

Ricardo Cesar Carvalho
Nascimento > **A Ginga: do Corpo ao Cosmos**
On ginga: from body to cosmos

Resumo

Neste artigo, nos propomos a problematizar a ginga, um dispositivo ético e estético, que tem sua formação nas populações africanas na diáspora. No entanto, pretendemos fazê-lo tendo como ponto de partida a sua dimensão corpórea e física, e o fato de que sua estética se desdobra conceitualmente em várias práticas culturais e artísticas. Para além do corpo físico, argumentamos que a ginga também é um instrumento de navegação social e política das populações subalternas e que, tendo sua matriz na cultura africana na diáspora, possui ainda uma dimensão cosmológica que se intersecciona às demais.

Palavras-chave: Ginga. Corpo. Política. Cultura.

Abstract

In this article we propose to problematize the ginga, an ethical and aesthetic device that has its formation in African populations in the diaspora. However, we intend to do so having as its starting point its corporeal and physical dimension, and the fact that its aesthetics conceptually unfolds in various cultural and artistic practices. Besides the physical body, we argue that the ginga is also an instrument of social and political navigation of subaltern populations and that, having its matrix in African culture in the diaspora, also has a cosmological dimension that intersects the others.

Keywords: Ginga. Body. Politics. Culture.

> Mestre de capoeira e Doutor em Antropologia (Universidade Nova de Lisboa). Professor da Licenciatura em Sociologia no Instituto de Humanidades da UNILAB. Vice-coordenador do Performart (Núcleo de estudos das performances culturais e do patrimônio imaterial) e coordenador do Espaço Cultural Môa do Katendê, em Fortaleza.

Introdução

Desde o clássico trabalho de Marcel Mauss (2017), em as *Técnicas do Corpo*, que pistas nos tem sido dadas quanto às possibilidades e aos usos dos corpos, tanto nas práticas da vida cotidiana, quanto na construção de estéticas, gestuais e no desempenho do corpo físico nas performances culturais? Em seu texto, Mauss faz uso de um conjunto vasto de exemplos, desde práticas desportivas como o nado ou a marcha, apontando para o fato de que, em sociedades e culturas diferentes a estas técnicas podem existir idiosincrasias e peculiaridades. Logo, nas primeiras páginas, ao fazer menção a estas formas de movimentos corporais, Mauss pergunta-se de que fenômenos sociais estamos tratando, e fornece a dica que nos leva a esta problematização.

O prefácio à obra de Marcel Mauss, feita por Claude Lévi-Strauss em 1950, traz uma preocupação em inventariar os usos do corpo humano ao longo da história e em todo mundo. O renomado etnólogo francês enfatiza que:

Cada técnica, cada conduta, tradicionalmente apreendida e transmitida, funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários de todo um contexto sociológico. (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 12).

Concebendo o gestual do ser humano como patrimônio da humanidade, Lévi-Strauss indica a necessidade de que organismos internacionais, como a UNESCO, procedessem à montagem de um *arquivo internacional das técnicas corporais*. Semelhante compêndio compreenderia uma forma de consciência global do ser humano, consentindo e ratificando a partilha comum de gestuais, técnicas corporais e formas de estar. De tal ordem seria esse empreendimento, compreende o autor, que se postaria como contraponto ao racismo nazista vigente em sua época, que faziam uso das matrizes corporais como formas de distinção racial. A respeito deste arquivo, completa o autor:

Ele traria informações de uma riqueza insuspeita sobre migrações, contatos culturais ou empréstimos situados num passado remoto, e mostraria que gestos aparentemente insignificantes, transmitidos de geração em geração, e protegidos por sua insignificância mesma, são testemunhos geralmente melhores do que jazidas arqueológicas ou monumentos figurados. (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 13).

Refletindo sobre as possibilidades de inventariar os gestuais humanos e seus contextos de produção social, político e cultural,

pensamos que possivelmente a ginga seria um dos mais relevantes legados gestuais humanos que, no âmbito da sociedade brasileira, foram desenvolvidos pela diáspora africana. Nos dispomos, neste artigo, a pensar a dimensão física da ginga enquanto técnica corporal na sua transposição para o universo social, cultural e político da sociedade brasileira. Embora fortemente associada à capoeira, que é um dos nossos pontos de partida, a ginga se encontra em seu domínio estético, em práticas culturais muito diversas, na sua maioria, oriundo da cultura africana na diáspora. A compreensão da ginga, enquanto dispositivo e fenômeno sócio-político e cultural, requer o reconhecimento da sua complexidade, a compreensão da sua historicidade ancestral africana na diáspora, o contexto de subalternidade dos seus produtores, os tipos e formas estéticas de uso e sua transposição do campo cênico da cultura popular para o universo da ação macro e micro sociológica na vida cotidiana. Captar este nível de complexidade pode requerer também um tratamento para além dos possíveis aportes acadêmicos, que não se mostram de todo suficientes na análise da ginga. Este artigo pretende tratar desta questão entendendo que, as formas de captura e compreensão da ginga necessitam de uma problematização que se alarga para além do aporte conceitual da ciência, em particular das ciências sociais e humanas, tendo que dialogar com a arte e a espiritualidade africana na diáspora.

A título de introdução, argumentamos que, na academia, formas diversas de conhecimento oriundas do universo popular têm sido sistematicamente consideradas como irrelevantes e secundárias, desconsiderando a profundidade de suas epistemologias, a ancestralidade destes saberes, as construções culturais e as produções simbólicas de artefatos que se revelam de complexa elaboração. Com efeito, a ginga, enquanto dispositivo ético e estético, tem sido pouco trabalhada em artigos, dissertações e teses e sua importância incontestada tem sido desmerecida como patrimônio gestual da sociedade brasileira. Embora a relevância contextual da ginga atravesse toda a história das populações afrodescendentes no Brasil, na atualidade, ela tem sido, em sua dimensão simbólica e material, um dos dispositivos mais importantes de escape e sabotagem social, em tempos em que vivenciamos de forma desmedida o fascismo, a intolerância e o preconceito. Gingar é preciso!

Neste artigo, pretendo desenvolver a ideia de que a ginga, como artefato originário dos povos africanos na diáspora, se tornou um patrimônio social, cultural e político das populações subalternas no Brasil e sua ética e estética podem ser encontradas em domínios muito diversos nas práticas culturais afro-brasileiras como na capoeira, no samba, maracatus, afoxés e nas religiões de matriz africana, assim como em domínios artísticos vastos tais como a dança, o teatro, a performance artística e a arquitetura. É importante perceber que, para compreendermos a complexidade de objetos de estudos como a ginga, é necessário lançar mão de outras gramáticas interpretativas que fazem uma interface entre as ciências, no nosso caso, a Antropologia, as artes e a religião. Esta constatação parte de um entendimento de que elementos conceituais e metodológicos que dispomos na ciência, por si só, não conseguem dar conta de um objeto que exige um aporte transversal

de outras formas de produção simbólica do ser humano, caso das artes e da religião. Contudo, é preciso delimitar de que arte ou religião estamos falando. Falamos das artes em que os processos de agencialidade e incorporação do conhecimento são atravessados pelo corpo, caso da dança e do teatro e da cultura popular, e falamos ainda das religiões africanas da diáspora, nomeadamente o Candomblé e a Umbanda, que nos indicam códigos estéticos e cosmológicos de compreensão da ginga. O material etnográfico, que dá suporte a esta pesquisa, compreende a pertença do pesquisador enquanto mestre de capoeira, o trabalho prático exploratório da ginga, que desenvolve em suas oficinas com atores e dançarinos e um conjunto alargado de entrevistas e observações no campo junto à capoeira, à cultura popular e a outras práticas artísticas.

A perspectiva que aqui será desenvolvida tem como ponto de partida a compreensão desenvolvida por Rosa (2010), em seu estudo comparativo sobre a ginga na capoeira, no samba e num grupo de performances artísticas compreendendo o corpo, em movimento, enquanto gerador de ideias. A autora pressupõe que qualquer sistema de organização corporal é um sistema de produção de conhecimento, seja uma forma de dança codificada ou uma maneira personalizada de caminhar. Desta forma, diz-nos Rosa que diferentes sistemas de organização corporal produzem discursos distintos sobre o mundo através dos quais eles se movem.

Multidimensionalidades da ginga

Uma primeira conceituação mais abrangente sobre a ginga nos é dada por Cristina Rosa (2010), quando nos diz que se trata de uma forma corporal sincopada encontrada em várias práticas culturais, mas central para o patrimônio cultural afro-brasileiro. Rosa parte de uma visão da ginga que envolve o corpo, a aquisição de conhecimento através dele e a mobilidade desses saberes no domínio social. Ou seja, o entendimento inicial da ginga compreende um atravessamento que parte da apreensão e desenvolvimento de uma habilidade corporal, mas se desdobra na construção de visões de mundo e agencialidade social não hegemônicas.

Segundo Rosângela Araújo, a Mestre Janja, a ginga compreende um campo semântico que está para além do domínio estético-físico da capoeira, que é seu ponto de partida:

Eu tenho tentado construir uma interpretação da ginga como uma metalinguagem. Estou querendo me aproximar dessa interpretação da leitura que ela articula em relação as nossas vivências entre a pequena roda e a grande roda. A roda do fazer capoeira, e de estar nela enquanto jogadora de capoeira e a roda da vida que a gente chama de a grande roda, onde de fato a gente, a meu ver, se faz capoeirista. A ginga é um exercício permanente de negociação de conflitos. (Depoimento da Mestre Janja Araújo, setembro de 2018).

De acordo com a proposição da pesquisadora e mestra de capoeira, a ginga permite uma circularidade entre dois mundos

metaforizados a partir da pequena roda, a roda de capoeira e a grande roda, o que chamamos de sociedade. Na pequena quanto na grande roda, a vida cotidiana envolve dramas sociais, tensões, fricções e embates que necessitam de resolução em que o exercício da ginga, nestes espaços, pode funcionar como uma tecnologia social de enfrentamento de dilemas.

Para além da dimensão corpórea e social da ginga, referenciamos a sua relação com o universo cosmológico das religiões de matriz africana no Brasil. Para muitos capoeiristas iniciados nas religiões de matriz afro, não é possível lançar mão de uma compreensão abrangente da ginga sem que se compreenda aspectos cosmológicos e arquetípicos de entidades como os exus. Sobre este tema, nos diz Romualdo Rosário da Costa, o Mestre Môa do Katendê:

Eu comecei a capoeira na década de 60 e meu mestre já tinha uma didática. Eu me lembro como eu aprendi a ginga. Então o mestre fez um risco no chão. Ele dizia, coloca a perna esquerda aqui, o braço direito e vai trocando, depois você pra lá e pra cá. E fazia todos os pontos pra gente entender que a ginga não era só prum lado, você tem que ter um foco. Se a pessoa for pro lado de lá você acompanha. Ele fazia um risco, como se fosse uma cruz pra você entender que a capoeira tem sinais. (Depoimento do Mestre Moa do Katendê, 9 de setembro de 2018).

Como veremos adiante, a cruz a que se refere o Mestre Môa, se trata de uma encruzilhada, morada dos exus, onde caminhos diversos se juntam e onde o mensageiro se comunica com o mundo visível e invisível. Exu é uma entidade liminar, um ser dual que na ginga se verifica no cruzamento do equilíbrio e do desequilíbrio das linhas da encruzilhada. Gingar é navegar entre estes mundos. Com base nestas formulações dos mestres, e tendo o corpo como metáfora, foi possível elaborar um esquema interpretativo da ginga que se apresenta em três dimensões:

1. O corpo físico: A dimensão estética que passa pela estrutura física da aprendizagem e uso em diversos contextos culturais como a capoeira, o samba, a incorporação no candomblé e na umbanda, outras performances afro-brasileiras, o futebol, a dança, o teatro e as artes performáticas.
2. O corpo social: A dimensão social e política de transcrição das aprendizagens incorporadas da ginga para o universo da vida social.
3. O corpo espiritual: A dimensão cosmológica da ginga e sua ligação a espiritualidades de matriz africana e a figura dos exus.

É importante referir que estas três dimensões não estão separadas. Elas formam um conjunto que possibilita compreender a ginga e seu uso em diferentes domínios. Falamos, então, de uma tridimensionalidade da ginga que percorre o corpo físico,

sócio-político e cosmológico, mas que só pode ser compreendida na transversalidade destas dimensões. Os corpos de que tratamos neste artigo são corpos metafóricos, incluso o corpo físico, que mesmo possuindo uma materialidade tangível é também um corpo simbólico tanto quanto os outros. Também é possível inferir que a ginga unifica estas dimensões corpóreas, uma vez que o corpo em ginga transita e desliza entre elas. Não se trata apenas de um corpo atomizado e reduzida a sua ação racional numa roda de capoeira ou na vida social, onde o indivíduo tem de tomar decisões do que fazer mediante situações que lhe são apresentadas. Trata-se de um corpo reflexivo, pensante, conjecturador de sua relação com os mundos material e imaterial que residem em sua existência. De todo modo, é importante perceber que a ginga não se resume à contingência de uma ação, ela transborda o espaço físico e social para projetar-se num mundo ancestral e divinizado onde seres confluem para existência humana. Tudo isso se efetiva no ato da ginga.

Estéticas da ginga

Muitos autores, ao longo do tempo, têm se debruçado sobre o tema das estéticas africanas na diáspora a partir das suas performances, que envolvem o corpo, a dança e a música. A ginga é um desses dispositivos corporais e simbólicos que, tendo sido desenvolvidos pelos africanos da diáspora, foram gestados não apenas como instrumentos das práticas culturais, mas também nas performances da vida cotidiana, inscrevendo no corpo comportamentos sociais duradouros.

Devemos pensar que, as problematizações acerca da estética africana e afrodiaspórica não estão desprovidas de um debate social e político da representatividade destas culturas na atualidade. Falar de estética, neste âmbito, é pensar identidades culturais, processos de resistência e formas de luta. Elas nos fornecem excelentes pistas sobre os processos culturais, como operam os seus mecanismos, dispositivos e subjetividades.

Paul Gilroy (2001), em *O Atlântico Negro*, lança bases para pensarmos as culturas negras da diáspora. O Atlântico Negro foi imaginado por Gilroy (2001) não apenas como um espaço geográfico, onde decorrem os processos da escravidão africana, mas, também, como espaço de expressão cultural desta diáspora, nas suas mais diferentes morfologias:

Formas culturais estereofônicas, bilingues ou bifocais, originadas pelos - mas não propriedade exclusiva dos - negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente, mundo atlântico negro (GILROY, 2001, p. 35).

É importante perceber que a ginga, desde sempre, fez parte do corolário de estratégias e repertórios sociocorporais das populações subalternas brasileiras, em particular o povo negro. Como tal, de um ponto de vista histórico, foi sempre repudiada, tratada como repugnante, lasciva e imoral, dado o seu conteúdo erótico no

que toca seu formato estético, em particular nas práticas de dança como o samba.

Até os anos 40, mostrar a ginga (balanço identificado como algo típico dos negros) poderia significar problemas com a polícia, que a classificava como forma de mau comportamento. O rebolado, por sua vez, era incompatível com as mulheres de boa reputação e era visto como um hábito típico da classe baixa. Ambas as palavras, contudo, apareceram nas letras das músicas cantadas por Carmem Miranda (uma branca de cabelos negros nascida em Portugal), que, com seus famosos trajes de frutas tropicais, fez fortuna dando a esses termos uma nova roupagem em diversos filmes de Hollywood daquela época. A partir de então, tornou-se claro que a ginga e o rebolado não eram, como tais, um obstáculo à mobilidade social, mas talvez a contribuição brasileira à modernidade (desde que propriamente apresentados). O recente sucesso do afro-pop baiano foi ainda mais longe e fez de sua forma supostamente especial e sensual de movimentar-se - tida como típica de homens e mulheres da Bahia - parte da maioria de suas letras e de suas performances no palco. Nos últimos três anos, cursos intensivos da "sensual dança baiana" foram dados na semana anterior ao Carnaval para turistas nacionais e estrangeiros". (SANSONE, 2004, p. 93).

Como se pode ler anteriormente, a ginga está associada ao que o autor chama de "rebolado", uma espécie de molejo corporal, jogo de corpo ou maleabilidade corpórea encontrada em várias práticas de jogo, dança ou ritual afro-brasileiro. Contudo, embora sendo um repertório gestual do povo subalterno, a ginga não passou despercebida à indústria do entretenimento, tendo sido apropriada por Carmem Miranda e outros tantos artistas de sua época e da atualidade. No entanto, Sansone dá-nos uma pista interessante para pensarmos a ginga, o fato que esta constitui, em certa medida, um contributo brasileiro à modernidade.

Robert Stam (2007) chama a atenção para a construção da performance de Carmem Miranda e a estetização de uma ginga exportada em que se inclui um figurino arrojado ornamentado pelo símbolo fálico das bananas. Stam também faz menção às performances teatrais de Grande Otelo, o ator negro que, em seus filmes, é capaz de gerar trejeitos, e peculiaridades gestuais alegóricas de um capoeirista em situação de ginga:

Como ator, Grande Otelo tendia a encarnar um tipo popularesco, na grande tradição cômica, caracterizada por gestos largos, expressões faciais exageradas e movimentação acrobática (STAM, 2008, p. 159).

No âmbito da construção de uma possível historicidade estética para a ginga, Stam (2008) faz menção à presença deste artefato nas chanchadas, através de atores negros, e denuncia o preconceito racial implícito nas representações sociais da época, encontrados em um artigo de jornal:

Em um artigo intitulado 'Nudismo, macumba e malandragem' um crítico deplora a evocação que as chanchadas fazem de 'uma raça de punguitas, ladrões de praia e detestáveis capoeiristas

Cristina Rosa (2010), em sua tese, entende a dimensão estética da ginga como um tipo particular de forma corporal sincopada que envolvem pernas e ancas como força propulsora dos movimentos corporais, central na herança cultural afro-brasileira. Rosa acentua que a ginga, no seu espectro mais vasto, envolve saberes não hegemônicos cultivados e transmitidos na diáspora através de discursos não verbais que reimaginam a África no Brasil. A autora confere à ginga um estatuto epistemológico de produção e transmissão de visões do mundo, modos de estar e ser em sociedade que partem de um disciplinamento estético dos corpos, a partir da prática da capoeira e em contraponto ao pensamento eurocêntrico. Em seu trabalho de pesquisa, Rosa perscrutou a ginga em vários domínios, encontrando-os na capoeira, no samba e nas artes performáticas.

Santos Neto (2018), em seu artigo, dedica-se a pensar elementos sonoros propulsores da ginga no domínio musical de ritmos como o samba, a marcha e o baião. Ele classifica estes dispositivos acústicos como um tipo *groove*, palavra de origem inglesa utilizada para designar músicas que tem uma "levada" diferente e síncopes que incitam à dança e um sentimento de envolvimento musical. O autor compreende em seu artigo que um músico não pode desconsiderar a condição dançada da música realizada em círculo. Segundo ele, os participantes, em forma de roda, circulam, batem palmas sincopadas e realizam marcações com o corpo que podem guiar a forma como os músicos compreendem a ginga e o *groove* por eles produzidos. Portanto, é importante considerar que, nas performances musicais, a estética da ginga não pode ser desfalcada da sua dimensão sonora e performática que sobrepõe os elementos acústicos e o movimento humano.

Jacques (2001), em *Estética da Ginga: a arquitetura da favela na obra de Hélio Oiticica*, tenta compreender as formas arquitetônicas da favela inspirado no trabalho do artista Hélio Oiticica. Em suas reflexões, Paola Jacques busca interpretar a urbanidade arquitetônica das áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro, pensando uma transposição que vai das vivências culturais e sociais dos moradores aos formatos das casas e habitações dos morros cariocas. A mesma maleabilidade encontrada no samba, o tal "rebolado" que se expressa nas formas estéticas de música e dança parece também ocupar as formas estéticas de uso e ocupação do espaço da favela. Casas e habitações construídas em espaços degradados, marcados pelos declives inclinados e altitudes dos morros, parecem necessitar da mesma maleabilidade para se adequarem à formação de novas paisagens humanas.

Ginga, o corpo-arma

O aproveitamento de brechas foi a meta definida pela população negra, só que não pelas vias do enfrentamento direto. Foi escolhido, ou melhor, foi trilhado o caminho do meio, dos interstícios: a

sedução que, no fundo, dará na manha, no jeitinho do jogo do corpo, enfim, no jogo de cintura e sua projeção cognitiva: a ginga (e a mandinga como sua contraface). Esta seria a positividade desse procedimento. Se tomarmos o campo cultural da formação social brasileira, verificaremos que inúmeros eventos culturais teriam as condições de uma eficiente demonstração do que aqui está sendo dito, tais como o Samba, o Candomblé, o Tambor de Crioula, o Jongo, a Capoeira. Neles, sempre presentes o círculo onde gira a gira da ginga. (TAVARES, 2013, p. 92).

Nesta passagem inicial, Tavares elucida que a ginga é jogo, de cintura e corpo. A definição da ginga que nos é apresentada por Rosa (2010) refere que a ginga é uma forma sincopada que parte de pernas e ancas e envolve todo corpo. Dizem-nos ainda estes autores que este formato estético, do movimento baixo corporal, se encontra em várias práticas afrodiáspóricas. No entanto, uma das potencialidades mais efetivas da ginga é o seu uso social corriqueiro no domínio da vida cotidiana. A ginga é, em verdade, um instrumento de navegação social, um meio de driblar situações que a vida social nos pode apresentar.

A ginga é a própria dança da capoeira. É aonde a gente monta toda uma estratégia de como se posicionar perante a própria roda e perante a sociedade. Como se livrar, como se defender, como poder, num momento de uma dificuldade, se manter calmo, e a ginga ela proporciona várias situações. A ginga pode variar sempre. O ideal é que a gente mostre a base da ginga, mas passe pro aluno que ele busque, dentro dele, a forma dele gingar. Tem deixar ele livre para se expressar. A capoeira como um todo, trabalha com a coisa da libertação, como superar os medos, como lhe dar com a diversidade, como lhe dar com uma situação até difícil que possa aparecer. A gente tem que ensinar como a capoeira pode servir pra vida das pessoas. (Depoimento do Mestre Moa do Katendê, 9 de setembro de 2018).

A ideia da ginga como tática e estratégia de lida social aparecerá em vários autores, mestres e mestras de capoeira em particular que a tomam como ponto de partida. A ginga é a primeira aprendizagem de um praticante e a mais básica, tendo que retomá-la cada vez que inicia um novo treinamento. O treinamento do corpo físico, na sua relação com corpo social, tem sido objeto de reflexão de vários autores:

Esse corpo, que deu origem à Capoeira – o corpo negro escravizado –, era entrecortado por várias extremidades de semelhanças quanto às características do discurso corporal: a) um ponto de identidade era a autonomia dos quadris, caracterizando o jogo de cintura; b) outro ponto, a bricolage gestual, a partir da negociação que deve ter-se estabelecido para a construção de uma ordenação de sentido na sua execução; c) a intimidade com os campos de força cósmica; d) a expectativa diante de um único projeto: a liberdade como resgate permanente de si e, por conseguinte, da comunidade. (TAVARES, 2013, p. 109).

Este corpo estigmatizado e em luta, referido por Tavares, é percebido por ele como uma “arquivo-arma”. Arquivo por que se tornou um repositório de saberes, patrimônios e bens contidos em sua memória corporal, e arma por que constitui uma forma de conhecimento armazenado e pode estar disponível para uso em situações sociais as mais diversas. Ademais, se trata de uma forma imaterial de porte de armas que pode não ser objeto de busca e apreensão por parte das forças instituídas da colonialidade.

Foi esse binômio arquivo-arma que selecionou a linguagem que veio compor o repertório e estoque de signos a ser armazenado no próprio corpo negro. E, por intermédio dele, tanto nas vivências que transgrediam as rígidas demarcações estabelecidas pela escravidão, como nos momentos em que se debatia o estigma do trabalho encarnado, ficava evidente o campo magnético que sua energia fazia gerar. (TAVARES, 2013, p. 27).

Para alguns autores que se debruçaram sobre o tema da ginga, tais como Rosa (2010), Tavares (2013) e Rufino, Peçanha e Oliveira (2018), a ginga é um instrumento, um dispositivo, um artefato conceitual e político, mais ainda uma forma de vida, de estar e ser, um constructo sócio-político não hegemônico de combate às formas de colonialidade. O mundo metaforiza a ginga e a ginga metaforiza o mundo:

Dizem que o mundo gira, acreditamos que o mundo gira, a vida gira, a vida gira, a vida gira com a gente, ela mandinga e quando menos se espera ela vem e te derruba no chão sem dó nem piedade. Uma das belezas da sapiência dos capoeiras é saber cair, daí se constitui esse brinquedo de guerrilha transgressora dos parâmetros coloniais. (RUFINO; PEÇANHA; OLIVEIRA, 2018, p. 7).

Com efeito, a ginga não é revolucionária no sentido marxista do termo ou de quem enseja um desejo de mudança social profunda. Ela trabalha nos interstícios da sociedade, nas franjas, como conhecimento fronteiro (MIGNOLO, 2010) e proporciona meios de se desvencilhar de uma colonialidade enraizada e convincente que opera na administração de corpos e formas de reprodução social. A ginga é marginal, se posiciona estrategicamente entre as margens, como zona de perigo, mas também de fertilidade, inventividade e criação de soluções, muitas vezes em forma de sabotagem social.

A ginga é de exu

A busca de entendimentos de subjetividades da ginga nos leva ao domínio de explicações mais sutis e intersticiais que concernem à ligação entre a ginga e a religiosidade africana na diáspora. De um ponto de vista simbólico, é necessário perceber que a ginga, assim como toda capoeira, é, metaforicamente, um dispositivo liminar onde as regras sociais, encontram-se às avessas, contrariando linearidades, regramentos e normas estabelecidas. Para muitos

capoeiristas iniciados nas religiões de matriz africana, a ginga possui uma estética liminar que muito se aproxima da figura de Exu, o dono das encruzilhadas. Para outros capoeiristas que circulam nas religiões de matriz africana no Brasil, existe uma gramática explicativa das práticas culturais afro que permite compreender o repertório das suas gestualidades e agencialidades a partir de uma perspectiva cosmológica dos orixás, caso específico de exu no domínio da ginga:

A ginga tem uma ligação com a religião africana. Eu pelo menos, e outros que tem a ver com a religião, consegue ver que Exu está presente e Ogum está presente. Porque é rua né, está na rua. Esses movimentos que a gente faz de negacear vem Xangô também. A base mesmo seria Exu e Ogum. No momento que você está em movimento no chão, você saúda o chão. Quando você está no chão você está saudando o tempo, que tempo porque o tempo é um orixá. O mestre João Grande trabalha muito no chão, a ginga dele é toda no chão. Quando ele faz um movimento assim, pra cima, é um movimento que está saudando o Orún, que é o céu. (Depoimento do Mestre Moa do Katendê, 9 de setembro de 2018).

Os muitos pesquisadores que escreveram sobre Exu, nos dizem que a conceituação precisa do que possa ser esta entidade, é muito complexa. Foi esta constatação que levou Pierre Verger (2002, p. 76) a perceber que é “[...] difícil defini-lo de forma coerente”. Encontramos a figura de Exu, originalmente, na costa oeste da África, entre as culturas iorubás, na Nigéria onde é chamado de *Exu Legba* e *fons* no atual Benin, onde é conhecido como *Legba*. Os processos migratórios da divindade Exu para o Brasil fizeram com que, em sua existência, na Umbanda e no Candomblé, ganhasse algumas dinâmicas, novos nomes e formulações. Nos candomblés Angola, por exemplo, Exu é conhecido como *Aluvaiá*, e *Legba* nos Candomblés Jeje.

Exu pode ser pensado como uma entidade liminar, dúbia, aparentemente incoerente, inconsistente e demasiado impulsiva. Se assim o descrevermos, evidenciamos que sua aparência é por demais humana. No entanto, Exu é o mais humano dos orixás. Verger apontou algumas das suas características como:

[...] astucioso, grosseiro, vaidoso e indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compararam-no ao Diabo, dele fazendo o símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus (VERGER, 2002, p. 6).

Juana Elbein dos Santos (2012) nos explica que, na fundamentação cosmológica Nagô, os Exus são o elemento dinâmico de tudo que existe no universo físico e espiritual. Tal como muitos outros pesquisadores, a autora enfatiza que Exu não pode ser categorizado. Assim como o axé que ele possui e conduz, Exu também é um princípio, tanto quanto uma entidade, que participa de tudo. A existência humana, bem como, de tudo quanto possui existência material e imaterial, não poderia existir sem Exu enquanto elemento, princípio ou entidade. Santos (2012) reitera que, cada coisa

existente tem seu Exu individual, uma casa, uma outra entidade, um animal ou um ser humano. Em verdade, ele é o princípio da individuação, que se expressa nos ser humano através de Bara, o Exu que cada um de nós dispõe e é assentado no corpo quando um se torna iniciado.

Sua obrigação e trabalho, como entidade e princípio criado por Olodumaré, é de resolver e equilibrar tudo que concerne à relação entre o mundo físico e o espiritual. Os orixás também possuem o elemento Exus que, nas oferendas come com eles e que são responsáveis por atuar nas tarefas que lhe cabem. Segundo a autora, os Exus têm por função:

Solucionar, resolver todos os trabalhos, encontrar os caminhos apropriados, abri-los ou fecha-los e, principalmente, fornecer ajuda e poder a fim de mobilizar e desenvolver tanto a existência de cada indivíduo como as tarefas específicas e delegadas a cada uma das entidades sobrenaturais (VERGER, 2012, p. 143).

Um ponto de partida da compreensão dos Exus pode ter como base a existência de dois universos, aparentemente distintos, mas, porém, complementares e próximos nas religiões de matriz africana, o Orun (céu) e o Aiyê (terra). Exu constitui-se como o mensageiro entre estes dois mundos e tudo que a ele se pedi faz-se chegar através oferendas, desejos e intensões dos que a ele recorrem. De todo modo, Exu também é o executante dos pedidos, retribuindo as ofertas através da lógica da devolução. Como senhor do abrir e fechar das portas e dos caminhos, Exu é responsável pelo ciclo da vida de cada indivíduo. Seu caráter subversivo, entretanto, surge na forma como age, exercendo uma perspectiva crítica do poder e de quem os detém. Por outro lado, sendo o senhor das inversões sociais, o vira-mundo às avessas, é também o reestabelecedor da ordem. Exu trabalha com epígrafe do equilíbrio-desequilíbrio, normatividade-caos, certo-errado, coerente-incoerente onde o sentido das coisas torna-se difícil de estabelecer. Sua lógica é própria.

Para Wagner Gonçalves Silva (2013), Exu é um grande mediador cultural, característica que se revela por sua função de mensageiro, sendo, assim, um fornecedor de metáforas para se pensarem as relações étnico-raciais no Brasil. Segundo o autor, por seu caráter ambíguo, desordeiro e causador de inversões, Exu constituiria um ícone explicativo para ultrapassar as dicotomias e contradições encontradas na sociedade brasileira.

A persona dos seres liminares, chega-nos, também, na literatura brasileira, onde encontramos os arquétipos do *trickster* incorporados na figura de Macunaíma de Mário de Andrade e João Grilo e Chicó na obra de Ariano Suassuna. Nestes dois exemplos, os autores recorreram a estes personagens como arquétipos que nos ajudam a compreender as contradições da sociedade brasileira, revelando uma faceta contraditória da vida social, que mesmo tendo sido exagerada nas narrações literárias, revemo-nos como possível. Entre as modalidades destes personagens, Amado (2015) evoca o do *trickster transformer*, sujeito liminar causador de inversões, subversivo e destemperado, herói-civilizador e catalizador

de mudanças sociais e formações civilizatórias. Estas descrições compreendem, de algum modo, a ação da ginga utilizada pelos seus brincantes. Mestre Cobra Mansa compreende que a ginga é o equilíbrio no desequilíbrio, uma forma aparentemente contraditória de ver o mundo e agir sobre ele. Como capoeirista e permacultor, mestre Cobra Mansa nos explica a condição de marginalidade da ginga através de uma metáfora da agricultura orgânica. Ele elucida que, na permacultura, as margens dos rios são consideradas lugares de entrecruzamento de zonas, áreas distintas e aparentemente perigosas, mas de extrema fertilidade. Para Mestre Cobra Mansa, o ato da ginga implica marginalidade, liminaridade, coragem e afrontamento da vida social.

Na umbanda “o compadre”, como também é chamado, tem por paragem de preferência as encruzilhadas, e nela costuma situar-se à esquerda, para que controle as entradas e saídas dos que por ali passem. Como espírito desencarnado, mas ainda em ligação ao mundo dos vivos, os Exus mantêm seus vícios terrenos e, no âmbito das giras de Umbanda, não dispensam um bom cigarro ou charuto, e as bebidas alcoólicas claro. Em muitos domínios umbandistas, os Exus costumam incorporar nas chamadas giras de esquerda, ou na banda feiticeira do culto, a quimbanda.

Entre as falanges de Exus da Umbanda, encontramos a famílias dos Exus Pilintras. Segundo Ligiéro (2011), nosso personagem descende das antigas populações africanas de língua Banto, e aparecerá em vários estados do Brasil, em particular na Jurema e nos catimbós da região nordeste. Entre eles, encontramos o afamado Zé Pilintra, tanto na sua versão de malandro carioca boémio da Lapa, ou mestre juremeiro e catimbozeiro do Nordeste. A legião dos Pilintras pode atuar com vários nomes, Camisa Preta, Zé pretinho, Zé Malandro, Seu Zé, Carioquinha, entre outros. A sua condição de Pilintra, que no dicionário equivale a ser “safado, descarado, pobre e pretencioso”, pode atuar nas giras como um tipo cortês, engraçado, galante, curioso, falante de outras línguas, utilizador de palavras caras e apreciador de bebidas distintas.

No filme *Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem*, um documentário de 2005, dirigido por Rose La Creta, narra-se a biografia de Demerval Lopes Lacerda, o Mestre Leopoldina, nascido no Rio de Janeiro em 1933 e um dos mais importantes mestres, já falecidos, da capoeira carioca. Em uma das passagens do documentário Leopoldina, aparece na gira de Umbanda com Zé Pilintra e outras entidades do povo da rua.

Eu sentei e comecei a debulhar a minha vida, desde garoto. Os abismos que eu andava e alguém me tirava. Então, eu disse assim, deve ser esse guia. Até que um dia ele (Zé Pilintra) chegou pra mim e disse assim: olha, onde você tá eu tou. (Depoimento de Mestre Leopoldina no filme *Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem*).

Zé Pilintra, então, abraça o mestre e os dois, ao som dos atabaques, fazem um jogo de capoeira. Na verdade, as duas figuras se confundem, pois, o mestre veste-se à maneira do seu arquétipo e suposto guia, sempre alinhado em fato de linho e roupas a rigor.

Ele entra num processo em que o eixo dele de

criação é representado simbolicamente: um mestre Leopoldina na consciência e um Zé Pilintra no inconsciente. O malandro tem um leque que vai da criatividade até um malandro que cria um malefício destrutivo. Então todo arquétipo, toda figura arquetípica é bipolar e é importante ver esse leque do malandro (Depoimento de Walter Boechat, analista junguiano, no filme Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem).

Segundo Ligiéro (2002), Zé Pilintra é o patrono da capoeiragem, uma vez que, no domínio da malandragem carioca, muitos Exus Pilintras, em vida, teriam se evidenciado como proficiente nos ofícios das pernadas e batuques.

Considerações finais

Phillipe Zarrilli (2000), ator, diretor de teatro, performer e artista marcial, fez uma análise aprofundada da arte marcial indiana conhecida como *kalaripayattu*. A inovação desta pesquisa compreende o fato de que não é tão somente um tratado etnográfico sobre uma arte marcial, pelo contrário, a abordagem de Zarrilli compreende um complexo entendimento do *kalaripayattu* enquanto um campo discursivo do ritual, da medicina e da experiência psico-espiritual deste tipo de performance do norte da Ásia. A iniciação deste artista na arte do *kalaripayattu* deu-se, segundo ele, no ano de 1976 e durou anos até que obtivesse o reconhecimento da mestria junto aos seus mestres indianos. De todo modo, grande parte do trabalho, prática de Philippe Zarrilli, prende-se à aplicação da arte marcial junto às suas oficinas de dança e teatro e no treinamento de *performers* em todo o mundo. Em seu entendimento, as aprendizagens corporais deste tipo de prática marcial possuem um conteúdo filosófico, ético e de entendimento psicossocial da realidade, que pode interessar à formação de outras artes, onde o corpo está presente.

Na ginga, o corpo é a metáfora mais profunda das suas múltiplas possibilidades. O corpo que ginga na capoeira, dança no samba, incorpora na Umbanda e no Candomblé é o mesmo que vivencia as agruras da vida cotidiana, o desemprego, o racismo e a homofobia. Também é o corpo que reverencia as entidades e com elas priva, atravessando o mundo visível e invisível. Como dissemos, o corpo que ginga é um ente simbólico, constructo social e político das populações subalternizadas, negras afro-diaspóricas. A ginga pode ser pensada como o artefato decolonial que os excluídos produziram a partir das suas vivências culturais. Situada nas margens, a ginga desequilibra e reequilibra, situa e desloca, aproxima e afasta ao tempo que sabotava normatividades vigentes, sem chamar a atenção em seus disfarces.

Na cultura ocidental, o corpo é o epicentro da emoção, do lascivo, do libidinoso, do sensual, voluptuoso e, portanto, do impuro e do anômico. Ele contrasta com o intelecto a quem se atribui a razão, a assertividade, a coerência e a civilidade. A mente norteia, o corpo devaneia. Na ginga, o corpo, a mente e o cosmos se fundem, formando um uno contínuo que só se explica pelo todo e não

pelas partes. O ser em ginga, consciente, sabe que os dualismos ocidentais mente e corpo são meras configurações coloniais de dominação e distinção social, racial e de gênero. No estado da ginga, os indivíduos encontram suas identidades em suspensão, ao mesmo tempo em que se encontram plenos de si, num ato tão simples. Na construção de uma geopolítica global, a ginga é a arma endógena que parte das populações ao sul do globo e que a criaram e difundiram como patrimônio para o mundo. Gingo, por isso existo.

Referências

- AMADO, Renato. Macunaíma, um trickster? Cadernos do CNLF, Rio de Janeiro, v. XIX, n. 08, História da Literatura e Crítica Literária, p. 243-263, 2015. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/08/021.pdf>. Acesso em: 30 jul 2019.
- GILROY, Paul. O atlântico negro: Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Editora casa da Palavra, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2013.
- MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo, 2010.
- SANTOS NETO, Jovino. Ginga: a Brazilian way to groove. Floute Jornal, 6 jul. 2018. Disponível em: <<http://flutejournal.com/wp-content/uploads/2016/07/Ginga.pdf>>. Acesso em: 30 jul 2019.
- ROSA, Cristina. Choreographing Identification the Presence of Ginga in Samba, Capoeira and Grupo Corpo. California, 2010. Tese (Doutorado em Filosofia da cultura e da performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles. 2010.
- RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinézio; OLIVEIRA, Eduardo. Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamento para uma filosofia da capoeira. Capoeira – Humanidades e letras, São Francisco do Conde (BA), v. 4, n. 2, p. 74-84, 2018. Disponível em: <<http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/124/117>>. Acesso em: 30 jul 2019.
- SANSONE, Lívio. Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Editora da UFBA, 2004.
- SANTOS, Juana Elbein. Os nagô e a morte. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- SILVA, Vagner Gonçalves. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 55, n. 2, 29 jul. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.59309>>. Acesso em: 30 jul 2019.
- STAM, Robert. Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TAVARES, Júlio César. Dança de guerra, arquivo e arma. Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Editora Nadyala, 2013.
- VERGER, Pierre. Orixás. Salvador: Edições Corrupio, 2002.
- ZARRILLI, Phillipe. When the body becomes all eyes: paradigms and practices of power in South indian martial art. Nova York: Oxford University Press, 2000.