espaço – tempo, locus das transformações do determinismo mecanicista (Serpa, 1995, p. 17).

Nesta perspectiva, a dinâmica do processo de produção do conhecimento ocorre na relação inseparada entre o próprio espaço e o tempo. Ela possibilita entender o conhecimento no conjunto das relações sociais a partir das contradições materiais presentes na sociedade.

Deste modo, tem a intenção de ir buscar nas raízes históricas a explicação para aparências – colocadas como verdades, falsificando a realidade. É viajar na história como processo dinâmico, em que as descobertas não aparecem por acaso e também não há um curso ordinário das coisas: o processo é vivido dia a dia, construindo e reconstruindo a história.

Se, no passado, a capoeira nasceu como um mecanismo de luta por interesses antagônicos da ideologia dominante, nos tempos atuais, ela deve ser fiel a seu propósito originário, em virtude das condições da sociedade capitalista, neste processo de exploração do homem pelo homem; neste *mundo globalizado* sustentado pelo *neoliberalismo* que gera uma sociedade excludente e cada vez mais desumana.

Existe toda uma preocupação dos mestres de capoeira em transmitir seus conhecimentos a partir da realidade atual, explicando a relação do passado com o presente, levantando os seguintes questionamentos: “De onde veio a capoeira? Quem podia jogar capoeira antigamente? Por que jogava? Contra quem?”

Como a pedagogia da capoeira concretiza-se em vários elementos estéticos, esses processos ocorrem de forma diversificada, podendo ser através das histórias da capoeira, do conto da cultura popular ou até do canto na roda de capoeira.

Na roda de capoeira, não se canta por cantar: o canto tem sentido e significado. E o cantador canta a partir do jogo. No canto, acontecem dois momentos complementares: o primeiro momento, em que o cantador puxa o canto; o segundo é o refrão, no qual todos os participantes daquele contexto cantam em conjunto. Também existe a ladainha, canto que abre a roda de capoeira, e que, geralmen-

te, traduz a história do povo brasileiro, homenageia os antigos mestres, enfim, qualquer tipo de expressão.

Na ladainha de Toni Vargas, um fato histórico é cantado dessa forma:

Dona Isabel, que história é essa, de ter feito abolição,
de ser princesa boazinha que acabou com escravidão,
eu estou cansado de conversa, estou cansado de ilusão,
abolição se fez com sangue, a por se fazer agora,
com a verdade da favela e não com a mentira da escola,
Dona Izabel chegou a hora de acabar com essa maldade,
de ensinar pros nossos filhos, o quanto custa à liberdade,
viva Zumbi, nosso rei negro que se fez herói, lá em Palmares,
viva essa cultura desse povo à verdade verdadeira
que já corria no quilombo e já jogava capoeira.

Um outro exemplo de ladainha que tem uma dimensão crítica:

Debaixo de corrente, querendo libertação.
Negro, escravo, gritava, capoeira meu irmão
É o mel que sai da fruta
O nascer de um menino
É essência, energia
É a vida, o destino
O escravo cansado de chibata
Refugiou-se na mata pra viver em liberdade
Mas, o senhor dono de toda terra
Quis fazer fogo e guerra
Matar o líder Zumbi
Negro depois de ter sido maltratado
Hoje vive nos sobrados
Favelas e barracão
E hoje trabalhar pra ter farinha
Faz as suas ladainhas
Come capoeira pão
Camarada.
(Ubirajara de Oliveira Barroso)

Vê-se que é possível entender a historicidade a partir da roda de capoeira. Os cânticos constituem-se como elementos de comunicação e entendimento da sua história, colocando em xeque a *história oficial*. Representam, muitas vezes, as

contradições dos conflitos sociais, (re)interpretam o passado a partir do olhar que foi historicamente silenciado.

No momento da roda, os participantes ficam atentos ao canto do capoeirista – principalmente se os mestres mais experientes estiverem cantando – porque é justamente nesse momento em que a cultura é executada, revigorada e praticada no seu contexto peculiar; na roda de capoeira, ela vai ser revivida e transmitida com toda sua vitalidade expressiva da cultura popular.

Neste sentido, a roda de capoeira é uma prática social, histórica, científica e política. Ela funciona como meio de formação de uma identidade cultural e de representações simbólicas de valores sociais para os seus atores. Nesse jogo de ataque e defesa, ela traz não só elementos contraditórios de reprodução de valores hegemônicos, mas, sobretudo, de superação desses valores, porque, a todo tempo, leva o capoeirista a posicionar-se ante novos desafios sociais.

A *historicidade* na capoeira é considerada um princípio integrante dessa manifestação popular, e toda produção cultural dela decorrente está imersa nessa história, como movimento dinâmico que permite entendê-la.

ANCESTRALIDADE E CAPOEIRA

*Que navio é esse, que chegou agora,
é o navio negreiro com escravo de Angola.
(Música cantada na roda de capoeira)*

A palavra *ancestralidade* está muito presente nas tradições culturais de origem africana, seja nos cultos religiosos (terreiros de candomblé), seja na capoeira. Se, por um lado, não são encontrados conceitos bem definidos a respeito do assunto relacionado diretamente com a capoeira, por outro, identifica-se, no convívio com os capoeiristas, traços representativos dessa condição de *ancestralidade*.

Muniz Sodré, no Encontro Internacional de Capoeira Angola, organizado pelo Gecap (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), comenta:

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

A *ancestralidade*, de maneira geral, é considerada relativa aos antepassados, aos antecessores, aos que passaram e aos que se encontram presentes. Na roda de

capoeira, como fora dela, a relação do capoeirista com seus antepassados é íntima. O morto, o ancestral, está presente tanto no passado como na contemporaneidade. A essência da *ancestralidade* é uma relação híbrida do “velho” com o “novo”, do passado com o presente, do visível com o invisível e do imanente com o presente.

O ancestral acaba sendo uma figura importante nesse contexto. Existe uma espécie de reconhecimento do seu trabalho que foi realizado no passado: ele é louvado e homenageado nas músicas, nos eventos, nas vestimentas, enfim em todo o espetáculo. O morto representa um símbolo mítico poético de conhecimento, que serve como forma de revigorar o passado em uma constante dinâmica de fidedignidade dos conhecimentos adquiridos pelo seu ancestral.

O universo mítico possibilita um caminho de comunicação vibrante que envolve seus personagens num campo fértil de produção de saberes, e que explica os fenômenos existentes. Os saberes revelam uma força de criação e recriação ordinária do passado em constante comunhão com o presente. Através de uma dimensão estética de educação baseada na descoberta, acontece um sistema de comunicação motora, simbólica e oral.

Uma outra característica importante que pode ser considerada traço da ancestralidade diz respeito ao que Fred Abreu comenta das práticas educativas sob os aspectos de ensinamento da cultura africana:

No processo de ensinamento a partir dos mestres antigos, os alunos aprendem pela repetição que corresponde a uma característica da pedagogia africana; o mestre não precisa estar dando explicação, o aluno vai aprendendo à medida do possível, ele vai (re)descobrir, a partir do aprendizado integrado, as diversas linguagens estéticas (teatro, dança, música, arte marcial, o lúdico e a poesia).

A relação do mestre com o aluno na capoeira é uma relação extremamente importante porque ela é pessoal, e os ensinamentos são transmitidos como se fossem um segredo, com um certo grau de intimidade. [...] o mestre preocupa-se em estar próximo dos alunos. Os movimentos são feitos bem de perto, ele ensina pegando em sua mão, vai “ajeitando” o seu corpo. Todo esse processo é próprio da pedagogia africana; é uma forma rica de suscetibilidade na passagem dos movimentos, através dos toques.

Considero como um processo iniciático. É um processo de revelação, que aos poucos vai sendo revelado na relação mestre-aprendiz. Acontece de maneira ordenada, com um certo rigor, que passa por vários fatores: pela repetição dos movimentos que é uma característica da pedagogia africana; pelo grau de intimidade com o aluno, saber como era a vida do aluno (como é que você anda? por onde você anda? com quem você anda?) Esse tipo de ensinamento tem uma relação pessoal com a vida do aluno. Neste sentido, é um processo que não pode ser feito de qualquer jeito, porque a capoeira era ensinada como um segredo (Abreu, 1998).

O processo *iniciático* abordado por Abreu está próximo de como as *comunidades litúrgicas*² operam. Neste sentido, a incorporação dos saberes ocorre em um processo *contínuo* de troca de experiências. “Como é uma sabedoria *iniciática*, aprendida na convivência comunitária, ela está inserida nas relações hierárquicas, que constituem os vínculos societários comunitários, sobretudo nas dinâmicas que se estabelecem entre os mais antigos e os mais novos” (Luz, 1996, p. 40).

A relação hierarquia está pautada na sabedoria adquirida de seus ancestrais, rica em relações de alteridades corporais vivenciadas e reveladas na exibição do segredo.

A revelação do segredo é um processo de rigorosidade na dinâmica cultural entre *mestres e aprendiz*. O tempo de revelação não é padronizado para todos os aprendizes; cada um tem o seu próprio momento. Cabe ao mestre, na sua sutileza, iniciar o aprendiz nos ensinamentos mais secretos. São formas legítimas oriundas da tradição africano-brasileira que não obedecem à lógica formalista da racionalidade do mundo eurocêntrico.

O segredo na capoeira aparece enquanto uma essência das formas mais primitivas. Ele é revelado a partir de um conjunto de elementos estéticos na corporalidade do capoeirista. Desse modo, o *aprendiz iniciado* na capoeira captura e revela um significado de constante busca dos saberes ancestrais. Ele quer “beber água na fonte”, ou seja, existe a incessante necessidade de buscar suas raízes, suas tradições e suas ritualizações.

Um exemplo claro dessa situação de revelação fica evidente no depoimento do Mestre Pastinha ao Jornal *Diário de Notícias*, quando afirma:

Eles serão os grandes capoeiras do futuro e para isso trabalhei e lutei com eles e por eles. Serão mestres mesmo, não professores de improviso como existem por aí e que só servem para destruir nossa tradição que é tão bela. A estes rapazes ensinei tudo que sei, *até mesmo o pulo do gato*. Por isso tenho as maiores esperanças em seu futuro. Capoeira, as lutas, a dança, o gingado é toda minha vida, é minha razão de viver (“Estão abusando da capoeira”, 3 out. 1970, 2 cad., p. 1).

No âmbito da capoeira, “o pulo do gato” representa conhecer os interstícios da capoeira, o que ela tem de mais sagrado. É uma espécie de profundidade do

2. O entendimento de comunidade litúrgica opera da idéia de Muniz Sodré (1999, p. 170). *Comunidade litúrgica* é o termo adequado. Em seu sentido mais radical, *liturgia* (do grupo grego *allethurgués*, derivada de *lao* e *urgués*) significa “obra do povo”. *Lao* é diferente de *demós*, é povo enquanto unidade consensual relacionada com o sagrado e não o povo enquanto expressão das diferenças (*demós*, de democracia). Liturgia é, em linhas gerais, a lógica de relacionamento do homem com a divindade, o conjunto de regras de culto, que implica um outro tipo de poder, uma função do consenso mediado pelo sagrado.

capoeirista com as tradições da capoeira. Fica evidente a confiança depositada pelo Mestre Pastinha nos seus discípulos, a qual é fruto de uma relação de intimidade.

Dessa maneira, o convívio passa a ter um valor importante na transmissão dos conhecimentos; o “tempo de passagem” é elástico e circular.

A roda, principal palco do espetáculo, representa o local de encontro no qual os capoeiras apresentam suas habilidades, suas mandingas, seus mistérios e, sobretudo, sua perspicácia.

A musicalidade na roda permite um estado de interesse e, a partir do ritmo principal – o ijêxá, e nele a síncopa repercute no conjunto com todos os instrumentos, levando a uma harmonia musical que vai influenciar diretamente o jogador. É comum, na roda, o jogador parar de jogar se ele perceber que a bateria não entra em harmonia com o todo. Geralmente ele diz que algum instrumento está atropelando ou atravessando: às vezes, porque não consegue entrar no ritmo, às vezes, porque os instrumentos de marcação estão em um tom mais alto do que os berimbaus.

Na roda de capoeira, o capoeirista, quando está jogando, entra em sintonia com a música e os toques dos instrumentos; cada toque do berimbau³ corresponde a uma necessidade durante o jogo. Nesse processo de interação, o que ocorre é uma constante harmonia entre o ritmo lento, melancólico, sutil, majestoso e o jogador.

Decânio, em entrevista, chama atenção para o que ele considera um estado de consciência modificado ou “transe capoeirano”:

Sob a influência do campo energético desenvolvido pelo ritmo-melodia ijexá e pelo ritual da capoeira, o seu praticante alcança um estado modificado de consciência em que o SER se comporta como parte integrante do conjunto harmonioso em se encontra inserido naquele momento. O capoeirista deixa então de perceber a si mesmo como individualidade consciente, funciona-se ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira.

-
3. Edson Carneiro (1970, p. 148) citando Manuel Querino, *A Bahia de outrora*, 1916, o descreveu como “instrumento composto de um arco de madeira flexível, preso as extremidades por uma corda de arame fino”, a que estaria ligada “uma cabacinha” ou uma moeda de cobre; o tocador o segurava com a mão esquerda e tinha, na direita, “pequena cesta contendo calhaus”, chamado congo, e um cipó fino, com que “feria a corda, produzindo o som”. Waldeloir Rego (1968, p. 72) diz que: “O berimbau que hoje é divulgado e tocado em todo o território brasileiro é um arco feito de madeira específica, pois qualquer madeira não serve, ligado pelas duas pontas por um fio de aço, de vez que arame, além de partir rapidamente, não dá o som desejado. Numa das pontas há uma cabaça que não deve ser usada de modo algum verde, quanto mais seca melhor. Faz-se uma abertura na parte que se liga com o caule e parte inferior, dois furos, por onde deve passar um cordão para ligá-lo ao arco de madeira e ao fio de aço. Toma-se de um dobrão (moeda antiga), um pedacinho de pau, um caxixi e o instrumento está pronto para ser tocado. Esse é o berimbau que atualmente se conhece no Brasil e em outros cantos do mundo.

Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental em desenvolvimento. Agindo como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro, ocorre e ocorrerá a seguir e seu ajustamento natural, insensível e instantaneamente ao processo atual (Decanio, 1998).

O “transe capoeirano” acontece a partir do instituído código ritualístico que, através da música, transporta a uma estabilização mais profunda das pessoas, no sentido da complementação dos jogadores em interação, sob influência do ritmo. Ele é um efeito nas manifestações motoras diante do ritmo. É um estado de integração máxima entre os participantes, não é mais o “eu” nem o “outro”, e sim o “nós”. É no jogo que se *manifesta* uma energia imaterial, que emana da ancestralidade africana, com ligações profundas com o praticante; é uma força vital denominada axé.

Neste sentido, a roda constitui-se em um *lugar do sagrado*, onde o capoeirista está recebendo toda energia dos seus ancestrais que vieram nessa luta ímpar pela liberdade. O sagrado fica evidente no respeito que o praticante deve ter em relação às “regras” instituídas ao longo do tempo pelos seus antecessores, à incorporação desses valores na sua vida, à sua responsabilidade de preservar os rituais e sua dedicação de educar. Em contrapartida, a roda de capoeira também tem o seu lado *profano*, ou seja, seu lado festivo, alegre, em que as “regras” são *(re)inventadas*.

O lado lúdico da brincadeira ocorre simultaneamente a uma outra característica mais sagrada, “séria”, ou seja, um processo misturado de interação no qual, num determinado conjunto simbólico mítico-ancestral, revela um jeito de ser na roda em permanente processo de diálogo corporal.

Uma outra característica que se pode considerar a um traço da ancestralidade é a mandinga, que é um pré-requisito fundamental em qualquer capoeirista, e não deve ser entendida como uma manifestação artificial (quando, a todo custo, o capoeirista quer pegar o outro no revide imediato e violento), mas a tranquilidade de perceber o momento certo para dar o “bote da cobra”.

Vieira (1995, p. 99), citando Mestre Cúrio, diz que: “Mandinga é isso, é sagacidade, é você bater no adversário e não bater. É você mostrar que não bateu porque não quis”.

O Mestre João Pequeno comenta que “antigamente a capoeira era mais perigosa e menos violenta, hoje, a capoeira é mais violenta e menos perigosa. [...] O capoeirista que sofreu um golpe, vai em cima do outro; de qualquer maneira, ele quer cobrar esse golpe. [...] Antigamente, o capoeirista guardava o golpe para cobrar depois.

Os depoimentos dos antigos mestres evidenciam um código de ética da capoeira, que Vieira (1995, p. 109) vai denominar de “ética da malandragem”, a

qual consiste na preservação da ritualidade, dotada de regras próprias e que são transmitidas de geração para geração e a revitalização da mandinga, da malícia como elemento fundamental da capoeira.

Realmente, a capoeira sem mandinga perde a sua graça, sua referência cultural do povo. Aliás, perde o jeito brasileiro manhoso, lembrado no samba, no futebol e na música. A roda de capoeira é um campo de mandinga, é um campo astral, é um campo de energia. A mandinga é a malícia com a qual, durante o jogo, o jogador desfaz uma situação e, quando o seu parceiro ver, será outra situação completamente diferente. Um golpe inesperado é aplicado e o outro não consegue sair mais, assim, um parceiro engana o outro no jogo.

A mandinga aparece no universo da capoeira como um instrumento do capoeirista durante o jogo, que ajuda seu “desempenho” à medida que envolve o seu parceiro naquele contexto. É a possibilidade de um capoeirista driblar o outro. Desta forma, eles criam uma situação de brincadeira, de “faz de conta”, e conseguem mudar o sentido e o significado das coisas.

Observando uma roda de capoeira, pode-se ver um dos jogadores simular que o pé do outro capoeirista tocou no seu corpo, e quando o outro capoeirista vai ao pé do berimbau, o parceiro já lhe aplica um contragolpe. Um outro exemplo ocorre quando o capoeirista cria uma situação em que parece estar desatento, distraído e desequilibrado, mas quando o outro se aproxima, vem um golpe inesperado.

Neste sentido, a mandinga pode ser considerada um “estado mágico” do capoeirista, no qual ocorre a mediação entre o visível e o invisível, o contexto geral e o contexto particular, o concreto (toda produção material) e o abstrato (enquanto essência mais íntima com sua *subjetividade*). Enfim, é o ser em jogo, vivendo na produção coletiva da sociedade.

Na lógica da ancestralidade faltam palavras para exprimir esse estado de sentimento. Acredita-se que isso seja porque ela se materializa e desmaterializa no campo do sentimento, ou porque, historicamente, os valores de uma concepção da racionalidade na compreensão do mundo, ainda hegemônica nos meios acadêmicos, suprimiram outras abordagens, posicionando-as como coisa mitológica.

Se o mito não serve para explicar a verdade a partir da visão européia do mundo, no caso da concepção africana é normal, porque, no mito, representa-se a relação do mundo dos vivos com seus antepassados e o mistério da existência.

A *ancestralidade*, componente integrante da capoeira, traz sentidos e significados de representações sociais que acabam por constituir uma própria linguagem de comunicação social. A capoeira, como manifestação cultural, tem elementos heterogêneos de uma cultura pluricultural.

NO FIO DA NAVALHA

Pra ganhar seu amor fiz mandinga
Fui à ginga de um bom capoeira,
dei rasteira na sua emoção,
com o seu coração, fiz zoeira
foi à beira de ver você,
uma ceia pão, vinho e flor,
uma luz pra guiar sua estrada,
a entrega perfeita do amor, verdade...
(Zeca Pagodinho)

A capoeira angola, enquanto produção da cultura popular, tem sua primitividade ou originalidade que é própria da sua natureza; no entanto, ela tem suas *inter-referencialidades*, pois se constitui como prática social que organicamente é preservada e modificada a partir do cotidiano, do tempo e do trabalho.

Na capoeira, com sua riqueza de situações desafiadoras, os conceitos místicos, políticos e científicos são conceitos abertos e dinâmicos que constituem a luta incessante entre a totalidade e a singularidade. Existe uma especificidade estética e cultural que representa os seus códigos ancestrais que legitimam toda uma herança cultural, mas também ocorre uma totalidade dinâmica que leva a incluir conceitos que lutam entre si, não para exterminar o outro conceito diferente, mas no sentido de aceitá-lo com sua peculiaridade. Portanto, é justamente nessa perspectiva que a roda de capoeira funciona com todo o seu conjunto, na esperança do diálogo e da tolerância entre o diferente, numa constante situação emergente entre o singular e o total.

As aquisições apresentadas neste texto são embrionárias, plurais e temporais, recorrentes da roda de capoeira, decorrentes de fluxo e refluxo, do visível e do invisível, do geral e do particular, do concreto e do abstrato, da razão e da emoção. Enfim, um processo histórico cheio de paixões humanas, no qual as experiências são vividas intensamente e (re)significadas no local, a partir do conflito.

Dessa maneira, aprende-se, no pesquisar, a dinâmica dialética em que se pode dar a dimensão da produção do conhecimento, considerando os sujeitos enquanto produtores de saberes.

Capoeira Angola: crossed looks and touches between “historicidade” and “ancestralidade”

ABSTRACT: This text is a consequence of a study done during the mastership based on “mestres”. The objective of this study is identify the inter-reference presents in the symbolic universe of the “roda de capoeira” between “historicidade” e “ancestralidade”, situating the theoretical concepts based on the esthetics elements (the song, the game, the dance, the fight, the percussion and the theater) of the “capoeira”.

KEY-WORDS: “Capoeira”; “historicidade”; “ancestralidade”.

Capoeira Angola: *mirada y cruces* entre la “historicidade” y la “ancestralidade”

RESUMEN: El presente texto fue realizado como una investigación hecha en el periodo del master (con los maestros de capoeira) y tiene el propósito de identificar las inter-referencias presentes en el universo simbólico de la rueda de capoeira entre la “historicidade” y la “ancestralidade”, situando los conceptos teóricos a partir de los elementos estéticos (el canto, el juego, la danza, la lucha, la percusión y el teatro) de la capoeira.

PALABRAS CLAVE: Capoeira; “historicidade”; “ancestralidade”.

REFERÊNCIAS

ABREU, F.J. de. *Bimba é bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999. 99p.

_____. *Frederico José de Abreu: depoimento* [out. 1998]. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: 1998. 1 fita cassete. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa do Mestrado na Universidade Estadual da Bahia.

BARBIERI, C. *Um jeito brasileiro de aprender a ser*. Brasília: Defer, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (Cidoca-DF), 1993.

BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989. 188p.

_____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. 354p.

CARNEIRO, E. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970. 214p.

- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petropolis: Vozes, 1994.
- CHASIN, J. (Org.). *Marx hoje*. 2. ed. São Paulo: Ensaio, v. 1, 1988. 227p.
- DECANIO, Â. *A herança de Pastinha: a metafísica da capoeira*. Salvador: Produção Independente, 1996.
- _____. *Ângelo Decanio: depoimento* [set. 1998]. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: 1998. 2 fitas cassete. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa do Mestrado na Universidade Estadual da Bahia.
- FISCHER, E. *O que Marx realmente disse*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 174p.
- GAUTHIER, J. *Sociopoética - encontro entre arte, ciência e democracia na pesquisa em ciências humanas e sociais, enfermagem e educação*. Rio de Janeiro: UFRJ/EEAN, 1999a.
- _____. O que é pesquisar – entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. *Educação & Sociedade*, n. 69, p. 13-33, dez. 1999b.
- _____. *Inter-referências entre ciências e conhecimento*, Salvador: (no prelo), 2000.
- GAUTHIER, J. & SOUSA, L. de S. (Coord.). *Poder e potência, saber e ciência: uma pesquisa sociopoética*. Salvador: Nepec, 1999.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 553p.
- LEFEBVRE, H. *Lógica formal, lógica dialética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 312p.
- LOPES, A. L. La. *A volta do mundo da capoeira: coreográfica*. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica, 1999. 460p.
- LUZ, M. A. *Agadá*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. 727p.
- LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. *Pluralidade cultural e educação*. Salvador: SECNEB, 1996. 181p.
- MARINHO, I. P. *Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- MARX, K. *O capital*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988.
- OLIVEIRA, V. M. (Org.). *História oral aplicada à educação física brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Central - Universidade Gama Filho, 1998. 288p.
- REIS, L. V. de S. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.
- REGO, W. *Capoeira angola: um ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.
- SANTOS, J. P. *João Pereira dos Santos: depoimento* [mar. 1998]. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: 1998. 1 fita cassete. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa do Mestrado na Universidade Estadual da Bahia.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SERRES, M. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SERPA, L. F. P. *Ciência e historicidade*. Edição do autor, Faced, Salvador: UFBA, 1991.

_____. Implicações da relatividade e da física quântica na constituição de uma nova imagem do mundo. *Revista Reflexão*, Campinas, n. 62, p. 23-37, maio-ago. 1995.

SODRÉ, M. *Samba: o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Muniz Sodré: depoimento [1997]*. Salvador: 1997. 1 fita cassete. Palestra conferida no Encontro Internacional de Capoeira Angola, organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (Gecap).

VIERA, L. R. *O jogo de capoeira cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

Recebido: 28 mar. 2003

Aprovado: 30 abr. 2003

Endereço para correspondência
Luis Vitor Castro Júnior
Av. 7 de setembro, 1949, apt. 102
Edifício José Costa
Vitória
Salvador – BA
CEP 40080-002