



O ESPETÁCULO NA PRAÇA: A RODA DE CAPOEIRA ANGOLA

■ ROSEMBERG FERRACINI¹ E CARLOS EDUARDO S. MAIA²

RESUMO

ESTE TRABALHO É FRUTO DE PESQUISA DESENVOLVIDA JUNTO AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA DO IESA/UFMG, NO QUAL OBJETIVA-SE INTERPRETAR A TERRITORIALIDADE E A IDENTIDADE NEGRA A PARTIR DE DOIS GRUPOS DE CAPOEIRA ANGOLA NA CIDADE DE GOIÁS.

PARTE-SE DO PRINCÍPIO DE QUE A CAPOEIRA ANGOLA SE MANIFESTE, ALI, COMO CULTURA DE RESISTÊNCIA, INTEGRANDO PARCELA DA POPULAÇÃO EXCLUÍDA, PRINCIPALMENTE (AUTO)IDENTIFICADA COMO NEGRA, MEDIANTE RITUAIS LÚDICOS E RELIGIOSOS, PROJETOS EDUCACIONAIS E FORMAÇÃO DE VALORES COMO COMPANHEIRISMO, RESPEITO E CIDADANIA. A IDENTIDADE DA CULTURA POPULAR NEGRA, NO CASO DA CAPOEIRA ANGOLA EM GOIÁS, FUNDAMENTA CERTA CONSCIÊNCIA DE SI NOS ALUNOS, QUE SE PROPÕEM A VIVÊ-LA SEJA NO COMPORTAMENTO, SEJA POR MEIO DA NARRATIVA, OU DA LINGUAGEM, OU AINDA DO PRÓPRIO JOGO/DANÇA DE CAPOEIRA ANGOLA. O ANGOLEIRO, INSERIDO NO ESPAÇO DE PERTENCIMENTO, DE ACONTECIMENTO DE MANIFESTAÇÃO POPULAR NEGRA, APRENDE A VALORIZAR ELEMENTOS DE SUA CULTURA, QUE MUITAS VEZES FOI NEGADA (COMO A RELIGIOSIDADE, A MÚSICA E A DANÇA), DEMONSTRANDO-OS AOS "DE FORA" POR PERFORMANCES CORPORAIS E ESTABELECENDO, PARALELAMENTE, TERRITÓRIOS PARA AS PRÁTICAS RITUALÍSTICAS.

METODOLÓGICAMENTE, OPTOU-SE PELA PESQUISA PARTICIPANTE, FAZENDO-SE PARTE DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS PELOS DOIS GRUPOS. ASSIM, TIVEMOS DESDE A VIVÊNCIA DE ENSAIOS PARA BATERIA DOS INSTRUMENTOS RÚSTICOS, DE TREINOS DE MOVIMENTAÇÃO CORPORAL, ATÉ A PARTICIPAÇÃO EM FESTAS PARA ORIXÁS EM CASAS-DE-SANTO E EM PALESTRAS E DEBATES PROMOVIDOS EM UNIVERSIDADES E OUTRAS INSTITUIÇÕES A RESPEITO DA TEMÁTICA DA AFRICANIDADE, GERALMENTE COM A PRESENÇA DE PESSOAS LIGADAS AO GRUPO.

PALAVRAS CHAVE – TERRITÓRIO, TERRITORIALIDADE, AFRICANIDADE, CAPOEIRA ANGOLA.

1. PASSOS INICIAIS EM TORNO DA CAPOEIRA _____

Ainda que seja sensível a participação do negro na composição da nossa cultura, poucos são os temas relacionados às suas manifestações explorados pela Geografia, diferentemente do que ocorre nas tradições de pesquisa sociológicas, antropológicas, históricas e de filosofia e psicologia da religião, entre outras. Desse modo, no presente trabalho, embora

a prioridade seja um enfoque "geográfico", adiantamos que fomos impelidos a realizar um diálogo com outras ciências sociais, até mesmo para compreendermos a origem do jogo de capoeira.

Acerca disto Reis (2000), Karasch (2000), Soares (1994) e Reis (2003) postulam que os primeiros registros do jogo se dão entre o Rio de Janeiro, Salvador e Recife, baseados no fato de que a escravidão im-

plantou-se em períodos próximos nessas três capitais. Desse modo, escravidão e, por tabela, religiosidade (candomblé) forneceram à capoeira seus fundamentos: valores de vida e respeito à ancestralidade.

A questão da origem remete-nos, forçosamente, ao tema da identidade negra da expressão capoeira, acerca do que existem alguns contextos históricos que marcam suas características. Pontuaremos, nestas linhas introdutórias, alguns dos diferentes argumentos sobre a sua "autenticidade". De acordo com Araújo (1997, p. 3), sobre isto existe "um número significativo de dúvidas" que aumenta com o passar do tempo, chamando a atenção para a "carência de um rigor científico" nos textos e nas versões dadas. O autor aproveita para reforçar a necessidade de maior aprofundamento nos estudos e campos diversificados.

Campos (1990p. 17), ao focar a origem/identidade da expressão capoeira, propõe que há duas correntes explicativas: para uma "a capoeira teria vindo para o Brasil trazida pelos escravos, e a outra considera a capoeira como uma invenção dos escravos no Brasil". A nosso ver, a sua origem/identidade implica a combinação destes dois contextos espaço-temporais: uma africanidade "trazida" e a necessidade de expressão da arte negra na Terra Brasilis. Assim, ao cruzarem o Atlântico numa migração forçada rumo ao Novo Continente, os africanos deixaram para trás seu diverso e variado mundo, o qual tentaram (re)construir de maneira similar, na medida do possível. Aqui foram subjugados pelos portugueses que tentavam controlar as revoltas, como escreve Reis (2003). Apesar disso, resguardaram danças, crenças, valores, rituais e costumes entre outros aspectos de sua cultura. É neste ambiente de partidas, chegadas, encontros e desencontros que se fomenta uma identidade híbrida, quer dizer, uma identidade "construída nas fissuras, nas travessias e nas negociações que

ligam o interno e o externo, o público e o privado, o psíquico e o político" (Souza, 2004, p.124).

Os primórdios desta identidade estão perdidos nas brumas do tempo, pois é "impossível precisar quando chegaram ao Brasil os primeiros escravos" (Rego, 1968, p. 10). De fato, é difícil afirmar esse acontecimento, principalmente pelo fato de que o Conselheiro Ruy Barbosa, ministro do Governo Provisório após a proclamação da República de 1889, segundo Freire (2001, p. 359), "mandou queimar toda documentação referente à escravidão negra no Brasil, por isso esclarecimentos genealógicos preciosos foram perdidos nesses autos-de-fé republicanos".

Um dos primeiros registros em gravura sobre a expressão capoeira foi feito pelo pintor alemão João Maurício Rugendas, com o título "Jogo da Capoeira" (Rugendas, 1979), e publicado em 1835. Existem outros trabalhos em tela do autor que retratam a capoeira como manifestação negra no Brasil, bem como de outros artistas, entre eles Jean Baptiste Debret. Em momento mais recente, temos as fotos e textos feitos por Pierre Verger, ambos antagônicos no olhar sobre a expressão negra. A relação de Verger com a Cultura Negra ultrapassa o interesse intelectual, posto que este envolveu-se profundamente com o candomblé, onde foi aceito, iniciado e exerceu funções (Verger, 2002). Após estas considerações introdutórias, passemos à exposição de determinados aspectos referentes à historicidade da capoeira que aqui nos interessam.

2. APROXIMAÇÕES E TESOURAS NO BAILAR DA HISTÓRIA

O espetáculo na praça, pesquisado por nós, é realizado aos domingos e traz consigo uma carga histórica plena de significados enraizados na vinda dos africanos, no período colonial. Sobre o porquê

da referência a esses significados, Fabre (1999, p. 37 e 44) nos fornece as seguintes pistas:

após a chegada do navio no Novo Mundo as performances eram uma aposta importante, muito essencial nos eventos culturais, mas também determinante nas relações entre os negros, com uma sensação ambivalente de ódio e atração, elogio e contemplação, condescendência e respeito.... a performance era dever enquanto realização artística como recompensa a dança no navio escravo não era por isso uma simples atividade enquanto espetáculo ou um significado de dança grotesca 'sobre o açoite' mas um fenômeno criativo de recém importância

Para os africanos, a dança está revestida de significados religiosos, políticos e culturais que, em suas viagens forçadas a terras desconhecidas, mantiveram-se vivos, embora transmutados. O bailar dos corpos passou a traduzir uma forma de defesa da vida em comum e uma resposta às condições específicas do escravismo colonial no Brasil, tanto quanto formas de "religare" com suas entidades e ainda com seus pares, o que não era bem quisto pela coroa, como nota-se no código 24 de 1789.

É provável, desse modo, que o culto negro realizado no interior das matas possa "ter, antigamente, designado também o local de danças religiosas dos escravos" (Silva, 2003, p. 35), entre elas a capoeira.

Com o passar do tempo, mesmo com as diferentes formas de perseguições e privações, os capoeiristas organizaram-se em particular nas praças públicas, até fazerem destas um lugar comum de espetáculo de sua arte. Sob a ótica de Soares (1994), num período relativo às primeiras décadas do século XIX até a metade do mesmo, a capoeira parece caracterizar-se como uma atividade eminentemente dos escravos. Reis (2000, p. 13) observa que, analisando-se "os

conteúdos dos decretos que punem os capoeiras, publicados entre 1821 e 1834, veremos que três deles aludem explicitamente aos 'escravos capoeiras': 6 de outubro de 1822, 13 de setembro de 1824, 9 de outubro de 1824", e aos castigos e açoites aplicados aos escravos chamados de capoeiras, "negros que viviam no mato". Tais dados encontram-se detalhadamente comentados no trabalho de Soares (1994), e o qual apresenta o papel de resistência escrava da capoeira no final do século passado.

Naquele momento de transição da Colônia para o Império, havia também pessoas livres ou libertas, brancas, envolvidas com a prática da capoeira, o que demonstra sua identificação com valores negros, demarcando a fronteira cultural pela música, cantos e religiosidade próprios deste grupo. Contudo, mesmo sendo um jogo de negros escravos, os brancos praticantes da expressão negra não eram excluídos dos rigores dos Decretos Leis estabelecidos pelo Código Penal. Reis (2000) e Neto (2001) atentam para a aplicação de castigos, punições e prisões indiscriminadamente (a negros e brancos).

Dentre os brancos praticantes de capoeira, alguns eram provenientes das camadas pobres e outros, opulentos. De acordo com Soares (1994, p. 50), a maioria dos capoeiras negros era composta por "artesãos, vendedores, ambulantes, empregados nos transportes e serviços urbanos". O próprio Soares (2000, p. 16) adverte que, "no Rio de Janeiro de 1862, a capoeira aparece como o quinto motivo de prisão na carceragem da polícia militar (138 capoeira presos em 2.946 prisões)". Ressalte-se que estes dados não nos fornecem a distinção entre brancos, escravos e negros livres, divulgando somente a alta ocorrência de detenções motivadas pela prática da capoeira. Assim, os decretos citados fortaleceram o ideário de que a ca-

poeira era "coisa de negro", ainda que fosse praticada por "brancos" e, mais ainda, de criminosos.

As manifestações negras ocorriam tanto nos espaços/tempos cotidianos como nos extraordinários, tais como nas bicas de abastecimento de água, nas feiras, nas lavouras, nas senzalas e, principalmente, nas ruas, onde os escravos negros marcavam suas organizações e festas, muitas delas para os domingos. De acordo com Costa (1998, p. 302), por volta de 1880, nos finais de semanas podiam dar atenção às suas crendices.

Alguns senhores permitiam, aos sábados ou domingos e dias de festas como casamentos e batizados, que eles promovessem, no terreiro, os seus batuques. Era a capoeira que Ribeyrolles definiu como dança de evoluções atrevidas e combativas ao som do tambor do Congo: era o batuque com suas atividades frias e lascivas, que o urucungo acelerava ou retardava, o lundu ou o jongo. Em círculo a cantar e sapatear, um dançador ao centro, em requiebros, saltava, dava cambalhotas, gesticulava e, em seguida, tirava outro que ficava em seu lugar e assim por diante

Debret (1978, p.207-8), em sua prancha retratando o enterro do filho de um rei negro, mostra como a capoeira se apropriava, por exemplo, desta ocasião extraordinária, no início do século XIX, para ganhar as ruas com "negros volteadores" que, durante o cortejo fúnebre, davam "saltos mortais" e faziam "mil outras cabriolas para animar a cena". Reis (2003, p.125) entende que "a escolha de dia santos, domingos e feriados para o exercício da rebeldia fazia parte do modelo de movimentação política dos escravos na Bahia e no mundo".

Com o advento da República, poder-se-ia esperar que a dança de capoeira, posto que tinha conota-

ção religiosa, fosse ao menos "tolerada", já que o movimento republicano tinha nítidas inspirações "liberais". Não obstante, o Código Penal Brasileiro de 11 de Outubro de 1890, no Decreto-Lei 487, no capítulo XIII, intitulado, Dos Vadios e Capoeiras, proibia severamente sua prática:

Fazer nas ruas ou praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de Capoeiragem: pena de dois a seis meses de reclusão.

Parágrafo único: É considerada circunstância agravante pertencer a capoeira a alguma Banda ou Malta. Aos chefes ou cabeças, impor-se á pena a dobro.

Artigo 403: No caso de reincidência, será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400 (reclusão por 03 anos, em Colônia Penais ou Presídios Militares na Fronteira).

Sendo assim, o alvorecer da República confirmou como crime a prática da capoeira, permanecendo como tal até a década de 30, quando recebe liberação do Estado Novo (1937-1945). A partir de então, a capoeira saíria das ruas e integraria os centros de educação física, sendo denominada Capoeira Regional.

Atualmente alguns grupos de Capoeira Angola buscam uma afirmação da descendência africana dos valores negros. Tal característica toma força a partir da década de oitenta com a fundação do GCAP (Grupo de Capoeira Angola do Pelourinho), por Pedro de Moraes Trindade, mais conhecido como Mestre Moraes. Este é responsável por diversas ações que buscaram resgatar valorização da Capoeira Angola no seu universo religioso e negro no Brasil, afirmando, em efeito, as raízes africanas da capoeira

e criando pontes com outras manifestações negras, entre elas o Candomblé de Angola.

Viu-se, então, em rápidas pinceladas, que existiram variadas características da capoeira e maneiras como os representantes do poder a conceberam. Lima (1991, p. 10), sumaria que "existem quatro etapas que se confundem": a primeira delas, no contexto escravocrata (Reinado e Império), tinha o objetivo de defesa. No período da República, já denominada de Capoeira Angola, foi usada para defesa, bem como para manifestação cultural do povo negro, de cunho religioso. Já no período "Nacionalista" de Vargas a capoeira é concebida como ginástica e arte marcial nas academias de cadetes do exército e da marinha e, nas academias de educação física, como Capoeira Regional. O autor sugere ainda que, nos dias atuais, "há comentários de haver outros estilos como a Capoeira Elitizada ou a Capoeira de Rua" (Lima, 1991, p. 11), que não são vistos como estilos, mas sim como situações sem grandes compromissos com a cultura popular negra, que tem no corpo elemento sagrado e lugar primário dos ritos de canto e dança. Estas situações não recuperam também a ancestralidade, a religiosidade e a arte como constitutivas do homem negro, que é a base de sua origem, como debateremos posteriormente.

3. O ESPETÁCULO NA PRAÇA: CRENÇA, FUZUÊ E CONSCIÊNCIA

Nas primeiras décadas deste século [XX], os capoeiristas de Salvador tinham vários lugares onde se encontravam. Usualmente, estes eram perto de uma quitanda ou boteco, com um largo em frente que tivesse espaço para jogar capoeira, nas horas de folga e nos domingos (Shaffer, 1977, p. 34).

O Espetáculo na Praça na Cidade de Goiás não difere daquele narrado na citação anterior, ocorrendo em proximidades de bares e mesmo no coreto ali existente, forma urbana tradicional das praças em cidades do interior.

Nos grupos estudados, Meninos de Angola e Calunga, tem-se como norma/solicitação que "não venha para a roda com bebida na cabeça". Este ensinamento faz parte da identidade social dos grupos no que se refere ao respeito com a cultura negra.

O consumo de álcool pelos capoeiristas foi, antanho, elemento de união, confraternização e modo de atrair público para o espetáculo, a "festa". Ressalte-se ainda que a cachaça é a bebida oferecida a Exu, orixá que abre os caminhos, enquanto a cerveja branca é oti de Ogum, orixá da demanda, dos desafios, do movimento, dos esportes. Apesar desta conotação religiosa, álcool e Capoeira Angola são mantidos distantes durante a roda. Porém, nas festividades e reuniões promovidas o consumo é consentido, e isto nem sempre possui um vínculo religioso, revelando, costumeiramente, o hábito de tomar "umas e outras" após a roda no bar da esquina.

É provável que esta relação dos capoeiristas com a bebida alcoólica e a liminaridade tênue entre práticas ritualísticas sagradas e hábitos profanos estejam relacionadas com a coexistência da capoeira em festas, nas quais demarcavam-se territórios próprios de exibição da roda, conforme Vieira (1990, p. 117-8) nos relata:

as festas no largo, tão comuns no calendário de Salvador, sempre foram palco das exibições dos capoeiristas baianos. Eventos tradicionais como a Festa da Ribeira, Festa do Bonfim, Festa da Conceição, Festa de Santa Bárbara... as rodas de capoeira ocorriam costumeiramente, nas ruas e praças de Salvador

Na Cidade de Goiás, notamos que fundamentalmente o ritual de montagem da roda de Capoeira Angola favorece a territorialidade e a identidade dos praticantes com determinado modo de "consciência sobre o negro", da qual compartilham "negros", "cafuzos", "brancos", "mulatos", homens, mulheres, crianças, adultos, goianos, mineiros, paulistas, etc.

No *religare* a partir da roda, os participantes revelam o desejo de viver, "cantar, dançar/jogar e tocar", de demarcar um mundo circular, que simboliza a roda da vida, onde todos deste mundo se encontram equidistantes e distanciados dos "de fora" pelos movimentos. Tem-se, desse modo, movimentos corporais territorializantes, quer dizer, instituidores da "roda" e de sua compreensão em sendo demarcadores das territorialidades dos Angoleiros em relação aos outros.

Falcão (2000, p. 95) destaca que "a angola era em geral, pernóstico, excessivamente loquaz de gestos amaneirados, tipo completo e acabado do capadócio". Relacionando a Capoeira Angola aos motivos festivos, o autor observa que "a Capoeira Angola sempre teve ambiente festeiro" e complementa ressaltando "a participação dos capoeiras nas festas militares, religiosas e profanas", pois "os primeiros [negros] a serem trazidos para o Brasil na época da escravidão eram propensos aos folguedos e diversões". A folgança não perdeu seu significado e realeza na praça vilaboense.

Assim sendo, a chegada dos "angoleiros e angoleiras" com a bateria montada pelo mestre, cada qual com um instrumento já definindo para o espetáculo (reco-reco, agogô, pandeiro e atabaque), cria um fuzuê dominical num cenário onde, outrora, privava-se o negro da co-presença com os demais membros da sociedade local. Embasando-nos em Hall (2003, p. 348) a respeito da cultura popular negra, dizemos que os capoeiristas fazem da praça,

uma arena profundamente mítica. É um teatro de desejos populares, um teatro de fantasias populares. É onde descobrimos e brincamos com a identificação de nós mesmos, onde somos imaginados representados, não somente para o público lá fora que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez

4. PLANTAS DA PRAÇA _____

As apresentações dos angoleiros a que nos referimos acontecem numa das praças da Cidade de Goiás, mais especificamente na Praça Tasso de Camargo. Conhecida popularmente como "Praça do Coreto", localiza-se no centro histórico e serve como ponto de encontro das famílias vilaboense e de turistas e *locus* de manifestações culturais, como a apresentação da orquestra sinfônica militar da cidade, que se apresenta num domingo de cada mês. À sua frente, avistamos a Catedral de Sant'Ana, a Igreja da Nossa Senhora da Boa Morte, a Casa de Fundação, o Palácio Conde dos Arcos e uma série de sobrados coloniais que marcam a paisagem deste Patrimônio Histórico da Humanidade.

Em nossas pesquisas sobre a praça, descobrimos, mediante a tradição oral, que, durante a escravatura, os negros não podiam adentrar a praça, andando somente na parte de fora, enquanto os brancos ficavam em seu interior, no centro. Desse modo, a "Praça do Coreto" era outrora território da elite, com seus costumes e tradições, sendo reservados aos negros outros espaços como nas proximidades da Igreja do Rosário e os largos no entorno da cidade, onde hoje existem as casas-se-santo, afoxés, sambas-de-roda e demais expressões negras.

Atualmente, para os grupos Meninos de Angola e Calunga, a praça tem significado identitário de laço-

territorial, naquela acepção proposta por Bonemaisson (1996), pois, além de ser o palco do espetáculo aos domingos, é aí que se confraternizam, recebem informações sobre o grupo, ou simplesmente bebericam e batem-papo. Assim, a "roda", como é chamada na praça, é motivo de encontro, ou seja, é o motor da festividade para o angoleiro em sua folga, retomando uma de suas funções originais, como aponta Falcão (2000, p. 96), de diversão pública, ou melhor, de "folguedo que os negros inventaram, para os instantes de folga e divertirem a si e aos demais nas festas de largo". A ocorrência em dias de folga favorece as visitas de capoeiristas angoleiros originários de Goiânia, ampliando o universo das discussões a respeito da identidade social e territorial.

Ao pôr-do-sol, os capoeiristas encontram-se na praça, de calça preta, camisa amarela, cabelos presos, canções na boca e molejo no corpo e vão se reunindo e cumprimentando-se até a chegada do Mestre com os instrumentos. Geralmente, parte dos instrumentos, como o atabaque, fica na casa de Dornelo e Lorena, casal que faz parte do grupo Meninos de Angola.

Os capoeiristas recebem apoio indireto de algumas pessoas para a efetivação do acontecimento aos domingos, entre elas do Senhor João, um dos donos da sorveteria existente no coreto. Este empresta cadeiras, quando preciso, para os músicos sentarem e a vassoura para limpeza do chão. Os próprios vilaboenses atentam para a chegada dos angoleiros e esperam a aproximação do Mestre e demais alunos para assistirem ao início do espetáculo.

É comum a presença no local de turistas e familiares vilaboense que saboreiam o sorvete do senhor João, tomam cerveja, comem o famoso empadão goiano nos bares instalados nos sobrados à sua volta e/ou esperam momento da missa na catedral. Estes,

sabendo que próximo às 17 horas é o momento da chegada dos capoeiristas angoleiros, procuram se posicionar na praça em função da roda. Desse modo, os pais pedem para as crianças não circularem, os mais jovens se sentam, as pessoas ocupando as mesas da sorveteria direcionam seu olhar para o lugar da roda, aproximam-se os parentes, o pipoqueiro dispõe nas redondezas seu carrinho, amigos, "nativos", turistas e colegas redefinem a localização assistindo à montagem do espetáculo.

No limitado espaço da Praça Tasso Camargo notam-se, portanto, aos domingos, relações singulares de comportamento vivido com o território, manifestando-se nas proximidades do coreto elementos territorializados da cultura negra mediante a capoeira e, no entorno, outros relacionados ao lazer e à devoção católica.

Além do espaço de trabalho do grupo de angoleiros, a roda, aos domingos, reescreve no chão da praça elementos históricos da manifestação negra. Assim, presenciam-se os instrumentos rústicos negros - pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque e os berimbau Gunga, Médio e Viola - e os cantos em forma de ladainhas e corridos.

Os desenhos dos corpos em performance de jogo/dança acontecem no interior do círculo. Desse modo, conforme exara Bonemaisson (2002, p. 105), a cultura

desenha no solo uma semiografia feita de um entrelaçado de signos, figuras e sistemas espaciais que são a representação...geossimbólica da concepção que os homens fazem do mundo e de seus destinos

O território-da-roda de Angola possui um sentido político e cultural. Político ao demonstrar os percalços históricos por que passou a arte negra como um

todo, a exemplo do preconceito e da discriminação que o negro sofreu com a prática da Capoeira Angola. Tem ainda um sentido cultural por resgatar a história, os rituais, as crenças e os valores africanos, geralmente negados e esquecidos, no trabalho educativo com os alunos, que são os mais interessados no aprendizado da expressão desta cultura, tanto quanto com componentes da população vilaboense sensibilizados por esta questão.

4. TE ESCONJURO PÉ-DE-PATO, MANGALÔ TRÊS VEZES:

UM TORRÃO DE CRENÇAS, AMULETOS E MANDINGAS —

Consideramos que o território-da-roda não é apenas uma extensão sagrada entre outras, senão a base visível de uma intensa atividade física e mental que associa todos os sentidos do corpo e todos os modos de expressão: gestualidade; mensagem sonora-instrumental pelo ritmo de atabaques, berimbau e pandeiros, e cantada provocando "transe"; odores, perfumes e o axé, uma linguagem sem escrita de comunicação sem fim.

A praça é geometricamente quadrangular, o espaço ocupado pela roda de Capoeira Angola fica sob uma sibipiruna, leguminosa da floresta atlântica de flores amarelas vistosas e dispostas em pequenas ramos.

De início, o ritual é um comportamento lúdico, necessariamente acompanhado de certos movimentos pelo fato de que se quer jogar. Assim, existem "regras" que fazem parte desse ritual que não podem ser quebradas: toques instrumentais próprios, cantos de agradecimento, louvação, silêncio nas entrelinhas pelos angoleiros, encenação corporal, mandingas, respeito mútuo, cumprimento de encontro e a finalização. Tão importante quanto as regras são as mandingas, acerca do que Reis (2003, p. 182) profere: "Os amuletos com

o nome de mandinga foram associados exclusivamente aos africanos, sendo registrado pela primeira vez em 1835, com o sentido de feitiçaria, definido uma ação propiciatória e protetora". Pastinha (1988), sobre a mandinga, comenta: "Angola, capoeira, mãe Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método, seu fim é inconcebível ao mais sábio dos mestres". Entre os angoleiros pesquisados notamos que o termo mandinga se refere à malandragem no jogo/dança de Capoeira Angola, às possíveis surpresas na saída da roda e nas chamadas, aos avisos mandados pelos cantos e à criação de novas histórias dentro do ritual da roda.

Tais elementos tanto atraem e fascinam como repelem os olhos de quem por ali passa, senta, conversa, encontra, come, bebe, namora ou brinca vendo o tempo passar ao som da "vadiagem".

Os jogos/danças de Capoeira Angola diferenciam-se entre si através da performance dos angoleiros. Isso porque cada qual caracteriza e ordena a seu modo, seguindo as regras, o vai-e-vém dos movimentos corporais no jogo/dança. Os desenhos preenchidos no "território sagrado" da roda perfazem a essência do jogo/dança. No ritual negro escolhe-se o jogo/dança mais lento, mandingado, este ou aquele, sendo um mundo fechado, em oposição ao mundo profano de fora da roda. O momento da roda é jogar/dançar, cantar, tocar e fazer com que o "santo desça" e se faça "presente". O movimento do vai-e-vém é obviamente central para o acontecimento do jogo/dança da expressão angola. Mesmo sendo um espetáculo, ele continua como jogo/dança, tendo a estrutura da roda de Capoeira Angola, delimitando um "mundo".

Quanto ao culto presenciado, por mais que ocorra num território fechado, está à vista do espectador, e com isto ganha seu inteiro significado. Cabe relevar

que o culto ganha uma dimensão espetacular, pois no jogo/dança os angoleiros são devotos e igualmente atores que representam seus papéis ensaiados durante a semana. Por isso, o jogo torna-se representação no conjunto com os espectadores.

Tais jogos/danças, por mais que sejam representações e os angoleiros, seus atores, não podem perder seu caráter lúdico. O jogo/dança de Capoeira Angola é uma representação dramática, um movimento ordenado, contendo alguns elementos enraizados na história do negro no Brasil. Desse modo, a roda, enquanto manifestação da cultura popular, implica igualmente arte para quem a experimenta. No olhar, no jogar e no dançar representa-se auxiliado por metáforas, pelos cantos, pelo molejo do corpo, seja ainda pelas chamadas e na "brincadeira" com quem divide o território sagrado.

Para Haesbaert (2004, p. 127) o território "é um ato, uma ação, uma *rel*-ação, um movimento... um ritmo que se repete e sobre o qual se exerce um controle". Na praça, cria-se o território-da-roda Capoeira Angola dispondo-se os angoleiros em um círculo no chão e a bateria, logo à frente destes, de modo que a circulação dos personagens dá-se entre uma música e outra. Não é regra, mas a troca de instrumentos acontece quando o angoleiro sente a necessidade de passá-lo ao outro. A substituição se dá entre a finalização de um jogo/dança e o início do próximo de forma rápida, para que não quebre o ritmo, tanto quanto não interfira no ordenamento território sagrado e na energia do jogo/dança. No conjunto do ritual são imprescindíveis os cantos, os toques, os movimentos corporais, o que possibilita gestos performáticos de "descida do santo", de canalização de energia, que é a base da filosofia do pensamento negro segundo Gilroy (2001).

Mesmo com a grande circulação de pessoas na praça, o local onde acontece a roda aos domingos já foi assimilado simbolicamente pela população e pelos turistas como território da capoeira. A música faz parte do sistema espacial de controle desde a saída dos angoleiros ao pé do berimbau, da ladainha como rito de agregação ao mundo da roda até o lê de finalização de um jogo/dança para algum comentário, tudo isto associado ao fluxo dos participantes da roda e suas performances sincronizadas. Os capoeiristas angoleiros, ao estarem presentes na praça, reforçam o papel da cultura popular negra.

No palco da praça, as cantigas de homenagem aos orixás são entoadas e "comemora-se" a suposta liberdade. Pode-se cantar, dançar, pular em forma de jogo, ali o ritualismo brilha como parte do espetáculo. Nos dias de hoje o capoeirista angoleiro é respeitado enquanto tal. A "devoção ao santo", cuja presença é invocada, unifica os angoleiros como "negros". O movimento dos capoeiristas rearticula-se e burla a diferença de posições mútuas até então contrárias, e o que era proibido agora é esperado, faz parte das expressões, da vida e do calendário vilaboense.

Em sua composição, o espetáculo na praça é rito de festejo, é religião fundada em cantos cosmogônicos que se desenvolveram numa estrutura simbólica, no teatro do território sagrado da roda de Capoeira Angola. A performance festiva nos remete aos rituais de códigos corporais e à musicalidade da orquestra que revivem a natureza não letrada do conhecimento africano.

6 . CONSIDERAÇÕES FINAIS _____

Oxalá tenhamos conseguido alcançar nosso objetivo, levantando um rápido debate em torno da territorialidade, da identidade, dos rituais, da

ancestralidade e da religiosidade da cultura popular negra. Acreditamos que as discussões apresentadas em nosso trabalho acerca dessas questões levantadas podem contribuir para o conhecimento teórico e prático da realidade do negro não só na Cidade de Goiás, mas no Brasil. Notou-se que o aporte teórico desenvolvido pela geografia ainda é precário no que concerne à temática da capoeira. Entendemos que os estudos feitos por esta ciência ainda carecem de aprofundamento no tocante àqueles elementos que produzem territorialidades que se traduzem em identidades e rituais negros. Portanto, sugerimos algumas questões que merecem ser investigadas, tais como: a performance corporal como fundamento de territorialidade em manifestações ritualísticas, as construções das identidades num foco multiescalar, a liminaridade ritualística e seus "limites" territoriais, entre outras.

NOTAS

¹ **Rosemberg Ferracini**, UEG, Professor de Geografia e Mestre em Geografia pelo IESA/UFG. E-mail: rosemberggeo@yahoo.com.br. Endereço para contato: Rua: R 38, Qd 37 Lt 19, Conjunto Itatiaia, Goiânia, Goiás. Cep: 74.690.630

Carlos Eduardo S. Maia, Prof Adjunto no UFG. E-mail: carlmaia@uol.com.br. Endereço para contato: Rua 8, nº 646, apto1501, Setor Oeste, Goiânia, GO. Cep: 74.115.100

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981, 253 p.

ARAÚJO, Paulo Coelho de. *Abordagem sócio-antropológica da luta/jogo da capoeira*. Porto, Portugal: Publismai, 1997.

BASTIDE, Roger. *O candomblé na Bahia: Rito Nagô*. (Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz). 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 370 p.

_____. *As Religiões Africanas*. (Trad. Maria Heloisa Capellato e Olivia Krahenbuhl). 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 390 p.

BONEMAISON, Joel. Viagem em torno do Território. In ROSENDHAL, Zeny e CORRÊA Roberto Lobato (orgs.) *Geografia Cultural* (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002, 83-131 p.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Senzala à Colônia*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 1998, 509 p.

DEBRET, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. (Trad. Sérgio Milliet). Belo Horizonte: Itatiaia, 1978, 370 p.

FABRE, Genevievé. The Slave Ship Dance. In: *Black Imagination and the Middle Passage*. Edited: M.Diedrich, H. L. Gattes, Jr, C. Pedersen. New York, Oxford, University Press, 1999, 05-13 p.

FALCÃO, José Luiz Cerqueira. Os Movimentos de organização dos capoeiras no Brasil. *Revista Motrivivencia*, Ano XI, nº 14, Novembro/2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*, 29ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, 519 p.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001, 427 p.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos*. Niterói: EdUFF; São Paulo: Contexto, 2002, 186 p.

_____. "Identidades Territoriais". In ROSENDHAL, Zeny e CORRÊA Roberto Lobato (orgs.). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, 169-190 p.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; (Trad. Adelaine La Guardia Resende)...[et al]. Belo Horizonte: Editora: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, 433p.

_____. *Quem precisa de identidade*. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. (Trad. Tomás Tadeu da Silva) In. Hall, Stuart, Woodward, Kathryn, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p 61.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. (Pedro Maria Soares) São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 643 p.

KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1994, 2922 p.

LIMA, Luis Augusto Normanha. *Capoeira Angola-Lição de vida na civilização brasileira*. São Paulo, Dissertação de mestrado. Faculdade de Psicologia PUC de São Paulo, 1991, 142p.

NETO, Nestor Sezeferino dos Passos. *Jogo corporal e comunicultura, a capoeira como fenômeno civilizatório com real aptidão comunicativa e transcultural*. Tese de Doutorado do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Faculdade de Comunicação da UFRJ, 2001.

PASTINHA, Vicente Ferreira. (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Salvador: Editora Itapuã, 1988.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador Editora Itapuã, Coleção Baiana, 1968, 416 p.

REIS, João José. *Escravidão & Invenção da Liberdade*. Estudos Sobre o Negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1998, 323 p.

_____. *Rebelião escrava no Brasil: a história dos levantes dos malês em 1835*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 293 p.

REIS, Letícia Vidor S. *O Mundo de Pernas Para o Ar: a Capoeira no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Publisher, 2000, 207 p.

RUGENDAS, J. M. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. (Trad. Sérgio Milliet). 8ªed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1979, 288 p.

SOARES, Carlos Eugênio L. *A Negrada Instituição*, os Capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Secretaria Municipal de Cultura,

Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994, 337 p.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. (Org) In: JUNIOR, Benjamim Abdala. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. 2ª ed. São Paulo, Boitempo, 2004, 182 p.

TAVARES, Júlio César. *Dança da guerra: arquivo-arma*, Dissertação de mestrado, Sociologia, UNB, 1984, 152 p.

VASCONCELOS. Pedro de Almeida. Cultura, Religião e Escravidão na Bahia (1549-

1888). *Revista Espaço e Cultura*, nº 04, EdUERJ, Junho de 1997.

_____. *Transferências Culturais: adaptação dos cultos brasileiros*, UGI "União Geográfica Internacional", eixo 504, UFRJ, 2003.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubás na África no Novo Mundo*. (Maria Aparecida Nóbrega). 6ª edição. Salvador: Corrupio, 2002, 295 p.

VIEIRA, Luis Renato. *Da vadição à capoeira regional: uma interpretação da modernização cultural do Brasil*. Dissertação de mestrado. UNB, Antropologia, 1990, 231p.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR _____

Associação de Capoeira Navio Negreiro, fundada em 1986, na Fazenda Grande Retiro, Salvador, Bahia.

Frigerio, Alejandro. *CAPOEIRA: de arte negra a esporte branco*. RBCS nº 10 volº 4 jun. de 1989.

SHAFFER, Kay. Monografia Folclórica. *O Berimbau-de-barriga e seus Toques*. Ministério da Educação e Cultura e Secretaria de Assuntos Culturais, concurso Sílvia Romero, 1977.