

O APRENDIZADO DA GINGA NA RODA DE ANGOLA

Johnny Menezes Alvarez

Doutorando no Instituto de Psicologia da UFRJ

Quando observamos capoeiristas em atividade destacamos um movimento de corpo característico desta tradicional prática comumente denominado de ginga. Para jogar capoeira devemos estar sempre gingando. Neste trabalho pretendemos discutir o aprendizado da ginga, extraíndo daí os sentidos que a tradição viva da capoeira vem dando a esta prática. Dito deste modo o problema é apresentado de modo amplo, generalizado e bastante vago. Nesse sentido, vamos procurar circunscrever o máximo o lugar de onde falamos, pois não queremos falar da ginga em geral de uma capoeira em geral, mas dos sentidos da ginga dentro do movimento que a partir da primeira metade do século vinte na Bahia veio a se chamar de Capoeira Angola. Para tanto utilizaremos alguns relatos dos mestres de hoje e de outrora a respeito da ginga e de seu aprendizado, alguns textos teóricos em psicologia, antropologia e filosofia que possam nos ajudar no entendimento do aprendizado da ginga, assim como a experiência que venho tendo como aprendiz de capoeira angola a cerca de seis anos¹. Nossa pretensão não é através deste lugar singular e específico do qual nos aproximamos, extrair daí uma teoria geral da aprendizagem ou da ginga na capoeira. Entendemos que com essa aproximação singular e característica das práticas de aprendizado da ginga na capoeira angola podemos justamente evitar as tendências generalistas que perpassam as teorias da aprendizagem.

Em 1941 Vicente Pastinha funda em Salvador, junto a outros importantes capoeiristas do seu tempo, o CECA (Centro esportivo de capoeira angola) imbuído da necessidade de resistir às transformações modernizantes que a capoeira vinha

¹ Como a tradição da capoeira angola é eminentemente oral, buscaremos privilegiar os relatos dos capoeiristas que foram guardados em textos, áudio e imagens através do tempo.

sofrendo naquele tempo². Pastinha funda o CECA no intuito de se adequar às novas necessidades da prática da capoeira sem perder o contato com suas raízes tradicionais (Daí o nome Angola, de onde uma grande parte dos escravos veio). Mesmo aceitando alguns aspectos desta modernização da capoeira, como a criação de um espaço social, com sede, regulamento e hierarquias para a prática e o ensino da capoeira angola, Pastinha busca manter vivo os aspectos primordiais da capoeira mãe. A rua enquanto lugar do cultivo da capoeira antiga sede lugar a proliferação dos grupos e escolas de capoeira. A escola de Pastinha gera frutos e hoje vários grupos de capoeira angola reivindica sua filiação. Atualmente quem quer aprender a capoeira angola normalmente procura tais grupos, passando a frequentar esses espaços regularmente, onde lhe são passados os saberes desta prática tradicional da cultura brasileira.

Segundo Pastinha a “escola” da capoeira angola deve preservar importantes aspectos da capoeira mãe evitando cair nas formalizações das escolas tradicionais. Dentre estas formas de resistência Frede Abreu destaca o modo singular da transmissão da capoeira, que é o “aprendizado de oitava”, ou seja sem método ou pedagogia formal (Abreu, 1999). O mestre baseado em sua experiência e em sua observação vai criando ou se aproveitando de situações criadas para inserir o aprendiz na tradição da capoeira, para tanto a convivência próxima entre aprendiz e mestre é fundamental. Para Muniz Sodré (2002) o mestre de capoeira não ensina o seu discípulo no sentido tradicional da pedagogia ocidental, onde os conceitos são passados de modo metódico e formal. Segundo Sodré o mestre “(...) criava as condições de aprendizagem formando a roda da capoeira e assistindo a ela. Era um processo sem qualquer intelectualização, como no Zen, em que se buscava um reflexo corporal, comandado não pelo cérebro, mas por alguma coisa

² Destacamos no início da década de 30 a criação do movimento da capoeira regional baiana, fundada por Mestre Bimba. Esta capoeira hoje hegemônica no Brasil e no mundo tende a privilegiar o aspecto esportivo e marcial da capoeira, além de destacar a transmissão da capoeira segundo esquemas tradicionais das escolas (eficiência técnica na garantia de resultados, avaliações sistemáticas [batizado] dos movimentos e golpes, onde são atribuídas gradações [cores dos cordéis], entre outras coisas).

resultante da sua integração com o corpo”. Esta maneira encarnada em que o mestre e o aprendiz vivem a experiência do aprendizado sem formar princípios ou métodos generalistas é fundamental para resistir à escolarização da capoeira angola. Sobre este tema nos fala Mestre Pastinha: “Capoeira Angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres e próprios de cada qual. Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi. Cada um é cada um” (Pastinha 1967). Buscamos, nesse sentido, evitar que o nosso trabalho caia nas armadilhas acadêmicas dos discursos vazios e desencarnados das formas gerais. Não é nosso intuito usar as experiências do aprendizado da ginga da capoeira angola como casos particulares de uma teoria geral da aprendizagem, mas encontrar nesta prática viva e tradicional alguns sentidos do aprendizado da ginga que possam fazer questões para nossas práticas de aprendizado.

Feitas essas considerações iniciais tentaremos descrever e discutir alguns possíveis sentidos do aprendizado da ginga na capoeira angola. Logo no início o aprendiz é apresentado para os três componentes básicos da capoeira (os movimentos do corpo, os cantos, os instrumentos e seus toques). O iniciante é convidado a participar do treino sem que a ele seja dado um tratamento diferenciado. Não há nos treinos da capoeira angola um lugar específico para principiantes. Ele já entra e passa a conviver junto aos outros, participando deste então das atividades do grupo. Quanto ao aprendizado dos movimentos corporais do jogo de angola, destaca-se a ginga. Um movimento de deslocamento, para frente e para trás, das pernas e dos braços que se alternam inversamente de modo que, quando a perna esquerda esta na frente o braço direito deve estar também à frente próximo ao rosto e vice versa. O aprendiz é levado a repetir exaustivamente este movimento, procurando imitar o professor. Junto à ginga vamos sendo apresentados a outros movimentos do jogo de angola, o aú, o role, o rabo de arraia, a meia lua, a esquiva, a negativa, formando séries consecutivas. Vamos aprendendo que a ginga

é um dos movimentos principais, já que é dela que se iniciam os demais movimentos, assim como esses também devem se encerrar nela. Iniciar e encerrar devem ser aqui compreendidos como estados provisórios de experiências de treino, pois o jogo da capoeira pressupõe uma continuidade do movimento, dispostas numa circularidade onde o começo e o fim ficam difíceis de serem identificados. Mas podemos dizer que a ginga é o movimento de manter o jogo sempre em movimento. Ou seja o angoleiro quando não está realizando os golpes de defesa e ataque deve estar necessariamente gingando. A tal movimentação contínua da ginga é que os demais movimentos devem se encaixar. Quanto mais contínua e imediata forem a movimentação da ginga e dos outros movimentos maior a destreza do jogador. Cada aprendiz “de oitiva” vai encontrando, auxiliado pelo mestre e pelos demais companheiros, o tempo de seu aprendizado encarnado da ginga. Nossos mestres nos indicam o tempo todo à necessidade de soltar a ginga de modo que os movimentos ganhem uma suave continuidade. Para tanto os mestres de angola criam situações de jogo, seja com um companheiro nos treinos ou melhor ainda nas rodas.

Numa série de aulas-espetáculos ministradas em todo o Brasil, o músico, dançarino e cantor Antônio Nóbrega usam uma definição bastante interessante para o movimento da ginga na capoeira, apontando para uma característica paradoxal. Nóbrega começa dizendo que nas danças clássicas européias, o bailarino busca um estado de equilíbrio em que o movimento se realiza respeitando os eixos horizontais e verticais. Nestes movimentos o que se busca é o equilíbrio perfeito, suave e preciso, quase geométrico. O desequilíbrio torna-se fatal para o bailarino, propiciando geralmente uma queda ou a deselegância do movimento. Para Antônio Nóbrega a capoeira e algumas outras manifestações corporais brasileiras, como o frevo, se caracteriza por um estado paradoxal que ele chamou de equilíbrio precário. Estado onde o limite da estabilidade do equilíbrio ou a instabilidade do desequilíbrio estão paradoxalmente presentes no movimento. Este movimento que atravessa zonas de equilíbrio precário,

lembra bastante o movimento de um bêbado que dá a estranha sensação a um observador de estar sempre prestes a cair, mas consegue inexplicavelmente se reequilibrar e assim novamente se desequilibrar, numa estranho movimento indeterminado e surpreendente. O observador fica então perplexo pois não consegue ter a certeza do próximo movimento do bêbado. “E jogar precisa ser jogado sem sujar a roupa, sem tocar o chão com o corpo. Quando eu jogo, até pensam que o velho esta bêbado, porque fico todo mole e desengonçado, parecendo que vou cair. Mas ninguém ainda me botou no chão, nem vai botar.” (Pastinha, 1967) A ginga na capoeira é portanto, segundo Nóbrega, um movimento em equilíbrio precário. E aqui gostaríamos de focar esta estranha situação do movimento da ginga. Como vimos acima jogar capoeira é manter a continuidade dos movimentos, mas se esses movimentos contínuos se automatizarem num mecanismo cego e repetitivo o adversário pode antecipá-los e neutralizá-los. Como manter a continuidade imediata de movimentos sem reduzi-los a um automatismo que seria fatal num jogo como a capoeira? Talvez analisando melhor a noção de equilíbrio precário possamos nos aproximar de possível solução para essa pergunta. Essas zonas de equilíbrio precário da ginga permitem determinadas paradas ou hesitações do movimento que servem para falsear a continuidade deste, como que abrindo perspectivas de bifurcações que surpreendam o adversário sem que o movimento perca sua continuidade. Abrem-se inusitadas zonas de indeterminação, ou pequenas interrupções desequilibrantes que dificultam a antecipação dos movimentos seguintes. Vamos aos poucos nos encontrando com a incrível e paradoxal situação do movimento da ginga, numa continuidade com pequenas hesitações ou falsos desequilíbrios que abrem o movimento para uma continuação inesperada. De algum modo nosso corpo vai cultivando uma atenção ao tempo desse estranho movimento. Movimento extensivo aberto a bifurcações temporais. Quem já viu dois bons angoleiros jogando deve ter se surpreendido com o entrelaçar dos corpos numa plástica de dobras ao infinito, já que os golpes não interrompem

definitivamente o movimento (em momento nenhum podemos segurar o movimento). A estratégia tanto de defesa quanto de ataque não é interromper o movimento mas aproveitá-lo a seu favor, sem abrir demais sua guarda. O aprendiz da ginga imerso nesse estranho e paradoxal movimento deve portanto cultivar uma experiência corporal atenta às dobras dos paradoxos, da continuidade descontínua, da abertura fechada, do equilíbrio precário, do se mostrar dissimulando. Esse saber encarnado que os treinamentos oferecem a oportunidade de ser cultivado não pode ser nem intelectualizado, nem automatizado. O que afasta a possibilidade de reduzir o aprendizado da ginga a uma aquisição de habilidades corporais que se adequariam ao ambiente da capoeira, nem muito menos a representações mentais que guiarão o nosso corpo segundo estratégias intelectuais. Não se trata do movimento automático de um corpo mecânico nem de um movimento guiado por uma mente intencional. Sobre o corpo do angoleiro nos lembra Pastinha: "Amigos o corpo é um grande systema de razão, por detraz de nossos pensamentos acha-se um Snr. poderoso, um sabio desconhecido³;... (pastinha in Decanio, 1997)"

O aprendiz da ginga também vai se deparando no convívio da capoeira com outros sentidos que a noção de ginga traz embutido na prática do jogo de Angola. A capoeira é uma prática física mas não é apenas isso, ela também é uma luta e a ginga também deve ser entendida como um movimento de resistência guerreira. Câmara Cascudo (2001) após uma viagem à África, onde ele buscou os relatos orais da cultura africana e suas sintonias com os aqui existentes escreve o livro intitulado "Made in África". Num dos capítulos deste livro cujo título é "A Rainha Jinga no Brasil", Cascudo apresenta através da memória oral dos africanos a história da rainha Jinga que viveu em Angola por volta do fim do século XVI e início do XVII. "(...) uma soberana autêntica, na legitimidade de todas as tradições africanas, luxo, armas, festins, invasões de fronteiras,

³ Nas transcrições dos manuscritos de Mestre Pastinha vamos respeitar o texto original com seus erros de português.

massacres de suspeitos, consolidação militar.” (Idem) Guerreira contumaz Jinga é lembrada por suas habilidades de resistir ao julgo da colonização portuguesa em Angola. “Rendeu-se várias vezes. Ficava serena, gentil, concordadora, até que brilhasse a hora da reação. Erguia o braço de comando e os batalhões negros atiravam-se contra os portugueses” (idem pg ...). Mas a frente de seu texto Cascudo nos mostra como hoje nas tradições brasileira uma das únicas rainhas africanas que permanece na memória do povo é a rainha Jinga. A guerreira que não se mostra inteiramente, que não se deixa ser plenamente identificada pelo inimigo que é sempre surpreendido. Exemplo de uma guerra de resistência, que alterna a violência dos combates com momentos de diplomacia e sedução ao colonizador. O movimento da ginga na capoeira talvez traga também estas características. Numa luta em campo aberto (capoeirão) onde seu corpo é sua arma tanto de defesa quanto de ataque, a ginga apresenta-se como um movimento de espreita e dissimulação sem poder se esconder numa tocaia. De novo observamos o caráter paradoxal dessa luta. O lutador deve seduzir o oponente, oferecendo facilidades, abrindo suas guardas, criando armadilhas para que este tenha a sensação da facilidade do golpe. O adversário certo de sua vitória sempre é um oponente mas fácil de ser derrotado, já que displicente ataca sem se defender. A ginga astuta não só se defende mas nessa defesa abre a estratégia do ataque. Do mesmo modo o ataque proveniente de um angoleiro deve considerar também a defesa. Atacar e defender não são aqui dois movimentos isolados mas que jogam juntos numa circularidade paradoxal. Nessa luta defender é atacar e atacar é defender. Mas talvez o mais importante seja a surpresa do golpe, pois o aspecto defensivo do ataque é sempre dissimulado assim como o aspecto ofensivo da defesa. Mas uma vez a capoeira angola penetra os seus movimentos numa zona de indeterminação, onde os movimentos de ataque e defesa sempre agem de modo dissimulado. O angoleiro é ensinado por seu mestre a soltar sua ginga para que ela seja bem manhosa, malandra, mandingada.

“Depois que os nêgos se achou ser forte com sua armas manhosa, tornou-se difícil para os cabos do mato por as mãos nos nêgos, porque? Escorregavam mesmo que quiabo, eles aplicavam truque no proprio corpo.” (Pastinha in Decanio, 1997)

Mas se a ginga deve ser compreendida como uma atividade física e uma luta, devemos ampliar estes sentidos incorporando alguns aspectos estéticos fundamentais ao jogo de angola. Cada angoleiro é levado a expressar movimentos floreados. Todo capoeira é um exibicionista, quando pode realiza floreios por pura plasticidade estética. Mas este aspecto lúdico e brincalhão também tem outros sentidos além da beleza do movimento, servindo como uma destacada artimanha de combate. O capoeira bate rindo, ou melhor usa o riso como estratégia para chatear ou tirar a atenção do adversário. Um oponente desequilibrado emocionalmente ou desatento é presa fácil. A malandragem é uma hábil “arma estética”. Aqui também encontramos o aspecto paradoxal que parece permear o aprendizado da ginga. O aprendiz não pode confundir manha ou floreio com distração ou desatenção. Ela leva com certeza para um afrouxamento das tensões de uma atenção focada que o calor de uma luta pode nos levar. Relaxar e distender parecem ser fundamentais para que o capoeira consiga vadiar na roda de angola, sem contudo chegar a um nível de desatenção. A brincadeira na ginga da capoeira deve levar-nos a um estado de atenção distraída, de disponibilidade ao movimento, de sensibilização as surpresas do jogo. De novo podemos destacar a inadequada consideração da ginga como um movimento contínuo e automático, pois o seu aprendizado deve considerar a sensibilização de uma atenção distraída.

Nessa estética da ginga não podemos esquecer a questão rítmica. Sobre isto nos diz Pastinha:

“Não se pode esquecer do berimbau. Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som. Dá vibração e ginga ao corpo da gente (...) Bom capoeirista, além de jogar, deve saber tocar berimbau e saber cantar.” (Pastinha, 1967)

A ginga pulsa no ritmo da orquestra⁴. Munis Sodré (1998) mostra que o ritmo da capoeira assim como o do samba funciona através da “síncope”, definida por ele como a batida que falta, uma ausência no compasso de uma batida fraca que leva a outra forte. Tal ausência leva o corpo a completá-la com o movimento. Nesse sentido o ritmo da orquestra leva o aprendiz a uma sintonia rítmica-corporal. Aprender a gingar é necessariamente mergulhar nos sons da capoeira, deixar com que eles marquem nossos movimentos, mais uma vez devemos desenvolver uma sensibilização rítmica.

Bom, até aqui destacamos os múltiplos sentidos da ginga de angola, movimento atlético, luta, arte, vadiação, dança, ritmo, jogo ... e que todos esses aspectos possuem em seu cerne uma circularidade paradoxal que não nos permite dar uma definição acabada e plena. Pois se nos treinos muitas vezes somos apresentados a estes sentidos separadamente, é na roda que tais aspectos tem a oportunidade propicia de serem experimentados conjuntamente. A roda, espaço circular onde os capoeiristas se reúnem. É aqui que podemos destacar um outro e importante sentido para o aprendizado da ginga: o caráter ritualístico e mágico da capoeira angola. A roda, neste sentido encarna toda a tradição viva da capoeira⁵. E se até aqui você conseguiu, enquanto aprendiz, ficar de fora dos sentidos do gingar, se colocando na posição reflexiva de um observador de si, a experiência e a força da roda lhe oferece a oportunidade de finalmente penetrar na experiência rica e “quente” da capoeira. Elementos de mistério, risos, malandragem, mandinga, sons, ... vão “exigindo” do aprendiz um posicionamento encarnado. À atividade física e suas habilidades específicas vão se incorporando outros elementos, e com eles novas formas de engajamento e de emoção. O

⁴ Na capoeira angola a orquestra é formada por berimbau, pandeiro, reco-reco, agogô e atabaque.

⁵ Nos referimos a tradição num sentido ampliado. Não se trata de um passado que pode constringer e discriminar, mas da presença de um “espírito”, que os capoeiristas denominam de “axé”. Uma roda é considerada boa quando esse “espírito” está presente, quando tem “axé”. Portanto a tradição não é o retorno a um passado, mas é a própria continuação encarnada de um “espírito” que se faz presente, na forma da própria experiência da capoeira angola se fazendo.

capoeirista é “levado”⁶ a deslocar sua atenção, do como se comportar para o estar atento ao espírito do jogo, liberando-se do sensorio-motor e expandindo-o, abrindo-se ao plano dos sentidos numa experiência encarnada, a qual enseja o enraizamento e a surpresa – acontecer com o acontecimento. Numa roda em Niterói, anos atrás, por exemplo, espantava a alguns principiantes como o Mestre Moraes⁷ podia ao mesmo tempo jogar e ouvir detalhes dos instrumentos da orquestra, numa atitude totalmente encarnada e plena de sentido. Para isso, é preciso dispor-se a uma sensibilização, deixando-se afetar por aquilo que faz acolhendo seus efeitos sobre si. Há uma força afetiva na capoeira, e essa é sua dimensão não recognitiva ou impessoal, imediaticidade da experiência concreta e afetiva. Essa força afetiva produz, no aprendiz, uma sensibilização que engaja, pratica-se pela experiência afetiva de praticar. É pelo engajamento que o aprendizado ocorre.

Tudo isto respeitando o inacabamento que acima nos referimos, mantendo sempre uma onda de mistério de segredo, que atravessa o aprendizado da ginga. Sobre isto nos fala Pedro Abib:

“ Roda enquanto rito de passagem, traz elementos importantes da cosmologia africana, como certos saberes ou segredos, guardados pelo mestre, que vão sendo revelados aos poucos, conforme o iniciante vai encontrando o amadurecimento necessário para poder ter acesso a esses conhecimentos.” (Abib, 2000)

Presente em todos os momentos nesse aprendizado o mestre atua, mas, nem sempre sua atuação ou presença é percebida. Ciente de que o “espírito da capoeira”, enquanto uma experiência viva é onde se aprende, o mestre muitas vezes atua garantindo as condições mínimas para que o “axé” possa acontecer. Sem garantias de que esse “espírito” se presentifique, intervém como uma espécie de maestro da orquestra. Atua como um provocador, instigando quando a “axé” ainda não aconteceu. É importante distinguirmos o

⁶ Utilizamos aqui o verbo levar no sentido da levada de uma dança, de um jogo ou de um som, e não no sentido do encaminhamento a um lugar pré-determinado.

⁷ Discípulo indireto de Mestre Pastinha. Atualmente é o líder do grupo GCAP (Grupo Capoeira Angola Pelourinho) na Bahia.

provocador daquele que se julga sabedor. O espírito da capoeira não pertence a ninguém, nem mesmo a um mestre. O que podemos fazer é iniciar o ritual e permanecermos atentos, abertos à experiência. Tal como um surfista ou um piloto de asa delta, que aproveita as ondas e os ventos, o capoeirista também é levado pelas ondas da roda.

BIBLIOGRAFIA:

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers; CASTRO, Luís Vitor; SOBRINHO, José Sant'anna. Capoeira e os diversos aprendizados no espaço escolar. Revista Motrivivência nº 14, ano XI, Florianópolis: ed da UFSC, 2000
- ABREU, Frederico José de. Bimba é Bamba: a capoeira no Ringue. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Made in África (pesquisas e notas). 5ª ed. São Paulo: Global, 2001
- DECANIO FILHO, A. *A herança de Pastinha*. Editoração eletrônica do texto; revisão; criação e arte final da capa: Angelo A. Decanio Filho. 2ª Edição: com dicionário dialetal, 1997.
- SODRÉ, Muniz. Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002
- _____. Samba, o dono do corpo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- PASTINHA, Mestre. Revista Realidade – fevereiro de 1967 – editora abril