TARKA
V.1 / N. 2

Capoeira Angola: corporeidade e ancestralidade na cultura popular brasileira

Capoeira Angola: corporeality and ancestry in Brazilian popular culture

Glauciane Souza

RESUMO

As manifestações culturais brasileiras afro-diaspóricas, como a Capoeira Angola, mais que símbolo de resistência, são memórias grafadas no corpo, são espaço-tempo de ancestralidade sempre presente. Nesse sentido, esse estudo busca identificar os princípios filosóficos ancestrais de vida e de mundo Bakongo narrados nas performances corporais na Capoeira Angola, enquanto memória corpórea. Para isso, trouxe para a roda a discussão sobre a corporeidade do filósofo francês Merleau-Ponty e o pensamento ancestral dos Bakongo apresentado por Bunseki Fu-Kiau, numa metodologia transdisciplinar, que investiga o corpo e suas performances na cultura popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Corporeidade na Capoeira Angola; Cosmologia Bakongo; Memória Corpórea; Ancestralidade; Cultura Popular.

ABSTRACT

Brazilian Afro-diasporic cultural manifestations, such as Capoeira Angola, are more than a symbol of resistance; they are memories engraved on the body, they are a space-time of ever-present ancestry. In this sense, this study seeks to identify the ancestral philosophical principles of Bakongo life and world narrated in the corporal performances in Capoeira Angola, as corporeal memory. To this end, I brought to the table the discussion on corporeality of the French philosopher Merleau-Ponty, and the ancestral thought of the Bakongo presented by Bunseki Fu-Kiau, in a transdisciplinary methodology that investigates the body and its performances in Brazilian Popular Culture.

KEYWORDS

Corporeality in Capoeira Angola; Bakongo Cosmology; Corporeal Memory; Ancestry; Popular Culture.

https://doi.org/10.5281/zenodo.18176878

Introdução*

* O presente artigo é um desdobramento da pesquisa *Corporeidade na Capoeira Angola: formas de viver e pensar grafadas no corpo*, desenvolvida durante o mestrado interdisciplinar no PPGCult da Universidade Federal de Sergipe.

A pluralidade da sociedade brasileira é inegável, composta por europeus e uma variedade de povos oriundos da África Ocidental e Central em conjunto com os povos originários. O país tornou-se um rico e complexo agregado cultural.

Uma estrutura social atravessada por tradições de origem afro-brasileira, territórios de exteriorização e transcrição de uma memória corpórea, lugares de ancestralidade que nos aproximam dos nossos pares e nos remontam à nossa origem comum, a África.

Nesta terra foram recriados modos de ser, viver e estar no mundo, bem como formas de se relacionar com o outro, seja animal, elemento natural, sobrenatural ou espiritual, presente nas chamadas cosmologias africanas. Ensinamentos e compreensões sobre a origem da vida e o funcionamento do cosmos, saberes tão enraizados no povo negro que atravessou o Atlântico que, em contato com outros modos de ser e pensar também presentes nessa terra, deram origem ao que conhecemos hoje como cultura popular brasileira.

As práticas negro-africanas que compõem esse mosaico cultural foram atravessadas por outros modos de existir no mundo, portanto, estiveram e estão imersas em processos circulares de símbolos, significados e atuações que as moldaram em dada medida, e as trouxeram até o tempo presente.

A capoeira, como a conhecemos hoje, é resultado desse processo circular de transformação e adaptação. Ela percorreu uma trajetória que vai desde a sua criminalização e caracterização como uma luta violenta até ser recriada

como arte marcial, dança e jogo. Passando ainda, por uma revitalização ancestral com Mestre Pastinha, e mais tarde acentuada pelos estudos de Fu-Kiau. Esse processo trouxe a capoeira ao centro, ressignificando-a e recriando-a, não só contando uma história de resistência, mas também proporcionando a redescoberta de nossa própria memória corpórea.

Mestre Pastinha acreditava em uma capoeira ritualística para manter-se fiel à tradição, mesmo que isso fosse quase impossível, dado que, ao longo do tempo, principalmente em tradições orais, podem ocorrer perdas, adaptações e modificações no universo simbólico das manifestações culturais populares.

A capoeira, assim como outras práticas ancestrais negras no Brasil, é recriada no território nacional através dos corpos violentados pela escravização. A luta unia-se às danças, músicas e cultos, e, dessa forma, os escravizados se colocavam na roda da vida, em pé diante da desumanização dos seus corpos. Ali, na vivência da capoeira, em um movimento de retorno simbólico ao que ficou para trás, estavam presentes o entretenimento, a comunicação, a linguagem corporal, o culto às divindades e aos ancestrais.

Ou seja, a capoeira surge da luta de resistência, não apenas física, mas também espiritual, conceitual e epistemológica, permanecendo nesse campo de atuação, produzindo e reproduzindo vivências e modos de ser, um trabalho prático de sobrevivência dentro do contexto que nem sempre lhe foi favorável.

A roda de capoeira Angola comporta uma série de cosmologias grafadas no corpo, dentre elas, a cosmologia

bakongo, considerando principalmente o território de origem dos povos traficados. A prática renasce na travessia de Kalunga e, em sua composição, carrega um complexo de processos que a transformaram e continuam transformando-a dentro do movimento circular vital.

Diante disso, questiono: “Quais princípios e fundamentos da cosmologia bakongo estão presentes na gestualidade e expressividade da capoeira angola?”

Nesse sentido, parto da cosmologia bakongo, um pensamento ancestral do povo bantu, trazido até nós por Bunseki Fu-Kiau, como fonte central de saberes. Busco, assim, trazer outras perspectivas de conhecimento, numa tentativa de resgatar entendimentos e pensamentos resguardados no interior da capoeira angola.

Desse modo, o objetivo é identificar os princípios filosóficos ancestrais de vida e de mundo bakongo narrados nas performances corporais na capoeira angola. Para isso, discuto a corporeidade em sua acepção contemporânea tomando como referência a concepção de corporeidade em Merleau-Ponty (2006).

Com isso, descrevo valores ancestrais presentes e resguardados na memória corpórea de quem faz capoeira, a partir do entendimento da cosmologia bantu-kongo.

Além disso, investigo o corpo e suas performances na capoeira angola com base no conceito de oralidade de Leda Maria Martins (2011). E busco contribuir para a reflexão sobre uma filosofia latino-americana presente na cultura popular brasileira.

Apresento uma pesquisa qualitativa, tipo de pesquisa adequada para abordar os ciclos de movimentos sociais e humanos, em que busco interpretar, enquanto pesquisadora, o espaço e o tempo vividos, ao mesmo tempo em que sou sujeito no espaço. Com isso, realizo um diálogo com a literatura, apresentando interpretações e leituras do espaço vivido e do experienciado:

> Na pesquisa qualitativa, todos os fenômenos são igualmente importantes e preciosos: a consciência das manifestações e suas ocasionalidades, a frequência e a interrupção, a fala e o silêncio. É preciso encontrar o significado manifesto e o que permanece oculto (CHIZZOTTI, 2000, p. 85).

O vínculo entre signo e significado invariavelmente depende do arcabouço interpretativo do pesquisador. Portanto, tecnicamente, não podemos alcançar a imparcialidade na pesquisa. Quanto a isso, o meu envolvimento pessoal encontra espaço de interpretação, pois não tive intento de me distanciar, e sim de me envolver em todo o processo experiencial no espaço-tempo da roda.

Dentre os cruzamentos que este estudo possibilitou, localizo-o na transdisciplinaridade, método que muitas vezes inclui uma dimensão ética, e até espiritual, reconhecendo que o conhecimento e a ação estão interligados a valores, a crenças e à busca de sentido.

Korte (2000, p. 41) salienta que a transdisciplinaridade metodológica corresponde a um processo de democratização do intelecto que equipara o valor das experiências intelectuais. Segundo os autores, a transdisciplinaridade não

apenas combina disciplinas acadêmicas, como também integra diferentes tipos de conhecimento, incluindo saberes tradicionais, práticos e culturais.

Portanto, segundo Korte (2000, p. 33), a transdisciplinaridade exige que nos predisponhamos a recorrer a tantas disciplinas quanto forem necessárias, visando captar, entre elas, aquilo que há de semelhança, interdependência, convergência e conexão, tanto no âmbito das informações quanto no das leis, dos métodos e dos conhecimentos.

Essa visão nos permite não somente o trânsito necessário entre os campos de conhecimento para a realização de uma pesquisa que busca estabelecer um diálogo entre áreas distintas de saberes, como também abre caminho para atravessar as disciplinas. Assim, transitei pela filosofia, história, sociologia, cosmologia negro-africana, dentre outras, para desenvolver esse estudo teórico-descritivo.

Cosmologia Bakongo

O que nós conhecemos hoje como cosmologia bakongo são formas de conhecimento milenares desenvolvidas na sociedade tradicional dos bakongo. O termo se refere aos povos localizados na parte ocidental do Reino do Kongo, uma larga parte da costa do Atlântico que começa no sul do Gabão e se estende até a República Democrática do Congo.

Nessa faixa territorial, desenvolveu-se uma rica sociedade estruturada em princípios e valores próprios, aos quais tivemos acesso nas últimas décadas por meio dos trabalhos do filósofo congolês Kimbwandende Bunseki Fu-Kiau.

Em sua obra *Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo: Princípios de Vida e Vivência*, originalmente escrita em inglês e kikongo e traduzida no Brasil por Tiganá Santana (2019), o filósofo apresenta a rica cosmologia dos Bakongo, bem como sua estrutura social, política e ética, atravessadas pela compreensão de um tempo espiralar, destituído de começo, meio e fim, cuja força motriz emana do centro.

Os bakongo pertencem ao grupo cultural e linguístico conhecido ocidentalmente como bantu. Após a partilha da África, ocorrida em Berlim (1884), seu território foi dividido em três áreas controladas por potências imperialistas: a atual Angola, a República do Congo e a República Democrática do Congo, que foram colonizadas por Portugal, França e Bélgica, respectivamente, até suas independências entre as décadas de 1960 e 1970. Assim, o grupo étnico-linguístico encontra-se hoje separado por essas delimitações geopolíticas ocidentais.

E é nesse território apontado como espaço ancestral, onde se encontram as raízes da capoeira, conforme afirmação de Bunseki Fu-Kiau em palestra ministrada em Salvador, em 1997, durante o *III Encontro Internacional da Capoeira Angola*.

Segundo as palavras do autor, o Congo-Angola foi a terra de origem da capoeira e, nesse sentido, no caso brasileiro, o contato com a capoeira não foi equivocado nem mal-conduzido; ao contrário, encontrou o seu próprio caminho.

Uma das cosmologias bantu foi objeto de estudo já na primeira metade do século XX. O missionário belga Placide Frans Tempels descreve, em sua obra *A filosofia Bantu*, o que ele chama de pirâmide das forças vitais. Segundo ele (1945, p. 42), o “ser supremo”, uma espécie de deus, está

no topo da pirâmide, seguido pelos ancestrais, antepassados, seres humanos e, na base, os animais e vegetais. Nessa concepção, a força vital presente em todas as existências é hierarquicamente superior e está em um plano distinto do convívio humano. Ou seja, sua interpretação está diretamente ligada à sua própria concepção de "deus", uma divindade distante da humanidade.

Apesar das críticas, Tempels observou a profunda influência dos não vivos na comunidade bantu dos Baluba. Segundo ele, "o homem é influenciado verticalmente pelas forças vitais dos ancestrais e antepassados, e horizontalmente pelos seus pares na convivência em comunidade" (TEMPELS, 1945, p. 67). Se um indivíduo se afasta desse contexto espiritual, acaba se enfraquecendo e atraindo misérias para si e sua família, como doenças e pragas.

A força vital a que Tempels se refere também pode ser entendida como uma manifestação da ancestralidade africana. Na cosmologia bakongo, a força vital recebe o nome de *kalunga*. Tiganá Santana (2019, p. 181) explica que o termo, descrito por Fu-Kiau como epíteto de 'Deus', se refere à energia originária, que reúne tudo o que existe, surgida a partir de si mesma. "Uma força de fogo completa em si mesma, *kalûnga*, emergiu dentro do vazio/nada, e tornou-se a fonte da vida" (FU-KIAU, 2024, p. 33). Eduardo Oliveira nos diz que a força vital

> é o suporte comum para que todas as coisas se conectem e formem um elo, universal, que, sem ela, jamais poderiam manter sua unidade-fundamental na concepção do mundo africano. [...] Uma das categorias

> mais importantes que estruturam a cosmovisão africana, pois ela é tomada como fonte primordial da energia que engendra a ordem natural do universo e atua de maneira específica em cada sociedade deste continente (OLIVEIRA, 2021, p. 57).

Kalunga, portanto, é força e vitalidade, processo e princípio de todas as mudanças na vida e no mundo. Mudança é movimento; *kalunga* não é estática e, por causa disso, a vida está em constante transformação, conforme nos mostra o *Dikenga Dia Kongo* (FU-KIAU, 2024).

É no cosmograma bakongo que encontramos a explicação de todas as existências — tempo, sociedades, casamento, política, vida social, instituições e indivíduos — inclusive sobre o surgimento da vida na Terra. Segundo Tiganá Santana (2019, p. 127), trata-se de um registro escrito que estabelece que a vida obedece a um movimento circular semelhante à trajetória solar, anti-horário e quadripartite.

De acordo com Fu-Kiau, cada quadrante é uma fase da existência que segue uma circularidade vital equilibrada por uma linha horizontal e uma linha vertical. Trata-se de quatro etapas: o momento encoberto (*Musoni*, I etapa), ser (*Kala*, II etapa), chegada ao topo (*Tukula*, III etapa) e o momento de se pôr (*Luvemba*, IV etapa), representadas respectivamente pelas cores amarelo, preto, vermelho e branco (FU-KIAU, 2024).

O *Diekenga Dia Kongo* representa o ciclo de vida e existência de acordo com a cosmologia Kongo, atravessado por duas linhas — uma horizontal e outra vertical — que formam uma encruzilhada no centro, de onde emana a força vital espiralar.

A linha horizontal, chamada *Kalunga*, separa dois mundos: o físico e o espiritual, ou ainda as "grandes águas", que dividem a superfície do mundo não físico. Já a linha vertical simboliza a ligação entre os mundos superior e inferior, possibilitando a comunicação com *Kalunga* e com os ancestrais (FU-KIAU, 2024).

O *mûntu*, em seu ciclo existencial, move-se obrigatoriamente por todos os estágios do *diekenga*, sucessivamente, ao longo de várias gerações e de vidas após vidas.

> O ser humano é *kala-zima-kala*, um ser-vivo-de-vida-e-morte. Um ser de movimento ininterrupto, através das quatro etapas de equilíbrio entre uma força vertical e uma força horizontal (FU-KIAU, 2024, p. 52-53).

"Os bantus não separam a noção transcendental do 'ser' de seu atributo dinâmico força: sem a força, não há ser, o ser é a força" (SODRÉ, 2017, p. 132). O "ser" inclui todas as existências, quais sejam indivíduos, divindades, ancestrais, antepassados, animais ou plantas. O aspecto místico pode ser encontrado em todos os espaços do ciclo vital africano, tanto em África como nos outros continentes para onde se deslocaram os negros na diáspora.

As etnias bantu, além do tronco linguístico em comum, têm também sua própria episteme, seu próprio modo de compreender a vida e o funcionamento do mundo, que não se encontra em um plano distinto ou diverso do espiritual.

Pelo contrário, essas esferas se encontram no centro dessas cosmovisões e contam com dois elementos primordiais: a força vital e a ancestralidade.

> *Lumbu-ki bisikânda, mbazi bakulu ba kânda,* variante *Lumbu-ki lesi bia kânda, mbazi bakulu mu kânda*.
>
> Hoje somos os membros da comunidade; amanhã seremos os ancestrais da comunidade. O que fazemos e pensamos hoje prepara-nos para o que será a avaliação da comunidade amanhã. Se somos hoje indivíduos simples dentro da comunidade, podemos amanhã ser deificados (espiritualizados), isto é, ser considerados como fonte de forças motrizes e radiações na comunidade viva; e isso, em conformidade com a nossa atitude cara a cara com a comunidade ao longo da nossa vida física [*ku nseke*] (Provérbio Bakongo) (FU-KIAU, 2024, p. 137).

A ancestralidade permeia toda a epistemologia bakongo desde o seu nascimento até o renascer.

> Essa constante na cultura africana e na cultura negra em geral é a pedra fundamental da cosmovisão africana, pois o culto aos ancestrais sintetiza todos os elementos que a estruturam (OLIVEIRA, 2021, p. 80).

No entendimento do mundo tradicional bantu, a vida é um sistema de sistemas interligados; o mundo dos vivos e dos não vivos são duas partes de um todo. Há interdependência entre os sistemas, de modo que o *mûntu* só tem uma existência plena ao passar por todos os quadrantes e caminhar em todas as direções.

Dessa forma, não podemos pensar a cosmologia bakongo sem que se vislumbre o contato vertical com o mundo invisível e com os antepassados, ao passo que não se trata somente de crença ou culto, mas de modos de atuação práticos no dia a dia, tanto no continente como na cultura afro na diáspora.

A ancestralidade desempenha um papel central na vida do bakongo, há uma conexão profunda e contínua entre os vivos e seus antepassados, os quais podem influenciar em aspectos da vida, como saúde, prosperidade, sucesso e proteção, conforme aponta Sodré: “porque a ausência corporal de quem se foi repercute no corpo vivo e, se ritualizada, pode transformar-se em linguagem para quem fica” (SODRÉ, 2017, p. 116).

Nas tradições bantu africanas e afro-diaspóricas, a própria lógica estruturadora da comunidade está ancorada na ancestralidade; não se pode pensar a tradição afro em suas multifacetas longe de seu fundamento ancestral.

O movimento de se voltar para o passado, para o bem viver presente, valoriza os que já não estão presentes fisicamente, mas abriram os caminhos para que nós existíssemos no tempo presente.

O corpo é ancestral

> *Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula*. [Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente] (FU-KIAU, 2024, p. 7).

O provérbio bakongo nos faz mergulhar na perpétua continuidade do ciclo vital. Nosso infinito movimento cíclico nos direciona para uma trajetória de transformações

e renovações ligadas aos nossos ancestrais, ao que já fomos, somos e ao que (re)seremos.

No espaço-tempo do corpo transitam todas as existências passadas, e em nós permanece sua força vital. Somos porque eles existiram, e o mesmo acontecerá com os que virão.

Esse ritual de transformação, permanência e (re)criação se dá no corpo, centro da ancestralidade. É no corpo que a força vital se materializa no tempo/espaço e permite nossa conexão com o que não é mais neste mundo. O corpo é um centro da memória coletiva, que utiliza o poder da palavra e do experienciado para externalizar, ensinar e divulgar o seu entendimento do mundo. Nessa lógica, o corpo como todo ocupa posição de comunicador, performando a memória coletiva, manifestando o pensamento construído.

O corpo vivido e integrado (corpo e mente) afasta-se do conceito de corpo meramente físico, no qual habita uma mente que sente, vive, pensa e interpreta o mundo de modo quase independente dos sentidos. O corpo-memória transcreve para o mundo o que em si mesmo se manifesta.

O corpo assume, no interior desse entendimento bakongo, um papel atemporal, revelando outras maneiras de pensar por meio do saber-mover, que se produziu e se reproduziu neste território, tornando-se ancestral à medida que é atravessado pelo que um dia foi e pelo que será novamente.

De acordo com Figueiredo (2015, p. 120), a experiência do sujeito é um campo aberto a possibilidades, pois o corpo próprio tem consciência de si mesmo, não como consciência pura, mas como experiência.

> Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de minha visão ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 167).

Esse corpo próprio é que percebe e pensa e é pensado. Corpo que atua sobre si e no mundo quando interage com o outro. Em Merleau-Ponty, o corpo habita numa lógica de mundo e de existência, enquanto objeto consciente de si e da realidade. “A corporeidade nos faz ser para o mundo, ser no mundo, e isso implica ser um movimento de transcendência em direção a ele, às coisas nele e aos outros” (FERREIRA, 2012, p. 165).

O indivíduo não existe para além do mundo, mas existe no mundo, ao mesmo tempo em que é um mundo. Cada indivíduo é, em si, um mundo em constante interação com o outro. O corpo próprio é aquele que experimenta a si mesmo, o outro e o mundo como sujeito da percepção. Assim, compreendemos que o corpo é corpo próprio e ser-no-mundo: um corpo sensível, que sente e é sentido, cuja reflexibilidade é anterior à consciência intelectual.

A corporeidade não admite a separação entre sujeito e objeto. O “nosso corpo não é algo que se encontra diante de nós e a sua inserção no espaço é distinta daquela de um objeto”. “Sua unidade é ‘lateral’, ‘vivida’ e não frontal, o que indica que estamos nele, que ele é a nossa inserção em um ponto de vista” (VERÍSSIMO, 2013, p. 602). Não observamos o corpo diante de nós, mas a partir de nós.

A corporeidade, na obra de Merleau-Ponty, é central para a sua compreensão da experiência humana. Ou seja, a per-

cepção não é apenas uma função dos sentidos, mas encontra-se enraizada na corporeidade, isto é, na maneira como o corpo se relaciona com o ambiente.

Para Merleau-Ponty, a corporeidade também está ligada à noção de “espaço vivido”, o espaço que habitamos e experimentamos através de nossos corpos. Nossa compreensão do espaço é moldada por nossas experiências corporais e nossas interações com o mundo ao nosso redor.

O corpo próprio é o mundo vivido quando podemos reconhecer nossa própria existência. Em dada medida, trata-se da capacidade que o corpo tem de se expressar no mundo por meio do movimento. Esse mover-se no mundo denota uma consciência corporal de um corpo integrado que apreende por todos os sentidos. O corpo não só apreende, interpreta e busca significado, mas também comunica através dos gestos, da palavra cantada, falada e performada.

> As performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social e, por isso, a performance também funciona como epistemologia. O corpo aqui ocupa o lugar central enquanto produtor e reprodutor de conhecimento, com potencial para tensionar as normas e regras que são desestabilizadas a partir do repertório (NAVARRO, 2022, p. 52).

A definição de performance apresentada pela autora encontra assento na grafia do corpo traduzido no conceito de oralitura criado por Leda Maria Martins, em que o corpo é local de inscrição de conhecimento.

> Neste sentido, no que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2021, p. 66).

Na mesma linha de entendimento, Sodré (2017, p. 116) aponta que o corpo remanescente é, em si mesmo, o acontecimento da memória, pois a rede de expressões corporais é claramente visível na esfera dos rituais que atualizam a origem. Compreendo assim o corpo como espaço ancestral que permite explorar epistemes negras pré-coloniais, que reverberam na memória corpórea da cultura popular brasileira.

No corpo se encerra a completude do existir, incluindo o território, o tempo, a memória, a palavra e todas as formas de externalizar e internalizar o saber capaz de se performar no corpo. “O saber não apenas se adquire, incorpora-se” (SODRÉ, 2014, p. 106): os deslocamentos do corpo em direção ao outro e ao mundo produzem sentidos e significados, saboreiam o conhecimento, conservam memórias e as tornam presentes.

Os negros trazidos à diáspora forçada não trouxeram nada além do corpo. Contudo, conforme nos lembra Leda Maria Martins (2021, p. 31), eles não vieram sós, com eles vieram divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, ética, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real.

> A colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a

> divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e da origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexidade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações (MARTINS, 2021, p. 31).

E foi nesse corpo consciente que nossos antepassados encontraram formas de manter viva a ancestralidade, crenças e saberes incorporados na dança, vestimentas, cantos, toques, religiosidade, comportamentos, sabores, movimentos, entre outros, enraizados na cultura popular brasileira. Práticas culturais transmitidas e preservadas, sobretudo através da memória corporal.

> No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hábito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristaliza nos arquivos da memória, mas principalmente por ser reeditada na performance do contador/narrador e na resposta coletiva (MARTINS, 2021, p. 184).

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas, o corpo, segundo Leda Maria, “é por excelência, local de memória” (MARTINS, 2021, p. 78). A memória corporal é uma dimensão profunda e complexa da experiência humana, evidenciando como nossos corpos são mais do que simples veículos físicos, são também repositórios de experiências, emoções e aprendizagens. Sendo assim, “na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas” (MARTINS, 2021, p. 184). Os frutos dessa inseminação

se traduzem nas práticas corporais cristalizadas ao longo dos séculos.

A linguagem do corpo, viva pela memória e significação, é o que Leda Martins chama de oralitura. O termo designa os saberes ancestrais africanos transmitidos pela palavra; não a palavra escrita, tendo em vista que as tradições africanas têm uma herança oral muito forte, mas sim pelo que ela chama de tradução na performance oral no corpo.

A autora apresenta o corpo como pauta da inscrição do saber e da tradução do movimento, gesto, voz, possibilidades cromáticas, sonoridades, relações com o entorno. E nos convida a pensar o corpo como centro de inscrição, grafada nos gestos, no movimento.

> O que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico e tecnológico (MARTINS, 2021, p. 66).

Martins (2021, p. 58) defende a hipótese de que o corpo em performance não é apenas expressão ou representação de uma ação que nos remete simbolicamente a um sentido, mas é, principalmente, local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia da tradição afro-diaspórica presente na Cultura Popular brasileira.

O conceito de oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins, dá conta da complexidade conceitual própria do universo negro-africano no Brasil, na medida em que é

elaborado a partir do entendimento afro-diaspórico brasileiro. Desse modo, compreende as nuances específicas desse campo, seus processos de transmutação e seus modos de pensar e existir no mundo, influenciados também pelo existir europeu — sobretudo lusitano — e pelas complexas e múltiplas maneiras de pensar o mundo dos povos nativos.

Capoeira na cultura popular brasileira

A travessia das grandes águas, ou seja, do mar, como ocorreu durante o tráfico negreiro, para a epistemologia bantu pode ser interpretada como transpor a linha *Kalunga* e adentrar o mundo dos mortos, estágio *luvemba-musoni*. Aqui a existência se prepara para emergir em *Kala*, não antes de se submeter a inúmeras transformações e processos que a criam.

No caso da escravização, atravessar as grandes águas foi um processo de extrema violência física, moral e psíquica, que se iniciou nos barracões dos portos de embarque na costa africana, estiveram presentes nos porões dos navios negreiros e permaneceram nos séculos que se seguiram.

O tráfico negreiro para as Américas foi intenso a partir do século XVI e perdurou ativamente até o século XIX. De acordo com Malandrino (2010), entre esses séculos, 45% ou cerca de 5 dos 11 milhões de africanos traficados para as Américas eram centro-africanos, ou seja, da região de tradição bantu. Destes, 4,9 milhões vieram para o Brasil, um significativo contingente populacional injetado no país, mais do que os de outros países das Américas.

O Brasil conta com um grande contingente de pessoas oriundas do continente africano, tendo recebido, ao longo de pelo menos três séculos, indivíduos provenientes de distintas regiões bantu; por conseguinte, constituiu-se também como um espaço, ainda que hostil, de ancestralidade e de cultura africanas.

Assim, estamos cercados por um complexo agregado de crenças, valores, hábitos, normas, leis e expressões artísticas, fundamentos de vida de tradição oral e escrita de origem bantu. Veiculados ao longo dos séculos, esses elementos foram traduzidos em manifestações artísticas e não artísticas, criadas e desenvolvidas a partir do aprendizado e do contato direto e indireto entre distintas camadas sociais, em seus cotidianos, por meio de processos de contato, assimilação e interação contínua com europeus e povos nativos.

Nesse sentido, acredito não ser possível pensar a cultura popular sem pensar a contribuição dos povos bantu para a construção e estrutura social e cultural do nosso país. É no interior de um cenário genuinamente desigual, marcado por avanços e recuos, recomeços e transmutações da cultura popular brasileira, que (re)nasce a capoeira angola, nem sempre com a denotação angolana tão acentuada em sua nomenclatura, mas, por outro lado, com uma característica muito particular: a ancestralidade africana enraizada — um processo nem sempre pacífico ou naturalmente aceito, como veremos a seguir.

A cultura não é um conceito pronto, acabado e de fácil descrição ou que caiba em uma única definição. Dependendo

da época, intenção, lugar e modo de atuação de seus atores, a cultura atravessa espaços políticos, históricos, tecnológicos, comunicativos e sociais de modo tão particular que se torna difícil englobar todas suas nuances.

Nas Ciências Sociais, por exemplo, o termo está diretamente relacionado ao comportamento do ser humano e à sua relação com o meio, elucidando comportamentos creditados como naturais. Nos informa Cuche “nada é puramente natural no homem” (1999, p. 11). Segundo o sociólogo, mesmo as funções humanas fisiológicas não recebem necessariamente as mesmas respostas em todos os grupos humanos.

> A cultura permite ao homem não somente adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar-se este meio ao próprio homem. Suas necessidades e seus projetos. Em suma, a cultura torna possível a transformação da natureza. Se todas as populações humanas possuíssem a mesma carga genética, elas se diferenciariam por suas escolhas culturais, cada uma inventando soluções originais para os problemas que lhes são colocados. (CUCHE, 1999, p. 10).

Nas epistemologias ocidentais — e aqui as adotarei — entende-se que cultura é criação, não nasce pronta, não existe além do homem social nem antes dele. Assim sendo, recebemos a cultura dos nossos antepassados, ao mesmo tempo que também temos a liberdade de intervenção, abandono, adaptação e recriação de símbolos e práticas de acordo com nossa realidade, conferindo sentido aos fenômenos sociais.

Essa adaptabilidade que a cultura nos confere possibilita a reorganização e a mudança de hábitos diante de contextos históricos e mesmo físicos, visando à sobrevivência, de forma mais rápida do que a própria evolução biológica. Isso porque o processo cumulativo também está presente: modificações adotadas por gerações anteriores, em determinadas situações, podem ser incorporadas na contemporaneidade.

Marilena Chauí (2021), ao definir cultura em sentido amplo, nos apresenta um conceito fundamentado na ausência. Segundo a filósofa, a cultura consiste na capacidade humana de se relacionar com o ausente por meio de simbologias, como a linguagem, a qual torna presente aquilo que está ausente — como a música, o canto e a performance —, bem como por meio do trabalho, quando se faz surgir no mundo aquilo que antes não existia.

Em concomitância, a cultura é a capacidade de se relacionar com o tempo, seja ele linear, como entendem algumas culturas, ou circular; é o modo de entender e aplicar sentido às coisas, o modo como o humano se coloca e se manifesta no mundo, uma maneira de viver.

A criação da cultura no ausente foi, e continua sendo, uma atividade constantemente observável nas camadas populares, mas não apenas nelas, uma vez que a cultura é universal e, também, produzida pelas classes dominantes. Contudo, adotamos aqui o recorte frequentemente denominado de classes subalternas, plebe e povo, a fim de situar o ambiente social no qual a capoeira lança seus primeiros golpes. Mesmo sob o entendimento de que a di-

visão entre cultura popular, de massa e erudita é meramente didática, não rígida e destituída de existência paralela. Essas formas culturais coexistem, e seus elementos se intercruzam, podendo ser apropriados ou descartados na dinâmica cultural contínua.

Historicamente, o povo, os pobres, a classe baixa da sociedade brasileira, são constituídos, em sua maioria, por negros, trabalhadores e indígenas que carregam estigmas de inferiorização. De acordo com Chauí (2021, p. 52), difundiu-se, a partir da classe letrada e dominante, a ideia de que os negros são infantis, ignorantes, raça inferior e perigosos, portanto, suspeitos, culpados e de incriminação permanente.

A cultura popular, segundo a autora (2021, p. 43), é criada dentro desse espaço-tempo inferiorizado, uma prática local dispersa no interior da cultura dominante e elitizada, como mescla do conformismo e da resistência. Resistência porque é o meio pelo qual as classes populares — adjetivadas pela classe dominante — definem seus valores, defendem e agem de acordo com esses valores, ao mesmo tempo que são conformadas com aquilo que lhes é estruturalmente imposto (CHAUÍ, 2021, p. 41).

A capoeira ginga nesse meio, ora resiste, ora se conforma no centro da grande roda da sociedade brasileira. Quando duramente reprimida, ela se adapta, se conforma e, mais tarde, volta a golpear. A prática (re)nasce da criação do povo negro em resistência à elite branca colonial escravocrata, em conformidade com o *status quo* da estrutura social brasileira, em que o corpo negro é visto unicamente como força de trabalho.

As criações culturais não são estáticas nem no tempo, nem no espaço; o dinamismo característico da própria cultura comumente vivencia variações, intervenções e transformações. A capoeira não foge à regra, portanto, há, naturalmente, na capoeira, a liberdade de criar: os golpes podem ser reinventados e são particulares a cada corpo e grupo de capoeira — inclusive a nomenclatura dos golpes é variada. Alinhada a esse pensamento, Melo pontua:

> Embora não dispomos, por falta de mais fontes históricas e memória oral, de informações detalhadas sobre as origens africanas ou mesmo de sua existência no Brasil dos séculos XVII e XVIII, dentro de quilombos e nas zonas rurais, sabemos que a capoeira no Brasil nunca deve ser definida no singular, pois desde o século XIX havia em cada grande cidade portuária do Brasil como Belém, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, modalidades distintas de capoeira (MELO, 2014, p. 19).

Nos espaços urbanos, nas capoeiras, nos quilombos, nos terreiros das fazendas, nos portos dessa terra, (re)formulou-se, (re)elaborou-se e (re)adaptou-se à ritualidade ancestral africana emergida de *Kalunga*. Resultado do processo de acúmulo e partilha que se inicia no convívio nos galpões dos navios negreiros e, mais tarde, nas próprias terras brasileiras com os povos que aqui habitavam, a capoeira se estabelece na linguagem corporal: um trabalho de luta para sobreviver — de libertação e de conservação de valores e formas de ser e estar no mundo — muitas vezes conflitante com o modo de existir da classe dominante.

À medida que não se pode conceber a construção de práticas culturais distantes das influências ambientais que as rodeiam, menos ainda distantes dos corpos que

lhes dão materialidade, a capoeira se desenvolve junto com a cultura.

> Ela tornou-se um importante símbolo de uma cultura urbana e cosmopolita, pois representa a diversidade, a multiculturalidade e a globalização cultural, atravessando fronteiras territoriais, étnicas, religiosas e de linguagem (MELO, 2014, p. 15).

A luta não luta, a dança não dança, o culto não culto, a africanidade não africanidade, a crença não crença, a sabedoria não sabedoria, a língua não língua, a religiosidade não religiosidade deram forma à cultura popular afro-brasileira.

A capoeira, embora situada nas grandes capitais africanas do Brasil, como Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Luiz do Maranhão, não estava incluída na sociedade brasileira, notadamente inscrita no Código Penal como crime, comumente encontrada nas páginas policiais.

A prática não era bem-vista pela elite branca, que a considerava violenta, criminosa e contra os bons costumes. Com a política de reforma e higienização dos centros urbanos, a capoeira foi ainda mais combatida.

A trajetória da capoeira não é linear, pelo contrário. Há momentos de avanço, recuo e parada para retomar o jogo. E mesmo envolto em processos de intervenções externas, mudanças e variações em virtude da região na qual se pratica a capoeira, podemos encontrar um núcleo comum, um centro de onde a energia vital emana, um centro africano.

É possível observar que, mesmo que a prática tenha se desenvolvido em meio à cultura euro-ocidental, preservaram-se os fundamentos no centro, de modo que só se pode acessar aqueles devidamente habilitados.

"Kutômbi didi dia minika mia kânda vo kwena mu kânda ko (Não procure o centro das ondas sociais se você não pertence à comunidade e ao seu sistema)". O provérbio kongo nos orienta a não forçar "para abrir a porta do sistema de outrem quando não estiver aberta" para nós. "O estudo de um sistema só é possível se ele se abrir" (FU-KIAU, 2024, p. 130), e isso é permitido à medida que também nos abrimos para ele.

Vivências experimentadas no tempo-espaço da roda

Nossos antepassados se recusaram a deixar sua africanidade ser assassinada. Portanto, tudo o que no corpo pôde ser traduzido e comunicado, nosso povo o fez.

> Os africanos não perderam sua cultura quando chegaram na América, pois aqui a reconstruíram com novos elementos, e essa força cultural lhes permitiu lutar contra os interesses dos escravistas e forjar suas próprias culturas (ARANA, 2017, p. 658).

Contudo, é necessário adotar um olhar minucioso e cauteloso ao adentrar o campo de atuação das tradições afro-diaspóricas no Brasil, considerando, sobretudo, o tempo histórico, as adaptações, as repressões e as transformações necessárias à sua própria existência.

Ao pensar a capoeira angola como espaço-território, não podemos assumir que a prática tenha suas raízes em uma única etnia, pelo contrário, a composição da capoeira é atravessada por múltiplas influências bantu que aqui se intercruzaram.

O filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau é categórico ao afirmar que a capoeira tem origem na região Congo-Angola. Adotando esse entendimento, aliado ao significativo quantitativo de pessoas traficadas para o Brasil da região da África Central, onde tradicionalmente habitam os bakongo, podemos assumir que há fortes indícios de que elementos como princípios, valores e rituais compartilhados na roda estão ligados a um centro comum, a cosmologia bakongo, entre outras.

Em conformidade com esse pensamento, podemos inferir que os bakongo, em conjunto com outros povos bantu, contribuíram substancialmente para a cultura brasileira, e que sua cosmologia pode ser observada na capoeira angola. Essa hipótese surge a partir do contato com os registros escritos sobre os bakongo elaborados desde dentro, a partir do centro de sua própria cosmologia, bem como das reflexões de Fu-Kiau acerca da origem bantu da capoeira angola.

A capoeira angola, uma arte, um jogo, uma luta, um ritual, tem suas origens no Brasil colonial, mas seus fundamentos reportam-se ao território de origem dos seus precursores em Angola e o no Congo, zona onde se localizam os bantu.

Através de movimentos corporais, nossos antepassados interagiam uns com os outros, em meio à multiplicidade

étnica do cenário da escravização no país, rompendo os limites linguísticos e exibindo suas habilidades, ao mesmo tempo em que rememoram um modo de existir.

Em dada medida, essas atividades corporais os ajudavam a ressignificar e recuperar o sentido de quem eram, acessando seus repertórios culturais e espirituais, de onde trouxeram elementos para compor seus novos ritos, jogos, lutas e danças nesse território.

> A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social (MARTINS, 2021, p. 30).

A corporeidade da capoeira Angola e outras formas de manifestações culturais afro-diaspóricas são atravessadas por elementos ritualísticos, ancestrais e orais performados no corpo. “A sacralização no ritual da capoeira acontece no próprio corpo. O corpo cotidiano toma novo significado na roda de capoeira, ou seja, ‘o corpo sacralizado’, preparado para o ritual” (BARÃO, 1999, p. 92).

> Movimentos cadenciados de ir, vir e estar no tempo e no espaço. Local de atuação que transforma o movimento em história, em pensar. Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, corporeidade) podem ser concebidos como território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais, erigindo-se fronteiras e defesas (SODRÉ, 2014, p.130).

Nesse corpo-território intercruzam-se tempos, memórias, símbolos, representações e sentidos que contam histórias,

rememoram lugares e crenças. “Porque a essência corporal de quem se foi repercute no corpo vivo e, se ritualizada, pode transformar-se em linguagem para quem fica.” (SODRÉ, 2017, p. 16).

Essa ancestralidade africana, presente em múltiplas maneiras de se mover no mundo, não se trata de uma mera supervalorização do passado. Pelo contrário, o signo ancestral africano de comunhão entre os vivos e os não vivos é fundamental nesse pensamento, porque o que existe *existe* para sempre no agora, não em outro plano separado. Logo, o que um dia foi, é e será novamente no corpo.

Vejamos, ainda, que a ancestralidade africana, antes de tudo, é memória coletiva, ética compartilhada pelo grupo em um movimento circular de integração da comunidade. Por comunidade, tomemos o conceito proverbial filosófico, político e estrutural bakongo:

> *Kânda i (mbûndani a) bafwa ye bamôyo*. A comunidade é a união entre os ancestrais e os vivos. A comunidade é um acúmulo da unidade viva dos elementos físicos e espirituais (FU-KIAU, 2024, p. 134).

Os bakongo valorizam significativamente aqueles que obtiveram êxito nesses aspectos, e é por isso que a comunidade não permite que sua existência morra, ancestralizando-os.

> A morte não é considerada como o fim da vida, nem como a ruptura do ciclo vital, mas a continuação da existência sob outras formas e em outras circunstâncias (MALANDRINO, 2010, p. 67).

O princípio de comunidade, no qual se espera que um bom *mûntu* atue conforme o bem comum, aparece na roda de capoeira como fundamento social. Cada membro humano e não humano da roda tem uma função existencial e operacional que, em conjunto, faz o todo funcionar sistematicamente, à medida que cada ator se movimenta em direção ao existir da comunidade.

Os mais velhos são responsáveis pelo ensino dos mais novos e desempenham um papel vital na manutenção e na transmissão do conhecimento. A sabedoria advinda da experiência, do convívio com os demais e do acúmulo de saberes ao longo da vida garante que as práticas, crenças e valores compartilhados na comunidade sejam preservados e, ao mesmo tempo, transmitidos às novas gerações.

O mestre, ou mestra de capoeira, assume a posição de mais sábio e sábia da roda, responsável pelo ensino dos golpes, dos toques, dos cantos, dos fundamentos e dos princípios ritualísticos, já que conhece profundamente a história e o significado cultural da capoeira.

Eles recebem o respeito e a admiração dos mais novos e dos demais integrantes, pela posição que ocupam no grupo e por toda a sua experiência na grande e na pequena roda da vida. Aqui, a didática de ensino privilegia a sacralidade da palavra, tanto em sua forma de comunicação verbal quanto na grafia do corpo.

> Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escondem as espacialidades também

> como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas (MARTINS, 2021, p. 80).

Sem dispor de manual, o corpo, na roda, (re)cria o existente, apresentando aos mais novos um modo de execução que, por sua vez, é performado de modo único, expressando a maneira própria de experienciar a ritualidade da roda.

A ladainha, por sua vez, constitui um dos principais momentos de reverência àqueles que habitam o mundo não físico. Quando os jogadores, em silêncio, agachados ao pé do berimbau, escutam a voz do mestre reverenciado e rememoram os ancestrais, os mestres antigos e a luta de nossos antepassados contra a escravização, a violência e os múltiplos modos de repressão social e epistemológica, a roda se coloca diante daqueles que já não habitam o mundo físico, mas que continuam presentes.

Nesse estágio, *Musoni-Kala*, quando o corpo se prepara para renascer, a ladainha cantada em ritmo lento, acompanhada pelo toque do berimbau, direciona o jogador à trajetória em direção ao vir a ser, fazendo-o emergir em *Kala*.

O canto, isto é, a palavra, é praticamente indispensável em rituais e cerimônias, como casamentos, funerais, rituais de iniciação e festas de colheita de diversos povos tradicionais, sejam eles afro-diaspóricos ou ameríndios. Na capoeira, o canto estabelece o ritmo e a energia da roda, orientando os capoeiristas sobre a velocidade e o tipo de jogo que será realizado. Geralmente, um dos componentes da roda canta e os demais acompanham no coro.

Diferentes toques de berimbau indicam diferentes estilos e intensidades de jogo. O berimbau pode sinalizar mudanças no jogo, como a entrada de novos jogadores, a realização de movimentos específicos ou a alteração do ritmo, atuando como mestre do jogo ao passo que dita o ritmo do jogo. O instrumento estabelece o ritmo base da roda, no qual todos os demais instrumentos e os movimentos dos capoeiristas devem se sincronizar.

Do mesmo modo que o canto e a rítmica, "o círculo ou a roda — a mais antiga formação do movimento rítmico em grupo" (SODRÉ, 2017, p. 143) — também se (re)atualizaram na capoeira angola, de modo a refletir as origens, as curvaturas e os atravessamentos aos quais o corpo negro foi exposto ao longo dos séculos. Trazer a capoeira para essa formação circular permite que os corpos se movam dentro da roda em todas as direções, inclusive em direção ao outro.

O mover-se em direção ao outro abre espaço para a troca de experiências distintas de mundo. Aproximar-se e afastar-se, ir e vir, recuar e seguir, abaixar e levantar, atacar e defender-se, cantar, girar, dançar e gingar... Assim reunidos em círculo, os corpos dão a volta no mundo, e é nessa circularidade que se dá a aprendizagem da capoeira, em um deslocamento contínuo de expansão e contração no centro da roda, percorrendo a circularidade no espaço-tempo determinado pela ritualística angoleira.

Como bem coloca Falcão & Silva (2021, p. 163), não se trata apenas de dois indivíduos girando em um meio, e sim de corpos narrando tempos, construindo um diálogo corporal que transita entre uma disputa e uma brincadeira, em que o brinquedo é o próprio corpo em movimento.

É a consciência corporal dos capoeiristas que orienta o equilíbrio, a coordenação e a referência espacial. Mesmo durante a execução de movimentos pré-determinados, cada capoeirista tem seu jeito próprio de executá-los. Seu movimento carrega consigo a apropriação do seu próprio mundo, experimentando seu próprio corpo, também atuando sobre ele, executando conforme percebido.

Na ginga, essa característica é muito presente, uns possuem uma maleabilidade corporal que confunde, outros se movem de modo mais rasteiro, os braços acompanham a rítmica do corpo, outrora mais soltos, em outros corpos mais enrijecidos, obedecendo ao modo de ser da roda e à própria experiência corporal.

> Embora tenha uma forma definida de como realizar um deslocamento do peso e centro de equilíbrio e de apoio dos pés no chão, ela é incorporada por cada pessoa que ginga, pois ela é ação quando manifestada no corpo e pelo corpo (FALCÃO; SILVA, 2021, p. 178).

A ginga é considerada gesto primordial, já que dela derivam os demais movimentos; é o nascimento, o vir a ser, *Kala*. Antes de executar qualquer ação na roda de capoeira, os corpos dançam, observando e reconhecendo o território e o outro à sua frente. A partir daí, inicia-se o movimento em todas as direções e, ao final de uma sequência de golpes, retorna-se à ginga, que constitui o começo e o fim do jogo.

> A ginga atua também como símbolo, que tem a capacidade de dar novos sentidos às trajetórias dos escravizados e garantir mecanismos de transmissão de uma memória coletiva, caracterizada pela força física, cora-

> gem, resistência e enfrentamento. Esta conexão simbólica – que une a ginga brasileira à rainha angolana – produz sentimento de identidade, valorizando de forma positiva a ancestralidade africana e seus elementos constitutivos (FONSECA, 2020, p. 48).

Segundo a autora, a ginga é um sistema de representação metafórica que se conecta com a episteme corporal dos povos angolanos na diáspora. A representatividade da ginga na capoeira Angola reforça a ideia das raízes angolanas dessa prática, trazendo para a roda a força e a estratégia da Rainha Nzinga[1] para esquivar-se de golpes e criar oportunidades para contra-atacar.

Na posição de ataque ou defesa, o angoleiro assume o poder de decisão conforme a ocasião que lhe é posta. Agir, esquivar-se, voltar à posição inicial, defender-se, contra-atacar ou parar o jogo significa tomar posse da autoridade diante das situações.

> Essa imagem corporal de girar, rodopiar, inverter faz movimentar o mundo de uma forma não linear, não objetiva, mas onde a surpresa está sempre despontando. A dinâmica circular desses movimentos podem ser lidos como um agenciamento de mudanças, onde a fluência contínua não permite que o oponente fique parado, tudo deve estar em movimento, em transformação (BARÃO, 1999, p. 107).

Consolidar todos esses elementos no golpe materializa o conhecimento ancestral africano que situa o corpo enquanto sistema de sistemas, atravessado e atravessador de outros sistemas e mundos que o compõem enquanto

[1] Nome pelo qual é conhecida Nzinga Mbandi Kia Mbandi, soberana dos reinos de Dongo e Matamba, de 1623 até o fim da vida, no território da atual Angola. Filha de Ngola Mbandi Kiluanji, em 1617 disputou o trono do Ndongo com seu irmão mais jovem ou" meio-irmão", o qual, vencendo a disputa, foi entronizado com o nome Ngola Mbandi. Nas referências, ver *Biografia de Mulheres Africanas*

indivíduo. Trata-se de uma experiência subjetiva e íntima do corpo interagindo com outros, que envolve tanto a técnica de execução quanto as experiências, sensações e emoções, ou seja, a maneira como os angoleiros percebem o corpo na roda.

Dentro desse processo de sistematização do corpo na roda, encontramos um outro modo de experimentação atemporal corporificada, a mandinga. O modo particular do mandingueiro nos remete a uma imagem do malandro, que consegue se evadir em situações de perigo, some no vento, no tempo.

Na contemporaneidade, a mandinga se refere à estética, à malícia, a uma maneira de praticar a capoeira com o intuito de enganar o adversário. Os movimentos do corpo do jogador são direcionados para induzir ao erro.

> Cambaleia de um lado para o outro, como se estivesse bêbado, na sua expressão facial sempre sorrindo, com o olhar traiçoeiro, evitando qualquer expressão de raiva, deixando que seu adversário seja de fato surpreendido. (DIAS, 2009, p. 67).

Os movimentos descritos até então envolvem uma complexa rede de elementos interconectados, relacionados à crença, à herança cultural, à luta pela sobrevivência, à escravização, à história, à cosmologia, à tentativa de manter viva a africanidade, à epistemologia e à ancestralidade — uma multiplicidade de conhecimentos e memórias inscritas no corpo de quem pratica a capoeira.

Não podemos afirmar categoricamente ou ainda assumir que na capoeira Angola existe uma única ou determinada

influência. A capoeira é, assim como outras práticas ritualísticas ancestrais negras atuantes na cultura popular brasileira, composta por inúmeras práticas bantu, tantas quantas forem possíveis de ter atravessado *kalunga* e chegado ao território brasileiro, e se encontrado e reencontrado nos espaços das senzalas, das ruas, dos portos e dos campos.

No interior dessas composições, acúmulos, encontros e processos de transmutação, bem como das influências europeias e indígenas, entendo — assim como Fu-Kiau e outros pensadores contemporâneos, como Tiganá Santana — a forte atuação bakongo na circularidade existencial da roda de capoeira angola. Não obstante os processos históricos de perda e posterior reinserção, a capoeira de Mestre Pastinha se inscreve nesse lugar de renascimento daquilo que um dia foi.

Considerações finais

Ao retornar àquilo que já foi, Mestre Pastinha nos convida a vivenciar o mundo de outras formas e nos insere no ciclo vital do ser e do tornar-se. No momento de se pôr em pé diante da vida, a capoeira angola chega até nós, no século XXI, reivindicando seu estatuto ancestral e epistemológico inscrito no corpo. Trata-se de um conhecimento filosófico, artístico, cultural, social e performático que, simultaneamente, é memória, vivência e saber.

A oralitura nos convida a pensar a capoeira angola nesse lugar de prática performática de um conhecimento milenar, que se coloca diante de nós como modo de vivenciar os processos da vida em movimento. Mover-se para frente

e para trás, para um lado e para o outro, para reconhecer o território e o adversário na roda de capoeira, ao passo que elevar-se ao alto e voltar-se para o solo, indica as capacidades do próprio indivíduo de entender suas próprias habilidades motoras.

A mente e o corpo são um só na roda; o corpo sente, transmite, acolhe e se coloca para o outro, de modo a criar o novo, a energia, a vitalidade do encontro. O som, o canto e os golpes compõem um todo experienciado pelo corpo, criando um espaço de conhecimento do mundo e do outro.

As histórias narradas no corpo são ao mesmo tempo cantadas, performadas e ritualizadas, são em dada medida um culto aos antepassados, uma maneira de presentificar quem já se foi e que retorna sempre que entoado na roda. Isso porque, o que fazemos existe para sempre, mesmo que um evento expulse o outro, ainda assim está impresso na realidade. Então, todos os que já existiram existirão para sempre.

O existir ancestral, atualizado na capoeira angola de Mestre Pastinha como memória corpórea, foi o que me instigou a buscá-lo junto à cosmologia bakongo, uma de suas possíveis influências constitutivas. Desse modo, encontro, na roda, o corpo — o mûntu — como canal de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos não vivos, a roda como vivência de incessante recomeço, bem como a experiência comunitária e a educação oral.

É importante salientar que almejar encontrar uma única cosmovisão na capoeira angola, como a bakongo, significa fechar os olhos para cinco séculos de acontecimentos que

atravessaram essa prática e a nossa própria existência enquanto povo negro.

Contudo, a ancestralidade nos permite trilhar esse caminho de retorno ao passado e buscar compreender, de tantos modos quanto possível, as formas de interpretação do mundo presentes não apenas na capoeira angola, mas também em outras práticas negras.

Glauciane Souza

Mestra pelo PPGCult da Universidade Federal de Sergipe. Membra do grupo de pesquisa e extensão AnDanças da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB – Malês).

https://orcid.org/0009-0007-3784-0635

Referencias

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. 2a ed. - Salvador: EDUFBA, 2017.

ARANA, Paola Vargas. Balanço historiográfico sobre as insurgências de africanos(as) e afrodescendentes contra a escravidão em América. Anais eletrônicos da XII Jornada de Estudos Históricos Professor Manoel Salgado (2017) PPGHIS-UFRJ, v. 3, p. 657-678, 2017.

BARÃO, Adriana de Carvalho. A performance ritual da roda de capoeira. 1999. 182 f. Dissertação (Mestrado em Artes Corporais), UNICAMP, Campinas, 1999.

BIOGRAFIA DE MULHERES AFRICANAS. Nzinga Mbandi (1583–1663). Verbete. Disponível em: https://www.ufrgs.br/africanas/nzinga-mbandi-1583-1663/.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistências: aspectos da cultura popular no Brasil. Brasiliense: São Paulo, 2021.

CHIZZOTTI, Antônio. Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Tradução de Viviane Ribeiro, Bauru: EDUSC, 1999.

DIAS, Adriana Albert. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras. Salvador, 1910-1925. Revista de História, 1, 2 (2009).

FALCÃO, José Luiz Cirqueira; SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala). Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021, p. 163.

FIGUEIREDO, Jadismar de Lima. Corpo próprio, espacialidade e mundo percebido em Merleau-Ponty. 2015. 131 f. Dissertação (Pós-graduação em Filosofia). Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2015.

FONSECA, Mariana Bracks. Epistemologia da ginga: memória, história e corporalidade na diáspora angolana. Revista de Humanidades e Letras ISSN: 2359-2354 Vol. 6 | Nº 1 | Ano 2020.

FU-KIAU. Kimbwandende Kia Bunseki. Kapuera e cultura ancestral bantu. Lemba Institut – New York/USA) Salvador/BA, agosto de 1997.

FU-KIAU. Kimbwandende Kia Bunseki. O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução e nota à edição brasileira de Tiganá Santana. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

KORTE, Gustavo. Introdução à metodologia transdisciplinar. São Paulo: NEST, 2000.

MALANDRINO, Brígida Carla. “Há sempre confiança de se estar ligado a alguém”: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil. Tese (Doutorado) em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, Maria Leda. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobotá, 2021.

MELO, Salvio Fernandes de. A mandinga da voz e do corpo: oralidade, performance, poesia. Novas Edições Acadêmicas: Saarbrücken, 2014. 215 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

NAVARRO, Verônica Daniela. DESTERRITORIALIZAÇÃO ENRAIZADA: Experiências de criação artística nas fronteiras da Argentina e do Brasil. 2022. 256 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia, BAHIA, 2022.

OLIVEIRA, Eduardo. Cosmovisão africana no Brasil: Elementos para uma filosofia afrodescendente. 1ª ed. Ape'Ku Editora, 2021.

SANTANA, Tiganá. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 234 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. Revista Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. Pensar nagô. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TEMPELS, Placide Frans. La Philosophie bantoue. Elizabethville: Lovania, 1945 [Paris: Présence Africaine, 1949].

VERÍSSIMO, Danilo Saretta. Considerações sobre corporeidade e percepção no último Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia, 18(4), outubro-dezembro/2013, 599-607 p. 2003.