

**CAPOEIRA E MEMÓRIA:
O CULTO AOS ANCESTRAIS COMO SUPORTE À IDENTIDADE**

Carlos Vinicius Frota de Albuquerque
Universidade Federal do Ceará (UFC)
viniciusfrota@yahoo.com.br

Quando foram retirados da África, aos negros de diversas nações nada foi permitido levar consigo. Entretanto, trouxeram à América as memórias de suas culturas, tendo como principais veículos a corporeidade e a oralidade. A capoeira é uma luta-dança-jogo que faz parte do conjunto de tradições oriundas das heranças dos negros raptados no continente africano e submetidos ao regime escravocrata, que no Brasil reconstruíram suas identidades. Diversos cânticos de capoeira retratam as histórias de pessoas que foram arrancadas de suas terras, de suas origens, de suas famílias, de sua liberdade, e brutalmente trazidas para o jugo da escravidão no outro lado do Atlântico.

Na capoeira, o culto aos ancestrais perpassa os momentos dos treinos e das rodas, funcionando como elemento de integração. Os capoeiristas do passado, capoeiras ancestrais, são constantemente evocados para trazer seus ensinamentos, suas vivências, seu axé¹, unificando as experiências. Produz-se uma memória coletiva constitutiva de um sentimento de pertença e de integração dos capoeiristas do presente com os de outrora, com os negros escravizados e com a África da qual estes foram retirados. Rompendo com laços genéticos e unindo fronteiras, constrói-se um processo de identificação com uma ancestralidade oriunda da África a partir da diáspora negra.

As linguagens do corpo e da música formam o eixo central na transmissão do arcabouço da cultura da capoeira, manifestando nas rodas e no dia-a-dia dos capoeiristas o seu caráter híbrido e dinâmico. São elementos importantes do culto aos ancestrais, tendo se mostrado presentes nas formas como as memórias coletivas dos povos da diáspora são construídas.

A pesquisa aqui apresentada tem como objetivo compreender símbolos e códigos estabelecidos no sistema de comunicação da capoeira com o culto aos ancestrais, que nos remetem à construção de uma memória coletiva e de identidade em

¹ Axé é como se designa a força vital que confere dinamismo e possibilita os acontecimentos e transformações, a energia mágico-sagrada das divindades, dos seres vivos e das coisas.

torno da ancestralidade africana. Partindo de uma perspectiva etnográfica, a observação participante apresenta-se como fundamental procedimento metodológico, priorizando uma análise qualitativa, através do olhar e do ouvir, que nos permitem articular a nossa percepção sobre a realidade empírica com o horizonte teórico. O lócus da pesquisa é a sede do Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB), uma associação que atua difundindo a capoeira a partir de aulas, rodas, apresentações artísticas, etc., agregando também outras manifestações como o samba de roda, o maculelê e o frevo. A sede desta associação situa-se no Ceará, na cidade de Fortaleza, num antigo galpão restaurado, próximo ao Centro Cultural Dragão do Mar, polo turístico e cultural da cidade, sendo composta por aproximadamente trinta membros, coordenados pelo Mestre Ratto.

1- Notas sobre memória e identidade

Segundo Halbwachs (2006), a memória coletiva é um processo de representação social da realidade que projeta sobre a experiência pessoal o acúmulo de sabedoria da coletividade, estabelecendo a relação entre as gerações. A memória individual é construída a partir das referências e lembranças compartilhadas coletivamente, sendo um ponto de vista dentro do universo da memória coletiva, assim, faz-se a partir da tessitura da memória dos grupos aos quais pertencemos. O passado é rememorado envolvendo não apenas a existência individual, mas é inspirado por estes grupos.

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. (BOSI, 1994, p. 66).

A memória é seletiva, já que nem tudo é guardado ou registrado por ela. Para Pollack (1992), a memória é construída a partir de um verdadeiro trabalho de organização. Ela sofre transformações a partir das preocupações do momento em que é articulada e expressa. É um importante objeto de disputa e de conflitos a partir das condições pessoais e políticas do presente.

A memória é constituída por acontecimentos, personagens e lugares (POLLACK, 1992). Nem sempre o indivíduo que lembra vivenciou ou conheceu estes elementos, nem mesmo estes fazem parte do seu espaço-tempo ou de seu grupo. Eles podem ser “vivenciados por tabela”, ou seja, pelo fato de terem tomado grande relevo

dentro do imaginário do grupo ao qual se participa, a partir da socialização, ocorre um fenômeno de projeção ou de identificação com uma memória que é herdada. Estas memórias passam a fazer parte com tamanha força da herança de um grupo que constroem em torno delas um senso de coesão.

Cada um dos grupos tem uma história. Neles distinguimos personagens e acontecimentos – mas o que chama a nossa atenção é que, na memória, as semelhanças passam para o primeiro plano. No momento em que examina seu passado, o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo. [...] Mas o grupo que vive no primeiro instante e, sobretudo, para si mesmo, visa perpetuar os sentimentos e as imagens que formam a substância de seu pensamento. (HALBWACHS, 2006, p. 108).

Os indivíduos mantêm um sentimento de pertença a partir das representações de personagens, de imagens, de acontecimentos, de momentos da história, de temporalidades, de lugares, enfim, da vida social. Fazem parte de diversos grupos que se dividem no tempo e no espaço, porém, a partir da memória coletiva de um grupo, compartilham de uma identidade, pensando e recordando a partir de uma perspectiva em comum.

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 204).

Em sociedade, construímos identidades a partir de nossas relações com o *outro*. Elas se estabelecem a partir dos símbolos e linguagens que um grupo compartilha e do sentido que a esses atribui. O seu processo de construção é tanto simbólico quanto social, existindo uma profunda associação entre elas e os costumes, os rituais, as vestimentas, os objetos utilizados, as performances do corpo e demais práticas sociais. Assim, o que faz com que um indivíduo se identifique com um determinado grupo e estabeleça um sentimento de pertença é o sentido em comum que imprime às coisas ao redor. As identidades são construídas de forma relacional, constituindo-se, contudo, principalmente a partir de relações de oposição, de exclusão. Portanto, o *outro* é um elemento fundamental para a sua formação. Elas são traçadas necessariamente a partir dos símbolos que as diferem das demais.

As identidades podem funcionar, ao longo de toda sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem” um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (SILVA, 2006, p. 110).

As identidades são geradas em ambientes de relações assimétricas de poder, através de relações entre grupos desiguais, que se inscrevem, sobretudo, em situações de dependência ou subordinação. A formação de uma identidade é baseada no ato de excluir algo e estabelecer uma hierarquia entre polos. “[...] memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.” (POLLACK, 1992, p. 204).

2- Capoeira e ancestralidade

O principal alvo do regime escravista e do sistema de desigualdade racial foi o corpo, mas foi este também a arma utilizada pelos capoeiristas como forma de resistência. Através da linguagem corporal e da oralidade foi possível se estender e se reconstruir as culturas. A capoeira surge como uma forma de dar voz ao corpo, como uma linguagem que inverte a ordem e aproveita-se das brechas, afirmando a presença do negro. O corpo, sujeito ao regime escravista, encontrou na capoeira, na religiosidade e em diversas outras manifestações formas de se constituir como elemento ativo diante da sociedade, invertendo as ordens estabelecidas.

Para Tavares, a resistência sócio-cultural do negro no Brasil estruturou-se de forma não verbal, constituindo-se assim um saber corporal que tem o corpo como principal suporte da memória. A capoeira, segundo o autor, surge como um desses discursos não-verbais “arquivados” no corpo. Tendo em vista que a capoeira é uma luta-dança-jogo com raízes na escravidão, os movimentos corporais da capoeira atual são fragmentos atualizados da memória negra afro-brasileira. (TAVARES apud REIS, 2000, p. 173).

O corpo aparece como lugar por excelência da identidade. Ao se fazer uso dele de uma forma particular se está reivindicando a identidade de um grupo específico e negando o pertencimento a demais grupos que não compartilhem dessa peculiaridade. Ele só existe compreendido na trama social da rede simbólica determinada pelas diferentes situações de vida pessoal e coletiva. A existência humana, antes de qualquer coisa, é corporal, sendo através do corpo que se constrói a relação com o mundo e que se imprime significado às atividades, às expressões de sentimentos, cerimoniais de ritos, gestos, mímicas, técnicas de corpo, exercícios físicos, relações com a dor e o sofrimento, relações com a estética, etc. A corporeidade humana, para além de biológica, é um fenômeno social e cultural, sendo objeto de representações e imaginários. O corpo, enquanto emissor e receptor, é que produz os sentidos, inserindo o homem ativamente no interior de um dado espaço social e cultural. Ele possui

características biológicas semelhantes entre os diversos povos e etnias, mas as formas como é usado e o sentido que a ele é dado difere um grupo dos demais.

O capoeirista utiliza seu corpo como alicerce de sua sobrevivência. As marcas da diáspora negra estão nele impressas, sendo recontada a cada movimento. O simbolismo da sobrevivência ao regime escravista está presente no balançar do corpo, na luta disfarçada, na sua ginga, no seu ritmo que, guiado pelos toques do berimbau², esconde um ataque inesperado. O corpo cria sua própria lógica, gerando um conhecimento intuitivo.

Na cosmovisão africana, também a musicalidade é um elemento importante de integração e de construção de identidades. O cantar tem fundamental papel ao repassar as vivências, a relação com a natureza e com a ancestralidade. Os cânticos de capoeira configuram-se como instrumentos da oralidade, sendo determinantes na construção de uma memória coletiva. As músicas trabalham o ritmo do corpo levando-o de volta à “Mãe África”, a uma mãe jamais alcançada, reconstruída em seus rituais como símbolo de liberdade. Os cânticos preenchem o processo de comunicação efetuado, através do corpo e dos toques, construindo uma história oral que fundamenta a identidade do capoeirista. Eles estabelecem o diálogo entre os capoeiristas que estão na roda e uma memória construída, partilhada e transmitida das experiências individuais e coletivas oriundas da diáspora e do dia-a-dia.

[...] percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita – o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música [...], pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. (HALL, 2006, p. 324).

Os corpos e a tradição oral foram os principais recursos com os quais os povos da diáspora africana constituíram novas identidades, desenvolveram suas memórias e reconstruíram suas culturas, representando a relação entre a África e o “Novo Mundo”, que se deu através das rotas dos navios negreiros pelo Atlântico.

² Berimbau é um instrumento musical de origem africana, constituído por uma vara de madeira em arco, com o comprimento aproximado de um metro e meio, e um fio de arame preso nas suas extremidades. Em sua base amarra-se uma cabaça com o fundo cortado, que funciona como uma caixa de ressonância. Ao ser tocado, emprega-se uma mão para sustentar o berimbau e movimentá-lo, utilizando uma pedra ou um dobrão de cobre para pressionar o arame. Com a outra mão, utilizando uma varinha de madeira, toca-se o fio produzindo-se os sons. Os capoeiristas comandam a roda de capoeira e os outros instrumentos a partir dos toques do berimbau, sendo considerado como um instrumento sagrado dentro do ritual da capoeira.

A experiência do exílio e do cativo fez com que fosse gerada entre esses povos uma identidade em torno da ancestralidade africana, buscando-se a superação das situações de marginalidade. A relação das culturas da diáspora com a ancestralidade perpassa os diversos âmbitos da memória individual e coletiva. A partir do culto aos ancestrais, estabelece-se uma continuidade entre estes e seus descendentes, tendo eles então o poder de interferir e participar ativamente da vida das comunidades. As vivências dos ancestrais são trazidas para o presente como lições a serem aprendidas e utilizadas nas lutas atuais.

Vivendo no tempo do passado, um tempo mitológico (*zamani*), os ancestrais interferem e participam ativamente na vida de seus iniciados e de suas comunidades atuando e transformando o tempo *sasa*³, construindo e restituindo a força vital (ou *axé*) de seus descendentes, fazendo com que a vida seja um continuum impregnada da energia dos entes sobrenaturais, que, em outros tempos, já foram *ara-aujê*⁴, e que agora emprestam sua energia, seu ser-força, às comunidades e seus membros, tornando o universo africano um universo impregnado de energia e força. (OLIVEIRA, 2003, p. 64).

O culto aos ancestrais tem na capoeira uma função social fundamental, pois é instrumento de construção de sentimento de pertença, acentuando o sentido de participação num grupo. Apresenta-se enquanto processo de representação e ritualização da relação com a ancestralidade, estando presente nas narrativas contadas pelos mestres no cotidiano, nos diálogos entre os capoeiristas, nos rituais da roda, nos símbolos e nas referências à África, aos orixás, aos mestres e capoeiristas do passado.

Segundo Leite (2008), a ancestralidade está ligada a dimensões místicas e históricas dos complexos civilizatórios onde se faz presente. Ele propõe a distinção de dois tipos ideais de ancestralidade: a mítico-histórica e a histórica. A ancestralidade mítico-histórica envolveria figuras divinas ou semi-divinas e alguns ancestrais históricos, relacionados à explicação do mundo, do homem, da organização das sociedades e das instituições sociais. A ancestralidade histórica remete a ancestrais que foram sacralizados e individualizados dentro de certas hierarquias, estes mantidos na memória social, tendo sido sua condição criada pela sociedade a partir de cerimônias e estando ligado a explicações diferentes da realidade e práticas sociais. Esses dois tipos mantêm na realidade uma relação dialética, estando em constante integração um com o outro.

³ *Sasa* é o tempo atual, vivido pelas comunidades e pelos indivíduos, enquanto que o tempo *zamani* é o tempo dos mitos, que possui a explicação para os fatos que estão acontecendo, contendo nele o presente e o futuro.

⁴ Ser vivo

Na capoeira, introduzindo estas dimensões místicas e históricas da ancestralidade, encontramos a relação dos capoeiristas contemporâneos com elementos centrais no seu culto aos ancestrais: os capoeiristas ancestrais, a África, os mestres e os orixás. A capoeira e suas linguagens encontram-se permeadas pela relação com a ancestralidade.

Na capoeira, a África é posta como um lugar símbolo de uma ancestralidade que unificaria todos, não fazendo distinção entre os diferentes povos e culturas. A África dos ancestrais é constantemente revisitada e recriada através de cânticos, louvações e das histórias passadas pelos mestres entre as gerações, rodas e no cotidiano dos treinos, lembrada como uma forma de manter o elo do capoeirista com suas raízes.

A figura do mestre ocupa papel central; é ele o guardião da ancestralidade, sendo responsável pelos processos que envolvem a memória. Ele organiza a vida social no âmbito dessa cultura, envolvendo os demais capoeiristas num universo mítico que tem na oralidade e na corporeidade formas privilegiadas de transmissão do saber.

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função de poeta que, através de seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro. (ABIB, 2006, p. 92).

O mestre ocupa a função de *griot*, sendo central na preservação e transmissão dos saberes da capoeira. Os *griots* são contadores de histórias, personagens sociais que têm importante papel nas sociedades africanas, sendo responsáveis pela transmissão do conhecimento dos antepassados para as novas gerações. São considerados os depositários de testemunhos, de histórias, das tradições e das memórias. Eles rompem com a estrutura linear do tempo dos ocidentais estabelecendo uma concepção dinâmica, integralizadora e circular. Essa ideia de circularidade do tempo vai de encontro à cosmovisão ocidental que fragmenta o tempo e compartimentaliza o conhecimento, com o racionalismo que busca a previsibilidade e a construção de regras gerais. O mestre permite que os capoeiristas ancestrais, constantemente lembrados por ele nas rodas e nos treinos, transmitam seus saberes e que sejam dignificados na memória coletiva.

Os orixás (do iorubá, Ori: cabeça + Sá: guardião), mais do que ancestrais divinizados, representam uma forma singular de se relacionar com as comunidades e com a natureza. Representam a profunda ligação que os descendentes da diáspora têm

com os seus ancestrais e com a África. Na origem da capoeira, os capoeiristas eram figuras ativas nos cultos aos orixás, e utilizavam a fé neles como forma de obter proteção e axé. Apesar de a capoeira ter passado a ser trabalhada dissociada das religiões afrodescendentes, constantemente os orixás e suas energias continuam sendo invocados nas rodas e é constante a referência a eles nos cânticos. A relação ritual e simbólica entre a capoeira e o culto aos orixás é profunda, sendo emblemática a simbiose entre elas.

3- CECAB: espaço de encontro com os ancestrais

A construção onde fica a sede do Centro Cultural Capoeira Água de Beber (CECAB) data do século XIX. Adentrando o espaço deparamos-nos com um amplo salão. Nas paredes avistamos dois quadros, um de Mestre Bimba⁵ e outro de Mestre Pastinha⁶. Encontram-se também expostos vários *banners* de divulgação de festivais e de projetos realizados pela associação. De frente ao centro do salão há um grande espelho, semelhante aos que se encontra em academias de dança e ginástica. Ao lado do espelho existe um suporte no qual ficam pendurados alguns berimbaus, os de uso cotidiano. Nas laterais do espelho há duas grandes caixas de som. Encostados em uma das paredes do salão, também encontram-se três atabaques⁷, de tamanhos diferentes. Em um dos cantos do salão foram fixadas duas barras para atividade física. O piso do local é de cimento, pintado de verde, havendo no centro do salão um círculo de cerca de cinco metros de circunferência pintado todo em amarelo. No canto superior direito do salão também há outro círculo amarelo, sendo este menor. Existe uma sala pequena onde são

⁵ O baiano Manuel dos Reis Machado, Mestre Bimba, criou em 1928 a modalidade denominada por Capoeira Regional Baiana, fundando sua academia em 1932. A capoeira regional configura-se como uma proposta eclética. Mestre Bimba criou a Capoeira Regional incorporando aos movimentos corporais da capoeira passos de folgedos populares de origem negra, como o batuque e o maculelê, assim como alguns golpes e defesas de lutas brancas e asiáticas, como a luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e savate.

⁶ Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, foi o principal representante da Capoeira Angola. A partir do surgimento da Capoeira Regional surge a denominação de Capoeira Angola, com a qual se identificaram os capoeiristas que mantiveram uma postura conservadora com relação aos hábitos e valores tradicionais da capoeira. A Capoeira Angola reinventa uma tradição através da recuperação de elementos, no plano simbólico, que se relacionam ao mundo negro e sua origem africana, afirmando-se também como um movimento de recuperação da identidade negra no cenário nacional.

⁷ O atabaque é um instrumento musical de percussão. Constitui-se de um tambor ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro. Na capoeira, ele é tocado nas rodas com as mãos, porém podemos encontrá-lo em outros rituais sendo tocado com duas varetas ou com uma mão e uma vareta. No candomblé, o atabaque é considerado um instrumento sagrado.

guardados berimbaus, tambores, agogôs⁸, caxixis⁹, abês¹⁰, figurinos e materiais de cenário de espetáculos, e uma estante com alguns livros e revistas. Próximo à porta da sala encontra-se um banco comprido de madeira, que frequentemente é levado ao centro do salão, durante as rodas, para nele ficarem sentados os capoeiristas que estiverem compondo a bateria¹¹.

Os objetos dispostos neste espaço têm sua função para além do uso no cotidiano. Eles são ordenados simbolicamente permitindo aos capoeiristas entrarem em contato com o universo de significados inscritos neste espaço social. Há uma profunda preocupação, por parte dos membros do CECAB, em manter uma estética que acolha as suas experiências e memórias. Em destaque na parede, os quadros com as imagens de mestre Bimba e de mestre Pastinha dão suporte ao sentimento de integração e de continuidade com a tradição e os ensinamentos do passado. Estes personagens são referências nos discursos e no trabalho de reinterpretação da trajetória da capoeira, feito em função do presente vivido pelo grupo. Encontram-se nesse espaço como testemunhas da importante mensagem dos ancestrais transmitida pelo mestre de capoeira.

O Mestre Ratto é o personagem central do CECAB. É ele que, no papel de detentor da palavra, encarrega-se no cotidiano da associação de passar os ensinamentos da capoeira aos seus alunos, desde os iniciantes aos que já são professores. Por meio da corporeidade e da oralidade, leva a esses os fundamentos deixados pelos ancestrais. Ele os instrui quanto à forma de se comportar nos treinos, nas rodas e na vida. Constantemente, conversa sobre os detalhes dos rituais e seus sentidos, trazendo sempre as lições dos mestres do passado. Mestre Ratto coloca-se na posição de transmissor das mensagens e conselhos desses mestres. Está sempre lembrando frases e histórias de antigos capoeiristas que servem para elucidar situações do momento atual. O passado é a referência maior, onde reside a resposta para as questões do presente. Assim, rompe-se com a estrutura linear do tempo, sendo o tempo atual na capoeira uma combinação do

⁸ O agogô é um instrumento de metal composto de dois cones ocos de ferro sem base, que são ligados entre si por vértices e tocados por uma vareta também de metal.

⁹ O caxixi é um pequeno cesto de palha trançada, com sementes secas dentro, fechado com um pedaço de cabaça. Ao ser movimentado produz um som de chocalho.

¹⁰ O abê é um instrumento de percussão, utilizado no maracatu e no afoxé, que consiste de uma cabaça envolta com uma rede com contas. Ao ser movimentado produz um som de chocalho.

¹¹ Bateria é como é chamada na capoeira a orquestra que toca os instrumentos durante as rodas.

passado com o presente. Os capoeiristas são envolvidos por um tempo mítico no qual a sabedoria do mais velho aparece como principal veículo de atualização dos rituais. Mestre Ratto faz questão de enfatizar que os movimentos e os ensinamentos não são criações suas, são reinterpretações da tradição da qual é um dos representantes. Ele se coloca como guardião de uma memória que transmite e a partir da qual envolve os alunos em sua ritualística.

Os alunos são levados durante os treinos a vivenciarem as situações do jogo, adentrando a prática a partir da observação e da mimese dos movimentos e da gestualidade do mestre. O mestre aparece para a maioria dos capoeiristas como um modelo a ser seguido, respeitado e admirado pelos seus alunos. Ao longo de todos os treinos que ocorrem no CECAB, o mestre Ratto posiciona-se de forma a todos os alunos visualizarem a sua movimentação. Desde o momento inicial, cada movimento é realizado por ele, sendo, em seguida, feito repetidamente por todos, com o seu acompanhamento. São destacados movimentos e situações frequentemente observados nas rodas, que o mestre busca enfatizá-los de forma a aperfeiçoar a sua prática. A partir da mimese, o aluno inicia o seu processo de aprendizagem na capoeira e de constituição de uma memória corporal, assim como o processo de identificação com o grupo.

O primeiro movimento que o mestre ensina aos seus alunos é a ginga. Ao longo de todos os treinos, Mestre Ratto enfatiza que na capoeira ela deve ser utilizada como base de toda movimentação. Com o recurso da ginga, o corpo do capoeirista desenha esferas nos espaço circular da roda de capoeira, criando a impressão de dançar ao som do berimbau. Ela impede o confronto direto, sendo dela que partem os golpes e deslocamentos.

A ginga é o sistema de comunicação impresso no corpo do capoeirista, centrado na autonomia dos quadris, característica da motricidade negro-africana. Ela situa o corpo do capoeirista constantemente entre o lúdico e o combativo, conferindo a ambivalência que “[...] faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte, mas é; não é uma dança, mas é; e não é uma luta, mas é.” (REIS, 2000, p. 177). Ela é um dos elementos principais que conferem o caráter dinâmico e híbrido herdado da diáspora negra. Através dela, os capoeiristas desenvolvem sua dinamicidade, flexibilidade e agilidade, encarnando as mediações simbólicas coletivas.

O espaço por excelência da aprendizagem da capoeira é a roda. Ela é o círculo de capoeiristas em torno do qual se dá o ritual da capoeira, o espaço sagrado do jogo.

Ela mantém a visão circular e integralizadora de mundo, característica da cosmovisão africana, presente também no culto aos orixás. A roda subentende uma visão cíclica do tempo, através da qual uma roda de capoeira é sempre a continuação de outras, independente do tempo que as separe. Através desta visão do tempo, temos uma contínua unidade do passado com o presente e o futuro. Na capoeira encontramos a analogia da roda com o mundo. Ao iniciar-se um jogo adentrando-a, diz-se que se está indo “pelo mundo afora”, um mundo particular, um mundo ao mesmo tempo sagrado e profano.

No CECAB, são frequentemente realizadas rodas ao final dos treinos, que ocorrem no círculo amarelo que fica no centro do salão. Elas são sempre iniciadas com o toque do berimbau. A partir dos comandos do berimbau, o Mestre Ratto dita o ritmo e coordena as rodas. O berimbau comanda a roda e transmite a energia a partir dos ritmos dos seus diversos toques. Os capoeiristas são levados a um estado de relaxamento no qual ganham autonomia a partir dos estímulos que recebem dos toques e dos cânticos que os acompanham. Nesse momento, o estado de espírito do capoeirista se modifica, trazendo para a roda o repertório da memória e das vivências registrado no corpo. Na roda não há total previsibilidade do que pode acontecer, porque é o momento em que os capoeiristas colocam em prática todo seu conhecimento da capoeira, a sua capacidade de improviso, e experimentam os movimentos aprendidos durante os treinos, adquirindo confiança e anexando-os ao seu repertório de jogo. Assim, gingando e jogando, na roda os alunos começam a conquistar seu lugar e a apreender os sentidos e códigos da tradição. A roda aparece como um ritual de passagem no qual o capoeirista passa a realmente pertencer ao grupo.

Os diversos momentos da capoeira são constantemente acompanhados pela presença das músicas que são cantadas e escutadas. Nos treinos, normalmente, o Mestre Ratto alterna momentos em que utiliza o aparelho de som e outros em que ele mesmo canta e toca. Algumas vezes, ele dá intervalos na atividade física para que os alunos escutem com mais atenção as letras dos cânticos, para que as cantem e para que estabeleçam ligação com os acontecimentos e personagens que são trazidos através delas. De vez em quando, chama a atenção dos alunos para detalhes nas falas e nas histórias transmitidas. Enquanto treina, o aluno aprende as histórias dos capoeiristas do passado, da escravidão e das lutas de resistência.

As músicas durante a roda são os veículos de comunicação entre o mestre, o berimbau, os capoeiristas e os ancestrais que através delas são louvados, reforçando o sentimento de pertença ao grupo. Na capoeira, as temáticas nas letras dos cânticos são as mais diversas. Nelas encontramos narrações e referências a acontecimentos da história da escravidão, da capoeira e de seus personagens. Chama-se a atenção para fatos que estejam acontecendo no momento em que estão sendo cantadas na roda ou que tenham ocorrido em rodas passadas, criando uma ligação entre elas. Os cânticos repassam as mensagens da diáspora negra, não permitindo que se desfaça o elo entre os capoeiristas, os ancestrais e a África. Transmitem impressões e relatos sobre o passado que fazem com que este ganhe consistência na memória do grupo. São importantes relatos que ligam o presente ao passado, fortalecendo a visão cíclica de tempo e atuando como espaço do constante repensar a história.

De um ponto de vista amplo, a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida quotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social. Sua atuação na religião, no folclore e na tradição. Louvam-se os mestres de capoeira e evocam-se as terras de África da onde procederam. Fenômeno importante a se observar em boa parte das cantigas de capoeira é o diálogo. Não é o diálogo normal entre duas pessoas presentes, mas o entre uma pessoa humana presente e outra pessoa ou coisa ausente, onde as indicações são feitas e respondidas por uma só pessoa. (REGO, 1968, p. 89).

É também na musicalidade que observamos a maior proximidade da capoeira com os cultos aos orixás. Mestre Ratto enfatiza em seus discursos que a capoeira não prega nenhuma crença religiosa, estando aberta a sua prática a devotos de todas as religiões. Contudo, isso não impede que no CECAB seja constante a referência aos orixás nas músicas cantadas, nem suprime a semelhança ritualística característica da tradição da capoeira.

A bateria do CECAB é composta por três berimbaus: o gunga (ou berra-boi, berimbau mais grave), o médio (nem grave nem agudo) e o viola (o mais agudo). Esta é a distribuição dos berimbaus na bateria encontrada na maioria dos grupos contemporâneos de capoeira. Esses berimbaus se encontram em analogia aos atabaques utilizados no candomblé. Nele temos o atabaque rum (o mais grave), o rumpi (o médio), e o lê (o mais agudo). Assim como no candomblé é o atabaque mais grave que comanda os demais, na roda de capoeira é o gunga que comanda os outros berimbaus e o ritual. O berimbau gunga dá início ao jogo, comanda a roda, transmite a energia e dita o ritmo através dos diversos toques. Acompanhados pelos toques dos três berimbaus, temos

vários cânticos que fazem referência aos orixás, invocando-os a trazerem suas energias, seu axé. Iemanjá¹², por exemplo, é saudada pelos capoeiristas como uma mãe. Em apresentações e espetáculos do CECAB, enquanto se canta músicas nas quais Iemanjá é citada, costuma-se colocar mulheres trajadas como ela, representando também a ligação com a África feita através do oceano Atlântico.

Quando a maré baixar
 Vá lhe visitar
 Vá fazer devoção
 Vá lhe presentear
 No mar
 Mora Iemanjá
 Vários negros foram pro Brasil
 Bantos, nagôs e iorubás
 Dentro do navio negreiro
 Deixaram suas lágrimas correr no mar
 No mar
 Mora Iemanjá
 Sua lágrima que correu no mar
 Tocou no peito de Iemanjá
 Ela podia mudar a maré
 Fazer meu navio voltar pra Guiné
 No mar
 Mora Iemanjá
 (Cântico de capoeira - Composição: Marquinho Coreba)

A relação com a ancestralidade é também expressa na nostalgia e busca constante de se construir um elo com a África em seus tempos antes do tráfico de escravos. A nostalgia com relação ao passado se configura como uma forma de solidariedade através do sofrimento, relacionando as experiências dos ancestrais às lutas do presente. Os acontecimentos, personagens e lugares encontrados nas histórias da escravidão e da capoeira são selecionados e ressemantizados, a partir dos problemas concretos do dia-a-dia, na construção da memória do grupo.

Mestre Ratto realça em suas falas o caráter de resistência da capoeira. Os relatos que o mestre faz da trajetória dela buscam demonstrar como o emprego da ginga funciona como uma tática eficiente de luta, evitando o enfrentamento direto dentro do jogo político. O capoeirista se molda através dos espaços vazios que encontra, esperando o momento de atacar e inverter a ordem. A partir desta memória de resistência, Mestre Ratto fundamenta a necessidade de participação do CECAB, junto ao movimento negro da cidade de Fortaleza, no combate ao racismo e na busca de

¹² Iemanjá, ou *Yemoja*, é a entidade feminina do candomblé que goza de maior popularidade no Brasil. Seu nome significa “mãe cujos filhos são peixes”. Ela é a mãe de diversos orixás, e é saudada comumente como rainha do mar. No Brasil, ela é festejada no dia 02 de fevereiro, sendo também associada no sincretismo religioso a Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

implementação da lei 10.639¹³, construindo com essas lutas um sentimento de identificação. Para reforçar também esta memória, o mestre tem dado ênfase à realização de palestras, cursos e seminários, no espaço do CECAB, tendo como foco temáticas relacionadas às culturas afrodescendentes e às histórias da escravidão e da capoeira.

4- Considerações finais

Com base no quadro desenhado acima, podemos observar que a relação com a ancestralidade perpassa o cotidiano dos capoeiristas do CECAB, reforçando o sentimento de coesão e integração. A memória dos acontecimentos, dos personagens e dos lugares é projetada sobre as experiências contemporâneas gerando uma sensação de continuidade.

A relação entre o mestre e o aluno é chave neste processo de transferência da memória e de construção da identidade. Através da riqueza dos ritos e dos mitos, que o mestre transmite ao grupo, são atualizadas as memórias, criando um elo com os ancestrais, com os orixás e com a África.

Compreendemos o ritual da capoeira como um culto aos ancestrais, no qual a identidade do grupo se cria a partir do reconhecimento desta ancestralidade. Assim, os capoeiristas compartilham de uma identidade, pensando e recordando a partir de uma perspectiva em comum. A capoeira tem, portanto, como suporte, uma memória coletiva fundada no culto aos ancestrais, que os remete a um modo de sentir e relacionar-se com o mundo e com as pessoas neste universo simbólico.

¹³ A lei 10.639 foi promulgada em 09 de janeiro de 2003. Ela alterou as diretrizes e bases da educação nacional, incluindo no currículo oficial a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". O objetivo da lei é que, trabalhando a história e as culturas dos povos da África e do negro no Brasil ao longo do cotidiano das escolas, criem-se condições de reforçar o clima de respeito e valorização das diferenças, conscientizando da importância das culturas e dos povos negros na formação da nação brasileira, possibilitando o surgimento de cidadãos mais conscientes de seus direitos, deveres e valores, e superando atitudes preconceituosas e discriminatórias com as quais nos deparamos diariamente, gerando novos olhares em torno da alteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jugers. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Caderno CEDES**, Campinas, v.26, nº 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10. p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

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

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas para o ar**: a capoeira no Brasil. 2. ed. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.