

# CULTURA, ARTE E SOCIEDADE: REFLEXÕES A PARTIR DA LINGUAGEM CORPORAL DA CAPOEIRA ANGOLA E SUAS LINHAS DESENHADAS NO ESPAÇO

Rosa Maria Araújo Simões<sup>1</sup>

**Abstract** — *Dance-fight-game, art, religiosity, therapy, entertainment, ritual act, in short, "a way of being," are some of the various definitions/qualities attributed to the afro-brazilian cultural manifestation called "Capoeira Angola". Multivocal polysemic in its essence, Capoeira Angola is expressed in different languages which ranges from the types of touches of the musical instruments that make up the orchestra, through different types of songs, until we get the non-verbal communication established by the bodies of "capoeiristas" in the game and/or in the training body situation. The aim of this paper is to think of the line drawing in space, a significant problem in the execution of body movements of this practice. To address the relationship between line, efficiency and aesthetics of body movements, it is developed an ethnography in the Academy of João Pequeno de Pastinha-Sports Center of Capoeira Angola, based on anthropological interpretative approach, in which the concept of culture is semiotic.*

**Index Terms** — *Academia de João Pequeno de Pastinha, Body movement, Capoeira Angola, Culture and Brazilian Art.*

## INTRODUÇÃO

Jogo-de-luta-dançada, arte, religiosidade, terapia, cultura, diversão, ato ritual, enfim, “uma maneira de ser”, são algumas das várias definições/qualidades atribuídas à capoeira. A mesma vem se disseminando, cada vez mais, pelo mundo todo e, neste processo, esta prática corporal transmite valores diferentes a depender do estilo de capoeira que se adota: capoeira angola, capoeira regional ou capoeira contemporânea.

A capoeira originou-se no Brasil nos “tempos da escravidão” e, de diferentes formas, ela vem acompanhando o desenvolvimento de nossa sociedade. De acordo com Lima apud Simões [7]-[8] há, basicamente, quatro etapas que caracterizam seu desenvolvimento histórico no Brasil. No Reinado, antes da abolição dos escravos, o principal objetivo da capoeira era a defesa. Na República, além de defesa, a capoeira servia de canal aberto à manifestação cultural do povo negro; aqui, ela era denominada Capoeira Angola. Já no Governo nacionalista de Getúlio Vargas, em meados de 1930, a capoeira começa a ser organizada como ginástica e, em 1972, ela passa a ser considerada esporte pelo Conselho Nacional de Desporto. É na década de 30 que é criado por Manuel dos Reis Machado (Mestre Bimba) um novo estilo de se jogar capoeira, a luta regional baiana, ou simplesmente nas

palavras de hoje, capoeira regional. Na atualidade, devido a algumas inovações que Mestre Camisa da Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte – Capoeira (ABADÁ), fez na capoeira regional, cria-se a denominação “capoeira contemporânea” para classificar o estilo de capoeira que a maioria dos capoeiristas está praticando. Se a capoeira contemporânea é a que vem sendo praticada pela maioria dos capoeiristas, certamente é este estilo que é de conhecimento da maioria das pessoas. Levando em conta que são estilos diferentes de capoeira, temos, conseqüentemente, diferentes tipos de movimentos corporais, diferentes tipos de toques nos instrumentos, diferentes tipos de roda (aqui vale destacar que a roda é a performance ritual pela qual a capoeira se expressa, a roda, na maioria das vezes com formato circular, representa, por sua vez, “o mundo velho de Deus” - o universo) enfim, diferentes valores a serem transmitidos.

No caso deste artigo não pretendemos abordar sobre tais diferenças, o que demandaria uma outra pesquisa. O objetivo aqui é refletir sobre o desenho da linha no espaço, um aspecto que se destaca na execução dos movimentos corporais desta prática. Para tratar sobre a relação entre linha, eficiência e estética dos movimentos corporais, é desenvolvida uma etnografia na Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola, a qual é uma referência da tradição da capoeira. Vale destacar que Mestre João Pequeno de Pastinha (nascido em 27 de dezembro de 1917), com seus 92 anos é a própria “história viva” da capoeira; sua escola vem se disseminando pelo mundo a partir de alguns de seus discípulos, sendo o principal deles, nesse processo de disseminação, Mestre Pé de Chumbo.

Nos discursos dos mestres de capoeira angola observamos, de uma maneira geral, a preocupação com a preservação da tradição e dos fundamentos desta manifestação cultural afro-brasileira (dentre os quais podemos destacar como exemplo, a luta pela liberdade, o respeito, a justiça, a humildade e a paciência). O auge desse esforço é expresso na organização do ritual da roda de capoeira angola, mas também é possível de ser observado durante os treinos dos movimentos corporais desta prática e nas cantigas de capoeira.

## METODOLOGIA

Como afirma Geertz (p. 4) [2], “*Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é etnografia*”. Para tal autor, para começar a entender o que representa a análise

<sup>1</sup> Rosa Maria Araújo Simões, Professora do Departamento de Artes e Representação Gráfica – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Unesp, Campus de Bauru, Brasil, rosinha@faac.unesp.br

antropológica como forma de conhecimento, é necessário compreender o que é etnografia, ou mais exatamente o que é a prática da etnografia. A prática etnográfica compreende a prática e a reflexão intelectual, ou seja, “*Estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.*” Geertz (p. 4) [2], são procedimentos e técnicas que por si só não definem o método, e sim o tipo de esforço intelectual que o empreendimento representa e, a reflexão intelectual, por sua vez, acontece durante e após todo esse processo prático.

De acordo com Geertz (p. 15) [2], a descrição etnográfica possui três características: “*ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis*”

Considerando a etnografia uma descrição densa e o etnógrafo aquele que faz tal descrição, o presente trabalho é pautado numa abordagem antropológica interpretativista, conforme proposição de Geertz (p. 4) [2], na qual o conceito de cultura é semiótico, pois, “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu*” e, a cultura, por sua vez, é tida como essas teias e a sua análise.

Outro referencial teórico relacionado à metodologia deste trabalho é Victor Turner [9]-[10]-[11] um dos ícones da Escola Interpretativista (também conhecida como a Antropologia do Simbólico) que, ao estudar os rituais, formula a Teoria da Comunicação Ritual.

Turner [9] ao enfatizar a sociedade como processo vital considera as estruturas e as antiestruturas sociais. Com relação às fases caracterizadas como antiestrutura social temos a liminaridade (passagens liminares e “liminares” – pessoas em passagem – não estão aqui nem lá, é um momento de transição que o ritual promove) e as communitas (marcadas pela experiência da comunhão, num estado de igualdade em que as hierarquias são quebradas).

No ritual da capoeira angola as hierarquias dificilmente são quebradas - o mestre é a pessoa no topo da hierarquia.

Se tomarmos a capoeira angola como *communitas* normativa (ibid, p. 161), na qual sob a influência do tempo, da necessidade de mobilizar e organizar recursos e da exigência de controle social entre os membros do grupo na consecução dessas finalidades, a “communitas” existencial (ou espontânea, caracterizada por um fugaz momento que passa) passa a organizar-se em um sistema social duradouro.

É o que se pode afirmar ao considerar as suas várias fases que vêm desde o período escravocrata até os dias atuais.

A roda é a forma pela qual a capoeira angola se expressa. O início e término de seu jogo são definidos pela situação criada no “pé do berimbau” (momento em que os jogadores se agacham perto dos berimbaus para ouvir a ladainha, os ensinamentos e/ou atender à chamada do instrumento que comanda a roda).

Levando em conta que a Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola (Direção Mestre Pé de Chumbo) é uma das maiores referências da capoeira angola, foi realizada observação participante no período de 2003 a 2006 como parte da pesquisa para a tese de doutorado “Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola” de Simões [7], na qual foi possível fazer uma descrição densa sobre a capoeira angola enquanto ritual e performance, levando em consideração vários aspectos desta manifestação cultural afro-brasileira, dentre os quais destacamos para este artigo os movimentos corporais de defesa e ataque denominados: negativa aberta, rabo de arraia e aú para tratar do desenho da linha a partir dos trajetos percorridos no espaço pelo corpo do capoeirista e, refletir, conseqüentemente, sobre os significados de tais movimentos executados com ênfase no aspecto “linha”.

Ao constatar que nos treinos ministrados por Mestre Pé de Chumbo (um importante mestre da linhagem da Academia de João Pequeno de Pastinha), este chama a atenção, com o intuito de lapidar o movimento, sobre a importância de execução deste considerando a visualização da linha reta desenhada pela trajetória do movimento de capoeira, uma vez que a “linha” reta é imprescindível para a eficiência da defesa e do ataque.

## LINHA E LINHAGEM: CARACTERÍSTICAS DO GRUPO PESQUISADO

A capoeira angola tem, supostamente, influências de rituais africanos, a exemplo do N’Golo, cuja tradução significa dança da zebra, que era uma dança-luta executada ao som de tambores, encontrada em Angola, na qual os guerreiros disputavam donzelas e, ao vencerem a disputa, podiam, como uma forma de prêmio, escolher as jovens que seriam as suas esposas. Uma das justificativas de tal influência, são os movimentos corporais que faziam parte do N’Golo, tais como a cabeçada, provavelmente inspirada nas marradas da zebra e, as chapas de costas inspiradas em seus coices, pois tais movimentos existem na capoeira angola.

Se o surgimento da capoeira está atrelado a um ritual africano que chega ao Brasil com a vinda dos navios negreiros que traziam, dentre os escravizados, povos bantos procedentes de Angola, é possível levar em consideração uma característica marcante de tais povos, qual seja, a questão da linhagem para pensarmos sobre o desenho da linha na estruturação dos movimentos corporais desta prática.

Vale fazer uma ressalva, que de acordo com Ramos [6] a palavra *bantu* é o plural de *muntu*, pessoa, e se tornou uma expressão geral, para designar os negros da vasta área sul-africana que, à exceção dos hotentotes e boschimanos, falam a língua *bantu*, a qual é, por sua vez, um vasto conglomerado lingüístico, com mais de 260 dialetos.

Posto isto, em relação às características dos bantos, destaca-se o culto aos deuses e a reverência aos seus antepassados, além das organizações políticas das monarquias africanas (sendo a organização clânica, a organização do mutirão, os cantos de trabalho, as

cerimônias mágicas, alguns dos elementos destacados por Ramos) [6].

Assim, no que diz respeito à organização política é possível levar em conta que as primeiras linhagens, os primeiros clãs, as primeiras migrações para os territórios é que legitimam o poder sobre esses territórios e, por isso, aqueles indivíduos que descendem mais próximo diretamente de alguns ancestrais míticos são os indivíduos que detêm, não só o poder político, mas, também, o poder religioso.

Essa verticalidade de uma linha hierárquica que constitui a organização da linhagem e do culto à ancestralidade está presente na organização da Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola (AJPP – CECA), a começar pelo próprio nome da academia: “Centro Esportivo de Capoeira Angola” que era o nome do espaço/agregamento da nata da capoeira organizado por Mestre Pastinha (Joaquim Vicente Ferreira Pastinha, nasceu em 5 de abril de 1889 na cidade de Salvador – BA e morreu em 13 de novembro de 1981, com 92 anos de idade

De acordo com Mestre Bola Sete [1] o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) foi registrado em 1952, e este era “*remanescente do Centro de Capoeira Angola Conceição da Praia, fundado em 1922, pela nata da capoeiragem baiana*”.

Já o nome “Academia de João Pequeno de Pastinha” é porque Mestre João Pequeno (nascido em 27 de dezembro de 1917 em Araci na Bahia, uma cidade ao norte de Feira de Santana), é discípulo de Mestre Pastinha, daí “João Pequeno de Pastinha”.

Mestre João Pequeno, por sua vez, formou Mestre Pé de Chumbo (nascido em 8 de dezembro de 1964 na cidade de Floresta Azul no interior do sul da Bahia), o qual dirige vários núcleos de tal academia, não apenas no Brasil, mas também em Aveiro (Portugal), Asheville (E. U. A), Malmo e Karlstad (Suécia), Cidade do México (México) etc.

Enfim, dentro dessa linhagem, a reflexão sobre os movimentos corporais da capoeira angola é pautada nos treinos ministrados por Mestre Pé de Chumbo nos núcleos da AJPP – CECA em São Carlos, Sorocaba e Bauru, cidades do Estado de São Paulo – Brasil.

### **A DESCRIÇÃO DO MOVIMENTO CORPORAL NA CAPOEIRA ANGOLA E O DESENHO DA LINHA**

Os movimentos corporais de ataque e defesa na capoeira angola são executados sempre se considerando a linha (um traço contínuo de uma só dimensão, isto é, que só tem comprimento), tanto nos movimentos giratórios (rabo de arraia, meia lua de costas etc.), em que ela é o eixo, ou seja, a reta que passa pelo centro do corpo e em volta da qual esse corpo executa o movimento de rotação, quanto na trajetória que o corpo percorre descrevendo no chão uma linha reta horizontal imaginária ao realizar movimentos de flexão do corpo para lateral (tais como negativa, aú, aú de cabeça etc.) e/ou ao realizar uma combinação alternada de movimentos giratórios e de inclinação e/ou flexão do corpo para o mesmo lado

consecutivamente. É importante salientar que, como se trata de movimento humano, o eixo, também deve ser destacado aqui enquanto a linha principal que divide o corpo humano em partes aproximadamente simétricas ou equilibradas, pois a noção de simetria do corpo humano é imprescindível para a capoeira angola, já que esta privilegia o equilíbrio nos movimentos e o domínio das habilidades motoras executadas tanto para a direita, quanto para a esquerda.

Dentre os vários movimentos corporais da capoeira angola, tais como: negativa aberta, negativa fechada, ginga, rabo de arraia, chapa de frente, chapa de costas, aú, aú de cabeça, rasteira, trava de rasteira, tesoura, queda de rim, cabeçada, cocorinha, meia lua de frente, meia lua de costas, tesoura, cutilada, sapinho, role de banco etc., descreveremos a seguir, três deles: a negativa aberta, o rabo de arraia e o aú.

#### **Negativa aberta**

Na “negativa aberta”, o corpo fica na horizontal, em linha reta, paralelo ao chão e de frente para o oponente. Para executar, por exemplo, este movimento para a esquerda, o capoeirista deve agachar totalmente apoiado nas pontas dos pés e, flexionando o tronco para a esquerda, apóia mão esquerda e, em seguida, a mão direita no solo, estendendo a perna direita para a sua respectiva lateral direita.



**FIGURA 1**

**NEGATIVA ABERTA PARA A DIREITA (FOTO IN SIMÕES, 2006)**

No que diz respeito à “negativa”, vale frisar que para Mestre João Pequeno todo movimento de defesa é “negativa”.

De acordo com Mestre Pastinha [5] “a capoeira é positiva, tem verdade e, a capoeira é negativa, ela nega...”, tais afirmações indicam que a relação entre estes pólos negativo-positivo é estabelecido por um movimento contínuo que descreve uma linha reta e, se o movimento é contínuo, esses pólos, num fluxo, portanto, deixariam de existir. Assim, as frases de Mestre Pastinha e de Mestre João Pequeno sobre a “negativa” (as quais também foram proferidas por Mestre Pé de Chumbo em outras ocasiões de treinos e/ou conversas) nos remete ao drama da capoeira (em que o conflito é subjacente) e, conseqüentemente, à expressão de sua dimensão de luta por justiça, que não privilegia nenhum dos pólos.

## Aú

No “aú” para a esquerda, considerando a base de saída para o movimento as pernas afastadas paralelamente e semiflexionadas, o tronco é flexionado para a lateral esquerda, de modo que chegue a apoiar a mão esquerda no chão, elevando o quadril e, flexionando o tronco lateralmente para a esquerda, até chegar a apoiar a mão direita no chão, passando pela posição invertida do corpo ao elevar primeiramente a perna direita flexionada e, depois, a perna esquerda, também flexionada. Passa então pela posição invertida, aterrissando lateralmente, pé direito seguido do esquerdo, voltando à posição inicial (em pé com pernas afastadas e paralelas).



FIGURA 1

DOS DOIS JOGADORES QUE ESTÃO NO CENTRO DA RODA, O DA ESQUERDA ESTÁ EXECUTANDO O MOVIMENTO DO AÚ (FOTO IN SIMÕES, 2006)

A partir da descrição do movimento do aú é possível afirmar que, outro aspecto que se destaca nos treinos é a busca pelo equilíbrio a partir do estímulo não apenas da direita e da esquerda (expresso no desenho da linha reta horizontal), mas também da relação em cima e em baixo (expresso na linha reta vertical), quando o corpo assume uma posição invertida, desafiando, portanto, não apenas as leis da gravidade, mas também as “leis” de uma sociedade injusta.

## Rabo de arraia

Considerando a base inicial, pernas semi-flexionadas afastadas paralelamente, para realizar o “rabo de arraia” para a direita, por exemplo, é necessário que se dê um passo à frente com a perna esquerda, desenhando uma linha diagonal em relação ao corpo, aproximando-se desta maneira, do possível oponente, a seguir, com os braços estendidos, coloca ambas as mãos no chão, olhando por debaixo das pernas, eleva-se então a perna direita (estendida) formando quase um ângulo reto com a perna esquerda (como ilustra figura 3), cujo pé está apoiado no chão; realiza-se um giro sobre o pé esquerdo que está apoiado no chão (o qual funciona como a ponta seca do compasso). No momento em que quase se está completando a rotação de 360°, tira-se, então, sua mão esquerda do chão e, depois, sua mão direita, voltando à

posição inicial (base com pernas paralelas, afastadas considerando a largura dos ombros do executante).



FIGURA 3

JOGADOR DA DIREITA ESTÁ REALIZANDO O MOVIMENTO DE “RABO DE ARRAIA (FOTO IN SIMÕES, 2006)

No que diz respeito ao rabo de arraia, a perna de ataque deste movimento desenha no chão, primeiramente, uma linha reta na diagonal, seguida de uma linha curva ascendente, somada de uma linha reta paralela ao chão, até retornar à base, desenhando uma linha curva descendente. Tomemos essa combinação de linhas que descrevem uma combinação de trajetórias realizadas pelo corpo, ou por partes do corpo, para tratar a respeito da fluência e sua relação com o todo. Turner [11], pautado em Csikszentmihalyi e MacAloon, explica que ela denota a sensação holística presente quando nós atuamos com total envolvimento.

A fluência seria, ainda, um estado no qual a ação flui de acordo com uma lógica interna que parece não necessitar da intervenção da consciência do elemento componente de um todo, nossa experiência sendo como um fluxo unificado de um momento ao próximo, no qual nos sentimos no controle de nossas ações e, no qual há uma pequena distinção entre a pessoa e o ambiente; entre o estímulo e a resposta; ou, entre o passado, o presente e o futuro.

Turner [11] chama a atenção para o fato de que Csikszentmihalyi estende a noção de fluxo para além do jogo fazendo referência à experiência criativa na arte, localizando seis elementos ou qualidades da “experiência do fluxo”. Tais elementos e/ou qualidades foram percebidas no processo de descrição e análise dos movimentos corporais do jogo de capoeira angola (in Simões) [7], mas no caso deste trabalho destacamos apenas o primeiro deles, qual seja, o de que não há dualismo no fluxo, pois na experiência ocorre a fusão da ação e de seu estado de consciente, de atenção.

## CULTURA, ARTE E SOCIEDADE

A partir da descrição e reflexão sobre as linhas desenhadas no espaço pelos movimentos corporais da capoeira angola (tomada aqui como manifestação artística e cultural), é possível observar que as formas expressivas não refletem apenas ou necessariamente uma inversão dos valores constituídos na sociedade como um todo. De acordo com

Turner [9], no “*interim da “liminaridade” há a possibilidade de existir para além, não apenas de uma própria posição social, mas de todas as posições sociais e de formular uma série de potencialidades ilimitadas de arranjos sociais*” [tradução minha].

Se forem consideradas também as discussões de Hertz [4] sobre a “proeminência da mão direita”, o qual aponta a polaridade social como um reflexo e uma consequência da polaridade religiosa, é possível compreender que as linhas desenhadas pelos movimentos corporais da capoeira angola caracterizam a tentativa de superação dessa dicotomia traçada por uma linha reta. Ao exercitar igualmente a direita e a esquerda com o mesmo número de repetições para cada lado, é expresso a ênfase no equilíbrio entre os pólos que os sustentam para que estejam, o mais próximo possível, em patamar de igualdade.

No caso das linhas retas paralelas desenhadas a partir da movimentação de um jogador de frente para o outro, vale destacar a questão do movimento espelhado, o qual também é primordial para o alcance do equilíbrio, uma vez que, quando eu estou indo para a minha direita o companheiro de jogo está indo para a sua esquerda e vice-versa.

Neste jogo de espelhos, em que há a interação face a face, ocorre, como aponta Goffman [3], definindo tal interação, “*a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata*”.

Enfim, os movimentos corporais realizados tanto nos treinos, como nas rodas de capoeira angola, apontam constantemente para essa “série de potencialidades ilimitadas de arranjos sociais”, ou seja, a movimentação de cada jogador em relação ao outro, durante o treino ou durante o jogo, reflete as possibilidades de se estar em diferentes posições, “ora de defesa ora de ataque”, ora nas duas situações simultaneamente. Tais mudanças de posições representam, elas próprias, situações nas quais os indivíduos poderiam experienciar a justiça na “roda da vida” ao manter-se continuamente desenhando linhas no espaço.

## REFERÊNCIAS

- [1] BOLA SETE, M. *A capoeira angola na Bahia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 30.
- [2] GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989. pp. 4-21.
- [3] GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 23
- [4] HERTZ, Robert. *A proeminência da Mão Direita – Estudo sobre a Polaridade Religiosa*; tradução Maria Inês Rauter Mancuso; Revisão técnica de Babette de Almeida Prado Mendoza. São Carlos: UFSCar, 1997 (uso didático).
- [5] PASTINHA, M. Quando as pernas fazem miserê. *Metafísica e prática da capoeira*. Bahia, Pelourinho, 1960 (manuscritos)
- [6] RAMOS, A. *As culturas negras no Novo Mundo*. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional; [Brasília]: INL, 1979. pp. 232-233.
- [7] SIMÕES, R. M. A. *Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola*. Tese de doutorado (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. UFSCar, São Carlos, 2006. 193p.
- [8] SIMÕES, R. M. A. A performance ritual da roda de capoeira angola. In: *Textos do Brasil: Ministério das Relações Exteriores*
- [9] TURNER, V. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974. pp. 13-14.
- [10] TURNER, V. W. *The Forest of symbols: aspects of Ndembu Ritual*. 7. printing. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- [11] TURNER, V. W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982. pp. 55-56.