

Ginga de Angola: Memórias e representações da rainha guerreira na Diáspora

Mariana Bracks Fonseca

Resumo:

Esta pesquisa pretende discutir as memórias e representações que envolvem a personagem histórica Nzinga/ Njinga Mbandi, conhecida como Rainha Ginga. Esta soberana viveu no século XVII na região de Matamba, atual Angola. Seu legado, entretanto, se estende pela longa temporalidade e transita pelas duas margens do Atlântico Sul. Esta tese busca compreender o papel desta soberana da configuração das identidades étnicas em Angola, indo do século XVII, quando ela uniu diferentes povos em suas campanhas de resistência frente à conquista portuguesa, até o século XXI, percebendo as estratégias dos governantes e agentes locais para mobilizar sua memória para fundamentar as lutas ideológicas e políticas pelas quais atravessou o país.

Na perspectiva da Diáspora Atlântica, busco entender como a memória da rainha guerreira foi recriada no Brasil pelos povos escravizados, analisando a Capoeira Angola e o Congado. Penso a história da Capoeira no Brasil e as questões identitárias que a envolveram, com especial interesse na construção da identidade Angola e o que ela expressa em termos de conservação das cosmovisões centro-africanas. O movimento corporal ginga é associado às representações da rainha angolana de mesmo nome.

O nome da Rainha Ginga aparece de múltiplas formas em festas de coroação do rei do Congo, popularmente chamados de Congados, desde o século XIX. Percorro as pistas da presença da Rainha Ginga nos autos populares, passo pelos registros de folcloristas e estudiosos da cultura negra, apresento as referências à esta personagem em várias partes do Brasil e os resultados da pesquisa de campo realizada junto ao Congado de Visconde do Rio Branco (MG), comandado até hoje pela matriarca que ostenta o título Rainha Ginga.

A partir dos repertórios orais destas tradições culturais e dos saberes dos mestres mais velhos, procuro compreender como os povos da região de Angola registraram as suas lendas, crenças e histórias, valendo-se da corporeidade e da musicalidade para articular suas resistências cultural e étnicas.

Palavras-chave: Angola- Diáspora- Resistência Negra- Capoeira- Congado

Abstract:

This work intends to discuss the memories and the representations that involve the historical personage Nzinga/ Njinga Mbandi, known as Queen Ginga. This sovereign lived in 17th century in Matamba region, in present-day Angola. Her legacy, however, extends through long temporality and transits between the two shores of the South Atlantic. This thesis seeks to understand the role of this sovereign in the configuration of ethnic identities in Angola, going from the seventeenth century, when she united different peoples in their campaigns of resistance against the Portuguese conquest, until the 21st century, realizing the strategies of the local government and agents to mobilize their memory to support the ideological and political struggles that crossed the country.

From the perspective of the Atlantic Diaspora, I try to understand how the memory of the warrior queen was recreated in Brazil by the enslaved peoples, analyzing Capoeira Angola and Congado. I think the Capoeira's history in Brazil and the identity issues that have involved it, with a special interest in the construction of Angola's identity and what it expresses in terms of the conservation of the Central African worldviews. The corporal movement named ginga is associated with representations of the Angolan queen.

Queen Ginga appears in multiple forms in coronation celebrations of the king of Congo, popularly called Congados, from early 19th century. I follow the tracks of the presence of the Queen Ginga in the popular autos, passing through the records of folklorists and scholars of the black culture. I present the references to this personage in several parts of Brazil and the results of the field research carried out next to the Congado of Visconde do Rio Branco (MG), commanded until today by the matriarch who holds the title Queen Ginga.

From the oral repertoires of these cultural traditions and the knowledge of the older masters, I try to understand how the peoples of the Angolan region recorded their legends, beliefs and histories, using corporeality and musicality to articulate their cultural

and ethnic resistance.

Key-words: Angola- Diaspora- Black Resistance- Capoeira- Congado.

“Em cada navio, invisível e lógica, embarcava a
Rainha Jinga”. (Câmara Cascudo)

“As performances revelam o que os textos escondem”.

(Joseph Roach)

“É o conhecimento de toda curva que conta”

(Joseph Ki-Zerbo)

SUMÁRIO

Introdução: uma rainha entre a história e o mito	13
Parte I: Angola	
1. A Rainha Ginga em Angola	
1.1. Século XVII: identidades em movimento	40
1.2. Várias rainhas Jingas.	46
1.3. Ginga: uma etnogênese	56
1.4. Literatura e identidade angolana	63
1.5. A construção da heroína nacional.....	94
Parte II: Histórias e culturas africanas na diáspora.....	106
2. Capoeira Angola	
2.1. Capoeira: histórias e usos históricos.....	120
2.2. Capoeira Angola e a construção de uma identidade.....	130
2.3. Memória de Angola na roda da Capoeira	156
2.4. Ginga: história em movimento	169
3. A Rainha Ginga nos Congados	
3.1. A Rainha Xinga do Tijuco.....	195
3.2. A Rainha Ginga nos registros de folclore.....	211
3.3. As Rainhas Gingas por todo o Brasil	228
3.4. Representações simbólicas e seus sentidos históricos	299
Considerações finais: amarrado os fios.	308
Mestres entrevistados.....	323
Fontes.....	326
Documentários audiovisuais	327
Dicionários consultados.....	328
Referências Bibliográficas	329

Introdução: uma rainha entre a história e o mito

A Rainha Ginga¹ é, sem dúvida, a mulher africana mais estudada no mundo. Sua longa vida foi marcada por guerras e negociações, no contexto de articulação do comércio transatlântico de escravos. Ainda em vida, foi considerada uma lenda imortal por seus seguidores e sua história vem sendo lembrada de diferentes formas.

A Rainha Ginga tornou-se um mito, no sentido que tornou-se “um precedente, um modelo”², uma “narrativa de uma criação” que remete a um tempo primordial, fundador, no caso de Angola, o tempo anterior ao domínio dos portugueses. A mitificação de personagens históricos expõe sua historicidade à ação corrosiva do tempo. Elíade acredita que a recordação de um acontecimento histórico ou de um personagem autêntico não subsiste mais de dois ou três séculos na memória popular. Isto se deve ao fato de que a memória popular retém dificilmente acontecimentos "individuais" e figuras "autênticas". Assim, a memória coletiva funciona por meio de estruturas diferentes: “categorias no lugar de acontecimentos; arquétipos no lugar de personagens históricos” (...) Não pode aceitar o "individual", só conserva o "exemplar”.³ Seguimos a conceituação de memória coletiva proposta por Halbwachs, que entende que a memória coletiva “nosso senso de nós mesmos”, é uma memória que se estende além de nossas lembranças pessoais e inclui a memória de toda a sociedade.⁴

Acompanharemos aqui os processos históricos que transformaram a rainha ambundo em um mito, uma lenda que atravessa séculos motivando criações culturais e identitárias.

Desde o século XVII, as lutas da rainha angolana despertaram o interesse de agentes europeus, que não pouparam adjetivos para descrever suas façanhas. Em 1669,

¹ O nome desta soberana também aparece escrito como Nzinga, Njinga, Jinga, Zingha, Singa. Aqui optamos por uniformizar adotando a grafia encontrada na maioria das fontes portuguesas, Ginga. Para manter a coerência, o sobrenome Mbandi foi também aportuguesado para Bandi, assim como foram aportuguesados os nomes próprios Kwanza (Cuanza) e Kindonga (Quindonga). Ao citar as fontes históricas mantive a grafia original.

² ELÍADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.22

³ ELÍADE, Mircea. *El mito del Eterno Retorno*. Emec e Editores S/A. Madrid, 1972, pág. 48

⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

apenas seis anos após a morte da rainha, os relatos de Antonio Gaeta sobre a conversão “milagrosa” de Ginga ao cristianismo foram publicados em Nápoli.⁵

Em 1681, o militar português Antônio Cadornega publicou os relatos das guerras, apresentando detalhes das batalhas empreendidas contra a rainha de Matamba, sua “capital inimiga”, e suas estratégias para permanecer livre por décadas.⁶

O capuchinho italiano Giovanni Cavazzi observou os hábitos e costumes dos povos centro-africanos, descreveu rituais, mitos, crenças, festas, compilou tradições orais. Escreveu *Missione Evangelica*⁷ e *Istorica Descrizione*. Este último teve edições e redação final reduzida pelo padre Fortunato Alamandini da Bologna e foi publicado e traduzido em diversos idiomas, em diferentes países.⁸

No século XVIII, os literatos europeus buscaram inspiração na soberana negra, e construíram sua imagem de acordo com os ideais iluministas então em voga. Labat a inseriu em sua enciclopédia a partir das descrições de Cavazzi⁹. Castilhon, no romance *Nzingha: reine d'Angola*, a caracterizou como uma tirana animalesca, ávida por sexo e por carne humana, “um monstre de ferocité”.¹⁰ Em Lisboa, circulou um livreto sobre sua vida, *Notícias Memoráveis*, em que os aspectos “bárbaros” aparecem ao lado de suas habilidades marciais, predominando na narrativa o tom de inimizade e rivalidade.¹¹

O nome da rainha Ginga circulava pela diáspora ecoado nos poemas de Bocage. Na última década do século XVIII, as ofensas ao presidente da Academia Nova Arcádia

⁵ GAETA, Antonio da. *La maravigliosa conversione alla santa fede di Cristo della regina Singa e del suo regno di Matamba nell'Africa meridionale*. [Descrita con historico stile da P. Francesco Maria Gioia da Napoli]. Napoli: Giacinto Passaro. 1669.

⁶ CADORNEGA. *História Geral das Guerras Angolanas*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972. 3 volumes.

⁷ CAVAZZI, Giovanni “Missione evangelica nel Regno de Congo”. Manuscrito que permaneceu de posse da família Araldi. Módena. Disponível para consulta em inglês em: <http://www.bu.edu/afam/faculty/john-thornton/cavazzi-missione-evangelica-2/>, acesso em dezembro de 2017.

⁸ CAVAZZI, Giovanni. *Istorica Descrizione de tre regni Congo, Matamba ed Angola*. Primeira edição em Bologna, 1687. A segunda edição foi em Milão em 1690. Em 1694, o livro foi publicado na Alemanha. Consultamos para este trabalho: *Descrição histórica dos três reinos: Congo, Angola e Matamba*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. 2 vols.

⁹ LABAT, J.B. *Relation historique de l’Ethiopie occidentale*. 1732. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k843639>

¹⁰ CASTILHON, Jean-Louis. *Zingha, Reine d’Angola*. Histoire Africaine en Deux Parties. Paris: Lacombe Librairie, 1769.

¹¹ DOMINGOS, Gonçalves. *Notícia memorável da vida, e acções da Rainha Ginga Amena natural do reyno de Angola*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1749.

de Lisboa, Domingos Caldas Barbosa, vulgo o “Lereno”, deram origem a três poemas em que a soberana angolana é evocada para desqualificar seu possível “neto”:

“Preside o neto da rainha Ginga
À corja vil, adúladora, insana.
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Em copos desiguais se esgota a pinga.

Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;
Masca farinha a turba americana;
E o orangotango a corda à banza abana,
Com gesto e visagens de mandinga. (...)”¹²

Domingos Caldas era um mulato brasileiro, filho de um português e uma escrava angolana, o que lhe rendeu o insulto de “neto da rainha Ginga”. Em Lisboa, Bocage buscava desqualificar seu concorrente a partir da ligação com a rainha angolana, considerada inimiga da nação portuguesa. O racismo de Bocage pode ser facilmente percebido em outro poema também dirigido ao “Lereno”:

“Lembrou-se no Brasil bruxa insolente
De amar ao pobre mundo estranha peta
Procura um mono, que infernal careta
Lhe faz de longe, e lhe arreganha o dente

Pilhando-o por mercê do Averno ardente
Conserva-lhe as feições na face preta;
Corta-lhe a cauda, veste-o de roupeta
E os guinchos lhe converte em voz de gente:

Deixa-lhes os calos, deixa-lhe a catinga
Eis entre os Lusos o animal sem rabo
Prole se aclama da rainha Ginga

Dos versistas se diz modelo e cabo;

¹² Poema “Preside o neto da Rainha Ginga”. In: FERREIRA, Joaquim. *Líricas e sátiras de Bocage*. Rio de Janeiro: Editora Domingos Barreira, 1980. p.181.

A sua alta ciência é a mandinga.

O seu benigno Apolo é o Diabo

No poema “Soneto ao Arcade Lereno”, mais uma vez a desqualificação se inicia pela descendência: “nojenta prole da rainha Ginga”.¹³ “Catinga”, “pinga” e “mandinga” são palavras ligadas aos africanos que foram recorrentemente utilizadas para desqualificar o poeta brasileiro. A partir destes poemas satíricos, pode-se ter ideia de como a história da rainha angolana circulava pelos círculos literários de Lisboa no século XVIII, construída de maneira negativa e estigmatizada. Esta imagem foi divulgada no Brasil a partir da difusão da obra de Bocage.

Em 1834, foi publicada em Paris a obra *Les Femmes célèbres de tous les pays*.¹⁴ Laure Junot, a duquesa de Abrantes, colocou a soberana de Matamba entre as grandes rainhas europeias, como Elizabeth da Inglaterra e Catherine II da Rússia. No capítulo “Zingha: reine de Matamba et D’Angola”, ela é apresentada como mulher predestinada a assumir o poder, que recebera educação marcial desde seu nascimento. Reafirma seu caráter guerreiro, estrategista e a exalta como também hábil diplomata e negociadora. Nesta edição, há o desenho original de Achille Deveria (1800-1857), que traz a soberana angolana com ar sedutor, traços europeizados e um dos seios desnudos. Deveria ficou famoso por suas gravuras libidinosas, algumas representando relaxões sexuais “bizaras” entre mulheres brancas e homens negros. Pintou o retrato de “Anne Nzinga” a partir das descrições de Labat publicadas na Europa, reforçando sua beleza e olhar tentador. Esta representação tornaria-se a mais famosa e difundida imagem da rainha de Matamba, reproduzida em vários países, inclusive em Angola no contexto pós-colonial.

¹³ MATTOSO, Glauco. *Bocage, o desbocado; Bocage, o desbancado*. São Paulo: 2002. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>, acesso em dezembro de 2017.

¹⁴ D’ABRANTES, Duquesa; STRASZEWICZ, Joseph. *Les Femmes célèbres de tous les pays: leus viés et leurs portraits*. Paris, 1834. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489241k/f13.image>



Gravura de Achille Deveria¹⁵

Durante séculos a mentalidade europeia foi sendo insuflada pelos feitos da rainha guerreira de Angola, o que pode ser atestado pela grande circulação das publicações que

¹⁵https://en.wikipedia.org/wiki/Nzinga_of_Ndongo_and_Matamba#/media/File:Ann_Zingha_queen_of_Matamba.jpg, acesso em dezembro de 2017.

se dedicaram à sua trajetória pessoal. Nestes casos, temos sempre o olhar do outro, do europeu “civilizado” diante do africano “selvagem”. Apesar do grande valor destes escritos como fontes históricas, elas precisam ser lidas “à contrapelo”, compreendendo que tudo fora registrado de acordo com os interesses europeus.

Onde está a percepção dos povos angolanos sobre suas próprias histórias? Como os feitos da soberana guerreira foram e vem sendo lembrados pelos povos que a seguiam e por seus descendentes? Esta tese busca conhecer o “outro lado da moeda”, privilegiar a perspectiva negra na construção de suas referências históricas.

Sabemos que todos os objetos históricos podem ser vistos por diferentes perspectivas, levando a interpretações variadas. Quantas análises permite a vida de uma rainha marcada pela ambiguidade, pela multiplicidade de papéis assumidos? São inúmeras as possibilidades de se abordar sua trajetória, muito já foi escrito com variadas intenções políticas.¹⁶ De “megera indomável” a “heroína nacional”, são múltiplas as representações feitas acerca de sua pessoa.

A intenção da presente tese é discutir como esta rainha foi interpretada e representada ao longo de séculos no espaço Atlântico. Não é sobre sua vida, nem sobre os fatos históricos vividos por ela, mas sim sobre a circulação de sua memória. Busca o olhar dos angolanos e seus descendentes, dar voz aos monumentos, músicas, movimentos construídos por eles. Busca compreender como a história desta soberana foi gravada na mente e nos corpos de vários povos centro-africanos, pensa como esta memória foi trazida para o Brasil e recriada nas dinâmicas escravistas. Quais características foram reforçadas? Como a memória desta rainha auxiliou os povos angolanos e seus descendentes nos novos contextos?

Destaco a capacidade inventiva dos povos centro-africanos em recriar a história de seus líderes, de forma a conferir sentido às suas lutas em diversas temporalidades.

¹⁶ CORREA, Elias Alexandre. *História de Angola*. Lisboa, 1937. DELGADO, Ralph. *História de Angola*. Luanda: Banco de Angola, 1978. vol. 4. GLASGOW, Roy. Nzinga. *Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982. PANTOJA, Selma. *Nzinga Mbandi: Mulher, Guerra e escravidão*. Brasília: Thesaurus, 2000. HEYWOOD, Linda. *Njinga of Angola: Africa's Warrior Queen*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

Penso o espaço do Atlântico-sul, em ambas as margens, na perspectiva da longa duração. Adentro, portanto, no território das representações, como a Rainha Ginga foi recriada na perspectiva atlântica, no constante ir e vir de africanos, ao longo dos séculos. Busco compreender quais características de sua trajetória foram valorizadas, —e quais foram omitidas e negadas— pelos diversos discursos que veicularam sua história.

Utilizo o conceito de “representações sociais” desenvolvido por Roger Chartier, que carrega duas possibilidades de sentidos: 1) exhibe um objeto ausente que é substituído por uma imagem capaz de reconstituí-lo na memória; 2) a representação exhibe uma presença, como a apresentação pública de algo ou alguém.¹⁷

As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. São variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social.

A partir deste referencial teórico, penso como a personalidade histórica da Rainha Ginga vem sendo reinterpretada, recriada, remodelada ao longo de séculos, tanto na África como na cultura brasileira.

Em Angola, a Rainha Ginga é hoje exaltada como heroína nacional, há bustos e estátuas em sua homenagem nos museus, nas praças, seu nome batiza escolas, ruas, grupos políticos. Recentemente os angolanos tentam construir um campo de pesquisas históricas, em que a vida da soberana ocupa lugar central. Seminários e exposições com este tema vem sendo estimuladas pelo poder público para construir a identidade angolana e unificar a nação, após décadas de guerra civil.

A criação destas representações sobre a rainha é entendida como aspirações de um setor específico da sociedade angolana, que, desde a década de 1970, vem lutando contra a opressão colonial e buscou forjar na rainha do século XVII um modelo de luta e

¹⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Coleção Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. P.20.

liderança para a expulsão dos europeus. A Rainha Ginga é entendida como a grande defensora da “unidade dos povos na luta de resistência contra o invasor”¹⁸ e atua hoje no discurso de intelectuais angolanos para a construção da identidade nacional daquele povo, sua trajetória é recuperada no processo da escrita da história angolana auto-referenciada, rompendo com a perspectiva colonialista.

As interlocuções entre história e memória são pensadas a partir de Le Goff, que mostrou como as duas categorias se articularam em diferentes épocas e lugares.¹⁹ Para ele, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade- individual ou coletiva- mas é também um instrumento e um objeto de poder, que pode ser manipulada e controlada pela classe dominante, que deseja lembrar apenas aquilo que lhe interessa.

Le Goff diferencia monumentos, que são as heranças do passado, e os documentos, escolhas do historiador. Monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação e tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas. O documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. O historiador deve analisar o documento enquanto monumento e através de uma crítica interna, encontrar as condições de produção histórica e, logo, a sua intencionalidade inconsciente.

Assim busco compreender como a Rainha Ginga foi transformada em monumento, capaz de mobilizar a memória coletiva da nação angolana e perpetuar o sentimento de luta contra o estrangeiro²⁰. Reflito sobre a produção de documentos sobre ela, questionando por quem foram feitos e com quais intenções foram utilizados.

Pierre Nora entende que houve uma dissociação entre história e memória quando esta disciplina atingiu sua “idade historiográfica”.²¹ Para o autor, entre história, memória e nação há uma circularidade recíproca e uma simbiose em todos os níveis (científica,

¹⁸ MATA, Inocência (org.). *Rainha Nzinga Mbandi. História, Memória e Mito*. Lisboa, Edições Colibri, 2012. Introdução.

¹⁹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, et all. 1º Ed. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

²⁰ Utilizo o conceito de memória coletiva proposto por HALBWACHS. *Memória coletiva*. São Paulo: Centrauro, 2004.

²¹ NORA, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations 26*. University of California. Springs 1989.

pedagógica, teórica e prática). A nação precisa unificar sua memória e iluminar o passado para justificar-se no presente. Nora defende que não há memória espontânea, deliberadamente criam-se arquivos, mantêm-se aniversários, organizam-se celebrações para reconstituir o passado, o que não é um processo natural e sim humano e ideológico. Nora também coloca que a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, etc, mas ela é constantemente recriada e transmitida pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*) que são os repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes.

Os patrimônios culturais têm caráter artificial, construídos intencionalmente e reproduzidos tecnicamente para difundir uma ideologia.²² Busco, portanto, desvendar as “ideologias” presentes nas práticas políticas de consolidação de Ginga como heroína nacional angolana, compreender quais traços de sua história foram lembrados e como sua história foi ressignificada de modo a produzir um sentimento de identidade angolana no presente.

A segunda parte da tese objetiva pensar a memória desta rainha na diáspora. Como os vários povos da região de Angola trouxeram em suas bagagens a memória de seus líderes, heróis e heroínas? Como lembranças individuais se uniram para compor uma memória coletiva? Como os povos angolanos conseguiram marcar a cultura que criavam no Brasil com as histórias de sua grande rainha?

A palavra ‘ginga’ no Brasil é de amplo conhecimento, não há quem não a tenha ouvido nas partidas de futebol, rodas de samba e capoeira. Sendo a ‘ginga’ o movimento fundamental da capoeira, buscamos compreender a história desta prática e como ela veicula uma memória da África, expressa visões de mundo dos povos vindos de várias regiões de Angola, sobretudo no estilo chamado Capoeira Angola, alvo das nossas reflexões. Penetro nos significados históricos dos elementos da roda de capoeira e dos movimentos corporais. Seria uma mera coincidência o movimento essencial da capoeira ter o mesmo nome da principal rainha de Angola?

²² GONÇALVES, Jose Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos históricos*. Vol.1, n.2, 1988, p.264-275.

Há muito sabe-se que a memória da Rainha Ginga está presente nos autos de Congos, de norte a sul do Brasil.²³ Em busca de entender como esta personalidade histórica foi transformada em uma personagem “folclórica”, percorro as informações dadas pelas primeiras fontes do século XIX, que presenciaram as festas em que seu nome era evocado. Examino os estudos dos folcloristas que, a partir da década de 1930, destacaram o papel desta rainha na construção de um imaginário sobre a África e sua história. Busco os registros etnográficos que descreveram as performances da personagem e de seus embaixadores, suas falas, gestos, ressonâncias. A pesquisa de campo junto aos congadeiros de Visconde do Rio Branco, comandados até hoje pela matriarca de título Rainha Ginga, foi fundamental para compreender como a memória da soberana angolana continua se perpetuando, com novos significados, mas mantendo os mesmos sentidos da luta de resistência dos negros.

Selma Pantoja sublinha a importância desta rainha na diáspora:

A presença forte da rainha Nzinga, atravessou o Atlântico e aparece no imaginário dos contos populares brasileiros, nos quilombos e nas batalhas com o rei do Kongo. Sua descendência ideológica desse lado do atlântico manteve acesa a imagem da soberana mbundu. Nas narrativas entre Áfricas e Brasis, a história de Nzinga apresenta ótimos elementos para compreensão e informação do universo dos povos americanos e africanos.²⁴

Partindo destas premissas, objetivo compreender os processos históricos envolvidos na construção de tal imaginário, perceber quais imagens desta soberana foram construídas, acessar as narrativas formuladas pelos povos angolanos e compreender a sua cosmologia a partir de suas próprias criações culturais. Para entender como a história da rainha angolana vem sendo evocada na conexão ancestral com a África, busco a voz de seus descendentes no Brasil e em Angola.

Solange Barbosa pensa a Rainha Ginga como parte integrante da “Memória Coletiva da Diáspora Africana” que “auxilia o povo afro-brasileiro a manter viva sua ancestralidade e a lutar contra o esquecimento de suas origens africanas.”²⁵ A militante

²³ ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. Tomo II. CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967. Entre outros escritores que evidenciaram a presença da Rainha Ginga no folclore brasileiro.

²⁴ PANTOJA, Selma. Revisitando a rainha Nzinga: historiografias e identidades. In: MATA, Inocência (org.) *Rainha Nzinga Mbandi. História, Memória e Mito*. Lisboa, Edições Colibri, 2012.

²⁵ BARBOSA, Solange. O espírito da rainha Nzinga Mbandi no Brasil e no Caribe. In: MATA, Inocência (org.) *Rainha Nzinga Mbandi. História, Memória e Mito*. Lisboa, Edições Colibri, 2012.

do Movimento Negro expressa o sentimento que a recuperação da história desta rainha promove nos afro descendentes hoje:

A rainha Nzinga Mbandi representa, para os integrantes da diáspora no Brasil e no Caribe, a ligação mais profunda, seja ela espiritual, seja da memória afetiva, com a África, que para muitos de nós é uma pulsação firme no coração, é a cor da pele. A rainha é a presença mágica que nos mantém conectados com a África ancestral e nos impele a resistir a todas as adversidades impostas pelo mais de 500 anos de opressão e escravidão negra, e principalmente, nos faz orgulhosos de sabermos de nosso pertencimento a um continente que é o mais antigo deste planeta e que deu “à luz” a Humanidade, da forma como a conhecemos.²⁶

Mas como as histórias, sabedorias, memórias dos povos angolanos foram compartilhadas na diáspora? Como essa “presença mágica” se manteve viva no Brasil? Sabemos que a maioria dos centro-africanos escravizados não foram alfabetizados, o que não os impediu de transmitir seus conhecimentos. A oralidade foi a principal forma de educação sobre os valores das culturas africanas.

A importância das tradições orais para o estudo das sociedades africanas já está consolidada. De acordo com Vansina, um dos precursores deste campo, nas sociedades orais a fala não é apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada através das tradições orais.²⁷ As fontes orais devem ser cuidadosamente examinadas pelo historiador, que deve refletir lentamente sobre seus significados e embrenhar-se nas representações coletivas da sociedade estudada, necessitando, primeiramente, iniciar-se nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições.

As tradições orais são entendidas como obras literárias sendo necessário estudar o meio social que as cria e transmite e a visão de mundo que sustenta seu conteúdo. Cada tradição tem sua própria superfície social. Para encontrar as tradições e analisar a qualidade de sua transmissão, o historiador deve, portanto, conhecer, o mais detalhadamente possível, o tipo de sociedade que está estudando. Deve examinar todas as suas instituições para isolar as tradições, e também esmiuçar todos os gêneros literários para obter informações históricas. É o grupo dirigente de uma sociedade que retém a posse das tradições oficiais, e sua transmissão é geralmente realizada por especialistas, que utilizam meios mnemotécnicos (geralmente canções) para reter os textos. Afirma a

²⁶ *Ibidem*. p.151.

²⁷ VANSINA, Jan. “A tradição oral e sua metodologia.” *História Geral da África*. Vol.I. Pré-história e metodologia. Brasília: Unesco, 2010. P. 139.

necessidade de se combinar as tradições orais com fontes históricas, arqueológicas, lingüísticas e etnográficas.²⁸

Na presente pesquisa, entendo que é preciso conhecer com profundidade os meios sociais onde são realizadas as referidas manifestações culturais. Não basta realizar trabalho de campo durante as principais festas ou eventos, é necessário entender a organização social das comunidades, compreender os símbolos e os momentos rituais, ter diálogo com os principais mestres e mestras para assim conseguir colher e interpretar as tradições orais. Hampatê Bá, tradicionalista malinês, ensina sobre o valor das palavras proferidas nas sociedades orais africanas, o que pode ser aplicado nas culturas afro-brasileiras:

A palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência.²⁹

Esta dimensão mágica da palavra deve ser considerada ao se estudar os cantos da cultura afro-brasileira, entoados em momentos específicos, acredita-se que são capazes de mobilizar forças espirituais. Os cantos tradicionais aparecem como fontes históricas, que conservam ensinamentos fundamentais, valores sociais e têm poder de evocar os ancestrais.

Hampatê Bá afirma que nas sociedades orais, “a ligação entre o homem e a palavra é mais forte, ele está comprometido com ela, ele é a palavra e esta mostra o que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.”³⁰ Assim, o depoimento de um mestre encarna este compromisso com a verdade, ele é o depositário de um saber, entendido como sagrado.

Ki-Zerbo também dá contribuições sobre o uso das tradições orais, que aparecem como “repositório e o vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo.”³¹ Para ele, a tradição oral é a fonte

²⁸ VANSINA, Jan. *La Tradition oral*. Barcelona: Labor, 1966. Traducción de Miguel Maria Llongueras. De la tradition orale: essai de methode historique.

²⁹ HAMPATÊ Bá. A tradição viva. Em Ki-Zerbo (org.) *História Geral da África*. Vol.I: Metodologia pré-história na África. 2ªed. Brasília: Unesco, 2010. P. 168-9.

³⁰ *Ibidem*. p.170.

³¹ KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. *História Geral da África*. Vol.I: Metodologia e pré-história na África. 2ªed. Brasília: Unesco, 2010. P. XLI.

histórica mais íntima e “melhor nutrida pela seiva da autenticidade” e deve ser considerada histórica pois revela o conjunto de usos e valores que anima um povo que condicionam seus atos futuros pela representação dos arquétipos do passado. Lembra que a palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios, que dificilmente serão entendidos por pessoas comuns, precisam ser decifradas e pouco se acomodam a traduções. O autor ainda fala que muitas tradições orais só podem ser proferidas se acompanhadas por tambores ou instrumentos musicais específicos, que funcionam como mediadores do conhecimento. Veículos da história falada, esses instrumentos são venerados e sagrados e tornam a mensagem da música inteligível.

Paul Gilroy refletiu sobre a formação da cultura atlântica a partir de análises dos processos de transformação cultural no mundo atlântico durante a era do tráfico de escravos. Para ele, os “afrocentrismos” que consideram a África com a “terra mãe” é uma ideia capaz de ajudar os negros a superarem o passado doloroso da escravidão a partir do resgate da grandiosidade histórica do continente de origem de seus ancestrais. Busca uma “transcultura” negra, que possa relacionar, combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo. Sublinha a importância dos elementos antidiscursivos e extralinguísticos dos ritos que foram construídos durante a escravidão. As expressões artísticas que emergiram da cultura dos escravos encontraram na música e na dança um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas, “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural”³². O poder da música negra para o desenvolvimento das lutas políticas das comunidades da diáspora exige atenção aos seus atributos formais e à sua base moral distintiva: “Ela é ao mesmo tempo, produção e expressão dessa transvalorização de todos os valores precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo”³³.

O acesso restrito dos escravos à alfabetização fez crescer o poder da música em proporção inversa ao poder expressivo da língua, seu refinamento tem proporcionado um mecanismo de comunicação que não se limita ao poder das palavras faladas ou escritas. A música tem exercido um papel fundamental na reprodução da cultura do Atlântico Negro e na conexão entre as diferentes comunidades da diáspora. Para Gilroy, a música africana é uma fonte de “*status superior* em função de sua capacidade de expressar uma

³² GILROY, Paul. *Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. p. 129

³³ Ibid. p. 94.

imagem direta da vontade dos escravos”.³⁴ Assim, examinar o lugar da música no mundo atlântico negro significaria observar a auto compreensão articulada pelos músicos que a produziram e os usos simbólicos que são dados por outros. A música africana deve ser sempre analisada em relação às relações sociais que a sustentam, adverte Gilroy. Esta formulação teórico-metodológica nos deu aporte para a pesquisa.

Para pensar a importância da música enquanto transmissora de conhecimentos é valioso o trabalho do etnomusicólogo do Zaire Kazadi wa Mukuna, que entende os elementos musicais como partes do núcleo de existência dos membros das sociedades bantus. Ali, a música é fundamental e “alimenta a cristalização dos elementos da memória individual”.³⁵ A música, quando analisada no conjunto dos fatores sociais, revela-se fator de importância capital na preservação e, especialmente, na continuidade dos elementos culturais dentro da nova sociedade.

Leda Maria Martins propôs o conceito de “oralitura”, como a singular inscrição do registro oral através das falas e *performances* dos congadeiros que estudou.³⁶ A memória coletiva africana é apresentada pelos cantos dos festejos tradicionais e também pelas danças e movimentos corporais, uma vez que na “oralitura da memória”, a palavra se alia ao ritmo do corpo, música e dança são “sinestesticamente” conjugadas produzindo a linguagem do corpo, sua fala. A autora elabora a conexão das culturas de matriz africana com a filosofia banto:

Esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para o qual a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade.³⁷

No corpo grafa-se conhecimentos, ele é considerado um “portal de sabedoria”.³⁸ A importância da palavra, aliada ao gestual, também foi ressaltada por Juana Elbein dos Santos em seus estudos sobre o candomblé nagô, em que a linguagem oral está indissoluvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. A palavra deve ser

³⁴ *Ibidem*. p. 159.

³⁵ MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuições bantu para a música popular brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.32

³⁶ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p.21.

³⁷ *Ibidem*. p. 36

³⁸ MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*. nº 26. Programa de Pós-graduação em Letras. UFSM. 2003. p.68.

acompanhada de gestos simbólicos apropriados no decorrer de uma determinada atividade ritual.³⁹

A continuidade das tradições orais africanas no Brasil foi observada por Vanda Machado, que percebeu que as culturas afro-brasileiras mantiveram a arte da oralidade, pela qual difundiam as vozes ancestrais. Na diáspora a “África mãe” emerge como um ancestral comum, o que possibilitou a união de pessoas de origens diversas que passaram a “cultivar juntos histórias míticas e vivências como herança dos antepassados, cuja base é sempre a família, a ancestralidade e a terra.”⁴⁰

A partir dos entendimentos acima expostos, opero o *corpus* das tradições orais da Capoeira Angola e do Congado. As músicas serão tratadas como fontes históricas privilegiadas para se conhecer os sentimentos e visões de mundo dos africanos no Brasil. Através das músicas também se constroem narrativas, personagens, mitos e sigos perseguindo a rainha Ginga e suas representações na cultura brasileira.

Não apenas as músicas serão destacadas, mas todo o conjunto da *performance* negra composta pela tríade batucar-cantar-dançar que, segundo Fu-Kiau, permite “que o círculo social quebrado seja religado (*religere*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.”⁴¹. Estes três elementos não são apenas uma forma, “mas uma estratégia de cultivar uma memória exercendo-a com o corpo em sua plenitude. Uma espécie de oração orgânica.”⁴²

Assim, a presente tese destaca as letras das músicas e as performances rituais como fontes para a construção das histórias dos povos angolanos na diáspora, em que as canções, toques dos instrumentos musicais e movimentos corporais são entendidos como formas de inscrição de memórias. Os mestres e mestras populares da Capoeira Angola e do Congado são os detentores das sabedorias e histórias dos “antigos”, de forma que conversas e entrevistas com estes foram as principais formas utilizadas para acessar as

³⁹ SANTOS, Juana Elbein. *Os nagôs e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Êgun na Bahia*. p.46

⁴⁰ MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. *Literatura afro-brasileira*. P. 79. 20jul.pmd 7924/5/2006

⁴¹ FU-KIAU. Bulwa meso, master's voice of Africa. *Apud*. LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. In: 2011 - jan.-abr. - n. 1 - v. 21 - ALETRIA

⁴² LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “Motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-brasileiras. In: Revista Pós Ciências Sociais. V.8. n. 16. São Luís /MA, 2011. P. 143.

tradições. Além dos depoimentos dos mestres atuais, buscamos os registros das tradições mais antigas já realizadas, através de manuscritos, registros audiovisuais e documentários etnográficos.

Trata-se, portanto, de um trabalho essencialmente transdisciplinar, que circula por vários campos do conhecimento, como história, etnologia, linguística, etnomusicologia, antropologia, cultura material, teorias da performance e áreas afins para compreender a complexidade contida nas performances rituais e os significados históricos a elas associados.

Uma questão que motivou a pesquisa e perpassa por toda a tese foi a origem do substantivo “ginga” e os sentidos que a palavra adquiriu na língua portuguesa. Esta inquietação se iniciou em 2005, quando lia *O trato dos Viventes*, em que Alencastro narrou, em pé de página, que em um colóquio em São Paulo, um antropólogo teria dito que o movimento da capoeira fora inventado pela Rainha Ginga ou constituiria uma homenagem dos capoeiristas à rainha de Matamba. Alencastro foi categórico ao afirmar:

Não tem nada a ver: o substantivo capoeirista é *ginga*, termo da marinharia que significa “remo de popa e o movimento pivotante a ele assimilado”, cuja origem está no verbo do antigo alto-alemão *gigen* = oscilar (Dicionário universal língua portuguesa, Lisboa, 1998).⁴³

Esta explicação me desconcertou. Como o nome do movimento principal de uma arte essencialmente africana teria origem em uma palavra alemã?

Entender os significados da palavra “ginga” e suas relações históricas é um dos objetivos da presente tese. Para tal desafio, a etimologia, enquanto estudo da origem e das transformações de sentido das palavras, aponta um caminho interessante.

A contribuição banta à formação do português brasileiro é inegável, especialmente as línguas quimbundo e quicongo, faladas respectivamente pelos grupos ambundos (Mbundu) e congos (bakongo), ambos parte do atual país Angola. Contudo, o estudo das palavras bantas é um grande desafio pois há muitas semelhanças nos léxicos das diversas línguas e também vários casos de polissemia, em que a mesma palavra apresenta diversos significados.

⁴³ ALENCASTRO, Luís Felipe de. *Trato dos Viventes*. Formação do Brasil no Atlântico Sul. Séculos XVI-XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.82

Começamos a busca pelos sentidos atribuídos ao nome da soberana. Nzinga ou Njinga? Parece ainda não haver consenso sobre como grafar seu nome, sendo utilizada de ambas as formas em Angola, inclusive nos discursos oficiais do Estado encontra-se as duas variações. ‘Nzinga’ é a grafia mais comum entre os bacongo, enquanto os ambundos preferem utilizar ‘Njinga’.

O nome Nzinga aparece nos mitos de origem do povo congo. Em algumas versões difundidas através das tradições orais, conta-se que o avô KONGO NIMI se casou com a avó NGUNU. Deste casamento, nasceram três filhos: NSAKU NE VUNDA, MPANZU A NIMI e NZINGA NIMI, esta última uma mulher.⁴⁴ De acordo com esta tradição congoleza muito difundida, Nzinga Nimi é a encarnação do poder divino, a Política. Significa “unificadora, dirigente, orientadora.”. O espírito de Deus teria dito: “Yala wazinga e KONGO e mponda”, que significa “governe e reúna a volta do seu poder toda a população do KONGO”. Esses três antepassados deram origem ao povo BANA BA KONGO (bakongo).

Segundo o tradicionalista Rapahel Batsikama, o ancestral primordial do povo congo, Nkâka ya kisina, é uma mulher de nome Nzinga, filha de Nkuwu e sua esposa Nimi.⁴⁵ Apesar das variantes entre os mitos de origem, que se alteram conforme o lugar e a época, a maioria das tradições orais registradas indica a importância da ancestral Nzinga para a unificação do povo e para sua organização política. O antropólogo José Carlos de Oliveira afirma que essa ancestral fundamenta o sistema matrilinear praticado no antigo reino do Congo, adquirindo a conotação de “mãe de todos os nobres chefes dos clãs Kongo.”⁴⁶

Desta forma, percebemos que o nome Nzinga faz parte da tradição política do Congo, estando associada ao princípio político ancestral. O nome também designa uma linhagem específica. O primeiro *mani* Congo a ser batizado pelos portugueses chamava-se Nzinga-a-Nkuwu (1470—1509), assim como outros vários que reinaram sobre o Congo no século XVI tinham Nzinga no nome: Mvemba-a-Nzinga Afonso I (1509-1540); Mpudi-a-Nzinga Mvemba Francisco I, (1544-1546); Nkumbi Mpudi a Nzinga Diogo I

⁴⁴ <https://grupokongo.blogspot.com.br/2013/03/nsaku-mpanzu-e-nzinga.html>, acesso em dezembro de 2017. Mito coletado por João Mbizi Malundo Bige

⁴⁵ <https://culturecongo.com/royaume-kongo/> acesso em dezembro de 2017.

⁴⁶ <http://estudoafricano.blogspot.com.br/2010/09/4-os-clas-zombo-ou-bambata-no-antigo.html> acesso em dezembro de 2017

(1546-1561); Mvemba-a-Nzinga Afonso II (1561); Mvemba-a-Nzinga Bernardo I (1561-1567). ‘Nzinga’ neste caso não pode ser entendido como nome próprio e sim como nome de linhagem, já que o poder no antigo reino do Congo, conforme o historiador Patrício Batsikama, era exercido através das linhagens.⁴⁷ Para este pesquisador angolano, o sentido atribuído ao título ‘Nzinga’ é o de “unificador”, o que carrega o mesmo sentido político do mito fundador.

Já na língua quimbundo, falada pela nossa protagonista, o nome Njinga seria derivado do verbo *kujinga*, que significa remoinhar, rodeirar, torcer, girar, enrolar.⁴⁸ Segundo anotou Cavazzi, a rainha teria recebido este nome porque nascera com o cordão umbilical enrolado no pescoço, o que era entendido como prenúncio de uma vida tortuosa.⁴⁹

Na gramática quimbundo, ‘jinga’ aparece como um verbo interativo, que unido à significação do verbo primário, dá sentido de frequência, ação contínua.⁵⁰ Por exemplo, o verbo *banga* significa fazer, ao ser acrescido do sufixo *jinga*, *banga-jinga*, dá a ideia de fazer continuamente. O linguista e estudioso das culturas afro-brasileiras José Benedito confirma este significado atribuído à palavra Ginga/ Jinga, utilizada pelo povo ambundo para significar “ação contínua”, “movimento”.⁵¹

Na língua Cokwe, falada no leste de Angola, ‘jinga’ significa enrolar, enroscar, enrodilhar, contornar, circundar, torneirar, rodear, andar à volta de. Já a palavra ‘njinga’ exprime “firmeza, dureza, oposição, inflexibilidade.”⁵²

O termo ‘njinga’ é muito difundido nas regiões dos antigos reinos do Congo, Ndongo e Matamba e também em áreas que não foram governadas pela famosa rainha.

⁴⁷ BATSIKAMA, Patrício. *Lumbu- antiga democracia no reino do Kongo*. Luanda: Mediapress, 2013.

⁴⁸ MATA, Cordeiro da. *Dicionário quimbundo-português*. Apud. MINISTÉRIO DA CULTURA DE ANGOLA. *Njinga a Mbande e Aimé Cesaire. Independência e universalidade*. Luanda, 13 e 14 de dezembro de 2013. República de Angola, UNESCO, 2013.

⁴⁹ CAVAZZI, Giovanni de Monteculo. *Manuscrito Araldi: “Missione evangelica al regno di Congo”*. vol.A. Traduzido para o inglês por Jhon Thornton. Disponível em: <http://www.bu.edu/afam/faculty/john-thornton/cavazzi-missione-evangelica-2/> (acesso em julho de 2014)

⁵⁰ OSÓRIO, João de Castro. *Gramática Kimbundo*. Prefácio de José Luis Quintão. Lisboa: Edições Descobrimento. 1ª edição, 1934.

⁵¹ <http://profjosebenedito.blogspot.com.br/2015/07/dicionario-historico-e-cultural.html>, acesso em novembro de 2015.

⁵² BARBOSA, Adriano. *Dicionário Cokwe-português*. Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1989.

Em muitas línguas do grupo *njila*, significa “dançar, jogar, balançar, oscilar”. Nas línguas da Cimbabézia (sul de Angola), *njenga* significava “brincar ou jogar” e *ndjinga* significa “permanecer em movimento de balanço, ondulatório ou chacoalhado”.⁵³

Os significados apresentados podem ser contemporâneos e não devem ser automaticamente projetados para o século XVII, já que os sentidos atribuídos às palavras se transformam ao longo dos tempos. Percebe-se que os significados de ‘*njinga*’/ ‘*nzinga*’ são muito próximos em diferentes regiões da África Central. Há a possibilidade de que atuação da famosa rainha tenha imprimido novos sentidos à palavra já que há grande associação entre sua trajetória política “enrolada” e os vários significados apresentados. Para acompanhar a evolução dos sentidos da palavra, buscamos os dicionários que trataram a língua quimbundo.

O capuchinho italiano Canneccattim, prefeito das missões em Angola e Congo, publicou um longo dicionário português-latim-quimbundo no início do século XIX.⁵⁴ Buscamos pelas palavras portuguesas que foram previamente apresentadas com o significado de *jinga*, como brincar, dançar, girar, oscilar, enrolar, circundar, contornar. Nenhuma delas aparece com esta tradução para o quimbundo. Dança é traduzida como *ocuquína co Jingóma*, o que traz leve semelhança com *jinga*, mas também com a palavra *ngoma* (tambor) que muito se relaciona à dança. Os verbos enrodilhar e enrolar foram traduzidos por *cunhínga*. Já rodear, aparece como *cucondolocá* ou *cugica*. Seria o mesmo que *kuijinga*? Como não havia uma grafia previamente estabelecida para as palavras em quimbundo, que sequer era uma língua escrita, é possível que o autor, ao grafar as palavras, tenha feito segundo seu entendimento, sendo bem possível tratar-se do verbo *kujinga*.

O sacerdote Luiz Alfredo Kelling missionou na região de Angola entre o final do século XIX e o início do século XX e se empenhou em produzir uma *Cartilha elementar* para contribuir com o processo de alfabetização em português nas missões católicas pelo interior.⁵⁵ Neste material, não há qualquer referências às palavras ‘jinga’ ou ‘ginga’. Esta

⁵³ Julio Cesar de Souza Tavares: “Gingando and Cooling Out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora” (Ph.D. diss. University of Texas at Austin, 1998) e Schneider, *Dictionary of African Borrowings*, p. 84. Apud. DESCHI-OBÍ, T.J. *Fighting for honour*. P. 174. Nota 139.

⁵⁴ CANNECATIIM, Bernardo Maria da. *Dicionario da língua bunda ou angolense explicada na Portuguesa, e Latina*. Lisboa, 1804.

⁵⁵ KELLING, Luiz. *Cartilha elementar de leitura mbundo: português para a primeira classe das escolas rurais das missões católicas*. Bailundo: Tipografia da Missão Católica, 1933.

ausência não nos permite afirmar que estas palavras não eram usadas, mas faz pensar que o missionário não se valeu de seus significados para ensinar o português aos ambundos. Ele optou por não ensinar os verbos brincar, enrolar, balançar, oscilar, remoinhar. Talvez por seus sentidos não interessarem ao seu propósito catequista.

O padre Antônio da Silva Maia, missionário da Arquidiocese de Luanda no início do século XX, publicou vários dicionários e gramáticas que traduziam palavras portuguesas para as línguas centro-africanas, com o objetivo de facilitar a catequização dos povos de Angola.⁵⁶ Em todas as obras deste autor que foram publicadas, encontramos uma referência à palavra ‘bambalear’, traduzida para o quimbundo como ‘jingala’.⁵⁷

Nei Lopes sintetizou como definição do verbo gingar:

“GINGAR: Bambolear o corpo para a direita e para a esquerda. Provavelmente do quimbundo *junga*, girar de um lado para o outro. Ou do quimbundo *jingala*, bambolear, da mesma raiz de *jinga*, rodear, remexer, remoinhar. Ou do umbundo *yenga*, oscilar.”⁵⁸

Simão Souindoula afirma que “Nzinga Mbandi”, significa no oriente da atual Angola, “curiosa homofonia e homografia, “homem-mulher””.⁵⁹ Infelizmente, o pesquisador angolano não deu mais informações sobre a localidade em que existe esse significado. Seria interessante empreender uma busca mais aprofundada sobre quando e como estes substantivos ganharam este sentido e as relações com a rainha em questão.

A pesquisa nos dicionários de línguas centro-africanas atesta a presença difundida deste vocábulo em uma área de abrangência bem maior do que a atuação política da rainha Ginga seiscentista, com sentidos entrelaçados e que podem ser associados à trajetória “oscilante” da Rainha Ginga.

⁵⁶ MAIA, Padre Antônio da Silva. *Lições de gramática de quimbundo*. Luanda: Cucujães, Escola Tipográfica das missões. 1ª edição, 1957. *Dicionário elementar português omumbuim- mussele*. Dialectos do “kimbundu” e “mbundu”. Luanda: Cucujães, Escola Tipográfica das missões. 1ª edição, 1955. *Dicionário rudimentar português-kimbundo* (Língua nativa falada mais ou menos de Luanda a Malanje). Luanda: Editorial Missões, 1964.

⁵⁷ MAIA, Padre Antônio da Silva. *Dicionário complementar português- kimbundu -kikongo*. (Línguas nativas do Centro e do Norte de Angola). Vila da Feira, 1964. Verbete ‘bambalear’.

⁵⁸ LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houssais. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

⁵⁹ SOUINDOULA, Simão. A rainha Nzinga: uma figura lendária, patrimônio da humanidade. In: MATA, Inocência. (org.) *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p.103. Souindoula é vice-presidente do Comitê Científico Internacional do Projeto UNESCO *A Rota do Escravo*.

Pensamos na dispersão da palavra em Angola, ainda nas malhas do tráfico de escravos. As dinâmicas comerciais proporcionavam comunicações entre diferentes povos, o que resultava em trocas linguísticas, compartilhamento de conceitos.⁶⁰

A diáspora espalhou as diversas línguas da região de Angola pelo mundo. O jesuíta Pedro Dias, ainda no século XVII, mostrou como o português falado no Brasil foi fundamentalmente impactado pelo quimbundo.⁶¹ Fato também observado por Yeda Pessoa de Castro, que demonstrou como as línguas centro-africanas deram origem a muitas palavras de nosso vocabulário.⁶²

No português de Portugal, a influência das palavras centro-africanas também é sentida, contudo menos assumida. Buscamos compreender quando e como a palavra ‘ginga’ passou a integrar o português, a partir do estudo dos dicionários mais antigos da língua portuguesa. Nos primeiros três dicionários publicados -Raphael Bluteau, de 1728; Antônio de Moraes Silva, de 1789; Luiz Maria da Silva Pinto, de 1832- não constam os verbetes ‘ginga’ e ‘jinga’, o que nos sinaliza que a palavra começou a ser utilizada nesta língua a partir do final do século XIX, não antes.

O verbo ‘gingar’ aparece na quase totalidade dos dicionários portugueses consultados a partir do século XX como: “curvar-se, dobrar-se, ora num sentido ora em outro; balançar-se; bambolear-se.”⁶³

‘Ginga’ é definido como “espécie de remo que, apoiado num encaixe sobre a popa e manobrado à direita e à esquerda, faz andar a embarcação”.⁶⁴ Neste sentido, o remo provoca o movimento oscilatório, o que permite o deslocamento. A ideia de ir rapidamente para ambos os lados se associa aos significados praticados na África Central. Este sentido se aproxima da definição dada por Alencastro, como vimos anteriormente, e parece ser o mais difundido nos dicionários.

⁶⁰ THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico, 1400-1650*. Tradução Marisa Rocha Morta. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2004.

⁶¹ ROSA, Maria Carlota. *Uma língua africana no Brasil colônia de seiscentos: o quimbundo ou língua de Angola na Arte de Pedro Dias, S.J.* Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

⁶² CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

⁶³ MORENO, Cardoso Júnior. *Novo dicionário compacto da Língua portuguesa*. Lisboa, Confluência, 1962. NASCENTES, Antenor. *Dicionário da língua portuguesa*. Coimbra: Livros de Portugal, 1957. 2º Tomo . *et ali*.

⁶⁴ *Dicionário Universal Milénio*. Lisboa: Texto Editora, 1999. A mesma definição é apresentada em BIVAR, Artur. *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa*. Edições Ouro, 1948-1958. MACHADO, José Pedro (coordenador). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. III, 1991. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Volume III. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Verbo Imp., 2001.

A novidade que a pesquisa etimológica trouxe foi em relação às expressões populares faladas em Portugal, em que na gíria, ‘gingar’ significa “caçoar, troçar, chalacear; recusar-se com certo desdém a satisfação de um pedido”⁶⁵, e ainda “dar pulos em frente de outra pessoa, procurando agredi-la”.⁶⁶

A palavra ‘gingão’ ou ‘gingador’, com seu feminino ‘gingona’, apresenta um significado pouco conhecido no português falado no Brasil, que é “brigão, fadista”⁶⁷ e ainda “barulhento, desordeiro”.⁶⁸

Nos perguntamos como o significado destas palavras se associam à rainha angolana, ou pelo menos, à repercussão de sua trajetória. Sabemos que, desde o século XVIII, as histórias desta soberana circularam por Portugal, em que seus aspectos bélicos e sua “natural propensão à guerra” foram destacados.⁶⁹ Não teria esta rainha inspirado à criação desta palavra na língua portuguesa?

Para identificarmos a origem da palavra e como ela entra no português, consultamos dicionários etimológicos. Pedro Machado, em 1977, apresentou o verbete “gingar” com “etimologia obscura”.⁷⁰ Em outro dicionário, coordenado pelo mesmo autor, apresenta a possibilidade do verbo “gingar” ter se originado do espanhol *ginglar*, oscilar.⁷¹ Teria este autor investigado com mais profundidade a origem do termo durante os quatorze anos que separam uma edição da outra? Como se deu a passagem da “etimologia obscura” para a origem espanhola do verbo? Hoje, os dicionários de espanhol não apresentam o referido verbo, de forma que não foi possível acompanhar as transformações do vocábulo.

⁶⁵ SIMÕES, Guilherme Augusto. *Dicionário de Expressões populares portuguesas*. Publicações Dom Quixote, 1993.

⁶⁶ BIVAR, Artur. *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa*. Edições Ouro, 1948-1958. Este último localiza a expressão como uma gíria usada no Fundão.

⁶⁷ *Dicionário Universal Milénio*. Lisboa: Texto Editora, 1999. Fadista neste caso tem o sentido de arruador, desordeiro.

⁶⁸ *Dicionário de sinônimos*. Compilação de Terlúlia Edípica. 2ª edição. Porto: Porto Editora, 1977.

⁶⁹ DOMINGOS, Gonçalves. *Notícia memorável da vida, e acções da Rainha Ginga Amena natural do reyno de Angola*. Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1749.

⁷⁰ MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte. 1977

⁷¹ MACHADO, José Pedro (coordenador). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. III, 1991. Primeira edição de 1981.

Há dicionários da língua portuguesa que levantam a possibilidade do verbo “gingar” ter se originado do antigo alemão *gingen*, “balançar, oscilar”⁷², proposta acatada por Alencastro, como vimos. Chamo atenção para o fato de que os dicionários consultados trazem esta origem como uma hipótese, como um “talvez”, ou seja, não há evidências seguras, não há certezas sobre isto. Nos dicionários contemporâneos alemão-português, não conseguimos identificar a existência desta palavra. *Ginga*, enquanto termo náutico, é traduzido em alemão por *steuerruder*, e *gingação*, por *schaukein, wiegen*; *oscilar* é *schwingen* e *balançar*, *stein*.⁷³ Nem de longe, estes vocábulos guardam ligação com o suposto *gigen*.

Os sentidos que a palavra ‘ginga’ adquiriu na diáspora são bem próximos àqueles praticados na matriz banto. Por que os dicionaristas analisados não apontaram a origem etimológica centro-africana? Parece haver uma tendência- um tanto quanto eurocêntrica- nos estudos das palavras no século XIX, que apenas viam possibilidades de as palavras serem criadas dentro das línguas europeias, desconsiderando as contribuições africanas.

Os dicionários que estudam o português falado no Brasil agregam à definição de ‘ginga’ um sentido usual nos engenhos de açúcar do nordeste: “Caneco de cabo comprido, para baldear o caldo de uma tacha para outra, nos engenhos de banguê.”⁷⁴ Aqui a ideia “de um lado para o outro” se repete.

Sem condições de encerrarmos a questão etimológica no momento, pensamos que tanto na marinha, como nos engenhos do nordeste, os africanos eram maioria no desempenho das funções. Em que medida poderiam ter sido eles a nomearem o movimento tanto dos remos como do caneco, ambos oscilantes?

No Brasil, a palavra ganhou novos significados associados às manifestações culturais criadas pelos povos africanos. Nei Lopes apresenta:

“GINGA-MBANGI: Denominação regional do personagem da rainha –Ginga nos congos da Paraíba. Os personagens solistas são: Henrique, Rei Caricongo, que é o rei Congo (...)o embaixador da Rainha-Ginga (chamada Ginga-Nbangi) no Estado da Paraíba e finalmente o General dos Exércitos da rainha Ginga.

⁷² *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Volume III. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Verbo Imp. 2001. E *Dicionário Universal Milénio*. Lisboa: Texto Editora, 1999.

⁷³ *Dicionário português-alemão*. Porto: Porto Editora. 1980.

⁷⁴ Michaelis. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo, 1975. *Dicionário Aurélio Online*: <https://dicionariodoaurelio.com/ginga> , acesso em novembro de 2017.

GINGA ou GINJA: Sacerdotiza do culto omolocô (Adalberto Ojuobá Pernambuco. *Omolocô: origem, ritual*, 1989.)⁷⁵

O mesmo autor, em *Bantos, malês e identidade negra*, ressalta a importância da rainha Nzinga para a história africana e brasileira e discute a possível etimologia do nome Zinga Mbângi, citado por Mário de Andrade. Para Lopes, este designativo viria da expressão quimbunda “Ndenja Mbange”, que significa “rapariga formosa e corajosa”. Lembra que há também no quicongo a expressão “Jinga”, no sentido de permanência, sobrevivência, eternidade.⁷⁶

Estes significados parecem também terem sido construções posteriores ao século XVII, já influenciados pela história da rainha Ginga.

Os dicionários brasileiros apresentam, de forma recorrente, os seguintes significados para ginga:

Ginga: 1. (MAR) remo que se usa à popa de embarcação para a movimentar alternadamente por bombordo e por estibordo. 2 (MAR) vara que, fincada no fundo, movimenta uma embarcação em águas rasas. 3. ato ou efeito de gingar, meneio de corpo, trejeito. 3.1 (Capoeira) movimento com que o capoeirista procura enganar e desnortear o adversário, tanto para se defender como atacar. 3.2 (Futebol). Série de movimentos do corpo que visam enganar o oponente. 4. (Nordeste brasileiro) nos engenhos de banguê, caneco munido de cabo para baldear o caldo de uma tacha para outra.⁷⁷

As buscas etimológicas nos ajudam a perceber os sentidos que a palavra ‘ginga’ tinha em diversas regiões da África Central e relacioná-la ao seu uso no Brasil. Parece pertinente afirmar que ela entrou no português brasileiro a partir do linguajar coloquial, falado pela população comum, sobretudo os povos centro-africanos e seus descendentes. Contudo, as colaborações africanas para a formação da língua portuguesa parecem ter

⁷⁵ LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

⁷⁶ LOPES, Nei. *Bantos, males e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

⁷⁷ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Direção de Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco; ELAB. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, banco de dados da língua portuguesa. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Os mesmos significados aparecem em *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2ªed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

sido ignoradas pelos dicionaristas que buscaram a origem do vocábulo em matrizes linguísticas européias.

As perguntas que nortearam nossa reflexão foram: Como os sentidos atribuídos à palavra ‘ginga’ se associam à Rainha Ginga? Como seus aspectos históricos, historiográficos e simbólicos se aproximam dos significados experimentados na diáspora angolana?

A discussão sobre usos e sentidos da palavra ‘ginga’ perpassa toda a tese dando embasamento ao argumento principal, de que o movimento corporal amplamente conhecido no Brasil traz uma referência à célebre rainha angolana. A pesquisa etimológica abre possibilidades para pensarmos as permanências e continuidades – mudanças e transformações - dos sentidos das palavras africanas na diáspora. A discussão semântica será articulada às imagens associadas à Rainha Ginga.

O objetivo desta tese é, portanto, refletir sobre os usos simbólicos, políticos e ideológicos da imagem da Rainha Ginga no espaço atlântico em diferentes temporalidades. Adoto a perspectiva da longa duração, indo do século XVII ao presente. Na primeira parte, busco compreender como a soberana foi importante para a construção das identidades étnicas em Angola diante do contexto da implantação do tráfico negreiro que forçava a desagregação e reconfigurações dos diversos povos. O nome da soberana ganhou novas dimensões após a sua morte em 1663, passando a designar tanto o título político como o povo. As várias rainhas Jingas que governaram a região no século XVIII mostra a preponderância do poder feminino e a inspiração que a guerreira seiscentista continuou a exercer. Analiso o processo de etnogênese, em que o povo Jinga se formou, buscando compreender quais características lhes foram atribuídas por missionários e etnógrafos e como eles próprios se definem, associando estes traços à história da rainha primordial.

Os movimentos de libertação angolana do jugo colonizador projetaram na Rainha Ginga um ideal combativo de resistência. A literatura serviu como forma de conscientizar a população angolana do valor de sua história e estimular a luta pela libertação. Analiso as trajetórias e obras de Agostinho Neto, Pacavira e Pepetela e como representaram a famosa rainha em seus poemas e romances. Penso ainda nos processos de “monumentalização” e de criação da heroína nacional empreendidos pelo governo angolano nas últimas décadas.

A segunda parte é dedicada à diáspora e seu impacto sobre as histórias e culturas angolanas. Apresento uma síntese historiográfica expondo as principais correntes que trataram as culturas africanas nas Américas, considerando sua importância para a formação do Novo Mundo, suas transformações e permanências. Analiso duas manifestações culturais afrodescendentes em que o nome da rainha é evocado: a Capoeira Angola e o Congado.

Apresento ainda um breve histórico sobre o desenvolvimento da capoeira no Brasil, com atenção para o processo de formação da Capoeira Angola, institucionalizada na Bahia a partir da década de 1940, e seu papel para a afirmação da identidade negra naquele contexto. Analiso os vários elementos presentes nas rodas de Capoeira Angola que revelam a cosmovisão centro-africana, ensinam filosofias dos povos angolanos, mantendo viva a memória ancestral por meio das músicas e movimentos. Se a Capoeira Angola reverência a tradição angolana não seria coerente pensar que seu movimento essencial é uma referência à principal rainha daqueles povos? O movimento corporal ginga é entendido como um sistema de conhecimento que articula sabedorias e estratégias bélicas, demonstrando as habilidades marciais e diplomáticas atribuídas historicamente à Rainha Ginga. Aqui a história é contada pelo corpo, sendo necessário validar a importância das expressões corporais e rítmicas para a construção da memória dos povos africanos.

O nome da soberana de Angola foi evocado no Brasil nas celebrações de coroação de reis e rainhas negras. Partindo da descrição de Spiux & Martius sobre a coroação da Rainha Xinga no Tejuco (atual Diamantina-MG) em 1818, percorri arquivos, bibliotecas e as comunidades congadeiras da região em busca de pistas sobre a memória desta rainha. Estudiosos do folclore e da cultura popular destacaram a presença da Rainha Ginga em autos populares. Destacam-se as produções de Gustavo Barroso, Mário de Andrade e Câmara Cascudo, que registraram os cantos e falas dos personagens dos Congos no início do século XX.⁷⁸ Percorri as aparições da personagem Rainha Ginga por todo o Brasil, com especial destaque ao Congado de Visconde do Rio Branco (MG), comandado por uma Rainha Ginga até hoje. A pesquisa de campo junto à comunidade e a participação na

⁷⁸ BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. (folclore) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. Tomo II. CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967; IDEM. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954; IDEM. *Made in Africa*. São Paulo: Global, 2002.

festa anual foram essenciais para compreender o papel deste título matriarcal para a organização do Congado.

Esta pesquisa, portanto, busca compreender as dimensões da história e da memória angolana a partir das construções culturais operadas pelos povos africanos na diáspora. Valorizo os saberes dos mestres tradicionais da cultural popular de matriz africana e suas formas de transmissão de ensinamentos e histórias. O corpo, ao lado da música, é o principal recurso por onde se escreveu esta memória e recebe atenção especial para o entendimento da construção da história dos povos africanos.

As diversas representações construídas acerca da rainha guerreira nos informam sobre as perspectivas, visões de mundo e sentimentos daqueles que as criaram. No ir e vir do oceano Atlântico, a memória da Rainha Ginga foi alimentada e transformada em símbolo de luta, resistência e libertação.

Capítulo 01: A Rainha Ginga em Angola:

1.1. Século XVII: identidades em movimento

Para conseguir embarcar milhares de escravos em Luanda, os portugueses tiveram que empreender muitas guerras pelo interior, articulando-se com as redes de poder existentes. Os sobas que aceitavam cooperar com a conquista passavam por um ritual de vassalagem que os obrigava a pagar tributos em “peças” aos portugueses, dar passagem e alimento às tropas, entregar soldados para servirem na “guerra preta”⁷⁹, entre outras coisas. Os que se negavam tinham seus territórios cruelmente invadidos e a população aprisionada.

A presença portuguesa na região de Angola gerava muitos conflitos e grande instabilidade política, já que até mesmo os sobas aliados podiam ser, de um momento para o outro, agredidos com a justificativa de infração de uma das muitas obrigações que lhes eram impostas. A guerra era muito lucrativa, pois resultava em prisioneiros, logo escravizados. Neste cenário de insegurança, muitas pessoas abandonavam suas terras em busca de proteção, onde pudessem ficar em paz e desobrigadas de servir aos portugueses.

O século XVII foi considerado um “século de fugitivos”⁸⁰, em que as constantes guerras movidas para a articulação do tráfico negreiro levaram a deslocamentos forçados das populações. Famílias inteiras e levas de escravos migraram em busca de refúgio seguro, que pudesse os proteger das guerras de aprisionamento de escravos. Muitos destes foram buscar asilo nas terras de Ginga Bandi, primeiro na ilha de Quindonga (Kindonga), no rio Cuanza (Kwanza), onde a rainha do Ndongo estava fortificada pelo menos desde 1624, quando assumiu as insígnias reais.

Para Quindonga fugiram muitas pessoas que haviam sido escravizadas injustamente nas guerras movidas pelo governador Luiz Mendes de Vasconcelos (1617-21). A rainha acolheu também muitos *kimbares*, soldados negros treinados militarmente para defender as fortalezas portuguesas. Com isto, Ginga se fortalecia e, ao mesmo tempo,

⁷⁹ “Peça” era a medida padrão para um escravo homem adulto de porte robusto, comumente utilizada nas fontes do século XVII. “Guerra preta” é a denominação utilizada para designar as tropas compostas por soldados negros cedidos pelos sobas vassalos para atuarem nas guerras a benefício dos portugueses. CADORNEGA. *História Geral das Guerras Angolanas*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972.

⁸⁰ HEINTZE, Beatrix. *Angola nos séculos XVI e XVII*. Estudos sobre Fontes, Métodos e História, Luanda: Kilombelombe, 2007. Capítulo 12

desguarnecia a “conquista de Angola”. A fuga dos *kimbares* foi um dos principais motivos que levou o governador Fernão de Souza a declarar guerra à rainha, iniciando um período de intensa perseguição nas ilhas do Cuanza. Em 1626, este governador deu um golpe político que colocou Are Kiluanje como rei do Ndongo.⁸¹

Pretendo aqui discutir como as guerras e a consequente mobilidade populacional intensa do século XVII levou à reconfiguração das identidades étnicas na região de Angola. Para começar, é importante esclarecer que Ginga pertencia à etnia *ambundo* (Mbundu), sendo descendente do titular Ngola, e passou a governar o reino do Ndongo após a morte de seu irmão em 1624. Ao longo de sua vida, vários outros povos passaram a segui-la e a considerá-la como rainha. Dentre estes, destacam-se os *jagas*.

A origem e a identidade dos *jagas* que rodavam pela região de Angola no século XVII é controversa.⁸² Podemos defini-los como bandos de guerreiros nômades que invadiam aldeias da África Central, roubando gado, alimento e pessoas. Seguiam a lei *kijila*, que proibia, entre outras coisas, a procriação no interior dos acampamentos, chamados *kilombos*.⁸³ Para reproduzir o grupo, os *jagas* sequestravam rapazes jovens ainda não iniciados nos ritos de passagem para a vida adulta, próprios de cada linhagem, e os treinavam para a guerra e para obediência incondicional ao chefe do *kilombo*. Os meninos ainda não iniciados na vida adulta poderiam aprender os ritos *jagas*, já que não haviam sido plenamente inseridos nas sociedades a que pertenciam. A iniciação no modo de vida do *kilombo* se dava por rituais específicos, que não seguiam a lógica *ambundo* de

⁸¹ “Regimento de Fernão de Sousa a Bento Banha Cardoso”. Em: HEINTZE, Beatrix. *Fontes para a história de Angola*. Vol. I. Memórias, relações e outros manuscritos da Colectânea Documental de Fernão de Sousa (1622-1635). Studien zur Kulturkunde, Bd. 75. Stuttgart: Steiner 1985. p.204.

⁸² A identidade dos *jagas* a que se referem as fontes do século XVII foi discutida por: BONTINCK, François. “Un mausolée por les Jaga”. *Cahiers d’Etudes Africaines*, v. 20, n.79. p. 387-389. 1980 ; MILLER, Joseph. “Requiem for the Jaga.” *Cahiers d’Etudes Africaines*, v. 13, n.49, 1973. pp.121-149; HILTON, Anne. “The Jaga reconsidered”. *The Journal of African History*. V.22.n.2 p.191-202. Cambridge University Press, 1981; THORNTON, John. A resurrection for the Jaga. *Cahiers d’Études Africaines*, Paris, v. 18, n. 69, p. 223-227, 1978. VANSINA, Jan. *How societies are born: Governance in West Central Africa before 1600*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2004. VANSINA, Jan. More on the Invasions of Kongo and Angola by the Jaga and the Lunda. *The Journal of African History*, Cambridge, v. 7, n. 3, p. 421-429, 1966. CÂNDIDO, Mariana. *An African Slaving Port and the Atlantic World: Benguela and its Hinterland*. Cambridge University Press, 2013.pp. 50-61. HENRIQUES, Isabel de Castro. *Percursos da Modernidade em Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1997. pp.192-195. FONSECA, Mariana Bracks. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015. pp.40-54.

⁸³ Mantive a grafia com ‘k’, conforme a maioria das fontes, por acreditar que o aportuguesamento por Quilombo remete a uma ideia diferente daquela praticada na instituição guerreira no contexto do século XVII.

pertencimento ao grupo por meio de uma determinada linhagem. A lógica de inserção dos jagas negava as linhagens como base da organização social.

Após o golpe político que a retirou do poder do Ndongo, Ginga se aliou ao jaga Caza e dele recebeu o mais alto título feminino na hierarquia do kilombo – *Tembanza* - responsável pelos rituais de invencibilidade. Ela passou a seguir com rigor as leis jagas e a comandar tropas. A aliança com os jagas foi fundamental, pois garantiu centenas de soldados bem treinados para sua luta e permitiu seu deslocamento por vários territórios, escapando da perseguição portuguesa. Unida aos jagas de Caza, Ginga coibia o pagamento dos tributos pelos sobas, assaltava as caravanas, atacava os principais mercados de escravos dos portugueses e, com frequência, a nova capital do Ndongo, Mpungo Ndongo, onde residia Ngola Are, que ascendeu ao poder com o apoio dos governantes portugueses em 1626.

Ao mesmo tempo em que guerreava, Ginga tentava saídas diplomáticas enviando presentes aos governantes lusitanos, jurando lealdade à Coroa. Por exemplo, em 1628, junto com o jaga Caza, mandaram para a fortaleza de Ambaca 400 peças de escravos e 105 vacas como presente ao governador Fernão de Sousa, acompanhados pelo *mani Lumbo*, um importante funcionário do kilombo, responsável pelas relações externas. Depois de semanas no acampamento dos portugueses, dando falsas informações sobre o paradeiro da rainha, o emissário foi julgado como espião e degolado publicamente.⁸⁴ Divergências de estratégias sobre como lidar com os portugueses levaram à sua separação de Caza.

No início da década de 1630, Ginga se aliou ao bando Imbangala do poderoso “jaga” Cassanje, como era chamado pelos portugueses. Juntos conquistaram o reino de Matamba, onde originalmente vivia o povo Samba. Ela assumiu o poder central sem resistência da rainha regente Muhongo a Cambolo e transformou Matamba em um poderoso estado de oposição aos portugueses. Articulou com os principais sobas, incluindo o rei do Congo, uma confederação para expulsar os lusos da região. Matamba tornou-se um grande polo de atração populacional nas décadas de 1630 a 1650. Em 1631, o governador Fernão de Sousa mostrou-se preocupado com a enorme quantidade de gente que fugia do Ndongo por não acreditar na legitimidade de Ngola Are e ia buscar proteção

⁸⁴ HEINTZE, B. *Fontes para a história de Angola. Memórias, relações e outros manuscritos da Colectânea Documental de Fernão de Sousa (1622-1635)*. Studien zur Kulturkunde, Bd. 75. Stuttgart: Steiner, 1985. V. I.

da rainha em Matamba, dentre os quais diversos sobas outrora aliados dos portugueses. O governador temia que a região do Ndongo ficasse em breve despovoada e Ngola Are, sem súditos.⁸⁵ Uma prolongada seca na região fortalecia a crença de que Are era ilegítimo e incapaz.⁸⁶

A presença holandesa na região (1641-48) contribuiu para o fortalecimento de Nzinga e do *mani* Congo, à medida que tinham um inimigo em comum. O capitão português Cadornega escreveu: “Obrava aquela rainha Ginga em nosso ódio, a fim de ver se junta com o Flamengo nos podia acabar, e destituir a gente Portuguesa dos Reinos de Angola”⁸⁷ Os holandeses deram armas de fogo à rainha, trocados por escravos, principal interesse comercial. E para aumentar seus lucros, inseriram-se nas disputas já existentes, fornecendo armas e soldados para as guerras da rainha contra os portugueses. Os holandeses apoiaram as guerras de Ginga não apenas contra os lusos, mas também contribuíram para a expansão de seu poder, para que ela pudesse impor novos domínios, por exemplo, quando enviaram 100 soldados para a guerra contra o soba Dembo (Ndembo) Quitexi Candambi, que não quis se sujeitar a ela, como haviam feito seus vizinhos.⁸⁸ Com a ajuda militar- incluindo artilharia- ela consolidou seu poderio em ampla região, que se estendia por vários sobados e populações de origens étnicas diversas.

Para melhor comerciar com os holandeses, Ginga mudou seu quilombo para às margens do rio Ndande, pelo qual criou uma nova rota de comunicação com o litoral, livrando-se do controle lusitano no interior. Claro que se tratava do comércio de “peças”, ela fornecia escravos em abundância por serem muitos seus prisioneiros de guerra. É importante assumir que ela participou do tráfico atlântico, despindo-a de idealizações “anti-escravistas” posteriores. O comércio de pessoas era a principal razão de estarem ali holandeses e portugueses, e a rainha não ficou alheia a esta lógica. Para contar com a parceria econômica e militar que os flamengos ofereciam, Ginga vendeu seus inimigos capturados. Isto a permitiu ampliar seus mandos e acuar os portugueses, que só não foram

⁸⁵ Carta de Fernão de Sousa sobre os tributos de vassalagem dos sobas. In: HEINTZE, B. *Fontes para a história de Angola*. Vol. I. 1985. p. 364.

⁸⁶ Extenso relatório do governador a seus filhos. *Ibid.* p. 227.

⁸⁷ CADORNEGA, 1972. v.I, p. 393 e outras.

⁸⁸ *Ibidem* p.294. A derrota de Quitexi Candambi aconteceu aproximadamente em 1643.

“extintos” de Angola, devido à operação luso-brasílica de Salvador de Sá que recuperou o controle de Luanda.⁸⁹

Para Costa e Silva, Ginga transformou Matamba em “um estado militarmente forte, agressivo e quase fora do alcance dos exércitos lusitanos, e continuaria por muitos a ser considerada como o verdadeiro Ngola, o verdadeiro rei do Dongo.”⁹⁰

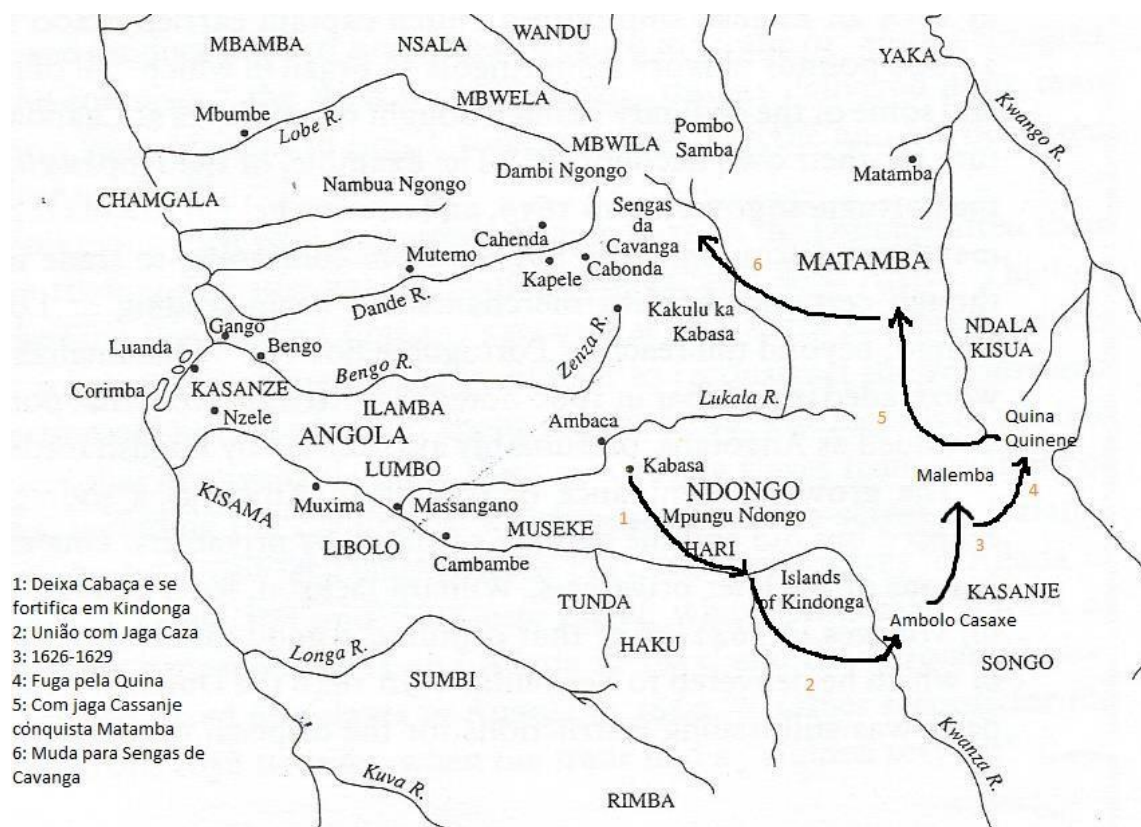
Em Matamba, recebia pessoas de diferentes origens étnicas. Os asilados provavelmente eram treinados para se tornarem bravos guerreiros e passavam pelos rituais de iniciação dos jagas, assumindo uma nova identidade ligada à guerra e ao nomadismo. Mesmo com um estado consolidado, os ataques militares e a constante movimentação das tropas, com deslocamentos rápidos e incessantes, orientou as políticas em Matamba.

Todos os súditos da rainha deveriam seguir os ritos de “invencibilidade” e os juramentos jagas, dentre eles o de jamais desertar, sendo obrigados a pelejar até a morte. Nota-se que não eram apenas escravos que fugiam em busca de liberdade e de proteção, mas também homens livres e membros das elites locais. Estas migrações trouxeram consequências militares, econômicas, políticas, socioculturais e demográficas. Pessoas de diferentes linhagens passavam a viver juntas e para isso tiveram que romper com as normas rígidas e preceitos de cada grupo familiar. Passaram a partilhar novos conceitos e valores, que foram configurados pela nova realidade, ligada à necessidade de uma força militar disciplinada e coesa. Nesse sentido, lutar por Ginga era mais do que uma alternativa de sobrevivência, significava a adoção de um novo modo de vida e novos princípios políticos, em que ela era a principal liderança.

Durante sua longa trajetória política, Ginga percorreu vasta área do que hoje é Angola. O mapa abaixo permite visualizar estes deslocamentos e avaliar como ela transitou entre diversas etnias, agregando populações em torno de sua causa, que era a expulsão dos portugueses da região.

⁸⁹ ALENCASTRO, Luís Felipe de. *O trato dos viventes*. pp.218-221. BOXER, Charles. *Salvador de Sá e a luta por Brasil e Angola (1602-1686)*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1973.

⁹⁰ COSTA E SILVA, Alberto da. *A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. pp. 442-443



África centro-ocidental. Mapa original em Heywood-Thornton. Alterações da autora.

Temos como ponto de partida Cabaça (Kabasa), a capital do Ndongo até 1617, quando foi incendiada por Mendes de Vasconcelos. A ilha de Quindonga foi o refúgio de Ngola Mbandi, que ali morreu sendo sucedido pela irmã em 1624. Dois anos mais tarde, o governador Fernão de Souza a declarou ilegítima e Are a Kilunaje assumiu o poder central do Ndongo, sucedido por Ngola Are meses depois. Mpungo Ndongo, as pedras altas de Maupungo, tornou-se a nova capital. Perseguida nas ilhas do Cuanza, Ginga foi ao sul, onde celebrou a união com o jaga Caza. Nos anos seguintes, percorreu vasta região até que encontrou o apoio de Cassanje para conquistar Matamba no início da década de 1630. Na década seguinte, transferiu-se para Sengas da Cavanga para acessar o rio Ndande e expandiu o reino de Matamba.

No final de sua vida, cansada de “andar pelos matos em guerra”⁹¹ e desejando o resgate da irmã Mocambo (refém dos portugueses por mais de dez anos) foi “reconduzida ao cristianismo pelos padres Capuchinhos.”⁹² A expressão andar pelo matos em guerra

⁹¹ Carta da rainha Jinga ao governador Luís Martins de Sousa Chichorro- 13 de Dezembro de 1655. In: CAVAZZI. *Descrição histórica dos três reinos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. Vol. II. Doc. 45. pp.331.

⁹² GAETA, Frei Antonio da. *La meravigliosa conversione della regina SInga ala Santa Fede...* 1669.

aparece repetidamente nas fontes das guerras angolanas em que os matos representavam oposição ao projeto de civilização dos portugueses, como o “espaço do impenetrável e desconhecido”, que provocava medos nas tropas.⁹³ Lienhard observou como a Rainha Ginga se refugiava e se fortificava em pedras, matos e florestas- cujo controle e a compreensão de suas especificidades ele considera os melhores aliados dos africanos- e os termos de suas negociações sempre envolviam o “sair dos matos”. Abandonar a vegetação selvagem significava romper com um modelo de vida ligado à guerra, e isto era uma questão central no contexto de Ginga, que negociava sua permanência nos matos como uma jogada política que ela “praticava sistematicamente”.⁹⁴

Católica, construiu uma nova capital, Santa Maria de Matamba, proibiu as leis jagas e os ritos tradicionais e passou a se corresponder com o Papa, como “filha obedientíssima”.⁹⁵ Seus últimos anos como cristã (1656-1663) são entendidos como a desconstrução do modo de vida jaga. Ao erguer uma capital para o reino, ela trabalhou para a sedenterização dos seus seguidores, estimulou a agricultura e o comércio e passou a permitir os nascimentos de crianças, que eram logo batizadas. As *Kijilas* foram substituídas pela “lei divina” e como cristã a rainha foi sepultada.⁹⁶ Este rápido resumo de sua trajetória é aqui colocado para discutir como a rainha circulou por diversos grupos étnicos da região de Angola, orientando-os e conduzindo-os, colaborando assim para a criação de novas identidades.

1.2. Várias rainhas Jingas:

A célebre rainha morreu em 17 de Dezembro de 1663. D. Bárbara Mocambo, sua irmã, assumiu o poder em Matamba, mas já velha, doente e quase cega, não o exerceu de fato, sendo o reino governado na prática por seu marido, D. Antonio Carrasco Jinga a Mona, contrário à presença dos missionários. Cavazzi narrou as disputas na corte entre

⁹³ LIENHARD, Martin. *O Mar e o Mato. Histórias da Escravidão (Congo- Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais (EDUFBA/CEAO), 1998. p. 74

⁹⁴ *Ibidem*. p. 75

⁹⁵ Carta da rainha Jinga ao sumo pontífice Alexandre VIII- 8 de Setembro de 1657. In: CAVAZZI. *Op. cit.* Vol. II. Doc. 55. pp.339. e Carta da rainha Jinga ao santo padre Alexandre VII- 15 de Agosto de 1662. *Idem*. Doc. 59. P. 343.

⁹⁶ A este respeito, ver: SOUZA, Marina de Mello e. A segunda “conversão” ao catolicismo da rainha Njinga – c. 1657. In: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Marina%20de%20Mello%20e%20Souza.pdf>

os adeptos do cristianismo - muito poucos - e aqueles que desejavam o retorno das antigas crenças.⁹⁷ O próprio Capuchinho, que fora o responsável pela extrema união da rainha e por conduzir as cerimônias fúnebres ao estilo cristão, foi acusado de ter a matado, “que, por crença comum, deveria ser imortal”. Espalhou-se o boato de que faria o mesmo com D. Bárbara, de forma que sua presença passou a ser indesejada na corte.

Os conselheiros e curandeiros tradicionais insistiam que o espírito da rainha assombrava a irmã, sendo esta a causa de suas doenças. Aconselhavam a expulsão dos missionários e o restabelecimento das leis jagas. A corte manipulava a nova rainha para que não seguisse as orientações dos missionários e assim ela deixou de ir à igreja e passou a ser descortês com os religiosos.⁹⁸

Um episódio curioso mostra a tensão entre as crenças tradicionais e o catolicismo: certo dia, quatro tigres invadiram a cidade fazendo um grande massacre de homens e animais e um deles entrou na cozinha do palácio real. Ninguém ousou matar as feras, “convencidos de que era o espírito de D. Ana que vinha a vexar a casa real sob a forma daqueles tigres”.⁹⁹

Jinga a Mona era o capitão-mor de Matamba, o primeiro ministro da guerra, muito querido por Ginga, considerado seu “irmão de leite”. Cavazzi o descreveu como “sedento de sangue e de matanças, cruel, ímpio, perjuro, fraudulento mas sagaz adulator (...)”, que constantemente maltratava D. Bárbara. Esta teria confessado que fora melhor tratada como refém dos portugueses do que era pelo marido. Em meio a vários embates e conflitos, Jinga a Mona ofereceu ao padre um vinho envenenado, que o obrigou a abandonar a missão de Matamba em Abril de 1644.

D. Bárbara morreu em 24 de Março de 1666 e Jinga a Mona foi eleito como legítimo rei. Se os capuchinhos conseguiram impedir os sacrifícios rituais tradicionais na ocasião da morte da grande soberana, não tiveram o mesmo êxito com a morte da sucessora. Jinga a Mona mandou degolar e enterrar junto com a rainha cinco raparigas principais da corte, as suas favoritas. Sacrificou também quarenta e três pessoas principais da corte que adotavam ao cristianismo e impôs a muitos o juramento *mubulungo*, que consistia em tomar veneno como prova da inocência, “obrigando-as a engolir aquela

⁹⁷ Cavazzi. *Descrição histórica dos três reinos*. Vol. II. pp.158-173.

⁹⁸ *Ibidem*. p. 160-161.

⁹⁹ *Ibidem*. p. 162.

venenosa bebida para testemunharem que as duas rainhas não tinham morrido de doença natural, mas por causa das bruxarias dos missionários.”¹⁰⁰

Tão logo ascendeu ao poder, Jinga a Mona escreveu aos portugueses em Luanda declarando que abjurava ao cristianismo e que só o professara exteriormente por interesse particular e político. Mandou que se degolassem todas as crianças menores de oito anos de idade, convocou *xinguilas* (médiuns) e os agradou com grandes sacrifícios humanos. Até o espírito de Ginga Bandi foi convocado, e este, através da possessão por um *xingula*, legitimou o novo rei e ordenou que as antigas cerimônias jagas fossem renovadas. Jinga a Mona incendiou Santa Maria de Matamba e construiu nova capital próxima à floresta, conforme o costume dos jagas.¹⁰¹

Nobres descontentes com a nova política de Jinga a Mona se uniram a D. João Guterres Ngola Canini, parente de Ginga nomeado como *Muene-Lumbo* (equivalente ao cargo de primeiro ministro) em 1644. Com auxílio de alguns portugueses, conseguiram expulsar Jinga a Mona do poder, que se refugiou nas ilhas do Cuanza. D. João governou por alguns meses, entre 1669-1670, representando aqueles que queriam a continuidade das relações com os europeus e com o cristianismo. Com sua morte prematura, seu filho D. Luís subiu ao poder, mas este foi rapidamente assassinado por Jinga a Mona, que assumiu seu segundo governo (1670-1671) com muitos adversários partidários da dinastia Guterres.¹⁰²

D. Francisco Gutierrez Ngola Kanini, outro filho de D. João, era o principal candidato destes oposicionistas, que conseguiram invadir a capital e venceram Jinga a Mona, matando-o por fim. Com isto, recrudescer a esperança do reino voltar a permitir a evangelização, já que D. Francisco fora aluno do próprio Cavazzi. Contudo, esta expectativa não foi correspondida e a missão de Matamba continuou abandonada.

Em 1671, o governo português declarou guerra à D. João II Are, que governava o reino do Ndongo desde 1664 e tentou se livrar do protetorado iniciado em 1626. D. João II Are foi morto em batalha e o reino do Ndongo foi integrado ao reino de Matamba, governado por D. Francisco Guterres Ngola Kanini, a partir daí chamado rei Jinga.

¹⁰⁰ *Ibidem.* p.169.

¹⁰¹ *Ibidem.* P. 170-172.

¹⁰² CADORNEGA. *História Geral das Guerras Angolanas*. Vol. II. pp. 295-297

O reinado de D. Francisco começou de forma pacífica, em que os portugueses o enxergavam como possibilidade de retomada do comércio e evangelização do reino. Contudo, em 1680, este rei atacou um grande aliado lusitano, Cassanje (D. Pascoal Machado de Sousa Kitamba a Kaita, 1676-1680) devido a conflitos sucessórios com o soba do Mbondo, D. Luis Ndala, aliado do rei Jinga. As tropas de D. Francisco mataram Cassanje e saquearam os pumbeiros. Os comerciantes portugueses prejudicados com tal ação exigiram do governador João da Silva Souza (1680-1684) uma retaliação ao rei Jinga. As forças portuguesas foram derrotadas e o comandante Luís Lopes de Sequeira - que se tornou célebre por ter matado o rei do Congo na Batalha de Ambuíla, em 1665- foi morto em combate¹⁰³. Porém, antes de abandonarem o campo, conseguiram alcançar e matar D. Francisco.

Uma carta do governador que o combateu utilizou, pela primeira vez, o termo Rei Jinga em 1682:

Por que com aquele rey Ginga (por outro nome Angolla) fosse inimigo declarado de todos os portugueses, e todos os seus predecessores por se chamarem senhores de toda esta conquista [...] sempre cavilhosamente inquietarão os negros maes poderosos destes certões, para que desobedecessem a este governo, e se lhes pusem como muitas vezes se tem visto, e cada instante se conhece, de maes de nos haver dado muitas ocasiões de quebra, e que no tempo passado obrigou aos governadores que foram destes reyno a justamente fazerlhe guerra; com aquelle rey pellas cousas referidas se mostrasse sempre capital inimigo desta Coroa.¹⁰⁴

A definição de inimigo da Coroa Portuguesa é expressamente colocada pelo autor do documento que associou este governante às guerras deflagradas contra os lusitanos nas décadas anteriores. Como “capital inimiga” Ginga Mbandi foi chamada¹⁰⁵ e assim seus sucessores e sucessoras perpetuaram esta fama. D. Verônica I Guterrez Kandala Kangwanda, irmã de D. Francisco, sucedeu-o. Governou por mais de 40 anos (1681-1721) ostentando o título “rainha Jinga”. Esta rainha foi erroneamente chamada de Victória por governadores portugueses, tendo este erro se alastrado na documentação.¹⁰⁶

¹⁰³ CORREA, Elias Alexandre. *História de Angola*. Lisboa, 1937. Vol. I. p. 301

¹⁰⁴ Carta do governador de Angola, João da Silva e Souza, 18 de março de 1682. AHU-Angola. Caixa 12. Doc. 71_02. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL NJINGA A MBANDE E AIMÉ CÉSAIRE: INDEPENDÊNCIA E UNIVERSALIDADE, 1, 2013, Luanda, *Catálogo do seminário e da exposição comemorativa dos 350 anos do aniversário de morte da soberana*, Luanda: Ministério da Cultura de Angola/ UNESCO, 2013, p.144.

¹⁰⁵ CADORNEGA. *Op. Cit. Passim*.

¹⁰⁶ CAMPOS, Fernando. A data da morte da Rainha Jinga D. Verônica I. *Africa. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Nº4. 1981. p. 82.

D. Verônica I governou em relativa paz com os portugueses, mas há documentos que indicam sua intenção de se confederar com o Ndembo Mbwila (Ambuíla) e apontam a possibilidade desta confederação se dirigir contra o exército português, em 1721.¹⁰⁷

Henrique de Carvalho registrou no século XIX, histórias e tradições orais dos séculos anteriores. Ele usou o termo Jinga para se referir à população da região de Matamba, nome que teria origem no chefe “jaga N’gola Zinga ou Jinga, que já principiava a conquistar as terras daquela província do rei do Congo, para seu filho N’gola Bandi”. Na narrativa de Carvalho, os personagens aparecem sobrepostos, em épocas distintas das que viveram, muitas vezes um chefe é chamado pelo nome de seu povo, não sendo possível defini-lo em uma temporalidade determinada. Os reinos centro-africanos também aparecem sobrepostos na obra de Castelbranco, revelando grande confusão entre os reinos do Ndongo, Matamba e o povo jaga na escrita da história oficial de Angola.¹⁰⁸ Mais do que um erro, esta confusão representa a ausência de fronteiras étnicas bem definidas entre estas populações nos séculos XVI-XVII, fronteiras estas que estavam sendo construídas e inevitavelmente transformados pela trajetória da rainha seiscentista.

A narrativa de Carvalho mostra a continuidade do termo “rainha Jinga”, usado para se referir aos governantes de Matamba. Refere-se às lutas dos governadores portugueses contra a “rainha Jinga” no século XVIII. Por exemplo, em 1744, João Marques de Magalhães (governou entre 1738-48) declarou guerra à “rainha Jinga”:

por ter esta mandado matar um negociante branco e roubado alguns pombeiros, sendo encarregado de commando das operações o capitão-mor Bartholomeu Duarte de Sequeira, que lhe tomou as ilhas do Cuanza, fazendo grande destruição nos seus habitantes, e tendo alcançado successivas victorias penetrou na capital da Matamba, d’onde fugiu a rainha e os seus macotas para os matos, permanecendo ahi a columna de operações...¹⁰⁹

Estes fatos ocorrem 81 anos após a morte da primeira rainha, mas revelam que seus sucessores e sucessoras, chamados da mesma forma, continuaram a suscitar ódio dos governantes portugueses e foram alvos de guerras. Os lugares onde as batalhas ocorreram foram os mesmos do século anterior: as ilhas do Cuanza, local das sepulturas dos antigos

¹⁰⁷ Carta de Thomé Guerreiro Camacho e Aboym, físico-mor pela Universidade de Coimbra. Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. Angola. Caixa 15. Pasta de 1721. *Apud*: CAMPOS, Fernando. A data da morte da Rainha Jinga D. Verônica I- 2ª parte-. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Nº5. 1982. p. 86

¹⁰⁸ CAMPOS, Fernando. A data da morte da Rainha Jinga D. Verônica I. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Nº4. 1981.

¹⁰⁹ CASTELBRANCO, Francisco. História de Angola. Luanda, 1932. p. 6

Ngolas e as terras entre os rios Lukala e Cuanza. O controle do reino de Matamba continuou sendo alvo de disputas, cobiçado pelo jaga Cassange, neste tempo, aliado dos portugueses.

Nesta ocasião, a capital de Matamba foi invadida pelos comandos do capitão-mor Bartolomeu Duarte de Sequeira e a rainha fugiu. Em outubro de 1744, uma embaixada da rainha Jinga assinou a paz com os portugueses, que apesar da tentativa de inscrever uma relação de vassalagem, garantiu a soberania da dita rainha.¹¹⁰

O Catálogo dos governadores de Angola também dá notícias da guerra contra a “Rainha Jinga, que havia sessenta annos, lograva os fructos da paz conservando amigável traição com os brancos, aborrecida de tão largo socego, tornou a provocar as armas portuguesas (...)”.¹¹¹

Este Catálogo, como é notório, é fonte de autoria incerta e apresenta dados duvidosos, por vezes errados. Fernando Campos, ao tentar decifrar a cronologia dos reinados das várias rainhas Jingas, concluiu que aquela que foi atacada pelo governador João Jaques foi D. Ana II. Para este autor:

após sessenta nos de quietude simulada, aquela alusão à Rainha Jinga seria destinada não especificamente à Rainha Jinga D. Veronica ou D. Ana II, mas tão somente ao Chefe do Estado Jinga, a quem por hábito os Portugueses chamavam Rainha Jinga, sem pensarem sequer se o Reino de Jinga estava ou não sob o regime do matriarcado.¹¹²

Os reinos conjugados de Matamba e Ndongo, denominado como Jinga, foi governado por mulheres durante praticamente todo o século XVIII. Assumiram o título Rainha Jinga, Ana II (1742-1756), Verônica II (1756-1758) e Ana III (1758-1767).¹¹³ Excetuando o governo de D. Afonso I Alvares de Pontes (1721-1741) e de D. Caluete

¹¹⁰ Arquivo Histórico Ultramarino. Angola. Cx. 23. Maço de 1744. *Apud.* Campos, Fernando. Conflitos nas dinastias Guterres. p. 15

¹¹¹ Catalogo Dos Governadores Do Reino de Angola. Com Huma Previa Noticia Do Principio Da Sua Conquista, E Do Que Nella Obrarão Os Governadores Dignos de Memoria. Academia Real das Ciências. 1826. Em: *Collecção de notícias para a história e geografia das nações ultramarinas, que vivem nos domínios portuguezes ou que lhes são vizinhas*. Tomo III, parte 2. pp. 343-436. Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹¹² CAMPOS, Fernando. A data da morte da Rainha Jinga D. Verônica I- 2ª parte-. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Nº5. 1982. p. 89

¹¹³ CAMPOS, Fernando. Conflitos na dinastia Guterres através da sua cronologia. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, Nº 27-28: pp. 23-43, 2006/2007. Na cronologia sustentada por Campos, há dúvida em relação ao ano da morte de D. Ana III, que presumimos ser D. Ana Guterrez, decapitada em 1767.

Cambambe (1767-1769), o poder foi exercido por mulheres. “A fama de uma qualquer Rainha Jinga sempre constituía uma bandeira à volta da qual muitos povos circunvizinhos lutavam denotadamente pela integridade dos seus territórios contra os comuns invasores.”¹¹⁴

Há notícias de desobediências da Rainha Ginga em 1766, quando a acusaram de promover ataques a comerciantes que passavam por suas terras.¹¹⁵ Em 16 de Dezembro de 1767, ocorreu “a mais estranha e violenta resolução que há mais de hum século sucedeu” naqueles sertões.¹¹⁶ Diz que os povos da Rainha Ginga se levantaram contra ela, e coroaram um soba que a degolou e matou quase todos os seus filhos, escapando uma filha com alguns vassallos fieis. Estes se refugiaram em uma das ilhas do rio Cuanza nas imediações do presídio das Pedras de Maupungo. Ao mesmo tempo chegava “armado hum grande povo, que se crê veio da Contracosta” e atacou Cassange e Holo, com o apoio de Muqueto, um grande potentado vizinho à Ambaca e “deram crudelíssimas batalhas”. Conta que diversos povos lhe pediram socorro utilizando seus títulos, o que lhes foi negado, “porque me pareceu justo amansalos pelas próprias mãos”.¹¹⁷

Entende-se que o oficial permitiu que ocorresse a guerra entre os invasores e os povos que deveriam ser seus protegidos de acordo com acordos de vassalagem estabelecidos. A fonte diz “pedirão por diversos títulos” mostrando que os privilégios prometidos através dos *undamentos* estavam sendo exigidos, contudo não ajudaram os sobas, o que quer dizer que a administração portuguesa não validava seus próprios tratados, não garantiam o socorro necessário. O autor da fonte conta que por estarem os conflitos muito próximos das fortalezas das Pedras e Ambaca, mandou marchar tropa para aquela fronteira combater os “bárbaros”.

O governador D. Francisco Coutinho ficou realmente chocado com o sucedido pois mandou esta notícia a sua irmã, informando que uma “negra porca cortou

¹¹⁴ CAMPOS, Fernando. A data da morte da Rainha Jinga D. Verônica I- 1ª parte. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. Nº4. 1981.

¹¹⁵ Regimentos do Reino de Angola. 1766-1767. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. PT/TT/CPLM/C-B/1/163. Casa Palmela, liv. 163.

¹¹⁶ Carta para o M. Senhor sobre a degolação da Rainha Ginga, levantando-se os seus povos e coração se seu senhor. São Paulo de Luanda, 16 de Dezembro de 1767. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Coleção Alberto Lamego. 082-029-01.

¹¹⁷ *Ibidem*.

miseravelmente a cabeça da Rainha Ginga”¹¹⁸, o que deixou o cenário político mais confuso e sujeito a roubos.

Em fevereiro do ano seguinte, este governador escreveu a D. Caluete Cambambe, nomeado como Rey Ginga de Dongo e Matamba. Na carta ele diz ele diz concordar com a sucessão deste ao trono, após a morte de sua tia, e fala das “promessas que fazeis de ser bom e fiel vassalo de S. Magestade”:

(...) ao que tudo respondo que se viverem bem ordenado e livre dos furtos e roubos de vossa tia e cumprires de boa fé tudo o que com ela se ajustou e que novamente ratificarão os vossos embaixadores certamente vos protegerá este Estado e vos livrará da vossa inimiga como me pediz, porem se pelo contrario continuareis as mesmas desordens que ella praticava certamente procederei contra vós como devo, e para que sejais feliz hé preciso logo admitir o missionário e professar a Religião Cristam, largando as superstições do gentilismo, proteger os bons negociantes e quando eles vos farão algum dano mo fareis presente para ser exemplarmente castigado, e nam pela forma dos roubos de vossos quituxis. Mandai prontamente ratificar as condições que agora vos imponho e então vos mandarei escrivão capaz que convosco rezida, e voz fazza todo o bem que hé possível.¹¹⁹

Com este documento percebe-se a oposição que a Rainha Ginga anterior fazia aos portugueses, praticando “furtos e roubos”. O tom da carta é de ameaça ao novo rei, a proteção de Portugal só viria se ele adotasse o cristianismo e protegesse os comerciantes. Há uma orientação que permite compreender as práticas dos comerciantes no interior. Manda que se algum destes causar algum dano ao reino, a denúncia deve ser levada ao administrador português, que então puniria o comerciante. A instrução mostra que era comum os comerciantes entrarem em conflitos com os poderes locais, o que era retaliado com o roubo de suas mercadorias, prática que o governador queria coibir e assumir o controle. A inimiga que o documento fala é a filha da rainha Ginga degolada, que fugira para as ilhas do Cuanza. Vê-se que o novo entronizado buscava apoio dos portugueses para enfrentar a prima e para isso deveria se avassalar.

¹¹⁸ Carta de D. Francisco Innocencio de Souza Coutinho a sua irmã. São Paulo de Luanda, 12 de Março de 1768. IEB-USP. Coleção Alberto Lamego. 083-33-01

¹¹⁹ Carta para D. Caluete Cambambe Rey Ginga de Dongo e Matamba. São Paulo de Luanda, 26 de fevereiro de 1768. IEB-USP. Coleção Alberto Lamego. 083-018- 01. 083-018- 02

No mês seguinte Dom Caluete Cambande assinou o ato de obediência e vassalagem¹²⁰. O auto afirma que após a morte da sua tia, aqui nomeada Dona Anna Guterrez, este fora eleito por unanimidade pelos maiores de seu Estado como “legítimo soberano verdadeiro e natural senhor”. Claro que defender esta legitimidade interessava aos portugueses, os autores do documento. É importante ter clareza de que os lusos buscavam promover chefes que agiam segundo seus interesses e tentavam legitimá-los, usando para isso as regras sucessórias dos estados locais, como fizeram com a linhagem Are na década de 1620.

Em abril de 1768, o governador D. Francisco Inocêncio de Souza Coutinho escreveu ao capitão-mor das Pedras de Maupungo, para tratar da filha da Rainha Jinga, que estava na expectativa de ser socorrida. O governador estabelece como condição para o asilo que ela fosse “só, e desarmada”, devendo ser mandada a Muxima ou a Cambambe. O governador frisa: “repito o mesmo para que nunca em cazo possa V.M. de a entender o contrário.”¹²¹

O documento mostra que Inocêncio Coutinho não se fiava da filha da rainha Jinga. Parece conhecer sua perspicácia. A ordem é negar o socorro. A condição estabelecida para o asilo transparece o temor que o governador tinha de ser surpreendido por enganações. A repetição da ordem indica preocupação em não cair nas possíveis armadilhas que um pedido de socorro poderia conter.¹²²

Em julho de 1769, o governador escreveu ao Intendente Geral das Reais Fazendas do Ferro para pedir mais informações sobre o litígio que se dava entre a Princesa Ginga e os Malembas.¹²³ Estes últimos estavam sendo acusados como os autores do assalto e a

¹²⁰ Acto de Sujeição obediência e vassalagem que faz a S. Mag. Fidelissima Dom Caluete Cambande Rey Ginga de Dongo e Matamba nas mãos do Ilmo. Exmo. Senhor D. Francisco Innocencio, de Souza Coutinho governador e capitão general destes reinos e suas conquistas pelos seus embaixadores Quimbamba quia Gongá e Matumbi aquilunga. IEB-USP. Coleção Alberto Lamego. 082-055-01.

¹²¹ Carta de D. Francisco Inocêncio de Souza Coutinho para Manuel Monteiro Capitão-mor das Pedras. IEB-USP. Coleção Alberto Lamego. 083-53-01. 083-53-02

¹²² Carta de D. Francisco de Souza Inocêncio Coutinho para Manuel Monteiro Capitão-mor das Pedras, de 5 de abril de 1768. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Coleção Alberto Lamego. 083-53-01; 083-53-02.

¹²³ Carta para Antonio Anselmo Duarte de Siqueira Intendente Geral das Reais Fazendas do Ferro. São Paulo de Luanda. 4 de julho de 1769. IEB-USP. Coleção Alberto Lamego. 83-80-01.

morte de Pumbeiros na região e agora a Princesa Ginga pedia autorização para guerreá-los. Pedia apenas a ajuda do “Golambole” do presídio das Pedras de Maupungo. O documento noticia a disputa que o Estado Ginga estava com os Malembas, que haviam invadido a Bumba e a Tenda, terras que agora a Princesa tentava “restituirse”. O governador revelou sua precaução: “Tenho por grande inconveniente o guerriar ao Ginga ou dar adjuntorio para isso, pelos danos que ham de resultar ao comércio”.¹²⁴

D. Francisco pedia ao Intendente que trouxesse sua experiência no sertão e mais informações para mensurar o poderio bélico de cada uma das partes, para saber a quem deveria apoiar. Revela seu medo dos Malembas, caso vencessem a princesa, pudessem invadir o presídio de Maupungo. Manda ainda que se investigue se há amizade entre os Jingas e os Malembas, receando uma aliança entre os dois “inimigos”. Mas evidencia que seu “mayor receio” era a princesa, “vendo-se esta socorrida com o Golambole, poderá acometer ao Ginga, como bem pode suceder” e ordenava que se buscasse qualquer notícia ou suspeita.

Percebemos que o contexto político na região era muito instável, alianças eram feitas e desfeitas a qualquer momento, o aliado poderia facilmente tornar-se inimigo, e vice-e-versa. A filha da rainha Jinga, que fugira para as ilhas do Cuanza em dezembro de 1767, tentava retornar ao poder e para isto poderia tentar construir alianças. Como vimos, o novo rei, assim que assumiu o poder, se avassalou à Coroa Portuguesa e passou a servir aos interesses comerciais destes. O governador temia que a reivindicação da filha da rainha assassinada gerasse prejuízos no comércio e buscava sondar as melhores possibilidades para garantir seus rendimentos.

Os exemplos de tantas rainhas Jingas na história de Angola reforçam a perpetuação da memória da primeira rainha, reforçam a “imortalidade” de seu nome. Quem lê a documentação portuguesa do século XVIII pode ter a impressão de que se trata de uma mesma pessoa. As rainhas Jingas mantiveram também uma coerência com a proposta de luta da primeira rainha Ginga Bandi na defesa de seus territórios, mantiveram a firme postura de não permitirem a ocupação portuguesa em suas terras e de não se abrirem para as relações com os estrangeiros. Os Jingas são, ainda hoje, uma referência da resistência autóctone.

¹²⁴ *Ibidem*.

Os reis Jingas, “cujo poder e astucia se fazia presizo todo o cuidado”¹²⁵, foram descritos como despóticos, que restringiam a presença portuguesa em seu território e eram hostis aos estrangeiros. A repetição destas características nas fontes indica a continuidade da resistência, inicialmente empreendida pela rainha Ginga no século XVII, e que se manteve presente na região até, pelo menos até o final do século XX, no contexto da colonização lusitana. A resistência e a independência são a chave de associação entre a etnia e a soberana seiscentista.

1.3. Jinga: uma etnogênese.

O padre Manuel Nunes Gabriel, ao escrever a história da diocese de Malanje, registrou a importância de Ginga Bandi para a história da região, onde se localizava o reino de Matamba, destacando a “tenaz resistência à ocupação portuguesa do interior”.¹²⁶ Segundo este autor, a região de Malanje é ocupada majoritariamente pelo povo kimbundo (mbundu/ambundo), que se divide em dois sub-grupos: os Ngolas e os Jingas. Apresenta os primeiros como mais integrados à civilização ocidental e que aceitaram bem as instituições portuguesas, enquanto os Jingas são apresentados como hostis aos missionários e aos colonizadores europeus. O autor escreveu que o catolicismo teve um “esplendor efêmero” na região com o batismo de Ginga em 1622 e com sua reconversão em 1656, mas “poucos anos após a sua morte, voltou a mergulhar nas velhas práticas religiosas tradicionais, sob o domínio de chefes despóticos e de feiticeiros encarniçados em manter o prestígio antigo.”¹²⁷

Mário Milheiros, em suas pesquisas etnográficas na década de 1960, listou os “Gingas” como um subgrupo do grupo étnico-linguístico Quimbundo, assim como os Dembo, Negola [ngola], Mahungo, Holo, Bondo, Bangala, Xinje, Quissama, Libolo, Quibala, Muhaco, Mussende, Songo e Minungo. Delimitou o espaço do subgrupo “Ginga” no Cambo, em Malanje, Duque de Bragança e Quibala. O proeminente etnólogo

¹²⁵ CARVALHO, Henrique. O Jagado de Cassange. Lisboa, Typ. de Cristovão Augusto Rodrigues, 1898, p. 84

¹²⁶ GABRIEL, Manuel Nunes. *A Diocese de Malanje- 25 anos*. Braga: Livraria Editora Pax, 1982. p.28.

¹²⁷ *Ibidem*. p. 43

citou rapidamente a atuação da rainha Ginga entre os Quimbundos, entretanto não deu maiores informações sobre os processos de formação das etnias.¹²⁸



Distribuição Etno-linguística em Angola. Em: MILHEIROS, Mário. (1967).
Em destaque no círculo azul, o subgrupo Ginga. (Alterações da autora)

O mesmo enquadramento foi dado por José Redinha, que também se referiu aos Jingas como um subgrupo dos Mbundu, descendente do mesmo tronco dos Ngolas.¹²⁹ As tradições orais colhidas em Malanje associam a rainha Ginga Bandi à origem deste povo: “Os Jingas e os N’Golas têm afinidade entre si, porquanto a Rainha Jinga que deu origem à primeira etnia era irmã de Ngola Kiluanje, o grande chefe dos N’golas.”¹³⁰ Evidencia-

¹²⁸ MILHEIROS, Mário. *Notas de Etnografia Angolana*. 2ªed. Instituto de Investigação Científica de Angola. Luanda: 1967. p.10 e p.16.

¹²⁹ REDINHA, José. “*Distribuição étnica da província de Angola*”, 1970. Centro de Informação e Turismo de Angola, Fundo de Turismo e Publicidade: Luanda, 1970.

¹³⁰ Elementos sobre a etnia Jinga da Baixa de Cassanje. Serviços de Centralização e Coordenação de Informações de Angola, liv. 190. 1970-09. Relatório especial nº18. Arquivo Nacional Torre do Tombo. PT/TT/SCCIA/007/0005. p. 12. Em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4676013> acesso em agosto de 2015.

se a importância desta soberana na reconfiguração étnica em Angola e na divisão destes subgrupos, que passaram a se entender como socialmente distintos e passaram a atuar politicamente de forma diferenciada.



Soba Jinga. Em Elmano da Costa e Cunha, 1935-1939.¹³¹

Um documento escrito no início da década de 1970 pelos agentes coloniais portugueses evidencia a relação que buscamos, entre a personagem histórica Ginga Bandi e o etnônimo Jinga. Trata-se de um relatório escrito pelas autoridades lusitanas para melhor se conhecer o modo de organização social, tradições, usos e costumes das populações campesinas a fim de se evitar a ação subversiva destes. Nele lê-se:

¹³¹ <http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD13874>, acesso em fevereiro de 2016.

OS JINGAS, A etnia mais representativa do districto de Malanje, constituíam outrora um povo aguerrido, que na primeira metade do século XVII, sob o comando da célebre Rainha Jinga (termo por qual passou desde então a ser conhecida), causaram bastante preocupações às autoridades militares. Os “feitos guerreiros” dos homens da Rainha Jinga foram transmitidos, por via oral, de geração em geração, aos actuais Jingas, que os recordam como “patrimônio histórico” de seus antepassados.¹³²

Ao longo do documento, os Jingas aparecem como o povo “mais aguerrido e bárbaro” de toda Angola, e afirma que “quase a totalidade das autoridades gentílicas da área dos Postos sede de Caombo e do Posto Sede da circunscrição de Marimba se dizem descendentes da famigerada Rainha Jinga”.¹³³

O autor ressaltou o caráter “supersticioso” deste povo, em que os feiticeiros (*nganga*) e adivinhos (*quimbanda*) compunham uma classe social distinta, sendo muito requisitados pela população. Os primeiros para fazer o mal, os segundos para revertê-lo ou para aplicar ordálios em processos judiciais ¹³⁴.

O agente colonial destacou a índole subversiva dos Jingas, narrando um episódio ocorrido em 1960, em que os trabalhadores das plantações de algodão se recusaram a semear a planta. A resistência ao trabalho escravo foi duramente reprimida pelas autoridades coloniais em Janeiro de 1961, no que ficou conhecido como o “Massacre da Baixa de Cassanje”.¹³⁵ Para os líderes do movimento de independência, este acontecimento “despertou consciência patriótica dos angolanos e de unidade dos angolanos em prol da sua liberdade e inspirou as lutas armadas de libertação nacional”.¹³⁶

O povo Jinga ficou conhecido pela aversão ao europeu, pela restrição à presença de missionários e comerciantes em seus territórios. Foram descritos como povo guerreiro e feiticeiro, com os quais era melhor não ter conflitos. Talvez pela difusão destas características, conseguiram manter relativo isolamento e distanciar-se das redes do comércio escravista. A postura resoluta dos chefes Jingas se conecta à trajetória de

¹³² Consultta do Conselho Ultramarino ao rei D. João V sobre o requerimento de Manuel Matoso de Andrade, de 16 de Agosto de 1748. AHU- Angola. Cx. 36, doc. 40-02. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL NJINGA A MBANDE E AIMÉ CÉSAIRE: INDEPENDÊNCIA E UNIVERSALIDADE, 1, 2013, Luanda, *Catálogo do seminário e da exposição comemorativa dos 350 anos do aniversário de morte da soberana*, Luanda: Ministério da Cultura de Angola/ UNESCO, 2013, p.147

¹³³ Elementos sobre a etnia Jinga da Baixa de Cassanje. p. 35.

¹³⁴ Ordálio ou ordália, também conhecida como juízo de Deus (*judicium Dei*, em latim), é um tipo de prova judiciária usado para determinar a culpa ou a inocência do acusado por meio da participação de elementos da natureza e cujo resultado é interpretado como um juízo divino. Em dicionário Houaiss (2009), verbete “ordálio”.

¹³⁵ *Ibidem*. p.9

¹³⁶ http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=843:baixa-de-cassanje&catid=37:noticias&Itemid=206, acesso em agosto de 2015.

resistência da rainha que lhes denomina. A memória desta soberana vem sendo evocada para dar sentido à atuação política deste povo, desde o final do século XVII até o presente. As muitas “rainhas Jingas” atestam que a rainha setecentista tornou-se um precedente para o poder feminino na região, consolidando a presença das mulheres como regentes e desconstruindo, de uma vez por todas, os impedimentos que haviam para uma mulher governar.¹³⁷

Maurício Waldman considera que a reverberação do labor político da rainha Ginga fez com que a região de Matamba fosse considerada oficialmente “pacificada” pelos portugueses somente em 1836 e, mesmo assim, a resistência continuou se manifestando “em toda sorte de subterfúgios: erros voluntários no exercício das tarefas, pagamento errático dos impostos, absenteísmo, desprezo, indiferença e dissimulação.”¹³⁸

O nome da mais importante rainha de Angola foi usado de múltiplas formas e com variados sentidos ao longo de tantos séculos. Percebemos que seu o nome próprio se tornou o título máximo de poder entre o povo que também foi chamado de Jinga. Em que medida a rainha seiscentista foi importante na criação deste novo povo? Não mais jagas, imbangalas, tampouco ambundos ou sambas. Uma nova identidade estava a se formar.

Etnogênese é um conceito antropológico que trata do processo de emergência de novas identidades étnicas, abrange os processos de transformação social pelos quais passa determinado grupo humano, não apenas politicamente, mas também em termos de definição de identidade e seleção dos elementos que a compõem.

De modo geral, a antropologia recorreu ao conceito para descrever o desenvolvimento, ao longo da história, das coletividades humanas que nomeamos grupos étnicos, na medida em que se percebem e são percebidas como formações distintas de outros agrupamentos por possuírem um patrimônio linguístico, social ou cultural que consideram ou é considerado exclusivo, ou seja, o conceito foi cunhado para dar conta do processo histórico de configuração de coletividades étnicas como resultado de migrações, invasões, conquistas, fissões ou fusões.¹³⁹

Hill utilizou o termo “etnogênese” para estudar as identidades étnicas dos índios norte-americanos referindo-se às estratégias culturais e políticas de atores nativos, que

¹³⁷ THORNTON, John. “Legitimacy and Political Power: Queen Njinga, 1624-1663”. *The Journal of African History*, Vol. 32, No. 1 (1991), pp. 25-40. Cambridge University Press.

¹³⁸ WALDMAN, Maurício. A memória viva da Rainha Nzinga: identidade, imaginário e resistência. http://www.mw.pro.br/mw/antrop_NzingaCEA_Memory.pdf, acesso em junho de 2014

¹³⁹ BARTOLOMÉ, Miguel Alberto; As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. *Mana*. vol.12 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2006

buscaram “criar [e renovar] identidades duradouras num contexto mais abrangente de descontinuidades e de mudanças radicais”.¹⁴⁰ Para apreender os processos culturais em jogo, não se pode tratar as sociedades como culturas locais isoladas, no entanto, também não se pode entender as formas específicas de etnogênese apenas a partir das relações entre sociedades subalternas e as estruturas de dominação e de poder. Este processo não se resume a imposições de fora para dentro, mas, no contexto aqui estudado, está enraizado nos conflitos internos entre os povos africanos e colonizadores portugueses.

A identidade étnica é dinâmica, e não estática, e se transforma a partir das relações, dependendo dos interesses nelas envolvidos. Frederik Barth definiu os grupos étnicos como categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios autores, que organizam a interação entre as pessoas.¹⁴¹ O autor explorou os diversos processos envolvidos na geração e manutenção desses grupos, com especial atenção às “fronteiras étnicas”. A etnicidade estaria relacionada com a organização dos grupos étnicos, cujas fronteiras seriam mantidas, apesar da movimentação e intercâmbio entre eles. As distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, ao contrário, Barth utiliza as fronteiras para compreender as dinâmicas do grupo. A interação entre os sujeitos e grupos permite transformações contínuas que modelam a identidade, em processos de exclusão ou inclusão, determinando quem está e quem não está inserido no grupo, permite definir que é o “eu” e quem é o “outro”. O autor recomenda que para entender as dinâmicas dos grupos étnicos é necessário levar em consideração as características que são significantes para os próprios atores.

Os grupos étnicos possuem padrões valorativos que os definem enquanto tal, e a forma como cada grupo ou cada um irá se portar em contato com outros grupos, na interação inter-étnica, com o intuito de adquirir visibilidade e dialogar com outro. No entanto esses padrões não são fixos, podem mudar e adquirir novos significados em outro momento, conforme o contexto social.

¹⁴⁰ HILL, Jonathan D. (org.). *History, Power, and Identity: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992*. Iowa City: University of Iowa Press. 1996

¹⁴¹ BARTH, Frederik. Grupos Étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. e STREIFF-FENAR, J. *Teorias da etnicidade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

Barth notou ainda que os indivíduos e grupos com uma mesma identidade étnica definem seus comportamentos a fim de serem coerentes com sua identidade evitando práticas e situações que impliquem um desacordo com suas posições valorativas para evitar sanções sociais negativas. Ou seja, a manifestação de certas práticas depende do contexto, da situação, do interesse por parte do indivíduo ou grupo. A partir da análise das fronteiras se percebe as dinâmicas e interesses envolvidos no processo de formação da identidade; elas são mantidas a partir de um conjunto imitado de traços culturais. A auto-atribuição étnica irá influenciar na organização do grupo e interferir nas relações mantidas por eles. Conclui-se que tal como a memória, a identidade também é construída relacionalmente, ou seja, na interação do sujeito com os outros, dentro de um contexto histórico, social, cultural e econômico específico.

A partir destes referenciais teóricos, pensamos o que significou o surgimento da etnia Jinga no contexto histórico que se seguiu à morte de Ginga Bandi. Por que foi necessário distinguir-se dos ambundos, jagas, sambas? Por que o nome Jinga foi adotado e o que ele inspira? Quais características esse povo passou a apresentar?

A criação da etnia Jinga indica a formação de uma nova identidade assumida por seus seguidores. Estes já haviam perdido as referências com os povos de origem, pois foram décadas lutando como jagas, o que significava a adoção de uma vida nômade e dedicada à guerra e a desconstrução dos valores de cada linhagem. Não poderiam mais ser jagas, pois a rainha havia abolido as leis *kijila*, não se dedicavam mais à guerra, tornaram-se agricultores sedentários, que criavam os filhos. Ter-se-ia criado uma nova identidade étnica cuja principal referência foi a trajetória de luta de sua rainha? Ou foi uma denominação que partiu dos portugueses, do exterior? Sabemos que os lusos costumavam empregar o nome do governante para a localidade governada, por exemplo, cassanje designava tanto o soberano quanto o povo que ele liderava, por conseguinte, toda a região era chamada da mesma forma. Mas aqueles chamados cassanjes se auto-reconheciam como imbangalas.¹⁴²

Nosso esforço aqui recai em perceber a auto definição de um povo. Como os Jingas se reconhecem? Quais os aspectos que os diferenciam dos demais subgrupos Quimbundos? Buscamos compreender o processo histórico que fez com que esta outra identidade étnica fosse adotada e percebemos que o caráter aguerrido e a resistência

¹⁴² MILLER, Joseph. *Poder político e parentesco*. pp.162-164

contra o controle português do território definem o povo Jinga na longa duração, traços estes que remetem à trajetória histórica da rainha seiscentista.

1.4. Literatura e identidade angolana

A espetacular vida da rainha angolana recebeu atenção de missionários, militares, governadores, que registraram suas ações e estratégias, e inspirou literatos europeus nos séculos seguintes com diferentes propósitos e intenções.

Em 1769, o francês Castilhon publicou o primeiro romance dedicado à rainha angolana, em que ela foi descrita com caráter desumano, bárbara, “un mostre de férocité.”¹⁴³ Este romance é típico do “século das Luzes”, expõe o pensamento iluminista em que os “outros” – os não europeus- eram vistos como selvagens, atrasados, sem ética ou moral. A literatura esteve envolvida no processo de construção do discurso da superioridade europeia frente às outras nações do mundo, forjando a ideia da inferioridade africana. Neste sentido, a rainha angolana aparece como luxuriosa, com enorme apetite sexual, masculinizada, que preferia ser chamada de rei, ao invés de rainha. O exótico e o bárbaro dominam a descrição de seus comportamentos e dos hábitos de seu reino.

Marques de Sade também utilizou as histórias que circulavam sobre a rainha angolana para criar personagens de seus romances libidinosos, em que os africanos entrelaçavam selvageria e erotismo.¹⁴⁴ A inferiorização dos africanos esteve na base do pensamento europeu, postulada pelo filósofo alemão Hegel, que citava Ginga como exemplo para ilustrar suas aulas sobre barbárie e o primitivismo (ou delinquência) entre os africanos.¹⁴⁵

O enfoque aqui, entretanto, não é analisar como os europeus descreveram e buscaram criar uma representação desta rainha consonante com seus ideais. Proponho

¹³⁹ CASTILHON, Jean-Louis. *Zingha, Reine d'Angola*. Histoire Africaine en Deux Parties. Paris : Lacombe Librairie, 1769. Disponível em : <https://matricien.files.wordpress.com/2012/06/zingha-reine-dangola-histoire-africaine-en-deux-parties-reproduction-par-m-l-castilhon-1769-monographies-castilhon-jean-louis-1721-1798.pdf>

¹⁴⁴ SADE, Marquise de. *La philosophie dan le boudoir: ou Les instituteurs immoraux*. Paris: Gallimard, 1976.

¹⁴⁵ HEGEL, George W.F. *La raison dans l'histoire*. Tradução e notas de Kostas Papaioounnou. Paris: Éditions 10/18, 1965.

discutir como os próprios angolanos construíram representações da célebre rainha através da literatura. Para tanto, falaremos sobre o papel da prática literária no contexto das lutas de libertação, a partir de 1970, e nas décadas seguintes, em que se buscou construir a identidade nacional angolana e unificar o estado.

A literatura é entendida como campo privilegiado para a produção de fontes para o conhecimento das sociedades humanas e em Angola, especificamente, foi bastante utilizada como “arma política” para mobilizar a memória e construir a identidade nacional, sendo determinante no processo da luta emancipatória.¹⁴⁶

Foi grande o envolvimento de literatos no processo de libertação de Angola do jugo colonial e na construção da nação nos anos que seguiram a inauguração do novo estado. Grande parte destes intelectuais estava ligada às ideias progressistas, de base ideológica marxista-leninista, que entrelaçava a ação política com a cultural. A arte revolucionária deveria ser um instrumento de conscientização das massas, um veículo da mensagem de libertação dos povos. Desde o princípio da organização das lutas de libertação, escritores exerceram a direção de Centro de Instrução Revolucionária (CIR), voltados para a educação política de adultos, onde se treinavam guerrilheiros.¹⁴⁷ Isto demonstra a imbricação da literatura no processo de formação da consciência nacional empreendida pelos revolucionários, sendo a poesia e a prosa escritos com objetivos de mobilizar a população na defesa da identidade angolana, que estava ali sendo gestada.

Agostinho Neto

O líder do MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola- que protagonizou a conquista da independência do país em 1975, era, a despeito de sua formação médica- um literato, considerado a mais alta expressão poética de “angolanidade”.

Agostinho Neto, o “pai da nação angolana”, é tido também como o fundador da moderna poesia angolana. Em seus poemas articulou o entendimento do que seria o “ser Angolano”, construiu a identidade cultural de sua gente e, com a difusão de seus versos articulou a construção da nação, forjou o sentimento de “angolanidade” posto que até

¹⁴⁶ CARVALHO, Silvio Almeida. *Angola: História, Nação e literatura (1975-1985)*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

¹⁴⁷ Idem. pp.40-43.

aquele momento não havia uma identidade que os conectasse. Eram ambundos, ovimbundos, bacongus, lundas, quiocos (tchowes), etc. Foi necessário criar uma coesão entre os diversos grupos, dando-lhes uma unidade.

Agostinho Neto era filho de um pastor messiânico, com condições financeiras para mandar-lhe estudar medicina em Portugal, para onde partiu em 1947. Logo se envolveu em atividades da Casa dos Estudantes do Império e fundou, em parceria com outros estudantes africanos, o *Centro de Estudos Africanos* e o *Clube Marítimo Africano*, articulando os jovens angolanos que viviam em Portugal.

Sua primeira prisão foi por envolvimento político em 1951, quando reunia assinaturas para a Conferência Mundial da Paz em Estocolmo. Após a sua libertação, tornou-se representante da Juventude das Colônias Portuguesas junto ao Movimento da Juventude Portuguesa, o MUD juvenil. Em fevereiro de 1955, em virtude de um comício de estudantes foi preso pela PIDE pela segunda vez, só sendo libertado em junho de 1957.

Neste período seus poemas vieram a público, denunciando as amargas condições de vida do povo angolano.¹⁴⁸ A sua prisão desencadeou vários protestos. Houve grande mobilização no meio artístico aderida por renomados intelectuais franceses como Jean-Paul Sartre, André Mauriac, Aragon e Simone de Beauvoir, pelo poeta cubano Nicolás Gullén e pelo pintor mexicano Diogo Rivera. Ainda em 1957, Agostinho Neto, foi eleito Prisioneiro Político do Ano pela Amnistia Internacional.

Em 1958, Agostinho Neto licenciou-se em Medicina e, casou-se com Maria Eugénia. Neste mesmo ano, foi um dos fundadores do Movimento Anticolonial (MAC), que reunia clandestinamente militantes oriundos de diversas colônias portuguesas. No ano seguinte, retornou a Luanda, onde abriu um consultório médico e continuou articulando politicamente a população. Mais uma vez a PIDE lhe prendeu, sendo deportado para Cabo Verde. Devido às pressões internacionais, foi transferido para Lisboa, permanecendo em residência vigiada. Em 1962, conseguiu fugir de Portugal com a família, indo para Léopoldville, República do Congo, onde estava sediado o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA que o elegeu como presidente do partido. Agostinho Neto passou a liderar a luta armada contra o colonialismo, em favor da

¹⁴⁸ NETO, Agostinho. Quatro Poemas de Agostinho Neto. Póvoa do Varzim, 1957.

libertação nacional alcançando a independência de Angola no dia 11 de novembro de 1975. A independência das colônias portuguesas na África está ligada à queda do regime Salazarista em Portugal que, ao mesmo tempo em que pôs fim às políticas coloniais ultramarinas, deveu-se ao desgaste resultante das lutas de libertação.

É importante refletir que o entendimento sobre a “angolanidade” começou a ser formulado em Portugal, refletindo também a visão de um “assimilado”, um angolano que buscava desenvolver-se pela lógica europeia, através de estudos em universidades portuguesas. Agostinho Neto não veio das camadas populares, era considerado um “homem de cultura” que teve condições de ir à metrópole estudar. De Portugal ele pode entender o sistema colonial e as fragilidades do regime salazarista. A inserção na política estudantil lhe trouxe contato com as ideias nacionalistas que emergiam em outras colônias e experiência na articulação política, para a qual tinha natural habilidade. Os anos em prisões também contribuíram para a “gestação” do que seria a nação angolana já que ali se reuniam outros presos políticos que compartilhavam ideias libertárias. A opção pela causa dos oprimidos e o encontro com a doutrina marxista possibilitou-lhe firmeza ideológica para acreditar na revolução e organizar as massas. Neste sentido, sua poesia foi utilizada como arma para promover a transformação social.

A organização editorial do livro *Sagrada Esperança* apresenta a evolução política da tomada de consciência do povo angolano. Inicia-se com poemas que focam no sofrimento dos contratados, das quitandeiras de Luanda, denunciam a exploração do povo, a discriminação dos musseques. No meio da edição há poemas que oferecem alguma esperança diante do cruel colonialismo, indicam caminhos para transformar a ira da exploração em uma sociedade mais justa, acreditam na formação de um novo homem.¹⁴⁹ Em poemas como “O caminho das estrelas” e “Na pele do tambor”, as culturas tradicionais aparecem como fontes de energia e vitalidade que animam os povos africanos, instrumentos musicais e rituais são referenciados como capazes de conferir ancestralidade e fortalecer a resistência. A música nas poesias de Agostinho Neto cumpre função social e de classe, permitindo ao angolano dançar em meio ao “bataque de morte” provocado pelo colonialismo.¹⁵⁰ Música e dança servem de coesão e de possibilidade de

¹⁴⁹ PAVÃO, Suzana. O desenvolvimento da consciência nacional em *Sagrada Esperança*. In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v.6, n.12, pp.337-347, 1ª sem. 2003.

¹⁵⁰ A expressão “bataque de morte” aparece no poema “Adeus à hora da largada”. Neto, Agostinho. *Op. Cit.*

tomada de consciência sobre a situação colonial, para a alteração do processo político existente e para encontrar novas expressões que reafirmem a legitimidade da cultura nacional angolana.¹⁵¹

Em alguns poemas, o sonho da África livre e unida é explicitado, difundindo as ideias pan-africanistas e a esperança de tempos vindouros melhores, como na poesia “sangrantes e germinantes”:

*“Pelo futuro eis os nossos olhos
Pela Paz eis as nossas vozes
Pela Paz eis as nossas mãos
da África unida no amor.”*¹⁵²

No último poema da edição, “Havemos de voltar”, ele conclama o povo a voltar para suas terras (em oposição ao sistema de contratos), a voltar ao cultivo dos campos, a assumir o controle da nação e de seus recursos naturais, a voltar a praticar suas tradições:

*[...]
À frescura da mulemba
Às nossa tradições
Aos ritmos e às fogueiras
Havemos de voltar.

À marimba e ao quissange
Ao nosso carnaval
Havemos de voltar.
À bela pátria angolana
Nossa terra
Nossa mãe
Havemos de voltar.*

¹⁵¹ GARCIA, Xosé Luís. Presença da música e da dança em *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto. *Via Atlântica*, N° 16. Dezembro de 2009.

¹⁵² NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977. Poesia “Sangrantes e germinantes”.

Havemos de voltar

À Angola libertada

*Angola independente.*¹⁵³

A disposição dos poemas em *Sagrada Esperança* mostra o amadurecimento da consciência política e social do povo angolano. O sentimento de alienação é vencido, o povo é mobilizado e acredita, tem esperança e, por fim, a luta é iniciada rumo à construção da nação, mãe livre, sendo este o sentido mais pleno da angolanidade pretendida pelo poeta-político.

Suzana Pavão analisa o desenvolvimento da consciência nacional nos poemas de Neto a partir da proposta de Frantz Fanon apresentada no Segundo Congresso dos Artistas e Escritores Negros, em 1959, que divide o processo de tomada de consciência pelos africanos em três etapas: Condenação, Apelo e Comando, o que corresponde ao estado de inconsciência, o despertar da consciência e conscientização propriamente dita.¹⁵⁴ A evolução de *Sagrada Esperança* mostra o africano sofredor e inferiorizado se erguendo para eliminar os mitos da ideologia dominante, a passividade é substituída pela consciência reflexiva e chega-se à marcha rumo à independência e à liberdade.

Para nós é importante perceber como a rainha seiscentista foi recuperada pela poesia de Agostinho Neto. Em um dos poemas mais aclamados de Agostinho Neto, “O içar da bandeira”, ela aparece consagrada como heroína no contexto pré-revolucionário.

O Içar da Bandeira

*Quando voltei
as casuarinas tinham desaparecido da cidade*

*e também tu
amigo Liceu
voz consoladora dos ritmos quentes da farra
nas noites dos sábados infalíveis*

*também tu
harmonia sagrada e ancestral
ressuscitada nos aromas sagrados do Ngola Ritmos*

*Também tu tinhas desaparecido
e contigo
a liga*

¹⁵³ *Ibidem*. Poesia “Havemos de voltar”.

¹⁵⁴ PAVÃO, Suzana. O desenvolvimento da consciência nacional em *Sagrada Esperança*. In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v.6, n.12, 1ª sem. 2003. P.342.

*o Farolim
as reuniões das ingombotas
a consciência dos que traíram sem amor*

*Cheguei no momento do cataclismo matinal
em que o embrião rompe a terra humedecida pela chuva
erguendo a planta resplandecente de cor e juventude*

*Cheguei para ver a ressurreição da semente
a sinfonia dinâmica do crescimento da alegria nos homens*

*E o sangue e o sofrimento
eram uma corrente tormentosa que dividia a cidade*

*Quando eu voltei
O dia estava escolhido
e chegava a hora
Até o riso das crianças tinha desaparecido
e também vós
meus bons amigos meus irmãos
Berge, Joaquim, Gaspar, Ilídio, Manuel
e quem mais?
- centenas, milhares, de vós amigos
alguns desaparecidos para sempre
para sempre vitoriosos na sua morte pela vida*

*Quando eu voltei
qualquer coisa gigantesca se movia na terra
os homens nos celeiros guardavam mais
os alunos nas escolas estudavam mais
o sol brilhava mais*

*e havia juventude calma nos velhos
mais do que esperança era certeza
mais do que bondade era amor*

*Os braços dos homens
a coragem do soldado
os suspiros dos poetas
Tudo todos tentavam erguer bem alto
Acima das lembranças dos heróis
Ngola Kiluanji
Rainha Ginga
Todos tentavam erguer bem alto
A bandeira da independência¹⁵⁵*

O poema aborda a conquista da independência como algo certo, “mais do que esperança era certeza”. Os poetas aparecem lado a lado dos soldados e dos trabalhadores braçais como aqueles que tentavam erguer a bandeira da independência, transparecendo com esta metalinguagem a importância de todos para o processo emancipatório. A Rainha

¹⁵⁵ NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.. Poesia “O íçar da bandeira”

Ginga aparece como heroína, cuja lembrança motivava aqueles agentes revolucionários a erguerem a referida bandeira.

Importante salientar que o MPLA buscava fundar uma nação pluricultural, ultrapassando as noções de tribo e etnias. Desejavam que todos os povos circunscritos naquele território desenvolvessem o sentimento da “angolanidade”, sentissem “filhos de Angola”. Neste sentido, a Rainha Ginga, assim como Ngola Kiluanji, aparece como referências simbólicas da luta transétnica. Para além do espaço do antigo reino do Ndongo, a Rainha Ginga articulou a resistência de diversos povos descontentes com a presença portuguesa no século XVII. Sua trajetória política foi marcada pela união de vários povos (ambundos, sambas, imbangalas, etc) e por grandes deslocamentos territoriais em que “costurava” as malhas da resistência contra o inimigo estrangeiro comum. O MPLA valeu-se destas características históricas da personagem para construir seu ideal de nação.

O poema “O izar da bandeira” foi escrito na cadeia do Aljube em Lisboa, em 1960, ou seja, bem antes da empreitada emancipacionista alcançar êxito, antes mesmo da política salazarista endurecer a repressão na colônia angolana, marcada pelo “massacre da Baixa de Cassanje”, em janeiro de 1961.

Manuel Pacavira

Nzinga Mbandi, romance de Manuel Pacavira publicado em 1975 é um ícone da literatura histórica escrito com o propósito de contar a história ambundo a partir de uma perspectiva própria, endógena.

Os escritores, como interlocutores de um imaginário coletivo, nunca podem ser desvinculados de seu contexto e de seu papel na sociedade. Desta forma é importante dizer que Manuel Pacavira nasceu em 1939, no Golungo Alto, Província do Cuanza Norte em Angola, filho de um alfaiate e uma lavadeira. Entrou para a Escola Primária aos 8 anos de idade, e aos 15 já lecionava na escola onde estudara, devido à falta de professores. As limitações financeiras de sua família impediram que prosseguisse os estudos do primeiro ano da Casa das Beiras, cuja mensalidade era de 270\$00. Passou então a trabalhar como auxiliar de contas de uma mercearia para frequentar o curso no período noturno. Em 1958 perdeu o emprego, mas pôde continuar o terceiro ano do liceu graças à autorização da Diretora que lhe perdoou o pagamento de 350\$00 de mensalidade. A

razão de ter perdido este emprego está atrelado ao seu posicionamento político-ideológico, sendo taxado de 'comunista' por um dos sócios da empresa. Na época, procurou entender o significado da filosofia Pan-Africana, da Revolução Cubana e a vida dos negros norte-americanos. Foi um dos fundadores do MPLA em 1956.

Em 1960, com a confiança de Agostinho Neto, deslocou-se para Brazzaville, no Congo, onde funcionava a base do MPLA e quando regressou a Luanda foi preso, assim como Neto, sendo, no ano seguinte deportado para a Colônia Penal do Bié, no centro do país, e, posteriormente, transferido para o Campo de Concentração do Missombo, em Menongue, ao sul de Angola. Em 1966, a PIDE – a polícia política de Salazar – o acusou de atividades que abalavam os princípios de "recuperação psicossocial" no Campo de Concentração, sendo ele um "mau exemplo" para outros prisioneiros. Em março de 1967 conseguiu a liberdade, sendo preso novamente em setembro do mesmo ano.

Em fins de julho de 1968 foi deportado para Cabo Verde, para o Campo de Concentração de Tarrafal, de onde saiu somente após a Revolução dos Cravos de Portugal em 1974. Naquele ano foi eleito membro do Comitê Central do MPLA e, no ano seguinte foi escolhido para o cargo de Director do Departamento Nacional de Organização de Massas. Em 1976 passou a Diretor dos Portos e Caminhos-de-Ferro de Angola e, no ano seguinte, ocupou o cargo de Ministro dos Transportes; em 1978, foi nomeado para o Ministério da Agricultura. Licenciou-se em Ciências Sociais em Havana pela Escola Superior do Partido Comunista de Cuba “Nico Lopes” em 1983. Exerceu a função de deputado, governador da província de Kwanza-Norte e embaixador de Angola em Cuba, Nicarágua, México, Itália e nas Nações Unidas. Morreu em setembro de 2016, recebendo homenagens e elogios fúnebres dos dirigentes do país.¹⁵⁶

Por esta sucinta biografia percebemos que apesar da origem humilde, Pacavira conseguiu avançar com os estudos, o que era bastante incomum para as pessoas simples de Angola no período. Sua inserção junto à esquerda revolucionária lhe conduziu a cargos de grande prestígio e esta escalada rumo ao poder, somada aos treze anos em que viveu prisioneiro, influenciaram sua escrita em que é latente o desejo da construção da nação Angola.

¹⁵⁶ http://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=25574:mpla-integra-do-elogio-funebre-ao-nacionalista-manuel-pedro-pacavira&catid=23:politica&lang=pt&Itemid=1123, acesso em agosto de 2017.

Pacavira escreveu *Gentes do Mato*, publicado pela África Editora em 1974, *Boneca, Ndalatando em chamas, 4 de Fevereiro pelos Próprios*, sobre um dos mais importantes episódios da luta anti-colonial angolana ocorrido em 1961. Escreveu também *JES – Uma Vida em prol da Pátria*, dedicado ao Presidente José Eduardo dos Santos, além de contos e apontamentos sobre as regras de ortografia do kimbundu. Seu último livro foi *Angola e o movimento revolucionário dos Capitães de Abril em Portugal-memórias (1974-1976)*.

Aqui cabe analisar *Nzinga Mbandi - romance*, escrito entre os anos de 1972-1974, na prisão do Tarrafal e publicado pela primeira vez em 1975 pela Atualidade Editora, em Luanda com a tiragem de três mil exemplares.¹⁵⁷ A segunda edição foi em 1979, pela Edições 70, com circulação bem maior.¹⁵⁸

O romance reporta as relações entre os primeiros portugueses que chegaram à região e as pessoas da terra, narrando em estilo literário a história dos contatos iniciais e da transformação da amizade inicial para os processos de enfrentamento e resistência, a partir de um local cultural angolano. O narrador utiliza tom de oralidade, conversa com o leitor convidando-o a mergulhar no passado. Sua perspectiva é o das gentes “da terra” e a história do encontro das duas culturas é contada pelo olhar dos angolanos:

Mas os da terra querem é saber de onde é que eles [os portugueses] vêm, de que raça, de que nação, com uns ares de amalucados que aparentam, os cabelos parecem que passaram no fogo, a cor da pele, tudo, tudo, um albino, filho-sereia. Com um falar que ninguém entende, ainda por cima.¹⁵⁹

A narrativa revela aspectos culturais e sociais relevantes dos povos ambundos, tomados como metonímia do povo angolano que estava a se forjar. O enredo é a luta pelo território e pelo controle das estruturas religiosas, culturais, político-administrativas, comerciais e dos recursos naturais. A literatura é aqui entendida como um produto ideológico, em que se expressam e se confrontam os interesses materiais e simbólicos dos diversos grupos sociais. De acordo com os estudos de Inocência Mata, o romance persegue o processo de transformação dos portugueses de navegadores, sucessivamente

¹⁵⁷ MONTOLVANI, Rosângela. *Nzinga Mandi*, de Pacavira: novo romance histórico angolano. <http://rosangelamantolvani.blogspot.com.br/2013/08/nzinga-mbandi-de-pacavira-novo-romance.html>

¹⁵⁸ PACAVIRA, Manoel. *Nzinga Mbandi: romance*. Lisboa, Edições 70, 1979.

¹⁵⁹ *Ibidem*. pp.19-20.

em comerciantes (e traficantes), colonizadores e em colonialistas, até o século XX, portanto passa por cinco séculos da presença portuguesa em Angola.¹⁶⁰

No romance, a resistência à ocupação territorial pelos portugueses é iniciada pelo avô da protagonista, Ngola Mdambi, que mantém Paulo Dias de Novais como prisioneiro por seis anos. Seu sucessor Ngola Kiluanji, o *Rei-soldado*, acirrou as lutas e seus filhos Ngola Mbandi e Nzinga deram prosseguimento a elas. Desta forma, Pacavira procurou mostrar a antiguidade da luta contra a presença portuguesa nos territórios angolanos. Segundo Silvio Carvalho, muitos escritores nacionalistas buscaram construir uma imagem de que a luta pela independência de Angola era bem antiga, originada nos séculos passados, colocando-as no contexto mais amplo das lutas dos explorados contra o sistema capitalista.¹⁶¹ Nzinga aparece como descendente de Nzinga Nkuvu, neta de Ngola Ndambi, filha de Ngola Kiluanji dia Samba, irmã de Ngola Mbandi, sobrinha de Tata Mbamba. A vida da protagonista é contada a partir de sua ascendência, evidenciando sua ancestralidade de forma a conferir-lhe legitimidade histórica.

Inocência Mata considera o livro *Nzinga Mbandi* como “a narração da resistência angolana contra a dominação estrangeira”, em que são apresentadas as lutas e solidariedades entre as etnias, alianças políticas, acordos e traições.¹⁶² A estudiosa considera este romance seminal, não apenas por tematizar a história angolana, “mas por fazê-lo visando um perfil da identidade nacional a partir do mapeamento territorial desenhado do cimento da solidariedade étnica e da consciência política do território dos Ngolas.”¹⁶³

Em *Nzinga Mbandi* percebe-se a “angolanização” dos antropônimos e topônimos como fruto do processo nacionalizante. A utilização do quimbundo expressa o desejo de valorização das línguas originárias faladas no território. Em muitas passagens, o português é entremeado por palavras e expressões em quimbundo que trazem ao leitor angolano um ambiente familiar e próximo da sua cultura. O padre Gouvêia é chamado de Nganga Ngovêa. O rei de Portugal, Muene-Putu, a rainha D. Catarina, Nda Katidina dia

¹⁶⁰ MATA, Inocência. Representações da Rainha Njinga/Nzinga na Literatura Angolana. In: MATA, Inocência (org.) *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. P.28

¹⁶¹ CARVALHO, Silvio Almeida. *Op. cit.*

¹⁶² MATA, Inocência. Representações da Rainha Njinga/Nzinga na Literatura Angolana. In: MATA, Inocência (org.) *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

¹⁶³ Idem. P. 25.

Mutudi. Algumas vezes, as frases são construídas totalmente em quimbundo, o que traz uma certa incompreensão aos leitores falantes do português.

De acordo com Inocência Mata, o quimbundo aparece como “motivo identitário”, utilizado abundantemente na comunicação entre africanos e portugueses. Muitas vezes o narrador, mesmo falando em português, constrói as orações de acordo com a gramática quimbundo, que “invade a comunicação com os portugueses”.¹⁶⁴

Logo no início, o autor explica o nome da protagonista, que dá título ao livro:

Tinhm-lhe dado o nome de Ana de Sousa, havia os que lhe chamavam Jinga (ao lhe referir nas suas cartas, usava El-Rei D. João IV escrever: Rainha Dona Ana, Rayña Singa o sr. Correa Salvador Saa e Não-Sei-Quantos, Ginga os seus mais), mas o nome dela verdadeiro é esse mesmo que vem na capa: Nzinga Mbandi.¹⁶⁵

A opção pela grafia Nzinga revela a aproximação com a língua kicongo, falada majoritariamente no norte do atual país Angola. Pelas convenções ortográficas contemporâneas do quimbundo (língua falada na região onde a protagonista nasceu) seu nome seria Njinga, mas isso sequer é levado em consideração por Pacavira, o que transmite uma ideia de que a grafia exposta no título é a adequada. A grafia com o “Nz” foi de certa forma “oficializada” para grafar o nome da soberana, tendo este romance contribuído para esta dispersão uma vez que, no período da publicação, os angolanos buscavam construir suas referências antropológicas.

A marcação do tempo histórico no romance é explícita, muitas vezes apontando o dia e o mês do fato. Situa o contexto político vivido em Portugal e em outros reinos centro-africanos, como o da Lunda e o Kongo. Isto indica que o livro foi fruto de muita pesquisa e estudo por parte de Pacavira. No final, há uma bibliografia, que vai além do gênero “romance” explicitado no subtítulo.

Para apresentar a protagonista, o narrador desempenha o papel de *griot* e assume o seu propósito biográfico:

Não devia ser mulher de se dar lá a essas fitas de puxar a cara, amarrar a testa, alçar os peitos, pôr o rabo a pino, e coisas outras dessas. Factos há que nos levam a pensar que ela cresceu bela, carinha bonita, alegre, simpática, sendo o seu defeito: virar bicha-fera-ferida, caso que lhe

¹⁶⁴ MATA, Inocência. 2012. p. 39

¹⁶⁵ PACAVIRA.1979. p.17

violassem um direito. Tanto é que uma formidável história ela nos deixou, uma história que mete respeito, o motivo que me traz a conversar aqui com vocês. Mas começemos pelos tempos dos seus passados.¹⁶⁶

Ao longo do enredo são apresentadas lendas originárias e tradições de diferentes povos angolanos que visam a afirmar a diversidade cultural do povo angolano.

Se misturaram lundas e ambundos no Kuango, se casaram, e daí: os Jagas de Kasangi, ou seja: os Imbangala, quase que dilatam por entre a depressão de Tala-Mugongo e o Kuango, mais os Mbondo, por entre o alto Luyi até as nascentes do Kambu e Luhanda. Na ordem moral, no culto das tradições, na personalidade, sempre os maioritários prevalecem, os do lugar. E os ambundos aí não perderam a sua identidade e características principais. De maneira quando se dá a fragmentação política de entre os minoritários, a filha de Ngola Kiluanji Kia Samba vai de receber daquelas partes de Kasangi filhos muitos para soldados, e mantimento às carradas, e jimbongo em sacos.¹⁶⁷

Na trama, a personagem se desloca por vários territórios e geografias, angariando apoio de vários reinos, de norte a sul, de leste a oeste. Esta solidariedade política e a convergência de interesses constrói simbolicamente a “comunidade imaginada” que reuniria vários povos de Angola. Pacavira mostra a heroicidade da rainha, assinalada pela sua coragem para liderar as tropas, como ocorreu quando seu general Nzinga Mona sucumbiu no Alto Kuango:

-Não triunfem sobre nós os nossos inimigos, filhos da Pátria! Coragem! Tende bom ânimo! Vamos! Força! Se ascende a coragem de todos. E muito aceso estará o combate. Treme a terra sob o fragor da artilharia inimiga (...) Mas é a própria Ngola que vai lhes ficar à frente do combate.¹⁶⁸

Nzinga Mbandi foi escrito em um momento em que a questão identitária era primordial. A ideia de “pátria”, apesar de anacrônica para o século XVII, é recorrente no romance. Por exemplo, na fala de Ngola Kiluanji em relação ao avanço lusitano: “O triunfo do Inimigo, a ruína da Pátria, a perda da sua Independência. O desaparecimento da sua História e usos e costumes. Para servirem seus filhos de escravos.”¹⁶⁹

¹⁶⁶*Ibidem*, p.17

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.151

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.147

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 126.

A questão das diferenças culturais é pontuada de forma genial pelo autor. Por exemplo, quando Paulo Dias de Novais chega se proclamando como embaixador da civilização: “Abri-vos à Civilização, El-Rei d’Amgola e meu Senhor! Abri-vos à Civilização a quem apresento como seu verdadeiro e único embaixador perante vós”¹⁷⁰. Para Paulo Dias de Novais, o Muene- Ngola “nada mais representaria que credences, superstições e gentilidades da barbárie. Feitiços.” O Ngola questiona o embaixador sobre a substância desta “civilização”, questiona o “Deus Senhor Jesus-Não-Sei-Que” que rodeia a terra alheia, e critica a lógica deste “Filho de Deus que se deixou matar por amor às pessoas do mundo inteiro”.¹⁷¹ Desta forma, Pacavira consegue ironizar e relativizar a superioridade cristã que os portugueses afirmavam. Questões filosóficas e metafísicas que passam pelas diferenças culturais aparecem em profusão nos diálogos entre portugueses e ambundos.

Uma das passagens mais significativas da diferenciação cultural é o momento em que a protagonista rejeita o nome de Ana de Souza:

Eu vós saúdo daqui de Kindonga, sr. Bento Banha Cardoso, aonde de certeza vós não me achareis já. A mim e a minha Corte comigo. Estamos a caminho das terras altas deste nosso rico País, lá para as montanhas. Aí, sim, aí me acharei. Mas de arco e lança na mão, e lanças peçonhentas, pois continuaremos a peçonhar nossas lanças, e com a pior espécie de peçonha que pode haver debaixo do céu. Rogo a v. fineza ide isso dizer ao que vos manda. Ao v/ Governador, sr. Fernão de Sousa. Ide dar-lhe este meu recado. E dissei também que o nome de Ana de Sousa que o outro me quis oferecer não pegou. Não podia pegar. O mesmo sucede com as minhas irmãs, a Kambo não quer o nome de Bárbara, a Fuxi manda dizer que seu nome é mesmo Fuxi. Que ide aplicando o nome de Engrácia às vossas filhas que is parindo, vós outros.¹⁷²

Inocência Mata analisa que a “diferenciação constante” entre as duas cosmovisões e crenças religiosas é dinâmica. Em momento nenhum se percebe qualquer intenção judicativa e hierarquizante, apenas um “apurado perfil inquisitivo dos interlocutores que se disponibilizam para a aquisição de conhecimento sobre o *outro*.”¹⁷³ Embora a diferença cultural seja uma constante neste romance, o que predomina é a “transitividade que permite o reconhecimento de conteúdos e lógicas, usos e costumes, possibilitando o

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 48.

¹⁷¹ *Ibidem*. p. 49.

¹⁷² *Ibidem*, pp.128-129.

¹⁷³ MATA, Inocência. 2012, p. 40.

diálogo e potenciando a convivialidade.”¹⁷⁴ Em sua leitura, o propulsor da narrativa seria mais a resistência ao controle territorial pelo estrangeiro do que a demanda identitária.

Com isto, entendo que as culturas angolanas estavam em constante diálogo, abriam-se a conhecer o novo, eram construídas a partir de elementos trazidos de outros povos. Isso que possibilitava o convívio, pois as noções culturais eram abertas, permeados por elementos externos, novas práticas eram recebidas e incorporadas com facilidade. Desta forma, a disputa entre portugueses e povos centro-africanos não residia na defesa de uma identidade, e sim no controle territorial. Tal controle, na realidade abundante, correspondia à direção política dos povos que ocupavam aquele território. A fala da rainha abaixo demonstra um alvorecer de uma “consciência nacional”:

Já que a bem não quereis ir-vos daqui, e tão pouco quereis portar-vos tal qual um hóspede se deve portar em casa alheia, ou um amigo em casa amiga. O meu povo não quer cá na sua terra gente dessa natureza.

175

A guerra contra o controle lusitano do território é “uma guerra de vida ou morte (eles diziam, eles da Pátria: Kufua-kufua, kubola-kubola). Pois está em jogo a independência da terra, liberdade do povo. Ameaçada de completo a existência da sua civilização”.¹⁷⁶ A protagonista exorta seus guerreiros a reagir, como no assalto à fortaleza de Massangano, perguntando-lhes se tinham medo do “estrangeiro”.¹⁷⁷

O local de enunciação de *Nzinga Mbandi* é africano, a história é narrada nos diversos espaços angolanos, as aldeias, rios, matas são referenciados revelando as relações sociais e simbólicas que ocorriam nos espaços públicos e privados. O “local ideológico” é bem marcado em prol dos povos angolanos, há uma defesa declarada das culturas autóctones. Os escritores angolanos do período não admitiam a inferiorização das culturas nativas, mas para aqueles ligados ao MPLA, o “nacional” deveria prevalecer sobre o étnico e assim buscaram exaltar apenas os traços culturais que não contradissem os princípios daquela nação revolucionária que tentavam construir.¹⁷⁸

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.41

¹⁷⁵ PACAVIRA, 1979, p.109

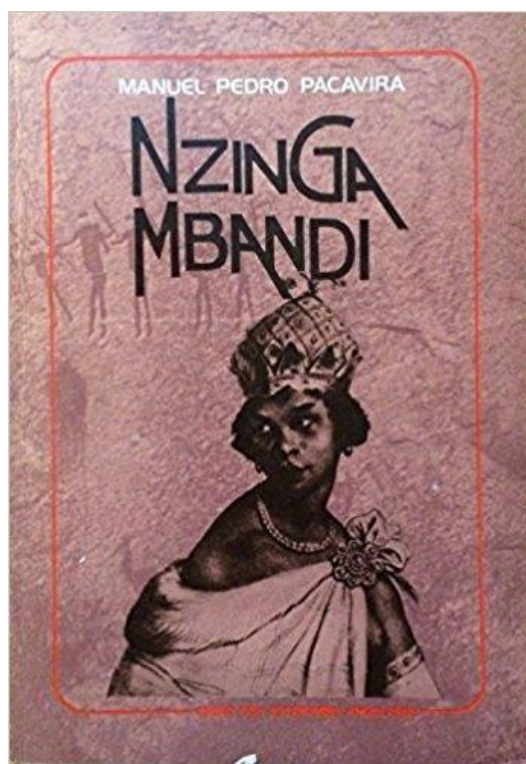
¹⁷⁶ *Ibidem*, p.109.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.198.

¹⁷⁸ CARVALHO, 2015,P

A obra é assinada por: “Kakulo Ka Henda Ka Mona. Eu simplesmente escrevi. Manoel Pedro Pacavira”¹⁷⁹ Inocência Mata revela que Kakulo era o codinome do autor durante os anos em que viveu clandestino. Pacavira quis assim colocar-se não como autor, mas apenas como aquele quem registrou a história narrada por Kakulo, abdicando da responsabilidade enunciativa. O narrador da história é observador, não onisciente, apresenta suas dúvidas e lacunas acerca do processo histórico e se exime de dar garantias sobre as afirmações que tece, fala em tom coloquial, descontraído, como se conversasse com os leitores. Esta estratégia discursiva aproxima o narrador de um *griot*, em que a legitimidade de suas palavras é atestada pelo lugar social que ocupa, trazendo o romance para o universo das tradições orais angolanas.

Ainda é importante comentar sobre a capa escolhida para o livro, em que se vê a reprodução da pintura feita pelo ilustrador francês Achille Déveria (1800-1857), aproximadamente em 1830.



Capa do livro de Pacavira publicado em 1985

Déveria era célebre por seus retratos de artistas e escritores e por seus desenhos de motivos eróticos. As bases para sua ilustração da rainha angolana foi retirada de

¹⁷⁹ Idem. P. 216.

Labat¹⁸⁰ - que nunca missionou em Angola, mas sim no Brasil e nas Antilhas. Percebe-se claramente a intenção de apresentar uma soberana erotizada, sensualizada. Seu rosto suave e bonito, com grandes olhos doces, e o seio esquerdo descoberto levam a associação do exotismo ao erotismo. A coroa utilizada é de estilo europeu e se assemelha às aquarelas publicadas na *Istorica Descrizione* de Cavazzi, que foram posteriormente reproduzidas nas gravuras do livro de Labat.

Alberto Pinto questionou porque Pacavira e seu conselho editorial optaram pela imagem do artista francês, ao invés de utilizarem a pintura feita por Neves e Sousa que figura em um livro de 1967.¹⁸¹ Neves e Sousa percorreu o interior de Angola registrando as tradições locais. O retrato imaginário da Rainha Ginga foi feito com carvão e evidencia uma mulher de olhos sérios e desconfiados, com lábios grossos e nariz achatado. O machado de guerra pendurado em seus ombros sobressai. No lugar da coroa, a tradicional *kinjinga*, a touca de ráfia utilizada pelos soberanos, e muitos colares de missanga cobrindo o colo. Ao invés da sensualidade e erotismo de Déveria, Neves e Sousa pintou a rainha como uma guerreira temida, sagaz e ameaçadora.

¹⁸⁰ LABAT, Jean-Baptiste de. *Rélation historique de l’Ethiopie occidentale*. Paris: Chez CharlesJean-Baptiste Deslepine, 1732.

¹⁸¹ PINTO, Alberto Oliveira. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano. In: *Estudos Imagética*. Rio de Janeiro, UERJ / CH-FLUL, 2014. <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12027/1/Representa%C3%A7%C3%B5es%20Culturais%20da%20Rainha%20Njinga%20Mbandi%20com%20imagens.pdf> , acesso em outubro de 2016.



Retrato imaginário de Neves e Souza, feito em carvão, em 1967. In: EÇA DE QUEIROZ [Neto], José Maria de. *Angola. Seara dos Tempos, Desenhos e Aquarelas de Neves e Sousa*. Praia da Granja, Edição do Autor, [1967]., p. 391. *Apud* PINTO. *Op. Cit.* p.30.

A dúvida de Alberto Pinto é pertinente. Por que escolheram a imagem europeia que mostra a rainha dócil e sedutora? A representação guerreira de Neves e Sousa poderia chocar? Desagradar, a quem?

Fato é que, assim como a grafia “Nz”, a imagem de Déveria ganhou grande repercussão, dentro e fora de Angola, tornando-se quase uma representação “oficial”, altamente difundida. Certamente, a escolha editorial de Pacavira contribuiu para a massiva divulgação da representação angelical feita por Déveria.

Pepetela

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, vulgo Pepetela, nasceu em Benguela, a 29 de Outubro de 1941. Fez os seus estudos primários e secundários em Benguela e Lubango, partindo em 1958, para Lisboa para fazer o curso superior. Frequentou o Instituto Superior Técnico e participou em atividades literárias e políticas na Casa dos Estudantes do Império. Por razões políticas em 1962, saiu de Portugal para Paris, onde

passou seis meses, seguindo para a Argélia, onde se licenciou em Sociologia e trabalhou na representação do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e no centro de Estudos Angolanos, que ajudou a criar.

Em 1969, foi para a região de Cabinda participando diretamente na luta armada como guerrilheiro e como responsável pelo setor da educação. Adotou o nome de guerra de Pepetela, que significa pestana na língua Umbundo, e que mais tarde viria a utilizar como pseudónimo literário. Em 1972 foi transferido para a Frente Leste desempenhando as mesmas funções até 1974. Integrou a primeira delegação do MPLA que chegou a Luanda em novembro do mesmo ano. Desempenhou os cargos de Diretor de Departamento de Educação e Cultura e do Departamento de Orientação Política e foi membro do Estado Maior da Frente Centro. De 1975 a 1982 foi vice-ministro da Educação, passando posteriormente a lecionar sociologia na Universidade de Luanda.

Pepetela foi um dos 32 membros fundadores da União dos Escritores Angolanos (UEA) em dezembro de 1975. Hoje é um dos autores angolanos mais lidos e estudados em todo o mundo. As suas principais obras publicadas são: "As aventuras de Ngunga" (1973), "Muana Puó" (1978), "A revolta da casa dos Ídolos" (1979), "Mayombe" (1980), "Yaka" (1985), "O cão e os calús" (1985), "Lueji" (1989), "Luandando" (1990), "A geração da utopia" (1992), "O desejo da Kianda" (1995), "Parábola do cágado velho" (1996); "A gloriosa família" (1997); "A montanha da água lilás" (2000), "Jaime Bunda, agente secreto" (2001), além de outros romances mais recentes. Na maioria deles são discutidos temas pertencentes às tradições orais pré-coloniais, exalta-se a cultura angolana, mergulhando no universo das fábulas e contos, recuperando personagens que habitam o imaginário coletivo angolano.

Assim como os demais escritores ligados ao processo de libertação de Angola, a escrita para Pepetela é entendida como uma “atividade libertadora”, que carrega a proposta-ativa de fazer do pensamento uma poderosa arma contra as moléstias sociais, políticas e culturais. “Guerrilheiro que foi, pepetela sabe definir os tempos e as circunstâncias. Por isso mesmo, guerrilheiro continua, guerrilheiro, todavia, que usa as

palavras para um combate que tem de travar-se nos campos do conhecimento e da reflexão." ¹⁸²

Para Inocência Mata:

Pepetela é um escritor que se tem revelado singular nesse trabalho de desconstrução discursiva, sem operar rupturas, e consequente desestabilização desse "local da cultura" nacionalista, pela reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as transformações da História, da sociedade angolana, e com as exigências de um pensamento novo face ao país real (que hoje pouco tem a ver com o país ideal). Muitas referências coincidem quanto a considerar a obra de Pepetela como buscando na História matéria para a ficção (...) a sua singularidade reside no questionamento do Presente (valores, comportamentos, ideias) a partir das mitificações (às vezes das falsificações) da História ¹⁸³

O romance *Gloriosa família: o tempo dos flamengos* – publicado pela primeira vez em 1997- transcorre no período da ocupação holandesa de Luanda e tem como protagonista Baltazar Van Dun, um holandês que vive em Angola há mais de duas décadas dedicando-se ao tráfico de escravos. O narrador é um escravo de Van Dum nascido nas terras da rainha Jinga e propriedade desta, filho de uma negra Lunda e um padre napolitano. Teria sido dado à Van Dum como presente devido a uma negociação bem-sucedida, em que o holandês se apresentou como um emissário vindo diretamente de Pinda, no reino do Congo, contrário aos portugueses. “Jinga se deixou enganar”¹⁸⁴. Além dos negócios que fizeram, a rainha deu este escravo-narrador a Van Dum como forma de demonstrar como eram bem-vindos todos que se opunham aos portugueses. Só que Van Dum não havia sido enviado pelo reino do Congo e nem era porta-voz dos flamengos, como fez a rainha entender, era um simples comerciante que tinha relações estreitas com os portugueses e estava tentando “resgatar” algumas peças nas terras da rainha, no que obteve êxito. Por esta esperteza, Vand Dun muito se gabava por ter enganado a rainha Jinga.

O nome do narrador não é mencionado por todo o enredo. Na verdade, descobre-se quase no final que ele é mudo, por isso não fala nada a nenhum personagem, apenas

¹⁸² Maria Augusta Silva, Diário de Notícias. In: <http://www.ueangola.com/bio-quem/item/53-pepetela>, acesso em agosto de 2017.

¹⁸³ MATA, Inocência. Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta. Lisboa, Mar Além, 2001, p. 196-197)

¹⁸⁴ PEPETELA. A gloriosa família: o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. P.24

observa todos os detalhes e os registra com exatidão. Anota as lendas, boatos, opiniões do que se passava em Angola naqueles anos de 1640.

As referências à Jinga são constantes no livro e nossa atenção recai sobre como a soberana foi apresentada pelo narrador, quais características foram destacadas. A primeira vez que a rainha é citada, ela aparece como refúgio dos escravos fugidos, no contexto da fuga dos portugueses de Luanda em 1641: “Levaram muitos escravos, mas a maior parte deles aproveitou as aberturas provocadas pela confusão e deixou donas bikuatas sozinhas, fugindo para as terras da Rainha Jinga, à busca de proteção e liberdade”.¹⁸⁵

No romance, Jinga participa ativamente do comércio de escravos, negocia com os pumbeiros de acordo com seus interesses. Este traço destoa um pouco da historiografia oficial patrocinada pelo estado fundado em 1975, em que se omite- ou pelo menos, não se joga luzes sobre- a participação dela no tráfico negreiro. Entretanto, questiona quem seria os escravizados vendidos por Jinga:

Os flamengos tinham apanhado poucos escravos, claro, não é difícil imaginar, os da minha condição escaparam para o mato aos primeiros tiros, a esta hora estão a chegar às terras de Jinga, onde encontrarão protecção. A Jinga poderá mais tarde vende-los aos holandeses (...) E venderia ela escravos de seu próprio povo, ou apenas prisioneiros de guerra pertencentes a outros povos?¹⁸⁶

A imagem da rainha que é desvelada pelo romance é de uma grande guerreira, com quem é melhor não entrar em conflitos, melhor nem passar perto. “Não te aproximes de Jinga, essa está com a força toda.”¹⁸⁷ Sua personalidade instável é evidenciada, “(...) com a Jinga nunca se sabe”¹⁸⁸, seu posicionamento político não é seguro.

Os “locais da diferença” entre angolanos e europeus são apresentados pelas memórias do narrador e pelas falas dos personagens:

Lembro o meu Rei, que é a rainha Jinga, sempre dizia, eu era pequeno mas já percebendo algumas coisas, os brancos têm muita fome de ouro e prata, chegam a um sítio e perguntam logo, não por comida, mas por ouro. Um dia vou obrigar um a comer isso em grande quantidade. Pra ver se fica mais feliz. Ou se come até morrer.¹⁸⁹

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.15

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.68

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.25

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.25

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.37

O narrador insiste, em diversas passagens, que a soberana preferia ser chamada de rei, e não de rainha:

A propósito, foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha ou rei, no entanto, foi enganada e bem enganada pelo meu dono.¹⁹⁰

O reforço da masculinidade da personagem não acompanha as descrições da literatura europeia iluminista, em que o desejo sexual desenfreado dos africanos determina sua moral. Aqui, a opção pelo designativo “rei” tem a ver com o poder ligado exclusivamente ao masculino, “porque só o rei manda”. Desta forma, Pepetela contribui para a difusão desta “regra” para o poder no reino do Ndongo, o que é bem controverso na historiografia.¹⁹¹

Os jagas, também são discutidos pelo narrador:

Convocara alguns chefes Jagas, os terríveis guerreiros cujo nome fazia tremer todos. Mesmo Jinga, que diziam ser aparentada a eles, respeitavam o seu poderio. Os portugueses tratavam os jagas sempre por canibais, mas quando estavam aflitos, perdiam o auxílio de alguns dos seus sobas, particularmente do mais fiel, Kabuko ka Ndonga, talvez mesmo o único fiel, pois os outros uma vez estavam de lado, outras passavam para o inimigo, qualquer que este fosse. De facto, os jagas seguiam a sua própria política, que era irem avançando os seus exércitos, ocuparem territórios, matarem os homens, ficarem com as mulheres e educarem as crianças militar, deixar uma chefia no território e irem mais para a frente. Assim dominaram o Kassaje, a Matamba, o Libolo e toda a margem sul do Kuanza até Benguela. Pelo menos. Mas não eram reinos unificados, apenas chefias independentes e com muitas makas entre elas. Jinga sempre aproveitou isso. Também os portugueses. Os mafulos ainda estavam muito verdes nestas questões da terra e para isso tinha urgência em fazer alianças com o rei do Kongo e com Jinga. Se conseguissem, os portugueses tinham os dias contados, a menos que aparecessem reforços importantes. Os flamengos já tinham mandado uma embaixada ao Kongo negociar um acordo. Ainda não

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.23.

¹⁹¹ MILLER, Joseph. “Nzinga of Matamba in a new perspective”. *The Journal of African History*. V.6, n.2, 1975. pp.201-216. THORNTON, John. “Legitimacy and Political Power: Queen Njinga, 1624-1663”. *The Journal of African History*, Vol. 32, No. 1 (1991), pp. 25-40. Cambridge University Press. HEINTZE, Beatrix. *Angola nos séculos XVI e XVII*. Estudos sobre Fontes, Métodos e História, Luanda: Kilombelombe, 2007. FONSECA, Mariana. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola*. Século XVII. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

tinha contactado Jinga, ao que me parecia, pois os portugueses lhe cortavam os caminhos. Tinham urgência.¹⁹²

Com estas palavras, Pepetela dá ao leitor a definição dos misteriosos povos Jagas. Este nome foi dado a diversos bandos de guerreiros nômades nos séculos XVI e XVII, quando eram considerados decisivos para vitória militar e a captura de escravos. A identidade étnica dos jagas é um assunto polêmico na historiografia: Vansina associou a saga do famoso jaga Kassanje às tradições Imbangalas, buscando entender a cronologia das migrações e encontros¹⁹³. Miller sugeriu a abolição da noção de Jaga da historiografia da África Central como uma entidade etno-cultural definida, pois afirma que eles nunca existiram fora da imaginação dos missionários, traficantes de escravos ou dos oficiais do Governo português, que criaram estes míticos canibais para justificar suas próprias atividades na África e como os europeus enxergavam a crueldade, canibalismo e barbárie em vários povos africanos e acabaram dando o nome de “jaga” a todos que vivam de forma “não-civilizada”.¹⁹⁴ Thorthon, em uma tentativa de “ressuscitá-los” na historiografia, conclui que o nome jaga descreve mais um modo de vida do que um grupo étnico específico.¹⁹⁵

Em sintonia com este debate e ouvinte das tradições locais, Pepetela fornece uma síntese histórica sobre quem foram estes enigmáticos personagens e reforça a importância do apoio destes bandos para a sobrevivência política no sertão angolano. Mais adiante, ele questiona a visão europeia sobre os jagas: “é claro que duvidei um pouco da afirmação sobre a falta de amor filial dos jagas, mas os brancos têm a mania de ver o diabo nesses guerreiros”.¹⁹⁶

A relação da Jinga com os jagas aparece como boatos que circulavam sobre o parentesco entre eles, é bem plausível que tais boatos de fato circulassem. E ela, mais

¹⁹² PEPETELA, 1999, p. 44

¹⁹³ VANSINA, Jan. The Foundation of the Kingdom of Kasanje. *The Journal of African History*. Vol. 4, No. 3 (1963), pp. 355-374. e More on the Invasions of Kongo and Angola by the Jaga and the Lunda. *The Journal of African History*, Vol. 7, No. 3 (1966), pp. 421-429.

¹⁹⁴ MILLER, Joseph. The Imbangala and the cronology of Early Central African History. *The Journal of African History*, Vol. 13, n.4, 1972. E “Requiem for the Jaga.” *Cahiers d’Etudes Africaines*, v. 13, n.49. p.121-149, 1973.

¹⁹⁵ THORTHON, John. « A resurrection for the Jaga ». In: *Cahiers d’Études Africaines*, v.18, n 69, p. 223-227. 1978. Outros autores prosseguiram o debate: BONTINCK, François. «Un mausolée por les Jaga.» *Cahiers d’Etudes Africaines*, v 20, n.79. p. 387-389. 1980. HILTON, Anne. *The Jaga reconsidered*. *The Journal of African History*. Vol.22.n.2 (1981)pp.191-202. Cambridge University Press.

¹⁹⁶ PEPETELA. 1999, p.225.

uma vez aparece como sábia aproveitadora dos conflitos (makas) de seus inimigos, reforçando a ideia de líder perspicaz.

Alguns episódios históricos da trajetória da rainha são pincelados no romance. O célebre episódio da cadeira, na reunião com o governador em 1622, é referenciado por duas vezes, a primeira de forma bem sutil, acompanhando a descrição dos costumes locais:

Mas o que mais me perturbou foi saber que havia outras mulheres que não sentavam-se sempre no chão. Era a posição natural das nossas, menos a rainha Jinga, que sentava em cadeirões ou nas costas de escravos, mas essa era rei.¹⁹⁷

Adiante, narra-se o ocorrido em meio a uma reflexão existencial:

Como se eu não existisse. Mas existiria mesmo? Só pelo orgulho de meu dono, que fazia questão de me apresentar a novos conhecidos, um escravo que a Jinga me deu. Não era qualquer um que tinha um escravo como oferta da poderosa e lendária rainha Jinga Mbandi, talvez ele fosse o primeiro europeu a poder se gabar disso. Se não contarmos aquela escrava que ficou esquecida no salão nobre do governador, quando Jinga veio a Luanda, ainda não era rainha, negociar um acordo em nome do rei seu irmão, e o chefe português, confortavelmente sentado num cadeirão de veludo carmesim, segurando um bastão com punho de ouro, desprezivelmente lhe deixou de pé. O meu rei fez um gesto para a comitiva e uma escrava se aproximou e se pôs de quatro para ela se sentar nas costas. Terminada a audiência, Jinga ia se retirar, quando o governador disse e então essa mulher fica aí? O meu rei fez um gesto de desdém e replicou, nunca levo as cadeiras em que me sento. O português só não sufocou de raiva porque levou certo tempo a entender. E depois fez as contas para saber quantos cruzados poderia valer a escrava. Mentalmente agradeceu a generosidade do meu rei, que ele apostrofou, no entanto de arrogante.¹⁹⁸

A morte violenta do feiticeiro Sudeko, a mando do governador Pedro César de Menezes também aparece na trama.¹⁹⁹ Este fato foi registrado por Cavazzi e Cadornega,²⁰⁰ que descreveram com minúcias os ardis do governador português para reprimir as tradições religiosas e anular a influência que seus sacerdotes tinham sobre as populações.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 87

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.125

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp.154-155.

²⁰⁰ CAVAZZI. *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. 2 Vols. CADORNEGA, *História Geral das Guerras Angolanas*. Agência Geral das Colônias, 1971. 3 vols.

Pepetela pesquisou as fontes do século XVII para construir seu romance, visitou arquivos, consultou documentação. Foi o material pesquisado que lhe deu inspiração para construir seu romance, no qual há fidedignidade aos fatos, e verossimilhança. A história fornece elementos contextualizados para o desenrolar da vida dos personagens, o enredo acompanha a cronologia dos fatos. A literatura está ancorada em uma base factual, que sustenta a trama. Os acordos, tréguas e guerras entre holandeses, Rainha Jinga, portugueses, Rei do Congo interferem nas ações dos personagens do romance. De forma literária, o leitor passa a conhecer os fatos históricos, recebe uma informação produzida com o propósito de formar cidadãos conscientes, conhecedores da história do país.

As fontes históricas aparecem de forma explícita, citadas expressamente nas epígrafes que abrem os capítulos. Extratos de “*Descrição históricas dos três reinos*”, “*História Geral das Guerras Angolanas*” e cartas de governadores são utilizadas para iniciar cada um dos capítulos, em que os episódios dão continuidade ao fato exposto pelo documento histórico em um jogo “metatextual”.²⁰¹

O próprio Cadornega é colocado rapidamente como um personagem da trama, o que fornece uma interessante discussão sobre a escrita da história. Enquanto o militar conta os eventos sobre a perspectiva portuguesa centrado na ideia de vencedores e de atos heroicos, o escravo-narrador apresenta os “relatos ausentes, a narrativa alternativa”.²⁰²

Muitas vezes há questionamento sobre a veracidade do ponto de vista das fontes, o que aponta para uma “desconstrução” ou “subversão” da história oficial- contada pelos portugueses. Ao colocar como narrador um escravo mudo, Pepetela dá o espaço central da articulação de pensamentos e discursos a um “natural da terra”, o elemento mais silenciado pela história oficial. Sua mudez, neste sentido, é também metafórica, assim como a ausência de seu nome. Este sujeito anônimo silenciado é quem apresenta seu ponto de vista crítico, possui autonomia para contrapor-se a todas as formas de controle e de poder, ele passa a ser agente e sujeito de sua própria fala.

Na medida em que esse narrador é deslocado da margem para o centro, põe em xeque o discurso oficial, já que oferece um contraponto entre a história oficial – centrada no discurso do poder e, consequentemente, nos diversos textos históricos com os quais o romance dialoga – e a

²⁰¹ MATA, Inocência. Representações da Rainha Njinga/Nzinga na Literatura Angolana. P.34

²⁰² LEITE, A. M. Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. P.116.

história não-oficial – centrada nele, na voz da margem, na visão de baixo. Desse ponto de vista, o narrador subverte os relatos oficiais para interpor a visão dos excluídos – não contemplada na história dita oficial – distorcendo e pondo por terra o discurso oficial.²⁰³

Jinga aparece como exemplo de sabedoria política e inteligência, articuladora, que sabe exatamente o momento de falar e de silenciar: “o meu rei Jinga era espantosamente hábil a fazer e a quebrar o silêncio no momento de maior efeito. E um dia chegou a dizer que só os verdadeiros chefes sabem usar totalmente as hesitações simuladas da fala”.²⁰⁴ Jinga é descrita como chefe hábil embora implacável, uma política com uma inteligência tática eficaz, capaz de mover apoios em ambientes adversos, “diabolicamente inteligente e hábil”.²⁰⁵

O escravo-narrador comenta que “ficava horas ouvindo estórias, muitas das quais já conhecia, de Jinga, dos makotas, dos sobas da área, (...)”²⁰⁶, assim reforça a ideia da grande circulação de narrativas sobre a rainha que percorriam a região ainda no século XVII. O narrador estava em Luanda, muito distante dos quilombos de Jinga, mas isto não o impedia de sempre ter notícias de seus ataques e defesas.

O romance conta o desespero dos portugueses, confinados no interior e “constantemente confrontados com rebeliões das populações subjugadas e com a hostilidade do rei do Kongo e da rainha Jinga.” A imagem que os portugueses tinham da rainha aparece através das falas dos personagens, como Domingos Fernandes: “Mas então não temos o direito de receber apoios militares, se constantemente estamos a ser atacados por aquela canibal da Jinga?”²⁰⁷

Esta estratégia discursiva permite mostrar todas as perspectivas. Mostra como a imagem negativa da rainha foi construída em virtude de seus êxitos militares. Os governadores portugueses clamaram por reforços militares para as guerras contra a rainha. O perfil de uma terrível canibal justificava, além dos pedidos de socorro, as muitas derrotas sofridas, afinal, seus homens morriam em combate contra uma mulher de poderes mágicos seguida por guerreiros invencíveis. Pepetela evidencia esta construção imagética

²⁰³ BRANDILEONE, Ana Paula Franco. A Gloriosa Família, de Pepetela: o outro lado da história. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, PR, v. 11, n. 2 (2013), p. 42-53. 17 dez. 2013. p.47

²⁰⁴ PEPETELA. 1999. p. 168.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.262.

²⁰⁶ *Ibidem*. p.114.

²⁰⁷ *Ibidem*. p.183.

a partir do olhar português através de seus personagens. O mesmo recurso é usado para adentrar nos universos holandês e angolano.

O protagonista holandês tinha um filho pumbeiro, que ia ao interior em busca de escravos. Nas conversas entre eles, são reveladas as conjunturas políticas, as alianças:

os chefes da Kissama estão em bons termos com os holandeses, já é possível atravessá-la, pelo menos para nós. Os portugueses é que não podem, são dizimados sempre que põem o pé fora de Muxima, ou se passam de Massangano para o outro lado do rio. Os Kissamas têm uma aliança com Jinga, como sabes. E houve contatos bem sucedidos com os holandeses. (...) Porque a Jinga é sempre um problema, nunca se sabe como aprecia o tráfico. Ao passo que os Jagas, até vendem a mãe.²⁰⁸

O protagonista ocupa uma posição estratégica para a década de 1640, tem boas relações tanto como os holandeses quanto portugueses, e ainda é influente entre alguns sobas do interior, assim seu escravo-narrador que o acompanha sempre, escuta informações de todos os lados. Van dun é solicitado para intermediar os interesses entre ambos, como quando o diretor holandês pede para ele convencer o governador Sottomayor de evitar a guerra: “não podem lutar contra a Jinga, o Kongo e nós, todos coligados, que é o que vai acontecer”²⁰⁹ em referência à tríplice aliança, que de fato se uniu contra os portugueses. A conjuntura política é revelada pelo comandante holandês:

o rei do Kongo está disposto a despachar um exército numeroso para nos apoiar na guerra. Também recebemos indicações da rainha Jinga, furiosa perante a nossa passividade. Os portugueses estão a invadir o seu território e castigam os sobas que lhe são fiéis. Querem impor como rei do Ndongo o fantoche que eles criaram, o tal Filipe Ari. E voltam a fazer razias em territórios que dependem da rainha. Ela tem muita gente aguerrida, todos sabemos, mas precisa da artilharia.²¹⁰

O golpe político de 1626 aparece na narrativa. O “tal Filipe Ari” era Ngola Ari, entronizado pelos portugueses, que não encontrou legitimidade entre a população do Ndongo. Reparem que pelas palavras do oficial holandês, prevalece a perspectiva da rainha Jinga, que tinha razão em suas reivindicações. Apesar de seu famoso poderio, ela precisava de armas de fogo, dando a chave da negociação entre holandeses e a rainha de Matamba.

²⁰⁸ *Ibidem.* p. 93.

²⁰⁹ *Ibidem.* p. 252.

²¹⁰ *Ibidem.* p. 253.

Em *A Gloriosa Família*, a rainha é apresentada a partir de um “local ideológico” mais brando, mais lúdico do que aquele exposto em *Nzinga Mbandi*. A grafia de seu nome aportuguesado, Jinga, já revela uma opção política que concilia as grafias das línguas kicongo (Nzinga) e quimbundos (Njinga). Sua vida e trajetória entram no enredo como assunto periférico, que dá substância histórica aos eventos desempenhados pelos personagens. Ela não ocupa espaço central na narrativa e não há defesas contundentes de sua pessoa, apesar de reforçar sua importância e sabedoria.

Apesar do escravo-narrador pertencer à “nação ambundo” e ser consciente e orgulhoso de sua identidade e origem, a narrativa é dotada de uma “visão prismática”, apontando um evento sobre diversos pontos de vista. O que faz deste romance uma obra interessantíssima para o estudo da década de 1640 em Angola.

Os três autores citados acima guardam em comum a escrita militante, a concepção de que a literatura é uma arma para se conscientizar a população e o envolvimento com o processo revolucionário de emancipação e, no momento posterior à independência, assumem a direção do MPLA e da nação angolana.

Neste sentido, percebemos como esta rainha foi recuperada por estes literatos como personagem central do processo de ‘tomada de consciência nacional’, como guerreira que combateu os inimigos estrangeiros e unificou vários povos na defesa do território angolano e de sua soberania. A luta contra os portugueses no século XVII foi tomada como algo contínuo, que perpassou por séculos de dominação, sem nunca cessar o processo de resistência. A imagem da rainha vitoriosa, jamais vencida, jamais submetida tornou-se uma boa referência histórica para construir a nova identidade nacional.

Se *Nzinga Mbandi* foi escrito no calor revolucionário, em meio às agitações que levaram a construção da nova nação livre, *A Gloriosa Família*, publicada mais de vinte anos depois, apresenta uma interpretação da história que busca provocar reflexões sobre o passado. Mas ambos seguem a mesma lógica da literatura a serviço da mobilização política.

Após as vitórias nas guerras de libertação, o MPLA indicou intelectuais para comporem os primeiros escalões do Estado, confirmando a íntima relação entre a intelectualidade e o poder. A chamada “geração da utopia”, composta por revolucionários

bem-sucedidos, encontrou a oportunidade de utilizar o poder do Estado e do Partido para realizar a sua gama de projeto de nação. Através das relações com UEA e outros órgãos tidos como independentes, “o MPLA tornava o seu projeto nacional socialmente hegemônico e assumia a direção intelectual e moral da sociedade”.²¹¹

A literatura como arma ideológica em Angola é bem perceptível, sobretudo nos escritos de Agostinho Neto:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação, exprimindo anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano.²¹²

Agostinho Neto esperava que a arte e a literatura estivessem a serviço do povo e exprimissem seus anseios, especialmente das camadas mais exploradas. Desejava tornar a literatura combatente, principalmente entre o proletariado. Em um país com grande analfabetismo e pouca formação acadêmica, “foram os escritores que, ao retratarem o imaginário coletivo, se tornaram quase os únicos elaboradores de reflexões sobre a sociedade, apresentadas em outros países por cientistas sociais.”²¹³ A literatura angolana das décadas de 1970-1980 apresenta o projeto político que os revolucionários queriam levar a cabo em Angola.

É importante pensar que a identidade nacional que os literatos buscavam retratar não existia antes de se concluir o processo revolucionário. Era esta mesma literatura que estava a forjar esta identidade e os valores da nova nação.

Um dos pilares do MPLA era a defesa de uma Angola pluriétnica e multirracial. Enquanto na UNITA havia predominância ovimbundo e na UPA/FNLA, bacongo, o MPLA queria estabelecer uma política que representasse várias etnias, a despeito da predominância mestiça e ambundo de sua liderança. A saga da rainha seiscentista também corroborava com este propósito uma vez que ela reunira pessoas das mais diversas origens étnicas e percorreu boa parte do território em suas campanhas, não se restringindo a

²¹¹ CARVALHO, Silvio. *OP. Cit.* P. 45-46

²¹² Discurso de Agostinho Neto em 1978 citado em CHAVES, R. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999, p. 32.

²¹³ CARVALHO, Silvio. 2015. p.59.

liderança da etnia ambundo, o que Mata chamou de processo de “transnacionalização Ngola”:²¹⁴

A heroicidade da rainha, uma Muene-Ngola, também se constrói através de deslocamentos geográficos vários, e da sua capacidade de convocar outros povos e outros reinos (...) circunscrevendo territorialmente um corpo simbólico, a dos “povos de Angola”, gerando uma “comunidade imaginada” a partir da solidariedade política e de convergência de interesses.²¹⁵

Podemos afirmar que os intelectuais angolanos ligados às ideias de libertação construíram, através da literatura, a imagem da heroína nacional que enfrentou os invasores estrangeiros, uniu diversos povos e defendeu a soberania e a liberdade de seu povo.

Ainda hoje a rainha seiscentista inspira literatos africanos. José Eduardo Agualusa lhe atribuiu o título de seu romance sobre o período, que intercala narrativas de Angola e do Nordeste brasileiro, mostrando o peso desta personagem no processo pelo qual “os africanos criaram o mundo”.²¹⁶ Neste romance a história de Angola é apresentada pelo olhar do padre pernambucano Francisco José de Santa Cruz, que tornou-se secretário e conselheiro da rainha. A soberana aparece no pano de fundo, não é a protagonista. Foi representada com espírito guerreiro, como grande estrategista de muita sabedoria e hábil diplomata, mas também foram evidenciados sua personalidade cruel e impiedosa. Agualusa mantém a ambiguidade de gênero, a descreve utilizando roupas masculinas, afirma que ela preferia ser chamada de rei e fala de seu harem de homens travestidos. Alguns episódios históricos por ela vividos, como a audiência de 1622 sentada sobre o lombo da escrava, aparecem na trama, compondo o imaginário circundante sobre a rainha.

O sociólogo John Bella também utilizou o romance para escrever a epopeia desta rainha. Em *Os primeiros passos da Rainha Njinga*, narra a fundação do reino do Ndongo e a chegada dos portugueses até o batismo da soberana, em 1622.²¹⁷ As tradições orais têm papel essencial para este autor, que desde 1989, recolheu depoimentos de pessoas idosas de Angola, alguns que se diziam descendentes de guerreiros que lutaram pela

²¹⁴ MATA, 2010, p. 28

²¹⁵ MATA, 2012, p. 35

²¹⁶ AGUALUSA, José Eduardo. *A Rainha Ginga e como os africanos criaram o mundo*. Lisboa: Quetzal, 2014.

²¹⁷ BELLA, John. *Os primeiros passos da Rainha Njinga*. Lisboa: O Cão que lê. 2012

própria rainha. O autor soube aliar as tradições orais à apurada pesquisa documental, apresentando uma narrativa que se aproxima da linguagem oral e leva o leitor ao contexto das histórias contadas pelos anciãos ao redor da fogueira nas aldeias. Mescla palavras do quimbundo ao português e apresenta diversos elementos das culturas dos ambundos, tomando-os como símbolos positivos da identidade angolana. A rainha é retratada como mulher sábia, perspicaz, muito sensual, que age estrategicamente para defender a soberania e dignidade de seu povo. O autor mistura fatos encontrados nas fontes históricas com envolvimento afetivo ficcional entre os personagens e apresenta um bom exemplo de como a linguagem literária pode ser usada para contar História, ou o reverso, como a história pode dar “asas à imaginação”, ser recriada para transmitir uma mensagem do presente. O autor dividiu a epopeia da rainha em quatro volumes: “*Os primeiros passos da Rainha Njinga*”, “*O regresso da Rainha Njinga*”, “*Os passos decisivos da Rainha Njinga*” e “*Últimos passos da Rainha Njinga*”.²¹⁸

Eurico Ngunga Kandjila, escritor ovimbundo de Haumbo erradicado no Brasil, buscou em *Njinga: contos em volta da fogueira* apresentar o processo de entendimento da vida em seu local de infância, quando ouvia e cantava “as canções dos mais velhos como forma de chegar à plenitude de sabedoria desses Sobas, que detêm os mais supremos saberes milenares.”²¹⁹ A primeira das histórias contadas é “a figura de Njinga Mbandi”, em que valoriza a sabedoria da rainha e reafirma sua capacidade de luta, diplomacia e resistência. O que mostra que a personagem entrou no repertório cultural oral em áreas além daquelas onde exerceu poder de fato, circulando ao longo dos séculos pelos interiores do vasto território da atual Angola.

A literatura foi e é uma forma eficaz de contar a história dos antepassados guerreiros de Angola para aquela população, usada estrategicamente para a conscientização das massas, já que, com sua linguagem mais leve e envolvente entra em profusão nos lares e escolas, fazendo com que algumas tradições angolanas se tornassem conhecidas em larga escala, contribuindo para o fortalecimento da identidade tão almejada pelos literatos revolucionários.

²¹⁸ Os dois últimos ainda não foram publicados. O segundo volume foi publicado pela Casa de Cultura em 2015.

²¹⁹ KANDJILA. *Njinga: contos em volta da fogueira*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

1.5: A construção da heroína nacional

A memória da rainha Ginga perpassa a escrita da história angolana. Os movimentos de libertação que emergiram em Angola a partir da década de 1960, buscaram na rainha Ginga o exemplo de resistência frente à ocupação estrangeira, reforçando a antiguidade desta luta. A resistência aos portugueses foi apresentada como algo contínuo desde o século XVII. Ginga tornou-se ícone da força autóctone, a guerreira que luta e derrota os inimigos estrangeiros.

Esta rainha foi transformada em heroína nacional pelos movimentos políticos angolanos do século XX que buscavam referências históricas capaz de unir a diversidade de povos. O que estava bem sintonizado com os propósitos revolucionários do MPLA, que defendia um Angola multiétnica e plural. Ginga, em sua longa trajetória, foi capaz de reunir diversos povos ao seu redor. Pertencente à etnia Mbundu, nascida na região de Cabaça, capital do Ndongo, uniu-se a alguns bandos de guerreiros chamados jagas, que já eram grupos multiétnicos. Na década de 1630, assumiu o controle do reino de Matamba e passou a governar os povos Samba. Ginga recebia em seu kilombo pessoas vindas das mais diversas localidades, o que mostra sua habilidade em agregar povos de diversas origens. Depois da sua morte, uma nova etnia surge na região de Matamba, os Jingas, clara referência ao nome da soberana, considerados os mais aguerridos dos povos de Angola.

O seu percurso histórico foi resgatado para a construção de referências históricas que unem as diversas etnias angolanas, em sintonia com os propósitos revolucionários do MPLA, que defendia uma Angola multiétnica e plural. Os deslocamentos da soberana, ao longo de sua vida, mostram como ela foi capaz de aglutinar diferentes povos e unificá-los em prol de sua luta anti-portuguesa.

Cornélio Caley, vice-ministro da Cultura de Angola (na nota de abertura do Colóquio Internacional sobre Nzinga Mbandi, realizado em Roma em 2010) considera a rainha um exemplo de tenacidade na defesa de seu povo e afirma que :

à volta desta rainha gira a tenacidade com que as gerações seguintes encararam a luta contra o sistema colonial português até a Independência nacional. Seguindo os exemplos de Njinga da unidade de povos na luta de resistência contra o invasor, as gerações actuais da história moderna de Angola enfrentam, com sucesso, depois da Independência, as invasões contra nosso país. E lutaram tenazmente

contra os divisionistas, inculcando as ideias de unidade nacional que herdaram de Njinga, até chegarmos à Angola de hoje.²²⁰

Aqui ressalto o processo de “monumentalização” da personagem histórica. A análise recai sobre as políticas públicas da República de Angola para construir o patrimônio cultural e consolidar a identidade nacional. Isto atrelado à busca pela valorização e difusão das personalidades históricas, com destaque para aqueles que lutaram contra o colonialismo.

O Monumento, segundo Le Goff, é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação e tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas. A análise do historiador deve encontrar as condições de produção histórica e sua intencionalidade inconsciente.

É importante lembrar as assertivas de Pierre Nora sobre a circularidade e simbiose existente entre história, memória e nação, que ocorrem nos níveis científico, pedagógico, teórico e prático. A nação precisa unificar sua memória e iluminar o passado para justificar-se no presente. A construção de arquivos, museus, a organização dos acervos e a celebração de datas do passado fazem parte de um processo político e ideológico que escolhe o que deve ser lembrado, quem será ovacionado e quem será esquecido, e define como será lembrado, o que ficará consagrado como a “história oficial”. Este processo não ocorre de forma natural e espontânea, ao contrário, é conduzido por aqueles que detêm o poder político e há uma disputa ideológica para definir o que será enquadrado na memória e o que cairá no esquecimento.²²¹

Neste sentido, penso como a história da rainha Ginga vem sendo construída em Angola diante da busca por uma identidade nacional. Analisamos os episódios de sua trajetória que foram destacados - e quais foram “esquecidos” - no contexto emancipatório. Buscamos também compreender como o governo de José Eduardo dos Santos (1979-2017) organizou eventos para reforçar a importância da história desta rainha para o povo angolano.

²²⁰ Cornélio Caley. Nota de abertura do Colóquio Internacional sobre Nzinga Mbandi, realizado em Roma em 2010. In: MATA, Inocência (org.) *Rainha Nzinga Mbandi. História, Memória e Mito*. Lisboa, Edições Colibri, 2012.

²²¹ RICOUER, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Campinas : Editora UNICAMP, 2007.

Sabemos que os patrimônios culturais têm caráter artificial, são construídos intencionalmente e reproduzidos tecnicamente para difundir uma ideologia.²²² Os monumentos possuem a capacidade de evocar o passado, e desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro, e assim, garantem a continuidade da nação no tempo. Os “monumentos, festas, mitologias, heróis e heroínas nacionais e um vasto conjunto de tradições foi inventado com o objetivo de criar e comunicar identidades nacionais”.²²³

A rainha Ginga foi transformada em monumento, capaz de mobilizar a memória coletiva da nação angolana e perpetuar o sentimento de luta contra o estrangeiro. A partir do início dos anos 2000, o governo angolano se empenhou em edificar monumentos em homenagem a seus grandes líderes. A mais famosa estátua foi erguida em novembro de 2002, na ocasião do 27º aniversário da Independência. Colocada no Largo do Kinaxixi, região comercial de Luanda, de intensa movimentação, traz o título Mwene Njinga Mbande.

²²² GONÇALVES, Jose Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos históricos*. Vol.1, n.2, 1988, p.264-275.

²²³ *Ibidem*. p. 274.



Estátua erguida em 2002 em Luanda

A ministra da Família e Promoção da Mulher, Cândida Celeste, considera Njinga Mbandi símbolo da participação da mulher desde o início da luta e disse que a construção da estátua em sua memória vai estimular o interesse de todas as gerações pela sua história.²²⁴

A viúva do primeiro Presidente da República, Maria Eugénia Neto, considerou a homenagem justa e merecida por se tratar de uma rainha que pretendeu que o colonialismo não se instalasse no país. Para ela, a homenagem mostra que se pretende honrar e memória dos heróis da pátria.²²⁵

A secretária provincial da Organização da Mulher Angolana (OMA) em Luanda, Eulália Rocha da Silva, considerou uma grande honra que figuras de mulheres sejam

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ *Ibidem*

reconhecidas. A seu ver, a soberana é o símbolo da coragem feminina e sua memória foi bem honrada pelo monumento.²²⁶

A secretária da Rede Mulher Angola, Emília Fernandes, declarou que a rainha é o expoente máximo da mulher na tomada de decisão. A sua luta significa que as mulheres também podem governar e contribuir para a reconstrução do país.

O rei da Baixa de Cassanje, Kambamba Kula Xingu, manifestou-se satisfeito pelo Estado ter reconhecido o contributo das personalidades que se bateram pela liberdade, achando que estátuas do gênero devem ser erguidas também em outras localidades. Kula Xingu lamentou o fato de não terem sido sacrificados animais e distribuídas bebidas para valorizar a homenagem à soberana, por falta- como analisou- de consulta aos mais velhos.²²⁷ Este depoimento revela a forma tradicional de reverência aos antepassados importantes segundo a cosmovisão angolana. Interessante notar que, apesar do chefe em questão apoiar a política de edificações de monumentos- processo típico dos europeus que consagraram estátuas aos grandes personagens de sua História- ele demonstrou a necessidade de que esta homenagem seja também feita de acordo com as tradições angolanas.

A estátua da rainha no largo do Kinaxixi tem cinco metros de altura e foi colocada sobre um pedestal construído de pedra calcária e de granito branco. Outras estátuas foram erguidas em homenagem à rainha. Em Malanje, terras onde ela governou, foi erguido um monumento em sua memória em 2014.

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ *Ibidem*



Estátua em Malange ²²⁸

Na entrada do Museu Nacional de História Militar em Angola há também uma estátua da soberana, colocada bem na entrada principal. Aberto ao público em 2003 na antiga fortaleza de São Miguel de Luanda, o Museu expõe objetos relacionados às campanhas militares em Angola, “direccionado que está não só para estrangeiros interessados na História de Angola como para os nacionais que ali vêm exaltados os seus heróis nacionais, cumprindo assim uma função educativa no sentido da criação e aprofundamento do sentimento de pertença à nação angolana.”²²⁹



Estátua da rainha na entrada do Museu Militar de Angola

²²⁸ http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2014/4/22/Malanje-Estatua-rainha-Njinga-Mbande-sera-erguida-este-ano,1440750b-2b53-407a-82f6-08fc5b81a6de.html acesso em maio de 2017.

²²⁹ <http://www.patrialatina.com.br/museu-nacional-de-historia-militar-em-angola/> acesso em maio de 2017.

No âmbito do Projeto “Valorização e Divulgação das Figuras Históricas Angolanas”, o ministério da Cultura de Angola, elaborou um projeto internacional consagrado à rainha e à Aimé Césaire, de forma a celebrar os 350 anos de morte da soberana, remetendo às lutas negras na diáspora.

Rosa Cruz e Silva, ministra da Cultura de Angola, na introdução do catálogo da exposição “*Njinga Mbandi e Aimé Césaire: Independência e Universalidade*”, considera a rainha como personagem central da história angolana, exalta seus feitos heroicos contra a invasão portuguesa e sua determinação na preservação da soberania dos povos de Angola. Afirma que “o exemplo de Njinga foi sempre catalisador, mobilizador para a formação de uma consciência nacional, fornecendo os estímulos e a coragem necessários nas várias frentes que levaram à independência dos homens e das terras angolanas.”²³⁰ Para Rosa Cruz e Silva, a Rainha Ginga tornou-se um símbolo de resistência e um marco fundamental da reconstrução política e identitária de um vasto espaço angolano. Ainda destacou a figura da soberana na luta contra o colonialismo português em prol da soberania de Angola, afirmando ser fundamental a recuperação das figuras históricas do país, sobretudo aquelas do período colonial.

Rosa Cruz e Silva afirmou o propósito do Ministério da Cultura em organizar sua história em um museu, criando uma equipe técnica encarregada do levantamento de dados, estudos e elaboração de materiais a serem inseridos no acervo. A ministra afirmou: “o tempo transformou Njinga numa realidade política e cultural angolana, mas também num “mito ativo”, que iria permanecer e reforçar-se nos séculos seguintes, em outros contextos mundiais.”²³¹

Simão Souindoula, em seu texto sobre a soberana para o livro *In Memoriam*, cujo objetivo era registrar as histórias das maiores personalidades da história angolana, afirmou:

A sua longa resistência será, naturalmente, reivindicada logo após o lançamento, nos meados do século XX, do pan-africanismo moderno. O período dos pós-independências africanas confirmara o pleno investimentos memorial sobre a figura da “Kiluanje”, consubstanciado pela produção de diversos estudos científicos,

²³⁰ SEMINÁRIO INTERNACIONAL NJINGA A MBANDE E AIMÉ CÉSAIRE: INDEPENDÊNCIA E UNIVERSALIDADE, 1, 2013, Luanda, *Catálogo do seminário e da exposição comemorativa dos 350 anos do aniversário de morte da soberana*, Luanda: Ministério da Cultura de Angola/ UNESCO, 2013. p. 3-4

²³¹ *Ibidem*. p.4

restituições literárias e, invariavelmente, a sua inserção em todos os manuais escolares sobre a história do continente.

A sua saga será tema de peças de teatro, programas radiofônicos e televisivos, de exposições, de inscrição museal, de composição de pseudo-retratos (bustos), de ereção de monumentos, e, subsequentemente, de centenas de milhares de reproduções imprimidas e têxteis, assim que de retomadas artesanais.

Esta extraordinária glorificação da “ngola” baseou-se em récitas que privilegiam, para o essencial, uma leitura resolutamente africana do meio-século de tenacidade anti-esclavagista e anti-mercantilista da Tigresa de “Santa Maria de Matamba”²³²

Percebe-se aqui o uso anacrônico da personalidade histórica. Souindoula ignora o contexto real de Ginga, em que os portugueses estavam chegando, articulando com as autoridades locais. Neste momento histórico, os portugueses ainda não tinham forças militares suficientes e precisavam da sustentação da rede de autoridades existentes, assim, as alianças com os chefes eram fundamentais e havia respeito às autoridades tradicionais. Já no contexto da descolonização, em que ela foi evocada como heroína, tem-se outro contexto da ocupação portuguesa. Após séculos de invasões militares, os angolanos estavam subjugados, com espaços de mando limitados, desterrados de seus locais familiares, sem acesso às suas formas de vidas tradicionais. Certamente, os angolanos estavam bem mais fragilizados neste contexto do que no século XVII. Assim, os articuladores dos movimentos de independência do século XX, pegaram apenas um aspecto da trajetória de Ginga, que é a resistência, pois isto era o elemento que dava sentido à luta de descolonização, em que a identidade nacional angolana precisava ser construída. No entanto, a Ginga é uma personagem paradigmática pois “joga nos dois times”, ela é uma figura da resistência, da luta, mas também era uma hábil negociadora, diplomata. Ambígua. Sua trajetória mostra que ela não lutava contra os europeus, em essência, estava mais interessada em defender seu poder e espaços de mando. As construções historiográficas angolanas atuais parecem reduzir a complexidade da personagem realçando apenas os aspectos que colaboravam para os propósitos das lutas de independência.

Ainda entre os monumentos podemos citar a “pegada” da Rainha Ginga, localizada nas Pedras Negras de Pungo Andongo, província de Malanje. A marca de um pé gigantesco cravado entre as rochas é apresentada por guias de turismo e pela

²³² SOUINDOULA, Simão. Revista *In Memoriam*. nº1.

comunidade do entorno como a evidência de que a rainha passou por ali. O tamanho descomunal para um pé humano é tratado como mais um fator que atesta o caráter excepcional de Ginga, quase desumano mesmo. A “pegada da rainha” foi transformada em local de turismo intenso e peregrinação, que recebe visitantes e “devotos” em torno da memória de Ginga, e divide opiniões: teria sido forjada por mãos humanas ou é de fato uma marca deixada desde o século XVII ? ²³³



Pegada da rainha Ginga em Pungo Andongo ²³⁴

O nome da soberana foi dado a importantes ruas, escolas, grupos de dança e ainda marcas de produtos alimentícios como cerveja, café, farinha, marcando a importância desta soberana no referenciamento da sociedade angolana. Em 2012, O Banco Nacional de Angola (BNA) cunhou moedas de 20 Kwanzas em homenagem a soberana, “pelos feitos em defesa da autodeterminação e identidade cultural do seu povo”, ato que contribuiu para sua evocação como heroína nacional. ²³⁵

²³³ Agradeço neste ponto as informações prestadas pela Rainha Congo Isabel Cassimira, da Guarda Treze de Maio de Moçambique e Congo (Belo Horizonte) que visitou o local acompanhada por guia turístico.

²³⁴ <http://malanje9.blogspot.com.br/2009/10/pegada-da-rainha-ginga.html> , acesso em dezembro de 2017.

²³⁵ <http://jornalf8.net/2014/moeda-de-20-kwanzas-homenageia-rainha-njinga/>, acesso em maio de 2017.



Moeda de 20 Kwanzas que passaram a circular em 2012.



Café GINGA²³⁶

Nomear é criar referências. Para a geografia africana, denominar foi um processo importante no referenciamento territorial e revela as relações de poder.²³⁷ A importância da denominação reflexiva, aquela que decorre da ação intencional do homem, é bem visível na África, por exemplo, na mudança de nome do lago *Nyanzi* (língua suaíli) para lago Vitória. Trocar o nome de uma das principais ruas do centro comercial de Luanda,

²³⁶ <http://superbrands.sapo.ao/home/artigo/ginga-61.html> aceso em maio de 2017.

²³⁷ TURCO, Angelo. *Terra Eburnea: il mito, il luogo, la storia in Africa*. Milano: Edizioni Unicopoli, 1999. pp. 104-112.

de Salvador Correia para rua Rainha Ginga simboliza uma transformação política dos referencias territoriais.

A Rainha Ginga tornou-se ícone fundamental da identidade nacional, associada aos seus aspectos guerreiros, e notadamente à resistência. Hoje, ao analisar o que representou sua trajetória para a sociedade angolana, o cientista social deve estar atento para não cair na armadilha falaciosa de retirá-la de seu contexto do século XVII. Ao ser transformada em heroína, aspectos de sua trajetória política foram ignorados ou “pintados” de outras cores, principalmente no que toca ao seu envolvimento com o tráfico negreiro, o que tende a ser negado pelos escritores angolanos nacionalistas.

Parece haver nas últimas décadas um esforço para “apagar esta mácula” da história da soberana, sem levar em conta que o mercado de escravos era peça fundamental da época em que ela viveu. Assim, o cientista social deve evitar trazer para seu discurso categorias próprias das “ideologias nacionais” e buscar construir uma narrativa que não a retire do seu contexto, ao contrário, que entenda a atuação política e militar da soberana diante daquelas circunstâncias, em que o tráfico negreiro estava sendo construído contando com o apoio – ou não- dos agentes africanos.

A “Dizonda” é um mito ativo que ainda hoje mobiliza o sentimento de pertencimento e identidade à nação angolana, anima as lutas política em prol da liberdade do povo negro pela diáspora.²³⁸ A rainha Ginga é vista como “metáfora cultural do imaginário angolano. Afeta a interpretação literária do passado angolano e aponta para um projeto de futuro.”²³⁹

Este processo de “construção de heróis nacionais” se aproxima da imagem de Tiradentes sendo recuperada na década de 1930 pelos nacionalistas, como bem analisou José Murilo de Carvalho.²⁴⁰ Neste sentido, busca-se construir uma representação de um herói/ heroína capaz de conectar passado, presente e futuro, de unificar as pessoas em torno de um ideal de forma a superar as diferenças e forjar uma unidade nacional, a partir

²³⁸ SOUINDOULA, Simão. A rainha Nzinga: uma figura lendária, patrimônio da humanidade. In: MATA, Inocência. (org.) *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.p. 104.

²³⁹ PANTOJA, Selma; BERGAMO, Eduardo A.; SILVA, Ana Cláudia da (orgs.). *Angola e as Angolanas: memórias, sociedade e cultura*. São Paulo: Intermeios; Brasília: PPGDSCI; FAPDF, 2016. p.14.

²⁴⁰ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas- o imaginário e a República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Capítulo 03.

da valorização de aspectos mais coerentes com os valores que se pretendem consolidar na nova nação. Neste sentido, os aspectos que não contribuem a este propósito são silenciados, “esquecidos” pela construção histórica, pela manipulação da memória de forma artificial, conduzida com interesses políticos.²⁴¹

²⁴¹ RICOUER, Paulo. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François et ali. Campinas: Editora UNICAMP, 2007. pp.428-456.

Capítulo 02. Histórias e culturas africanas na diáspora

“A volta do mundo é grande

Nunca para de girar

Vamos dar a meia volta

Volta e meia vamos dar”

(Ladainha de Capoeira Angola)

Dá-se o nome Diáspora Africana ao processo histórico que retirou forçadamente milhares de africanos e africanas de seus territórios de origem para inseri-los no sistema escravista mercantil entre os séculos XV e XIX.

É longo o debate nas ciências sociais sobre os impactos da travessia atlântica nas culturas africanas. Teriam elas conseguido sobreviver ao regime escravista? Foram aniquiladas pelo pensamento eurocêntrico? Ou precisaram ser reinventadas, criando algo novo? Herskovits foi um dos primeiros estudiosos a considerar a herança cultural africana para o estudo dos negros americanos.²⁴² Opôs-se ao pensamento hegemônico que defendia que os negros norte-americanos teriam abandonado sua cultura africana e foram completamente absorvidos pela cultura branca europeia, assim vistos como homens sem passado. Para Herskovitz, este “mito do passado negro” era uma construção ideológica que sustentava os preconceitos e a segregação racial na sociedade norte-americana. A tese da “aculturação do negro” era dominante nas academias norte-americanas na década de 1930 e para o autor, a discussão sobre a questão do negro esteve vinculada ao pressuposto de que as culturas africanas seriam intrinsecamente inferiores à civilização ocidental europeia, constituindo uma herança vergonhosa da qual os negros deveriam se libertar. Nesse contexto, a ideia de que o passado africano -ligado à barbárie e selvageria- precisava ser apagado ganhou grande alcance, influenciando até intelectuais negros, como uma forma de defesa e autoafirmação.

²⁴² HERSKOVITS, Melville. *The myth of the negro past*. Boston: Beacon Press, 1990. [Primeira edição de 1941].

Para reverter o quadro de exclusão dos negros, em sua opinião, seria necessário a revalorização das culturas africanas através do estudo científico sobre o negro, sem o considerar naturalmente inferior. Propunha a adoção do paradigma antropológico relativista, sistematizado por Franz Boas, para erradicar a “mitologia” da inferioridade negra. Herskovits apresentou uma guinada radical em suas teses entre os anos 1920- quando seguia Boas e defendia que os negros americanos haviam passado por um processo de aculturação, tendo absorvido plenamente a cultura da maioria branca- e 1941, ao afirmar que as culturas africanas estavam vivas nas Américas. *The myth os the Negro Past* demonstrou elementos culturais estáveis que sobreviveram dentro das possibilidades do contexto escravocrata.²⁴³

Herskovits defendeu que os negros resistiram de várias maneiras à escravidão, e que, ao contrário do que era divulgado na sua época, os escravizados não eram selecionados entre os mais fracos, muitos deles faziam parte da elite africana. Defendeu que as culturas africanas não poderiam ser consideradas inferiores à europeia pois traziam visões de mundo sofisticadas e concluiu que o passado africano era uma força viva na cultura americana. Para equacionar as tensões entre permanência e mudança – que já estavam presentes nas teorias aculturativas - classificou as culturas negras na América em termos das sobrevivências africanas, numa “escala de aculturação” pela qual aferia o grau de “africanismo” da cultura praticada por negros norte-americanos. Assim determinava até que ponto as culturas africanas sofreram alterações e até que ponto elas permaneceram idênticas nas Américas.

O autor elaborou o conceito de “gramática da cultura africana”, em que os escravizados partilhavam de concepções comuns, que eram: a importância dos grupos familiares e descendência unilinear; economia agrícola com divisão sexual do trabalho; divisão das terras em unidades familiares; existências de grupos especializados em trabalhos artesanais; importância do culto aos ancestrais; existência de sistemas legais e judiciários; concepção do mundo comandada por deuses em que a adivinhação e magia atuavam na vida cotidiana; importância das manifestações artísticas e estéticas. O autor afirmava que não havia grande heterogeneidade entre os escravizados e estes poderiam

²⁴³ MINTZ, Sidney. Introduction. In: HERSKOVITS, Melville. *The mith of the negro past*. Boston: Beacon Press, 1990. pp. IX-XXI. Para uma análise mais aprofundada, ver MARCUSSI, Alexandre. *Diagonais do Afeto: teorias do intercâmbio cultural nos estudos da diáspora africana*. São Paulo: Intermeios, 2016.

facilmente se comunicar e tecer novas comunidades de negros nas Américas. Herskovits adotou o conceito de “reinterpretação”- em que mudanças e continuidades são concomitantes- e o de “tenacidade cultural”, que faria com que os contatos culturais resultassem mais em processos de adição e síntese cultural do que a substituição de uma cultura por outra.

Contudo, havia aqueles que ainda defendiam que o trauma de ser retirado da família e da escravidão e o brutal sistema de transporte dos cativos africanos para o Novo Mundo efetivamente destruiu qualquer tradição cultural particular das sociedades africanas, como argumentou Frazier.²⁴⁴

Na década de 1970 emergiu um novo paradigma teórico com os antropólogos Mintz e Price que deram outra dimensão aos estudos das culturas afro-americanas ao proporem o modelo da criouliização, abordando temas como resistência, contestação, transformações das crenças africanas e das práticas culturais nas Américas.²⁴⁵ Defenderam que nenhum grupo é capaz de transferir de um local para outro, intactos, seu estilo de vida, crenças e valores. Assim, o processo de formação das culturas negras nas Américas é entendido como uma transformação das culturas africanas em solo americano sob condições da opressão escravista, na direção de uma síntese propriamente americana. Afirmavam que “continuidades formais da África são mais exceção do que a regra em qualquer cultura afro-americana” e que “emprestar pode não expressar a realidade – ‘criar’ ou ‘remodelar’ seria mais exato”.²⁴⁶ Estes autores enfatizaram o “nascimento” nas Américas das culturas negras na diáspora, a partir da criação de laços sociais e da reelaboração simbólica no interior das recém-criadas comunidades escravas. Para eles, as comunidades negras eram etnicamente heterogêneas, com grande variedade linguística, e mesmo que os africanos pudessem compartilhar alguns entendimentos e pressupostos culturais, discordam de que estes compartilhavam uma cultura, como acontecia com os europeus. Assim, discordam da tese de uma unidade cultural africana largamente compartilhada pelos escravos de Herskovits, que foi criticado por empregar uma visão

²⁴⁴ FRAZIER, E. Franklin. *The Negro Church: The Negro in America*. New York: Academic Press, 1966.

²⁴⁵ MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. (Primeira edição em inglês em 1976).

²⁴⁶ MINTZ & PRICE. *Op. Cit.* P. 83

“meio mecanicista” da cultura, retirando a ênfase dos processos de mudança e diversificação.

Para Mintz e Price, a separação entre livres e escravos no contexto da escravidão americana levou à criação de sistemas sociais marcados por diferentes patamares de status, diferentes códigos de conduta e diferentes representações simbólicas. Desta forma, seria impossível manter inalteradas as culturas africanas nas Américas. Afirmam: “os africanos de qualquer colônia no Novo Mundo só se transformaram de fato numa COMUNIDADE e começaram a compartilhar uma CULTURA na medida e na velocidade que eles mesmos as criaram”²⁴⁷. Para eles, as características do comércio de escravos impediram a transmissão direta da cultura africana para as Américas, pois este tendia a dispersar indivíduos de um mesmo grupo e agrupar culturas diferentes. A dinâmica do tráfico criou uma nova estrutura social levando os escravos a inventarem uma nova cultura, que se baseou em um denominador comum de muitas e variadas culturas da África, com elementos da cultura europeia que serviam como material de ligação.

A ligação direta de um determinado povo africano com uma cultura específica no Novo Mundo foi criticada pelos autores, pois esta ideia mascara os processos de continuidades e descontinuidades entre África e Américas. Para eles, os africanos não compuseram grupos logo de saída, eram “multidões muito heterogêneas”, que só se tornaram comunidades através de processos de mudança cultural, ou seja, tiveram que criar padrões normativos de conduta. Com este ensaio, os autores se opuseram ao modelo “afrocêntrico” ou “afrogenético”, pautado pelas buscas às origens e pelas “sobrevivências” africanas na cultura afro-americana.

Contudo, os antropólogos se aproximaram da perspectiva de Herskovits ao defenderem a ideia de um “substrato cultural comum” a vários povos africanos, o que tornou possível a manutenção de elementos culturais africanos nas Américas. Assim, não há uma dicotomia profunda entre Herskovits e Mintz & Price. A discordância entre eles pode ser entendida como uma diferença quanto à natureza do processo de formação de novas culturas: Mintz & Price pensaram em termos de uma maior criouliização, enquanto Herskovits enfocou a maior presença de elementos africanos nas culturas americanas.

²⁴⁷ *Ibidem*. P.33

Mas ambos aceitam o que o pioneiro apontou: a presença de uma “gramática cultural” nas novas formações americanas.

John Thornton contrapôs-se às teorias de Mintz e Price ao afirmar que os escravos não encontraram tantas barreiras para a transmissão das culturas africanas nas Américas e que suas culturas não eram tão heterogêneas como defendiam.²⁴⁸ Para Thornton, apenas três culturas contribuíram para o Novo Mundo (Alta Guiné, Baixa Guiné e África Central), e entre elas apenas sete subculturas diferentes. Discorda que a “miscelânea cultural” era uma barreira para o desenvolvimento de uma cultura americana com influências africanas. Fatores econômicos e comerciais aproximavam culturas diversas e proporcionavam intercâmbios e multilinguismo ainda na África, onde havia línguas francas, como o mandingo na Alta Guiné e o yorubá no golfo do Benin. Para ele, o comércio não era um elemento desagregador dos grupos culturais, o rompimento só acontecia no momento da venda de pessoas escravizadas. Alerta também que nem todos os compradores de escravos misturavam etnias para evitar rebeliões, pois alguns compravam pessoas da mesma etnia e incentivavam a formação de famílias e comunidades auto-sustentadas. As propriedades, em geral, tinham poucas “nações”, o que permitia que os escravos compartilhassem noções de uma cultura comum. Entende ainda que houve formação de “blocos étnicos”, impulsionados pelos casamentos, que ajudaram a desenvolver o conceito de identidade nacional. O autor defende que a filiação étnica exercia uma forte influência nos escravos da área rural quando estes decidiam se rebelar ou fugir.

Thornton considera que culturas africanas poderiam ser desenvolvidas e transmitidas em comunidades organizadas entre os escravos e a busca pela estruturação de comunidades os motivou nas Américas. Havia intensa comunicação entre os grupos de procedência, mais do que existia na África, o que trouxe resultados positivos para a cultura africana no mundo Atlântico. Não concorda com a tese da dispersão, em que os africanos tiveram que começar da estaca zero, pensa que o efeito negativo do tráfico de escravos sobre as culturas africanas foi menor do que se sugere. Os africanos não estavam culturalmente sós e conseguiram “recriar comunidades”. Assim, as culturas africanas não

²⁴⁸ THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico, 1400-1650*. Tradução Marisa Rocha Morta. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2004.

se mantiveram intactas nas Américas, absorveram elementos de vários povos africanos, mostrando grande flexibilidade em adaptar e mudar sua cultura.

Para Thornton, as cosmologias africanas eram instáveis, em constante mudança, e a conversão ao cristianismo foi um processo contínuo, iniciado na África e estendido ao Novo Mundo. Nas Américas, os africanos mesclaram suas distintas cosmologias para chegar a uma nova concepção religiosa comum, que não era nem cristã nem semelhante a uma cosmologia africana específica. Ao contrário, era composta por elementos construídos a partir de uma ampla base comum a todas as religiões africanas atlânticas. Este entendimento será profícuo para pensarmos os sentidos religiosos presentes na Capoeira Angola e no Congado. Neste último, sobretudo, percebe-se a referida flexibilidade das culturas africanas no Brasil e a resignificação simbólica constante.

Em co-autoria Linda Heywood, Thornton utilizou conceitos como “atlântico negro”, “sistema atlântico” e “Atlantic creole culture”, em que elementos culturais africanos se misturam a elementos europeus, apresentando várias possibilidades de pesquisa sobre a diáspora africana a partir da perspectiva cultural.²⁴⁹ Temas como etnicidade e identidades ganharam relevo e o debate sobre as influências das culturas africanas nas Américas foi reforçado, e demonstraram, através de mapas de diferentes regiões da África Central, como a cultura europeia- notadamente o cristianismo- foi aceita em diversos níveis pelas populações africanas. Assim sendo, o intercâmbio entre culturas africanas e europeias foi iniciado na África e posteriormente disseminado, já em sua forma híbrida, para as Américas. Esta posição vem sendo alvo de críticas já que os documentos dos séculos XVI e XVII revelam que a disseminação do cristianismo não era tão intensa quanto os autores afirmam. A religião europeia estava restrita a grupos limitados e a regiões determinadas no antigo reino do Congo.

Mais recentemente, Thornton, na pretensão de romper com o eurocêntrismo apresentou uma análise ampla sobre a História Atlântica a partir de uma perspectiva mais inclusiva, multicêntrica e multiregional.²⁵⁰ Argumenta que nossa memória é frequentemente unidirecional ancorada na Europa e focada em relativamente poucos

²⁴⁹ HEYWOOD, Linda & THORNTON, John. *Central Africans, Atlantic creoles, and the Foundation of the Americas, 1585-1660*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. HEYWOOD, Linda (org). *Central Africans and cultural transformations in the America Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

²⁵⁰ THORNTON, John K. *A Cultural History of the Atlantic World. 1250-1820*. New York: Cambridge University Press, 2012. Introdução. pp. 1-5.

acontecimentos nas Américas. Propõe a História Atlântica como forma de alterar nossa memória coletiva e ancorá-la em uma abordagem diferenciada e comparativa, que possa remeter à questão da herança cultural. O foco no Atlântico não rompe com a importância da civilização ocidental para a herança cultural americana, mas contribui para aumentá-la e expandi-la. Afirma que a partir da década de 1990, novas concepções vêm emergindo em busca de descentralizar a História Atlântica dos fatos ocorridos na Europa, dando mais atenção às regiões africanas e americanas.

Para compreender as mudanças e permanências na diáspora, Thornton classificou os elementos culturais em “duros” [hard], que são difíceis de se alterarem e normalmente se rompem antes que sejam muito alterados, e elementos “macios, suaves” [soft], que podem mudar rapidamente e são mais abertos para absorver novas ideias e elementos.²⁵¹ As línguas são os melhores exemplos de um elemento cultural duro, que muda bem lentamente e é inadequado para muitas trocas culturais. Enquanto a estética, como a arte e a música, são elementos culturais mais maleáveis e abertos. No meio destes dois extremos estão a religião, visões de mundo e a filosofia, com os quais um povo está geralmente comprometido por razões ideológicas, mas que são mesmo assim sujeitos a alterações se puderem ser gerenciados dentro das regras de um sistema.

Acredito que a preservação ou não dos elementos culturais na diáspora não seguiram uma lógica assim tão rígida. As línguas africanas - por mais que não pudessem ser preservadas totalmente já que dependem de uma comunidade de entendedores - marcaram o português praticado no Brasil. Mesmo sendo um elemento considerado “duro”, várias palavras do quimbundo e quicongo foram incorporadas na língua praticada nas ruas da colônia, o que possibilitava trocas culturais sim, e além disso, criação de laços identitários entre os escravizados.

O uso de palavras em documentos produzidos por agentes portugueses nos leva a refletir sobre como esta língua era praticada no trânsito atlântico dos séculos XVII-XVIII. A documentação de Fernão de Sousa revela grande uso de palavras e conceitos quimbundo, até mesmo quando ele escrevia a seus filhos.²⁵² A influência do quimbundo

²⁵¹ THORNTON, John K. *A Cultural History of the Atlantic World, 1250-1820*. New York: Cambridge University Press, 2012. p.313.

²⁵² HEINTZE, B. *Fontes para a história de Angola do século XVII*. Especialmente a carta para seus filhos, ver vol. I, pp. 215-362.

também pode ser sentida na obra de Cadornega, que traz vários significados das palavras utilizadas nas guerras angolanas. *Muzengo*, *quicumba*, *mbata*, *kilamba* são alguns exemplos de palavras que se encontram difundidas em seus escritos, entremeados com as palavras em português. Fica claro que os escritores europeus se valiam destes conceitos de forma natural e eles foram introjetados na língua praticada em Angola, sem a preocupação de encontrar um equivalente em português. *Quicumba*, por exemplo, é definida por Cadornega como a bagagem e todas as tralhas levadas às guerras. No entanto, ao longo da obra, ele não utiliza a expressão bagagem, mas sim a palavra em quimbundo, pois a ideia que dela se fazia nas guerras angolanas já estava consolidada e não poderia ser simplesmente traduzida por uma palavra em português pois era muito mais ampla do que a tradução pudesse sugerir. Com isto quero dizer que o quimbundo era uma língua muito presente nas dinâmicas da diáspora angolana pois as palavras circulavam livremente entre Luanda, Lisboa e Brasil, possibilitando trocas culturais e a ruptura do paradigma da imposição da língua do colonizador, já que esta foi profundamente influenciada por palavras africanas.

Sobre os processos de criação e manutenção das culturas africanas nas Américas, é importante o conceito de “protonação bantu” apresentado por Robert Slenes para o sudeste do Brasil, em que africanos de diferentes etnias da matriz linguística bantu se reuniam e compartilhavam conceitos culturais básicos, e assim conseguiam se comunicar com facilidade durante a escravidão²⁵³. Para ele, os africanos mantiveram vivas suas identidades originais e formaram laços com pessoas de outras origens, “redesenhando as fronteiras entre as etnias”. Afirmar que durante o século XIX, muitos africanos do interior de Angola-Congo pertenciam a sociedades há muito integradas no tráfico negreiro, assim eram socializados na cultura Congo ou culturas relacionadas, e o quimbundo, quicongo e umbundo eram faladas como línguas francas. Afirmou haver grandes afinidades culturais entre regiões extensas da África Central, no que diz respeito às suas pré-suposições básicas sobre parentesco e suas visões cosmológicas. Escravos de diversas origens da região Angola-Congo Norte, ao encontrarem-se no Brasil, teriam reconhecido uma gramática de parentesco em comum, centrado no conceito de linhagens.

²⁵³ SLENES, Robert Wayne Andrew. “Malungu, Ngoma Vem!: África Coberta e Descoberta No Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992

Slenes defendeu a existência de um núcleo cultural comum a toda África Central, baseado nas pesquisas de Craemer, Vansina e Fox²⁵⁴, que demonstraram que em uma vasta área da África Central a cultura é menos heterogênea e menos particularista do que geralmente se supõem e que cada grupo étnico compartilha com muitos outros uma parte de seu complexo cultural. Slenes defendeu a existência de um núcleo cultural comum a toda África Central. Para ele, os escravos no sudeste brasileiro teciam novas solidariedades através da palavra e teriam percebido suas possibilidades de construir uma nova identidade, a partir de uma herança cultural em comum. Analisando as rotas do tráfico transatlântico, sugere que o repertório linguístico de origem africana, pelo menos no que diz respeito ao vocabulário, baseou-se principalmente no quimbundo no período anterior a 1810, e que maior diversidade étnica e linguística nas décadas posteriores não alterou este fato.

O trabalho de Slenes nos fornece subsídios metodológicos para pensar as múltiplas estratégias utilizadas para a construção das identidades escravas no Novo Mundo e para a manutenção de princípios cosmológicos compartilhados por centro- africanos. A análise da linguagem e dos “sentidos imbricados”²⁵⁵ das palavras africanas em terras brasileiras nos ajuda a pensar as formas de resistir e recriar empreendidas pelos africanos e penetrar em sua complexidade.

Nos últimos anos, apareceram novos estudos que não se pautam mais pelas noções velhas e simplistas de “retenções” ou “continuidades” para focar nas dinâmicas dos desenvolvimentos culturais multilineares. Christopher Fennell valeu-se de teorias antropológicas sobre os modos da expressão simbólica, a formação e manutenção das identidades dos grupos sociais e os papéis da criatividade individual e inovação dentro dessas dinâmicas de grupo para examinar as culturas africanas na diáspora. Examinou símbolos centrais (*core symbols*) dentro de culturas particulares impactadas pelos movimentos diaspóricos no Atlântico. Símbolos centrais servem para expressar elementos fundamentais da cosmologia do grupo e o senso de identidade dentro do mundo, eles podem ser comunicados através da palavra falada e performances rituais e

²⁵⁴ CRAEMER, W, VANSINA, J. & FOX, R. Religious Movements in Central África: a theoretical study. *Comparative Studies in Society and History*. 1976. (18). PP.459-474.

²⁵⁵ Slenes. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba em uma senzala centro-africana”. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do jongo: as gravações históricas* de Stanley J. Stein : Vassouras, 1949. Campinas : CECULT, 2007. pp. 109-156.

são muitas vezes retratadas como tangíveis, assumem formas gráficas através da transformação em cultura material. Em *Crossroads & Cosmologies*, Fennell busca a compreender as cosmologias de matriz africana encontradas em materiais arqueológicos nas Américas.²⁵⁶ Cosmologia é entendida como o modo como um grupo entende os desenvolvimentos do mundo, natureza e o cosmos; compreende o que nós pensamos sobre religião, física e filosofia em uma estrutura compreensível. Para ele, a diáspora resultou em “etnogêneses” no Novo Mundo, em que o termo se refere a um processo geral pelo qual membros de uma população formam um sistema de significados e uma ordem social relacionada que os transforma em um novo grupo culturalmente identificável. Sustenta a ideia de bricolagem etnogênica (*Ethnogenic Bricolage*), um processo criativo em que a interação de indivíduos criados em diferentes culturas cria novos símbolos, que trazem em seu cerne expressões instrumentais dos símbolos centrais de seus locais de origem. O termo “etnogênese” é utilizado por este autor para o contexto transatlântico e a criação das novas identidades nas Américas.

James Sweet se opôs às ideias de crioulização, mestiçagem, sobrevivências, sincretismos, para perseguir os determinantes africanos na construção das novas instituições em continente americano.²⁵⁷ Inovou na abordagem das “resistências”, extravasando o sentido da resistência física. As práticas religiosas também foram entendidas como resistência. Discorda de Mintz & Price e da tese da originalidade das culturas americanas resultantes de misturas de africanos de diferentes origens e de influências dos colonizadores europeus. Para Sweet, os valores religiosos e culturais de povos específicos foram transferidos para o Brasil, acreditando que grupos étnicos africanos muitas vezes se mantiveram unidos nas Américas, reproduzindo suas culturas de origem. Em seu olhar, as crenças africanas foram a principal forma de resistência contra o mundo senhorial, que muitas vezes aceitou as capacidades dos curandeiros e adivinhos para lidarem com algum infortúnio ou doença.

Marina de Mello e Souza mostra como o catolicismo colonial brasileiro comportava diversas práticas mágico-religiosas, marcada fortemente por crenças centro-

²⁵⁶ FENNELL, Christopher C. *Crossroads and Cosmologies*. Diaspora and Ethnogenesis in the New World. Gainesville: University Press of Florida, 2007.

²⁵⁷ SWEET, James. *Recrutar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português*. Lisboa: Edições 70, 2007.

africanas.²⁵⁸ Para ela, por se posicionar contra a criouliização e acreditar na preservação de elementos africanos, Sweet tende a desconsiderar as trocas culturais existentes. O autor não enxerga “mistura” na religião e cultura brasileira, que para ele eram “a soma de suas partes separadas e frequentemente incongruentes.”

David Scott sugeriu que os antropólogos dedicados ao estudo da Afro-América devem desviar a atenção do “esforço inútil, e talvez até moralmente suspeito, de expor, verificar ou corroborar “passados africano-americanos autênticos”, em busca do “que realmente aconteceu” e, em vez disso, concentrá-la em como os africano-americanos de várias partes do hemisfério contemplam seu passado e falam e agem em termos dele. Assim, o foco deveria incidir sobre a “tradição” – os modos como os afro-americanos empregam a África, a escravidão ou a travessia atlântica “na construção narrativa de relações entre passados, presentes e futuros”²⁵⁹. Para este autor, a pergunta que deveria motivar as investigações seria: “Que espaço ocupam a África e a escravidão na economia política do discurso local?”²⁶⁰. Em suma, deveríamos nos concentrar mais no “discurso” e nas realidades que ele cria, em vez de fazer vãs tentativas de reconstituir “eventos”. Justamente esta é a nossa pretensão com a presente tese: buscamos encontrar os sentidos atribuídos à rainha Ginga e à Angola a partir dos discursos criados pelos povos angolanos na diáspora.

Paul Lovejoy apresentou contundentes críticas ao modelo de criouliização de Mintz & Price:

Eu diria que o conceito de criouliização, tal como costuma ser aplicado, é eurocêntrico, enfatizando o quanto a cultura africana foi subsumida e amalgamada, durante a escravidão, num molde “americano” que reforçou a dominação das pessoas de ascendência europeia. [...] O processo de adaptação e invenção nas Américas, tal como entendido por Mintz-Price, pressupõe a destruição das culturas africanas. [...] A concentração nas Américas, que é explícita nas teorias da criouliização, efetivamente neutraliza a história africana. [...] A perspectiva das Américas, tal como concebida pela escola da criouliização, comumente faz uma representação equivocada da África e, a rigor, é anistórica.²⁶¹

²⁵⁸ SOUZA, Marina de Mello e. Histórias atlânticas e diáspora africana. In: *Proj. História*. São Paulo. (28), p. 487- 490. Jun, 2004.

²⁵⁹ SCOTT, David. “That Event, This memory: notes of the Anthropology of African Diasporas in New World”. *Diaspora* 1 (3) p.261-281. 1991

²⁶⁰ *Ibidem*. P.279

²⁶¹ LOVEJOY, Paul E. “Identifying enslaved Africans: methodological and conceptual considerations in studying the African diaspora”. Trabalho preparado para o UNESCO/SSHRCC Summer Institute, York University, 1997. Pp.1-7.

Richard Price tentou rebater as críticas que recaíram sobre seu trabalho em parceria com Mintz após vinte anos da publicação. Afirmar que ambos jamais imaginaram ter havido uma “confusão cultural”, tampouco viram a diversidade como uma “barreira”. Antes, argumenta, apresentaram sistematicamente a “diversidade cultural africana como um incentivo ao sincretismo e à criouliização inter-africanos.”²⁶² Para Price, as críticas a seu ensaio estão ancoradas em duas “narrativas-mestras da continuidade”. A primeira, de feição ideológica e militante afrocêntrica (referente sobretudo a Thornton, Lovejoy e Gomez), denunciava a afirmação posta em *The Birth of Afro-American Culture* sobre a incapacidade das culturas africanas de sobreviver frente à maior coesão das culturas europeias nas Américas. A segunda narrativa, considerada mais legítima, defendia a heterogeneidade dos contextos e afirmava não se poder generalizar a hipótese da criouliização para todas as realidades históricas da escravidão, na medida em que a etnicidade teria sido, em muitos lugares e épocas, um dos elementos à disposição dos escravos para pensarem sua própria identidade.²⁶³ O foco da análise de Price está nos contextos demográficos. Em localidades em que os escravos fossem capazes de manter uma identidade étnica específica em um grupo etnicamente homogêneo, não teria ocorrido criouliização. Na análise de Marcussi, “Price acaba por legitimar a dicotomia entre identidades africanas e crioulas, na chave culturalista.”²⁶⁴

Luís Nicolau Parés atualmente se destaca na análise sobre as transformações culturais na diáspora.²⁶⁵ Para além do debate entre “afrocentrismos” e “criouliização”, o autor defende a necessidade de entender a simultaneidade ou sincronia dos processos de continuidade e descontinuidade, assim como a necessidade de entender a proporção entre estas dinâmicas. O problema seria uma questão de ênfase, em que o acento recai sobre a complexa interação entre sobrevivências africanas e invenções crioulas.

Parés entende que a criouliização cultural dependeu de um suporte de uma geração de escravos nascidos na América, em especial os crioulos de segunda geração, chamados por ele de “criouliização secundária”. Os crioulos de primeira geração teriam uma chance

²⁶² PRICE, Richard. *O milagre da criouliização*. Estudos Afro-asiáticos. [online]. 2003, vol.25, n.3, pp.383-419. ISSN 0101-546X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2003000300002>.

²⁶³ *Ibidem*. pp.396-403.

²⁶⁴ MARCUSSI, Alexandre. *Diagonais do Afeto*. p. 146

²⁶⁵ PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do Candomblé- história e ritual da nação Jeje na Bahia*. Campinas: UNICAMP, 2006.

maior de serem criados em um ambiente familiar que possibilitaria a transmissão de referentes culturais e linguísticos africanos. Já os crioulos filhos de crioulas teriam maior chance de crescer em famílias matrifocais, onde esses referentes eram menos perpetuados.²⁶⁶ Para ele, o termo *creole* está relacionado ao movimento de hibridismo cultural e também ao sentido colonial, referindo-se aos escravos nascidos nas Américas. O autor pensa a criouliização como um “movimento pendular”²⁶⁷, que compreende momentos de criouliização e de reafirmação e em que há um movimento de circulação entre uma e outra identidade, e subentende-se que cada indivíduo ou comunidade tinha que fazer a opção por uma identidade africana ou crioula. A tensão entre crioulos de primeira e segunda geração, apontada por Parés, mostra que ambas identidades são mutuamente excludentes, ou seja, não se poderia ser africano e crioulo ao mesmo tempo.

A proposta pendular parece ser capaz de superar a polarização entre as duas correntes apresentadas. Para mim, mais do que afirmar que as culturas afro-americanas são continuidades africanas ou construções americanas, cabe refletir sobre as diferentes formas que as heranças africanas foram configuradas e evocadas para a construção da identidade negra ao longo dos tempos. Cabe pensar como esta herança foi, durante séculos, negada e menosprezada e, agora, nas últimas décadas, vem sendo reafirmada e exaltada pelos movimentos negros que buscam na grandiosidade da história da África a força para superar o preconceito racial e as injustiças sociais. Penso ser necessário contextualizar a aceitação e a difusão destas teorias conforme a época em que foram defendidas e de acordo com as necessidades ideológicas dos grupos que a sustentaram.

Contribuiu ainda as reflexões e métodos de Lienhard e sua proposta de “arqueologia da memória escrava” em ambas margens do Atlântico Sul, que conecta as cantigas de africanos e seus repertórios orais às histórias e às organizações sociais de seus povos originários, considerando os aspectos simbólicos e míticos destas sociedades.²⁶⁸

²⁶⁶ PARÉS, Luís Nicolau. O processo de criouliização no Recôncavo Baiano. (1750-1800). *Afro-Ásia*. Salvador: UFBA. n.º 33. pp.87-132. 2005.

²⁶⁷ A ideia de “movimento pendular da criouliização” foi primeiro apresentado por BERLIN, Ira. Time, Space and the Evolution of Afro-American Society on British Mainland North America. *The American Historical Review*. Washington: American Historical Association. v. 85, n. 1, p.44-78, fev. 1980. p. 77. *Apud* MARCUSSI, Alexandre. *Diagonais do Afeto*. p. 138.

²⁶⁸ LIENHARD, Martin. *O Mar e o Mato. Histórias da Escravidão (Congo- Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais (EDUFBA/CEAO), 1998.

Apoio-me na metodologia da etno-história, que busca compreender as etnicidades envolvidas nos processos de manter “uma tradição ainda viva ou reinventada.”

O presente estudo, portanto, insere-se nos debates sobre a diáspora africana, pensa a circulação atlântica das narrativas históricas, discute a continuidade da memória de uma personagem angolana nas culturas brasileiras. É necessário refletir como os africanos mantiveram suas crenças e valores sociais, apesar da longa travessia atlântica, buscar compreender as formas de resistência, estratégias de manutenção de códigos e linguagens. As memórias africanas não foram dilaceradas, não foram esquecidas, deixadas para trás. Ao contrário, foram constantemente renovadas pelo fluxo atlântico, que, sem cessar, trazia conterrâneos, traziam notícias, costumes, hábitos. No constante ir e vir do Atlântico, a memória da terra ancestral era alimentada, trazendo as histórias de vitórias de seus heróis e heroínas.

Busco compreender como pessoas vindas de diversas partes da África construíram manifestações culturais no Brasil a partir de seus repertórios e como tais manifestações alicerçaram a construção de identidades étnicas na nova realidade, e ao mesmo tempo, marcam a ligação com o continente ancestral através de seus elementos simbólicos. A Capoeira Angola e o Congado são expressões culturais que trazem memórias dos povos angolanos e serão pensadas na lógica da longa duração, atentando-se para os processos de criação das novas identidades no Brasil.

2. A Capoeira Angola

2.1: Capoeira: histórias e usos históricos

*“Eu não vi capoeira nascer
Eu só vi os mais velhos falar
Capoeira nasceu na Bahia,
Na cidade de Santo Amaro”*

(corrido tradicional de capoira angola)

A capoeira é uma atividade que dispensa maiores apresentações no Brasil. As rodas acontecem nas ruas das principais cidades, imagens da arte aparecem nos livros didáticos de história, já é disciplina obrigatória dos currículos em licenciaturas em Educação Física. Hoje a prática da capoeira é bem disseminada e organizada em diversos países do mundo.

Busco discutir as dimensões histórica desta arte, compreendendo os diversos discursos que buscaram “denegrí-la” (no sentido pejorativo que esta palavra carrega) ou legitimá-la, com atenção para os processos de transformação pelas quais passou.

Desde o início da colonização brasileira, há relatos de negros fugitivos que usavam o corpo como arma para se livrar dos castigos e do cativeiro. Em cada região, os africanos e seus descendentes desenvolveram-se formas de luta com características específicas, que interagiram com as manifestações culturais locais. No Maranhão, os capoeiras se escondiam por baixo das saias das coreiras do Tambor de Crioula, de onde tentavam dar “raspas” [rasteiras] em seus oponentes²⁶⁹; em Pernambuco, os movimentos da capoeira originaram os *passos* do frevo, criados pelos povos “angolenses”.²⁷⁰ Nas Minas Gerais colonial, os negros se escondiam nas matas fechadas do cerrado- cuja vegetação recebeu também o nome capoeira- local privilegiado para a formação de quilombos; no Rio de Janeiro a capoeira foi muito difundida e utilizada por maltas que

²⁶⁹ Entrevistas pessoais realizadas com os mestres de Tambor de Crioula: Mestre Negão de Alcântara (*in memoriam*), Mestre Wanderley de Itamatatua e Mestra Maria do Coco entre os anos de 2008 a 2017.

²⁷⁰ REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval de Recife*. Rio de Janeiro: MEC, 1967. Para maiores informações sobre as ligações da capoeira com o frevo, ver: OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

lutavam pelo controle de partes da cidade e foi duramente reprimida pelo poder público no século XIX²⁷¹; na Bahia a capoeira se desenvolveu nas fazendas do Recôncavo, nos cais e igrejas de Salvador, onde vários mestres demonstravam suas habilidades, “soltavam mandinga” nas rodas.

Não se sabe exatamente quando estas manifestações culturais diversas começaram a ser chamadas pelo nome *capoeira*, utilizado para designar tanto a prática marcial quanto seu praticante. Não obstante a heterogeneidade de suas histórias, com configurações e percursos diferenciados, foram todas denominados da mesma forma. É importante compreender que não houve apenas uma história da capoeira, com um único desenvolvimento, mas sim diversos tipos de lutas, com trajetórias específicas, que foram englobados em um mesmo nome.

Waldeloir Rego sistematizou as hipóteses possíveis para a origem do vocábulo²⁷²:

1) do tupi guarani caá-puêra, mato ralo; em que os escravos se escondiam para praticar atividades físicas.

2) cesto de palha ou vime usado por escravos carregadores no Rio de Janeiro;

3) ave cujo macho faz movimentos similares ao do jogo durante as batalhas de reprodução.

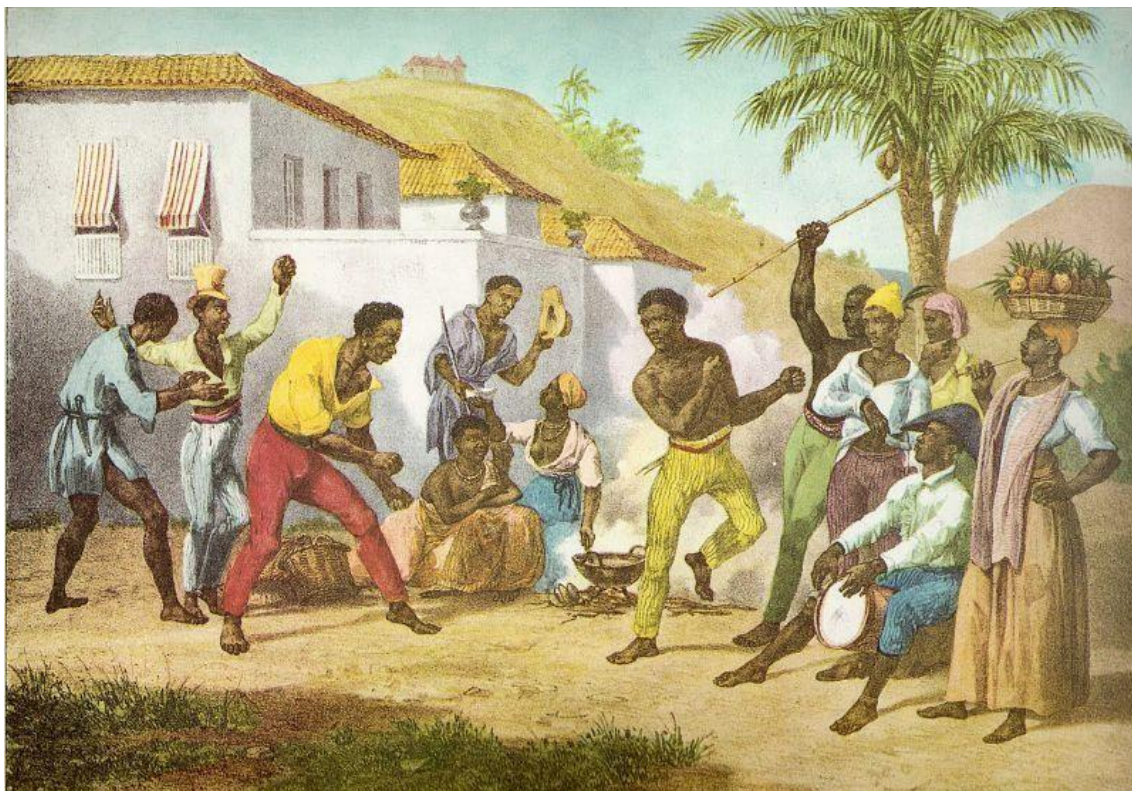
O nome *capoeira* parece documentado pela primeira vez no ano de 1767, em correspondência de Mendonça Furtado a Marquês de Pombal rechaçando a chegada de “ladrões de profissão, assassinos e outros malfeitores semelhantes” ao Pará e pedia que “tais capoeiras de malfeitores se distribuam por outras partes e não por um Estado que se está criando.”²⁷³

Viajantes europeus registram a prática nas ruas do Rio de Janeiro e de Salvador, como Rugendas em “*a dança da guerra*”:

²⁷¹ SOARES, Carlos E. L. *A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro* (1808-1850). Campinas: Edunicamp, 2004. E *Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 31. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

²⁷² REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968. PP.17-27

²⁷³ Carta de Mendonça Furtado a Marquês de Pombal. 1757. *Apud*. OLIVEIRA, W. *Op. Cit.* p. 78.



Além da imagem, o artista alemão descreveu o jogo, observado entre 1822-1825:

Muito mais violento é outro jogo guerreiro dos negros, *jogar capoeira*, que consiste em procurar se derrubar um ao outro com golpes com a cabeça no peito, que evitam pelo meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra o outro mais ou menos como bodes, as vezes as cabeças chocam-se terrivelmente. Assim acontece não raro, a brincadeira vira briga de verdade e uma cabeça ou uma faca ensanguentadas fazem o fim do jogo.²⁷⁴

A representação mostra o jogo em ambiente urbano, envolvendo homens e mulheres quitandeiras que vendiam alimentos. O clima da imagem nos mostra ludicidade, mas que pode se transformar em agressão a qualquer momento, enquanto uns batem palma e vibram, outros mostram ar de desconfiados e apreensivos, revelando o limite tênue entre brincadeira e violência.

É claro que a elite branca não via com bons olhos a prática marcial dos negros, considerada “perigosa”, “ofensiva”. No século XIX inicia-se a dura repressão aos capoeiras, principalmente após a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808.

Já em 1810 foram presos por “serem encontrados jogando a capoeira” Felipe Lebolo, Manoel Benguela, Serafim Congo, André Angola e José Benguela, de

²⁷⁴ RUGENDAS, Maurice. *Viagem pitoresca ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1976. P.127.

proprietários diferentes.²⁷⁵ Apesar da aparente diversidade étnica dos africanos aprendidos, todos eles são provenientes da atual região de Angola, são ambundos, ovimbundos e quicongos, o que sugere uma proximidade cultural entre os praticantes da arte no início do século XIX.

Coibir a violência urbana passou a ser o principal objetivo da Guarda Real de Polícia que se formava e os capoeiras foram vistos como elementos indesejados, desordeiros, altamente reprimidos pelo Major Miguel Nunes Vidigal, um mestre de capoeira que se tornou o “terror” dos demais praticantes da luta:

Era um homem alto, gordo, do calibre de um granadeiro, moleirão, de fala abemolada, mas um capoeira habilidoso, de um sangue-frio e de uma agilidade a toda prova, respeitado pelos mais temíveis capangas de sua época. Jogava maravilhosamente o pau, a faca, o murro e a navalha, sendo que, nos golpes de cabeça e de pés, era um todo inextinguível.²⁷⁶

A presença de Vidigal no aparato policial urbano desafia a crença de que os capoeiras eram sempre aqueles que lutavam contra o sistema. Como mostra seu exemplo, os praticantes de capoeira muitas vezes usavam sua destreza em benefício dos chamados “opressores”, não apenas Vidigal, mas vários capoeiristas foram empregados na delegacia da Freguesia do Glória para coibir a violência.²⁷⁷

As maltas, como eram chamadas as associações secretas de capoeiras, fortaleceram-se a partir de 1850, quando passaram a disputar o controle de certas áreas da capital carioca. As mais famosas foram os *Nagóas* e *Guiamuns*. Os *Nagóas* integravam principalmente os africanos oriundos da Costa dos Escravos (região noroeste da África) que primeiro chegaram no nordeste brasileiro e vieram posteriormente para região sudeste através do tráfico entre as províncias. Já a malta dos *Guayamus* era composta, principalmente, por crioulos que viviam na região portuária há muitos anos. Estes dois grupos se confrontavam com frequência e seus membros foram alvo de muitos processos policiais.²⁷⁸ A participação nas maltas e a iniciação dos movimentos de capoeira não eram exclusivas dos africanos e de seus descendentes. Carlos Soares analisa que a “capoeira

²⁷⁵ Citado por SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Capoeira e cultura urbana.” In: FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, C.E.L.; MOREIRA, C.E.A. *Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.p.80.

²⁷⁶ MELO BARRETO FILHO & HERMETO LIMA. *História da Polícia no Rio de Janeiro*. Editora S/A. A Noite, 1939, vol.I, p. 203.

²⁷⁷ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. 1994, p.80

²⁷⁸ SOARES, Carlos E. L. *Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 31. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

africana”, escrava, “definhava abrindo espaço para uma capoeira *crioula*, mais ligada aos libertos, livres, mulatos e até aos brancos pobres.”²⁷⁹ Esta metamorfose teria durado mais ou menos quinze anos, até a década de 1870, quando os negros nascidos no Brasil teriam superado os africanos.

As maltas também se inseriram nas disputas oligárquicas eleitorais e seus componentes atuaram como capangas de coronéis no conturbado cenário político do Rio de Janeiro no século XIX.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o estado coibia a prática, valia-se da habilidade marcial dos capoeiristas, que como sabemos, foram grandes reforços na Guerra do Paraguai (1864-1870). Os capoeiras do Batalhão de Zuavos, especialistas em tomar as trincheiras inimigas na base da arma branca, “fizeram misérias”²⁸⁰ na Guerra do Paraguai. Ficou registrado que na batalha do Itororó, tendo acabado a munição, o exército brasileiro “investiu contra os paraguaios com golpes de sabre e capoeiragem”.²⁸¹ A Guerra do Paraguai ficou marcada em diversos corridos e ladainhas da capoeira²⁸², como:

*“Eu tava em casa
Sem pensar, sem imaginar
Quando ouvi bater na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A Guerra do Paraguai.”*²⁸³

Ou “*Sou eu Humaitá, sou eu Humaitá, sou eu...*”, em referência à célebre tomada da Fortaleza de Humaitá, em 1865.

²⁷⁹ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Capoeira e cultura urbana.” p.81.

²⁸⁰ QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. 3ª ed., Salvador: Livraria Progresso, 1946. [1ª edição de 1916].

²⁸¹ COSTA, Nelson in SOARES, 1944, p.258. Em: <http://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/cronica-a-capoeira-vai-a-luta>, acesso em outubro de 2017.

²⁸² Há uma longa Ladainha sobre a participação dos negros na Guerra do Paraguai, gravada por Mestre Rodolfo. CD Adabá Capoeira, Mestre Cobra. Em: <http://abadadc.org/wp-content/uploads/2015/06/CDs-lyrics.pdf>, acesso em outubro de 2017.

²⁸³ Algumas vezes, a referência explícita do último verso é substituída por “a batalha real”.

Apesar do conhecimento público da participação dos capoeiras na Guerra do Paraguai, de onde retornaram como “heróis”, a prática da capoeira ficou formalmente proibida no Império pelo código penal de 1890²⁸⁴:

Capítulo XIII -- Dos vadios e capoeiras

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;

Pena -- de prisão celular por dois a seis meses.

A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dôbro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo único. Se fôr estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

A capoeira enquanto crime, perseguida e reprimida foi o foco de grande parte dos estudos.²⁸⁵ Utilizando como fontes principais os arquivos policiais, com seus boletins de ocorrências e inquéritos, e as notícias de jornais, que expressavam o olhar da elite branca, estes estudos revelam como a capoeira era vista na sociedade, quais os comportamentos de seus praticantes, quais punições a que foram submetidas. A análise de Soares revela a divisão étnica existente nas maltas e as relações sociais que permeavam estas

²⁸⁴ Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890.

²⁸⁵ PIRES, Antônio Liberac. *Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Campinas/SP: dissertação de mestrado, Departamento de História da UNICAMP, 1996. E *A capoeira na Bahia de Todos os Santos. Um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2004. ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, vol I, Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. SOARES, Carlos E. L. *A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Edunicamp, 2004

organizações.²⁸⁶ Para nosso objetivo, estes estudos contribuem para refletirmos sobre a heterogeneidade dos praticantes da capoeira urbana. Africanos de várias “nações” foram presos por praticá-la nas ruas. Além disso, guardas e membros da força repressora do Estado valeram-se de seus movimentos e sagacidade para oprimir, inclusive outros capoeiristas e “valentões” que atuavam como capangas eleitorais, agitando o pleito para garantir vitórias por meio da violência. Certamente estas atitudes não eram motivadas por interesses de classe ou por identificação étnica ou ideológica. Os capoeiras que se prestavam a tais serviços não estavam preocupados com o papel do negro na sociedade ou como sua arma corporal estava à disposição dos opressores. No violento contexto urbano, cada um queria ocupar um bom lugar. Proteger e ser protegido pelos mais abonados parecia uma boa opção para os afrodescendentes, quase sempre marginalizados. Aqueles que possuíam a destreza adquirida pela capoeira poderiam subir alguns degraus na hierarquia social e não hesitaram em fazê-lo.

A pesquisa de Pedro Cunha sobre a capoeira em São Paulo confirma que a prática era compósita, heterogênea, com vários matizes, utilizada por pessoas de diferentes camadas sociais com variados propósitos.²⁸⁷ A capoeira era praticada por acadêmicos de Direito, por membros das Guardas Negras, por defensores do Império e da República. Não havia um único perfil do capoeira, não havia um ideal único que reunia todos os praticantes desta arte, ela própria- a capoeira- não era uma coisa só em todo o Brasil, não se desenvolveu em uma só direção. Importante lembrar que estamos a tratar de processos históricos múltiplos.

O primeiro intelectual a tratar a capoeira e seus praticantes de forma positiva foi Mello Moraes Filho, ao descrever as tradições culturais do Brasil. Segundo ele:

o capoeira não é nada mais nem nada menos do que homem que entre dez e doze anos começou a educar-se nesse jogo [da capoeiragem], que põe em contribuição a força muscular, a flexibilidade das articulações a rapidez dos movimentos- uma ginástica degenerada em poderoso recursos de agressão e pasmosos auxílios de desafronta.²⁸⁸

²⁸⁶ SOARES, Carlos E. L. *A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Edunicamp, 2004.

²⁸⁷ CUNHA, Pedro Figueiredo. *Capoeiras e valentões no estado de São Paulo. (1830-1930)*. Dissertação de Mestrado em História Social. USP. 2011.

²⁸⁸ MORAES FILHO, A. J. de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, EDUSP, 1979. [1ª edição de 1888]. P.440-441.

Melo Moraes enxergou o nascimento da capoeira nos quilombos brasileiros como uma arma utilizada pelo negro contra a opressão da escravidão. A partir da observação de movimentos de animais, os negros desenvolveram “um jogo estranho de braços, pernas, cabeça e tronco, com tal agilidade e tanta violência, capaz de lhes dar uma superioridade estupenda [sobre os capitães de mato]” ²⁸⁹. Desta forma, o autor a trata como uma invenção brasileira, uma “luta nacional, levada a excessos pelo povo baixo, que a afogou em desordens, em correrias reprovadas, em homicídios horrorosos.”²⁹⁰ Melo Moraes exaltou a agilidade e a coragem do capoeira, ao invés de ressaltar os aspectos negativos comumente divulgados:

o capoeira, colocado em frente a seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que um apenas leve de vencida dez ou vinte homens.²⁹¹

O romancista Plácido Abreu também reforçou a ideia da capoeira criada do Brasil, negando a origem africana:

Alguns atribuem (a capoeira) a negros africanos, o que pessoalmente penso ser um erro pelo simples fato que na África nossa *capoeiragem* não é conhecida, apenas algumas formas de cabeçadas. Aos nossos nativos (índios americanos) também não podemos atribuí-la, pois apesar de terem a agilidade que caracteriza os capoeiras, eles não conhecem os métodos que os capoeiras usam para ataque e defesa. A explicação mais racional é que a *capoeiragem* foi criada, desenvolvida e aperfeiçoada entre nós.²⁹²

Em 1928, Aníbal Burlamaqui, um oficial da marinha do Rio de Janeiro, publicou o primeiro livro propondo um método para o ensino da capoeira. Sua perspectiva era utilizar a capoeira como treinamento militar a ser ensinado nas escolas navais. Baseado nas regras do pugilismo, desenvolveu um código de regras para a prática do “jogo desportivo da Capoeira.” Com este intuito, desprezou os aspectos culturais, lúdicos e

²⁸⁹ *Ibidem*. P. 442.

²⁹⁰ *Ibidem*. P. 443.

²⁹¹ *Ibidem*. P. 441.

²⁹² ABREU, Plácido. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves. S/d. [publicado por volta de 1870]

artísticos da capoeira, deixando de lado a música e os instrumentos, atendo-se apenas aos aspectos físicos da luta “genuinamente brasileira”.²⁹³

Na década de 1930, conhecida como um “divisor de águas para a história da capoeira”,²⁹⁴ um grande capoeirista ganhou fama: Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba. Nascido em Salvador, em família praticante do candomblé, Bimba criou a Luta Regional Bahiana, “que é o batuque misturado com a Angola com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente”.²⁹⁵ Mestre Bimba promoveu um processo de “modernização” da capoeira, levando-a para pessoas de classe média que buscavam treinamento marcial para a defesa pessoal. Além de desenvolver um método novo para o ensino da arte, Bimba passou a levar a capoeira para arenas públicas, em que disputava com outras modalidades de artes marciais. As lutas de ringue no parque Odeon consagraram Mestre Bimba como “campeão baiano de capoeira.”²⁹⁶

Frederico Abreu ressaltou as iniciativas de Mestre Bimba para promover a oficialização jurídica da capoeira e ajustá-la a um novo espaço - a academia. Discutiu a expansão da arte para outros segmentos sociais e da sua penetração em outras instituições (quartéis, palácios, escolas, clubes esportivos, etc). Assim, através da inserção desses novos elementos, a capoeira passava a ser exercida como ofício profissional, não mais como ócio ou como diversão de “canto de rua”.

A teoria da capoeira enquanto criação brasileira agradou muito o sentimento nacionalista, que começou a ganhar forças a partir da década de 1930. Pautadas pelas ideias de higiene e treinamento militar, em 1941, o presidente Getúlio Vargas assinou decreto estabelecendo as bases para a organização dos desportos no Brasil. Por este decreto, criou-se a Confederação Brasileira de Pugilismo incluindo o Departamento Nacional de Luta Brasileira (Capoeiragem). Vale lembrar que o novo Código Penal

²⁹³ BURLAMAQUI, Annibal (Zuma), *Ginástica nacional: capoeiragem metodizada e regrada*, Rio de Janeiro : 1928.

²⁹⁴ IPHAN. *Dossiê- Inventário para o Registro e Salvador da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasília, 2007.

²⁹⁵ ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, século XIX: imaginário e documentação*, vol I, Salvador: Instituto Jair Moura, 2005

²⁹⁶ ABREU, Frederico José de. *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

Brasileiro, instituído pelo Decreto 2848 de 1940, não citava a capoeira como crime, entendendo-se que a prática estava definitivamente liberada.

Em 1953, o Conselho Nacional de Desportos estabeleceu os critérios para a prática desportiva da capoeira. No ano seguinte, o presidente Getúlio Vargas, juntamente com o governador da Bahia Juracy Magalhães, a reconheceu como “o único esporte genuinamente nacional”²⁹⁷ em cerimônia oficial com mestres da arte e a tirou da ilegalidade.



Presidente Getúlio Vargas e Mestre Bimba, 1953²⁹⁸

²⁹⁷ IPHAN. *Dossiê- Inventário para o Registro e Salvador da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasília, 2007, p. 40.

²⁹⁸ Em <http://www.luizfdesouza.com.br/index.php/2016/10/12/getulio-vargas-e-metre-bimba-a-legalizacao-da-capoeira-no-brasil/>, acesso em outubro de 2017.

2. 2. Capoeira Angola e a construção de uma identidade

“Capoeira vem da África

Africano que mandou

Todos podem aprender

General também doutor”

(Ladainha de Capoeira Angola)

Enquanto intelectuais se animavam com a capoeira, o “esporte nacional”, a prática ia se enraizando pelo Brasil, sobretudo em Salvador, onde vários mestres versados na arte demonstravam seus saberes. No início do século XX, as rodas aconteciam nos barracões, praças e igrejas, principalmente durante as festas religiosas, em que vários *bambas* se reuniam em uma “grande roda”.²⁹⁹

Ao mesmo tempo em que a elite letrada buscava “desafricanizar” Salvador,³⁰⁰ elementos das culturas africanas circulavam de diversas formas pela cidade: nas comidas vendidas nas ruas, nos turbantes e panos das mulheres, na musicalidade, etc. Neste contexto, a capoeira não deixava de manifestar sua herança africana nas praças públicas. Chamavam-na “brinquedo de Angola” ou “jogo de Angola”, afirmando, a começar pelo nome, a ligação com a terra africana.

No presente estudo, nosso foco recai sobre o processo de institucionalização da Capoeira Angola promovido por Mestre Pastinha a partir da década de 1940 com a fundação do Centro Esportivo Capoeira Angola (CECA). Não apenas pela importância histórica deste centro para a organização da capoeira, mas também pela consciência política deste mestre que conseguiu sistematizar os fundamentos da capoeira em um método educativo do tipo “tradicional”.

Vicente Ferreira Pastinha nasceu em Salvador em 1889 e começou a aprender a capoeira aos dez anos de idade com um ex-escravo chamado mestre Benedito de Angola,

²⁹⁹COUTINHO. *Op. Cit.* pp.19 e 21. Para saber mais sobre o cenário da capoeira baiana no início do século XX, ver: DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. Salvador, Dissertação de Mestrado, UFBA, 2004. p.44

³⁰⁰ILHO, Alberto Heráclito Ferreira. “Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)”. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: CEAO, n. 21-22, 1998/9.

na época, com mais de setenta anos. Mestre Benedito de Angola, vendo que Pastinha, um “menino franzino”, apanhava constantemente de seus colegas, o chamou e lhe propôs ensinar uma “coisa de muita valia”: a capoeira.

Pastinha passou a visitar o velho mestre todos os dias e devagar foi aprendendo a luta, até ao ponto de conseguir enfrentar seus agressores, que passaram então a respeitá-lo. Vicente Pastinha chegou a ensinar capoeira aos colegas da Escola de Aprendizes da Marinha, em que serviu entre os anos de 1902 a 1910. Nos dois anos seguintes, ensinou capoeira na rua Santa Izabel.

A necessidade de ganhar o sustento, fez com que ficasse alguns anos afastado da prática. Pastinha trabalhou como segurança de cassino - apesar da baixa estatura - jornalista, pintor e outros “bicos” até 1941, quando foi procurado por Raimundo Aberre, para “mestrar” a capoeira. Segundo suas palavras:

Em principio do ano de 1941, o meu ex-aluno Raimundo, mais conhecido pelo automasia de “Aberre” sempre me convidava para eu voltar a praticar a capoeira, para tomar conta de uma como instrutor, ao que eu sempre respondia: Eu já me afastei e não pretendo voltar mais a esse esporte. Aberre então, me convidou para ir apreciá-lo jogar no Jingibirra, com o que eu concordei, em 23 de fevereiro de 1941. Fui a esse local como prometeria (sic) a Aberre e com surpresa o Senhor Amorzinho dono daquela capoeira, apertando-me a mão disse-me: Há muito que eu esperava para lhe entregar esta capoeira, para o senhor mestrar. Eu ainda tentei me esquivar desculpando, porem, tomando a palavra o senhor Antonio Maré: disse-me; não há jeito, não Pastinha, é você mesmo quem vai mestrar isto aqui.³⁰¹

Vários mestres versados na arte praticavam e ensinavam a capoeira em seus barracões localizados nas periferias de Salvador. O barracão do Mestre Amorzinho, no Gingibirra era um ponto importante de vadiação, ali encontravam-se grandes capoeiristas da época para se divertirem, cantar, tocar e jogar a capoeira. As rodas eram o momento do ensino e aprendizado. Até então não havia academias com horários definidos para os treinos, tudo era aprendido de “oitiva”, com a convivência com os mestres.

O convite/ intimação feito à Pastinha garantiu a institucionalização da primeira academia para o ensino e difusão da Capoeira Angola. Mas esta não fora a primeira

³⁰¹ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. Salvador, [19-]. (Manuscrito). Grafia original. Editado por A. Decânio. *Fac-similar* publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado. Salvador, 1983.

tentativa neste sentido. Segundo mestre Bola Sete, ainda em 1922, mestre Noronha tentou organizar o Conjunto de Capoeira Angola Conceição da Praia.³⁰² Anos mais tarde, junto com os mestres Aberrê (Raimudo ABR), Maré, Amouzinho e outros tentaram organizar um centro no Gengibirra, o Centro Nacional de Capoeira Origem Angola.³⁰³ Pela dificuldade que encontraram em estabelecer o centro, entregaram a Pastinha esta responsabilidade. Evidencia-se assim que não foi Pastinha que “criou” o estilo, tampouco foi ele quem deu o designativo étnico à capoeira.

O legado de Pastinha se destaca não apenas devido à incansável luta política de seus discípulos que o livrou do esquecimento, mas sobretudo por seus registros sobre a capoeira. Pastinha era filósofo, poeta, pintor e escritor. Publicou um livro sobre os fundamentos e principais movimentos da capoeira³⁰⁴ e escreveu um manuscrito de grande valor, onde registrou a história do CECA e os valores que, para ele, deveriam nortear a prática. O manuscrito é também rico em desenhos do próprio mestre em que expunha as bases dos golpes e defesas, além de registros de ladainhas e quadras antigas que apresentam sua perspectiva histórica sobre a capoeira e sobre o Brasil.

³⁰² CRUZ, J. L. Oliveira ‘Mestre Bola Sete’. *A capoeira na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

³⁰³ COUTINHO, Daniel. *ABC da capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília, 1993. P. 17.

³⁰⁴ PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. 3ªed. (fac-similar). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988. [Primeira edição publicada pela Gráfica Loreto em 1964, com prefácio de Jorge Amado]. A terceira edição consultada traz na capa um desenho de Carybé.



Página do Manuscrito de Mestre Pastinha, com postura da guarda e ladainha³⁰⁵

Os escritos de Pastinha são aqui tomados como fonte histórica primária e primordial, que revelam a visão de um grande ator da institucionalização da Capoeira Angola na Bahia e apresentam os conceitos e fundamentos da arte. Pastinha escreveu a história da capoeira a partir da perspectiva do mestre, do próprio agente histórico, conta como ele aprendeu e defendeu a arte, registrou seu pensamento sobre a construção da identidade Angola na capoeira. Escreveu ele:

Não há dúvida que a Capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos. Era uma forma de luta, apresentando características próprias que se conservam até nossos dias. É meio de defesa e ataque, possuindo grandes recursos, graças a força muscular, flexibilidade de articulações e extraordinária rapidez de movimentos que sua prática proporciona. O

³⁰⁵ PASTINHA, Vicente Ferreira. C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira). p. 62.

nome da Capoeira Angola é consequência de terem sido os escravos angolanos, na Bahia, os que mais se destacaram na sua prática.³⁰⁶

Pastinha queria preservar os conhecimentos legados pelos antigos africanos no Brasil, manter vivos os valores e tradições ensinados por seu antigo mestre. Para ele, a capoeira não deveria ser violenta, ela era antes de tudo amorosa e a cordialidade entre os camaradas deveria prevalecer na roda. Escreveu Pastinha: “A Capoeira é amorosa, não é perversa. É um hábito cortês que criamos dentro de nós, uma coisa vagabunda.” Acreditava que era dever dos mestres zelar pela arte, para que fosse apagado o passado de violência pela qual ficou conhecida. Acreditava que a capoeira era instrumento excelente de aperfeiçoamento moral, tanto para seu praticante como para a sociedade. Ele se definia como “o educador da capoeira tipo Angola originado pelos negros da velha África”.³⁰⁷ Em suas palavras:

Eu sempre tive em mente que a capoeira precisava de um generoso instrutor, com a presença minha apontei o destino de levar ao futuro, assumir deversa atitude. Pelo amor ao esporte, e a luta constitui caminho para a divina realização e recebeu o nome de Centro Esportivo de Capoeira Angola como patrimônio sagrado; a movimentação do qual prepara o caminho da perfeição.³⁰⁸

Com a preocupação de contribuir para a evolução moral do Brasil, Pastinha dirigiu a primeira academia de capoeira do estilo Angola, com horários e método para os treinos, uniforme e sede. Sintetizou ele:

Tudo o que eu penso da Capoeira, um dia escrevi naquele quadro que está na porta da Academia. Em cima, só estas três palavras: Angola, capoeira mãe. E embaixo, o pensamento: "Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista."³⁰⁹

Nestas palavras está evidenciada a ligação da prática com a terra africana de onde viera seu antigo mestre. Contra a onda modernizante preconizada pela Capoeira Regional, a Capoeira Angola de Mestre Pastinha defendia a conservação e difusão dos saberes africanos, exaltava a ancestralidade e entendia a roda como um ritual, e não como espetáculo exibicionista.

³⁰⁶ *Ibidem*. p.2.

³⁰⁷ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. p. 90.

³⁰⁸ *Ibidem*. p. 09

³⁰⁹ Depoimento de Mestre Pastinha para o Museu da Imagem e do Som. 1967. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=hp88iD-O7mQ>

Pastinha considerava a capoeira " o pai e mãe de todas as lutas do Brasil":

A capoeira é a luta das lutas. A capoeira é a segunda luta? Porque a primeira é a dos caboclos, e os africanos juntou-se com a dança, partes do batuque e parte do candomblé [candomblé], procuraram sua modalidade. Em cada fregresia um africano com uma responsabilidade de ensinar, para fazer dela sua arma contra o seu perseguidor, se comunicavam nos cantos improvisados dançava e cantava, inredos inventava, truques, piculas, para dar volta no corpo, esconder o chicote, inventando miseria, o corpo todo faz miserê, cabeça, mão, pernas, e só consegue com manhas.³¹⁰

A habilidade de movimentar o corpo com agilidade é associada às sabedorias africanas, que foram utilizadas para vencer a opressão senhorial no contexto da escravidão brasileira.

Quando alguém perguntava a Pastinha de onde viera a capoeira, ele respondia “não sei, porque os mestres da minha época, não afirma, ela tem muito inredo. Tem capoeiristas por todas praias, e friguizias.” Desta forma ele mantinha a dúvida em relação à origem da arte, revelando sua complexidade. A frase “ela tem muito inredo[enredo]” significa que a arte tem muita história, cuja origem não pode ser atestada por nenhum mestre. Mostra que era uma prática bem difundida pela Bahia, podendo haver mais de uma origem. Com astúcia, Pastinha deixou a questão em aberto, se esquivou de tecer afirmações conclusivas. Ainda que não determinasse o local de origem da capoeira, Pastinha sempre buscou evidenciar que os ensinamentos que aprendera vieram da África. Escreveu ele:

Meus amigos esta luta foi, é, e será uma guerra que arriou nos corações nos africanos não tinham armas para defender-se sua integridade dos milhares e milhares de negros que morrerem nos nossos navios, por este sistema de luta eles aprenderam a se defender, ela é luta, e mais defesa, e mais aperfeiçoada no sistema de dança (...)³¹¹

Pastinha analisou as transformações que fizeram da capoeira uma “luta violenta”:

Os negros usavam a capoeira para defender a sua liberdade. No entanto, malandros e gente infeliz descobriram nesses golpes um jeito de assaltar os outros, vingar-se de inimigos e enfrentar a polícia. Foi um tempo triste da capoeira. Eu conheci, eu vi. Nas bandas das docas... luta violenta, ninguém a pôde conter. Eu sei que tudo isso é mancha suja na história da Capoeira, mas um revólver tem culpa dos crimes que pratica? E a faca ? E os canhões ? E as bombas ? A capoeira angola

³¹⁰ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. p. 25.

³¹¹ *Ibidem*. p.100

parece uma dança, mas não é não. Pode matar, já matou. Bonita! Na beleza está contida sua violência.³¹²

Com muita consciência de sua importância histórica para a construção da identidade Angola dentro do universo da capoeira, Pastinha concluiu seus manuscritos:

Com fé e coragem para ensinar a mosidade do futuro estou apenas zelando esta maravilhosa luta que é deixa de erança adequirida da dança primitiva dos caboclos do batuque e candobrê orginada pelos africanos de Angola ou gêjes.³¹³

Repare que o povo jejê- da África Ocidental- aparece ao lado dos Angolas na construção da capoeira da qual ele se colocava como zelador. Não apenas os Angolas. Esta frase atesta a multiplicidade de povos que contribuíram para a configuração da capoeira baiana. Está claro que Pastinha entende a Capoeira Angola como uma arte nascida no Brasil a partir de repertórios de diferentes povos africanos, com influência dos caboclos, isto é, dos indígenas nativos.

Os ensinamentos de Mestre Pastinha foram transmitidos com êxito de forma que hoje temos vários grupos que seguem suas orientações e mantêm as tradições por ele fixadas. A escola “pastiniana” é hoje entendida como *práxis* educativa fundada na ancestralidade, na oralidade e na comunidade. Rosângela Araújo, doutora em educação e mestra de Capoeira Angola, aponta estes três pilares como princípios de pertencimento à dinâmica das tradições africanas no Brasil, dialogando sobre a resistência negra e sua permanência nos fazeres educacionais.³¹⁴

A ancestralidade é para Mestre Pastinha a matriz de uma descendência, e os vínculos entre a capoeira e o candomblé são referência de pertencimento, isto é, ambiência de uma africanidade pautada no convívio com o sagrado. A oralidade, principal via de repasse do conhecimento, corresponde à valorização de uma técnica de educação tradicional africana. E comunidade se refere a grupos formados por um ou mais líderes que partilham os mesmos códigos de pertencimento e símbolos de identidade.³¹⁵

³¹² Entrevista Mestre Pastinha para a Revista Realidade. Fevereiro de 1967. Ano I, número 11, Fevereiro de 1967. Texto de Roberto Freire.

³¹³ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. p. 21.

³¹⁴ ARAÚJO, Rosângela. *Iê, Viva meu Mestre: a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo, USP, 2004

³¹⁵ *Ibidem*. p. 32-38.

2.2.1 : Intelectuais em busca das “raízes africanas”

Enquanto a cultura negra se desenvolvia, perseguida pelas ideologias do “branqueamento”, ao mesmo tempo, alicerçava a construção de comunidades centradas na identidade afro e ganhava espaços nos centros urbanos através da sua estética, musicalidade, corporeidade.

A vivacidade das culturas negras nas grandes cidades brasileiras não poderia mais ser negada pela academia. No início do século XX, as culturas africanas tornaram-se objeto de estudos acadêmicos, que contribuíram para a transformação do olhar da sociedade para com estas manifestações.

Manoel Querino (1851-1923) foi o pioneiro nos escritos antropológicos sobre a cultura africana na Bahia e um dos primeiros intelectuais negros do Brasil. Nascido em Santo Amaro, no Recôncavo Baiano - conhecida como o “berço” da capoeira - Querino se aprofundou no estudo sobre hábitos e costumes africanos que marcavam sua terra, opondo-se ao paradigma da inferioridade dos negros, em voga na época. Associava a capoeira aos angolanos, “tão numerosos na Bahia”.³¹⁶ Querino registrou cantigas, golpes, instrumentos musicais, gírias, indumentárias, costumes, rixas, ritos, ocasiões e lugares dos conflitos, além de apontar as diferentes finalidades que eram atribuídas à capoeira, como esporte, luta e folguedo. A capoeira relatada e interpretada por ele aparece com diferentes significados, oscila entre o conflito e a brincadeira, é dança e é luta, está presente no mundo das festas religiosas, dos terreiros, da política e das ruas. Quanto à sua origem da luta, ele a atribui ao “Angola”:

O Angola era, em geral, pernóstico, excessivamente loquaz, de gestos amaneirados, tipo colete e acabado do capadócio e o introdutor da *capoeiragem*, na Bahia.

A *capoeira* era uma espécie de jogo atlético, que consistia em rápidos movimentos de mãos, pés e cabeça, em certas desarticulações do tronco, e, particularmente, na agilidade de saltos para frente, para trás para os lados, tudo em defesa ou ataque, corpo a corpo.

O capoeira era um indivíduo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao aproximar-se de uma esquina tomava imediatamente a direção do meio da rua; em viagem, si uma pessoa

³¹⁶ QUERINO, Manoel. *A Bahia de outrora: vultos e fatos populares*. 3ª ed., Salvador: Livraria Progresso, 1946. [1ª edição de 1916]. E *Costumes africanos no Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988. p.73. [1ª edição de 1938].

fazia o gesto de cortejar a alguém, o capoeira, de súbito, saltava longe, com a intenção de desviar uma agressão, embora imaginária.³¹⁷

Querino relatou também o envolvimento dos capoeiras baianos com a capangagem eleitoral e a participação na Guerra do Paraguai. Ressaltou que não apenas pessoas das camadas mais populares praticavam “os exercícios da capoeiragem”, mas também “pessoas de representação social” como um meio desenvolvimento e de educação física.³¹⁸

Com inegável contribuição para os estudos sobre as culturas negras no Brasil, não podemos deixar de falar da obra de Nina Rodrigues. Nascido no Maranhão, criado por uma “madrinha negra”, formou-se médico exercendo a profissão em Salvador na virada do século XX, onde observou de perto a força pulsante da cultura africana.

Acompanhando os paradigmas racistas de sua época, Nina Rodrigues via os africanos e indígenas como inferiores e tratava suas manifestações culturais como patologias sociais. Influenciado pelas teorias do criminalista Cesare Lombroso, defendeu a tese de que deveriam existir códigos penais para as diferentes raças no Brasil, pois os não-brancos não eram capazes de se comportar como os “arianos”.³¹⁹ Foi dos introdutores da antropologia criminal, buscando comprovar que negros e mestiços tinham mais tendência à “degeneração” e a cometer crimes. Considerava a mestiçagem prejudicial ao desenvolvimento do Brasil. Em busca de evidências para comprovar suas teorias, passou a frequentar candomblés e observar de perto as manifestações de origem africana de sua época.

Afirma que as diversas nações negras “conservam zelosamente a sua língua, as suas tradições, as suas crenças e sobretudo alimentaram até à morte a suprema aspiração de ver ainda a terra de seus maiores”.³²⁰ Seus escritos contribuíram para superar a ideia de que os africanos vieram desprovidos de suas culturas e foram obrigados a se aculturarem, evidenciando o quão mal sucedido fora o projeto de “desafricanização”.

Nina Rodrigues escreveu detalhadamente sobre as nações africanas que estavam “em vias de extinção” na Bahia na virada do século. “Cada qual procura e vive com os de

³¹⁷ QUERINO, Manoel. *A Bahia de outrora*. pp.67-68.

³¹⁸ *Ibidem*. P.68.

³¹⁹ RODRIGUES, Raimundo Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2011, 95p. Available from SciELO Books . [1ª edição de 1894]

³²⁰ RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. p.107

sua terra e são os sentimentos e as afinidades da pátria que nesta cidade repartem os derradeiros africanos em pequenos círculos ou sociedades.”³²¹ Assim sabemos que as populações de africanos buscavam se reunir segundo as “nações” atribuídas no contexto atlântico. Por mais que não correspondessem totalmente à origem étnica de cada sujeito,³²² esta identificação era importante para definir as redes de sociabilidade e tinha uma significação real para os africanos. Cada grupo ocupava um canto da cidade, tinha ofícios próprios, mantinha suas línguas e costumes.

Na Bahia que ele observou, “nagôs” eram “os mais numerosos e mais influentes”, seguidos pelos “gegês” do Dahomey, do qual conta fatos da história política e os “minas”, falantes de línguas Tshi e Gá da Costa do Ouro, como os Fanti e os Ashanti. Rodrigues escreveu ainda sobre os Haussás e sua grande fama da história da Bahia, e outras nações relevantes. Em um único grupo colocou os “negros bantus”:

Dos negros Bantus só encontrei na Bahia uns três Congos e alguns Angolas. Sei, porém, que moram alguns negros austrais em pequenas roças nas vizinhanças da cidade, em Brotas, no Cábula. Os que conheço pessoalmente falam a sua língua e mais o nagô. Com dados tão insuficientes nada posso dizer de conhecimento próprio sobre estes negros que, pelo número avultadíssimo em que estiveram no Brasil e pelos reais serviços prestados ao desenvolvimento material do país, merecem a maior atenção.³²³

Para compor a história dos bantus recorreu a Spiux e Martius, reconhecendo a carência de estudos sobre estas populações. Comenta a presença da eleição de reis Congos e ao culto de Nossa Senhora do Rosário por todo o Brasil.

Nina Rodrigues distinguiu o “Animismo superior” dos “sudaneses” que compreendia os nagôs, minas, gegês e mais povos da África Ocidental- e o “fetichismo estreito” das tribos “mais atrasadas”: os povos bantus. A cultura dos nagôs foi a que mais lhe chamou atenção e a que ele dedicou mais páginas.

Apesar de seu olhar racista, Nina Rodrigues descreveu com minúcias os momentos dos rituais do candomblé, registrou os cantos para os orixás, traduzindo muitas palavras do yorubá para o português e fez uma compilação sobre a gramática yorubana sendo grande contribuição para o estudo desta língua até hoje. Frequentava festas de candomblé, entrevistava sacerdotes, inaugurando o método da pesquisa participativa nos

³²¹ *Ibidem.* p.110.

³²² Para uma análise sobre os significados nas nações africanas, ver SOARES, Mariza.

³²³ RODRIGUES, R.N. *Os africanos no Brasil.* p. 126.

terreiros, pelo que era criticado no meio científico: “Nina está maluco! Frequenta candomblés, deita-se com as inhaôs [sic] e come a comida dos orixás”, caçoavam os colegas.³²⁴

O médico ainda apresentou uma pequena tabela que traz a tradução de 122 palavras nas línguas Grunce, Gegê (mahi), Haussá, Kanúri e Tapa. Estudo minucioso e bem avançado para seu tempo. Sobre as línguas bantus, repete seu pouco convívio com este grupo e novamente escreve que os poucos angolas e congos que encontrou na Bahia falam suas respectivas línguas mas adotaram o nagô como língua geral. A superioridade nagô, em detrimento dos povos centro-africanos, apontada por Rodrigues, iria nortear os estudos sobre as culturas negras por muitas décadas.

Prosseguindo com o trabalho de seu mestre, o também médico Arthur Ramos fundou a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia em 1941 e promoveu o estudo das relações raciais enquanto diretor do departamento de ciências sociais da UNESCO em Paris.

Arthur Ramos já não acreditava na inferioridade do negros, porém ainda sustentava que eles tinham uma “mentalidade pré-lógica” e suas culturas estavam condenadas a desaparecer. A partir das teoridas de Herskovits e seu conceito de aculturação, analisou os contatos das culturas africanas e européias, resultando em aceitação, adaptação ou reação. A aceitação significava que a cultura do colonizador era assimilada, resultando na perda da cultura anterior, o que, para Ramos, seria o destino final para grupos negros no Brasil. A reação era a rejeição da aculturação, a manutenção das culturas originais, como foi expresso em alguns movimentos contra-aculturativas. A adaptação aparece como solução intermediária, sendo este o resultado mais comum da aculturação dos escravos no Novo Mundo. “As culturas negras combinaram-se com padrões de cultura branca, em um mosaico histórico, onde muitas vezes é difícil reconhecer os elementos originais ”.³²⁵

Ramos tratou os elementos da cultura negra como “sobrevivências”, presentes não apenas no campo religioso mas também no folclore, reveladores de um “inconsciente

³²⁴ LIMA, Estácio de; *Velho e Novo Nina*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1979

³²⁵ RAMOS, Arthur. *As culturas negras no Novo Mundo*. 4ª ed., São Paulo: Editora Nacional, 1979, p. 246. [1ª edição de 1937]

coletivo". Em *O folclore negro do Brasil* identificou as "sobrevivências totêmicas" africanas, "disfarçadas" nas numerosas manifestações da cultura popular. Identificou a cufuinha praticada na Lunda como possível antepassado da capoeira, a partir da descrição que Henrique de Carvalho dispôs desta luta³²⁶, :

Aquele que vai dançar, puxa o pano para cima, apertando-o entre o cinto e o corpo para que as pernas possam se mover livremente. Ele desenha sua grande faca, mantém firme e, então, ligeiramente agachada, com as pernas dobradas e segurando a faca de um lado para o outro, algumas vezes imitando facadas para o chão e virando a faca para cima ou para baixo, dança em saltos, avançando e retrocedendo, executando etapas na ponta dos pés; tudo isso com muita velocidade, gritando, assobiando, fazendo gestos e contorções com a cabeça, o rosto e o corpo, e assumindo um ar de ferocidade.³²⁷

Henrique de Carvalho expôs que a cufuinha acontecia em várias ocasiões, como casos de guerra, provas de coragem, distribuição de honras e distribuição de patentes. De acordo com Carvalho, dançar e saltar com a ponta dos pés configurou a *cufuinha*, bem como a pantomima e o combate simulado. Esa descrição muito se aproxima aos *sangamentos* praticados nos antigos reinos do Congo e Ndongo, que serão analisados a seguir.³²⁸ Entendemos que a luta-dança representava uma história através de gestos, expressões faciais e movimentos, expressando desenvolvimento dramático.

A partir desta conexão, Edison Carneiro foi investigar mais a fundo as “origens remotas da capoeira”.³²⁹ Considerado um precursor dos estudos sobre a capoeira, Carneiro identificou a arte com os angolanos, reconhecendo que a capoeira incorporou “elementos fetichistas” em suas músicas e rituais, como o resultado de um sincretismo e adaptação dos significados religiosos originários.

Apesar da grande força que a capoeira apresentava nas ruas na década de 1930, Carneiro considerou que a arte, especialmente a capoeira chamada “folclórica” ou

³²⁶ RAMOS, Arthur, *O folclore negro do Brasil*. Demopsicologia e psicanálise. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954. pp.120-124. [1ª edição de 1935]

³²⁷ CARVALHO, Henrique Dias. *Etnografia e história tradicional dos povos de Lunda [...] Lisboa*: Imprensa Nacional, 1890. pp. 426–7; Apud RAMOS. *Folclore negro*, pp. 121–122.

³²⁸ Para uma análise dos sangamentos na África Central, ver: SOUZA, Marina de Mello e. “Batalhas rituais centro-africanas e o catolicismo negro no Brasil. ” *Revista de História* (Rio de Janeiro), pp.22-25. 01 mar. 2012.

³²⁹ Carta de 27 de janeiro de 1936. Em: OLIVEIRA, Valdir Freitas e LIMA, Vivaldo da Costa. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos. De 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. São Paulo: Corrupio, 1987, p. 89.

“legado de angola”, estava em vias de extinção.³³⁰ Ele passou a promover a capoeira como uma expressão da cultura negra e a lutar pela descriminalização de sua manifestação.

A década de 1930 é marcada pelo surgimento de um movimento intelectual que passou a pensar a capoeira como objeto das ciências sociais acompanhado por um processo de renovação institucional das manifestações culturais negras em busca de legitimação, legalização jurídica, construção de autonomia territorial, visibilidade na imprensa, aceitação social, afirmação cultural e maior expansão da sua prática para outras camadas sociais. De acordo com Vivaldo da Costa Lima, para a Bahia “era aquele um tempo em que os impulsos amortecidos e reprimidos do negro começaram a se reorganizar através de diversos mecanismos e estratégias de resistência cultural e afirmação política. Organizavam-se os movimentos sindicais e os candomblés”.³³¹

Em 1934, Gilberto Freyre organizou o Primeiro Congresso Afro-brasileiro em Recife, em que as culturas africanas foram relacionadas à questão da identidade nacional, sendo um marco importante para os estudos sobre o tema. Em 1937, Edison Carneiro organizou a segunda edição do evento, em Salvador, convidando acadêmicos, sacerdotes tradicionais e mestres da Capoeira Angola. A partir de então, a capoeira começou a ser reconhecida como uma importante expressão da identidade étnica, e mais particularmente com uma marca da contribuição Bantu para a cultura afro-brasileira, até então dominada pelo paradigma da superioridade nagô.

Na década seguinte, o sociólogo francês Roger Bastide (1898–1974) contribuiu para a ruptura do paradigma etnocêntrico que norteou os estudos anteriores, pautados na inferioridade ou a mentalidade pré-lógica dos africanos e seus descendentes. Bastide demonstrou a racionalidade do candomblé e do transe, cujo trabalho foi bem recebido por estudiosos e por candomblecistas. Apesar dos avanços proporcionados por suas pesquisas, Bastide continuou a tratar os jeje-nago como superiores, comprometidos com a manutenção das tradições africanas, e os centro-africanos como inferiores, mais inclinados à assimilação e ao sincretismo. Afirmou que a contribuição bantu foi mais importante no folclore do que na religião, supostamente porque os escravos angolanos eram preferidos para os trabalhos no campo e assim mais numerosos nas plantações no

³³⁰ Carneiro, Édson. *Negros Bantus. Notas de etnografia religiosa e de folk-lore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. pp. 150, 155–6, 160

³³¹ “O Candomblé da Bahia na década de 30”. Em: OLIVEIRA, Valdir Freitas e LIMA, Vivaldo da Costa. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos. De 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. São Paulo: Corrupio, 1987, p. 39.

que nas cidades. Capoeira Angola e outras danças bantu figuram entre o que Bastide chamou de folclore “africano” nas Américas. Deve-se a ele a primeira comparação da capoeira com outros jogos combativos no Caribe.³³²

A década de 1950 foi palco de intensas trocas entre a cultura popular baiana e intelectuais. Nas rodas de domingo, no barracão do Mestre Waldemar, no bairro da Liberdade, participavam grandes “bambas” da época, e atraíam turistas e visitantes de diversas partes do Brasil e do mundo. Ali, bem como nas rodas de Mestre Pastinha no Pelourinho, renomados estudiosos buscaram os fundamentos de seus trabalhos, como a musicóloga Eunice Catunda, o fotógrafo Pierre Verger, o artista plástico Caribé, o romancista Jorge Amado, o escultor Mario Cravo, o cineasta Alexandre Robato, entre outros.³³³ Neste convívio entre saberes acadêmicos e populares, novas teorias sobre a origem da capoeira se formaram.

2.2.2 : O *Ngolo*: uma origem

Um encontro, em especial, ganhou grande repercussão. A visita do pintor português Albano Neves e Sousa à academia de Mestre Pastinha trouxe forte impacto para o entendimento da origem da arte.

Albano Neves e Souza integrou uma missão etnográfica que recolhia material para o Museu de Angola entre os anos de 1955 a 1975, em que foi incumbido de pintar costumes, gentes, paisagens, festas, ritos dos povos de grande parte de Angola, de Cabinda ao deserto do Namibe. Durante estas viagens pelo interior, Albano Neves e Souza presenciou e pintou o *Ngolo*, arte marcial praticada entre os Mucupe, habitantes do sul de Angola, por ocasião do rito de passagem feminino *mufico* ou *enfundula*. Também chamada dança da zebra, por basear seus movimentos neste animal, o *Ngolo* é uma luta em que os jogadores se apoiam sobre as mãos e utilizam os pés para atingir o oponente. Assim como a capoeira, usam cabeçadas, chutes circulares, esquivas acrobáticas e posições invertidas. Estas posturas de cabeça para baixo, tipo bananeira, eram

³³² R.Bastide, *Les Amériques Noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Paris: Payot, 1967.

pp. 176, 180–3. Disponível em http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_4_1_1045, acesso em outubro de 2017.

³³³ ABREU, Frederico. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003

consideradas as mais poderosas técnicas do arsenal do *Ngolo*, e a mais importante força espiritual para harmonizar o corpo com os ancestrais.

A convite do Itamaraty, Neves e Souza veio ao Brasil na década de 1960, visitar a África que havia no Brasil. Ao passar por Salvador, visitou a academia de Mestre Pastinha no Pelourinho. Impressionado com as semelhanças entre a capoeira ali praticada e o ritual combativo que havia observado no sul de Angola, apresentou ao velho mestre seus desenhos do *Ngolo*. Pastinha convenceu-se de que o *Ngolo* era o ancestral da capoeira e, apesar de já bem idoso e quase cego, passou a contar a seus alunos sobre as origens africanas da luta da qual era guardião.

Jorge Amado, amigo íntimo de Pastinha, também conheceu Albano Neves e sobre o pintor angolano escreveu:

Não posso senti-lo estrangeiro sob o sol da Bahia, as cores são idênticas, muitos de nossos hábitos vieram de lá, na beleza das mulheres há um toque de dengue angolano, na força e na esperança dos homens descortino a decisão da gente da África. Neves e Sousa encontra aqui a irmandade dos países que têm em comum, além da língua, alguns bens decisivos de suas culturas nacionais. Não é estrangeiro no Brasil o artista de Angola.³³⁴

O enlace entre culturas angolanas e brasileiras era o ponto central da viagem de Neves e Sousa, o que ele via e afirmava o tempo todo: “Angola é a mãe do Brasil”.

Mas foi o folclorista Câmara Cascudo quem mais contribuiu para a propagação da teoria do *Ngolo* como ancestral da capoeira brasileira. Cascudo conheceu o pintor nesta mesma viagem, enquanto presidia a Sociedade Brasileira de Folclore e seus escritos sobre a origem da capoeira são nitidamente influenciados pelo contato com o artista luso-angolano. Escreveu que “a unanimidade das fontes brasileiras indica a Capoeira como tendo vindo de Angola. Capoeira de Angola, *vadiação* ou *brinquedo*, como dizem na cidade de Salvador.”³³⁵

A partir de correspondências trocadas com Neves e Souza, transcreveu em seu livro *Folclore do Brasil* a teoria do *N'golo* no Brasil:

Os escravos das tribos do Sul que foram para aí [para o Brasil] através do entreposto de Benguela levaram a tradição da luta dos pés. Com o tempo, o que era em princípio uma tradição tribal foi-se transformando numa arma de ataque e defesa que os ajudou a subsistir e a impor-se num meio hostil. Razão da sua permanência nos meios urbanos. O

³³⁴ Prefácio de Jorge Amado. Em *Neves e Souza: pintor de Angola*. (1921-1995) Rio de Janeiro: Editora Sextantes, 2008.

³³⁵ CASCUDO, L. da Câmara. *Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967, p. 182-87. E *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 3. ed, Rio de Janeiro : Tecnoprint, 1972, p. 243.

pastor sem rebanhos torna-se um marginal. Os piores bandidos de Benguela em geral são Muxilengues que na cidade usam os passos do *N'golo* como arma. Em Luanda esses passos, possivelmente trazidos do Sul, chamam-se *Bassula*. Até no nome há qualquer coisa que sugere a origem da luta nos povos pastoris do Sul. *Ba-ssula*, os do Sul. Em Luanda os técnicos deste tipo de luta são os pescadores da ilha que se engajam como marinheiros dos palhabotes que fazem viagens pela costa até Mossâmedes. Outra das razões que me levam a atribuir a origem da Capoeira ao *N'golo* é que no Brasil é costume dos malandros tocarem um instrumento aí chamado de Berimbau e que nós chamamos *hungu* ou *m'bolumbumba*, conforme os lugares e que é tipicamente pastoril, instrumento esses que segue os povos pastoris até Swazilândia, na costa oriental de África.³³⁶

A amizade do folclorista brasileiro com o pintor luso-angolano rendeu visitas à Angola, a partir das quais Cascudo escreveu “*Made in África*”. Cascudo foi convidado para abrir a exposição do amigo em Luanda em 1966, intitulada “*Da minha África e do Brasil que eu vi.*” A epígrafe da exposição já sinaliza seus propósitos: “Digam o que disserem... Se Portugal foi o Pai do Brasil, Angola foi a Mãe Preta que o trouxe ao colo!”

Para o prefácio, Câmara Cascudo escreveu: “Quando provou o quitude baiano, viu a ginástica *N'golo*, aqui batizada “capoeira”, ouviu o *hungu mbulumbunba*, aqui chamado berimbau (...) NEVES E SOUSA não deduziu que continuava em Angola mas estava entre angolanos, vivendo a herança sentimental dos usos-e-costumes”³³⁷

Cascudo afirmou que em Angola existiam as “raízes formadoras” da capoeira brasileira. Tal afirmação suscitou largo debate entre os intelectuais. Waldeloir Rego, autor do primeiro ensaio “sócio etnográfico” sobre a capoeira, publicado em 1968, não concordou com o eminente folclorista. Para o sociólogo:

Lamentavelmente, o raciocínio e documentação que passa a desenvolver, para explicar sua proposição, não convencem, devendo-se, portanto, tomar conhecimento da referida tese, com bastante reserva, até que seu autor a elucide com mais desenvoltura e rigorosa documentação, dando o caráter científico que o problema está a exigir. Não tenho documentação precisa para afirmar, com segurança, terem sido os negros de Angola os que inventaram a capoeira ou mais especificamente *capoeira Angola*, não obstante terem sido eles os primeiros negros a aqui chegarem e em maior número dentre os escravos importados, e também as cantigas, golpes e toques falarem sempre em Angola, Luanda, Benguela, quando não intercalados com termos em língua bunda. Por outro lado, há também a maneira de ser

³³⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *O folclore no Brasil*. Pp.186-7. A fala de Neves e Souza reproduzida aqui aparece entre aspas.

³³⁷ <http://tudosobreangola.blogspot.com.br/2011/11/angola-minha-terra-albano-neves-e-sousa.html>, acesso em abril de 2017.

desses negros, muito propensa aos folguedos, sobretudo dessa espécie.³³⁸

Rego cita Braz do Amaral e sua descrição dos povos de Angola, tidos como “insolentes, loquazes, imaginosos, sem persistência para o trabalho, porém férteis em recursos e manhas.”³³⁹ A mania por festa, a imaginação fértil e agilidade teriam levado os Angolas a “usarem e abusarem dos folguedos conhecidos e inventarem muitos outros” misturando de elementos de várias festas. Rego, a partir de entrevistas com os mestres antigos de sua época, dialogando com a historiografia estabelecida, defende a tese que:

a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns a todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com o seu aperfeiçoamento, modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muito deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira.³⁴⁰

Ao contrário de outros intelectuais que buscavam “desafricanizar” a capoeira como forma de “branqueamento” ideológico, Rego buscou conhecer as origens dos escravizados no Brasil e compartilhar informações sobre as sociedades africanas. Sua intenção política não era negar a bagagem africana da capoeira, ao contrário, as reconhece o tempo todo, porém as evidências que dispôs não lhe permitiram afirmar uma origem única para a arte brasileira.

No entanto, a teoria de que a capoeira teria suas origens no *Ngolo* foi amplamente difundida pelos capoeiristas. Hoje é comum ver grupos de Capoeira Angola adotando o símbolo da zebra em seus escudos ou decorações. A zebra (chamadas *ongolo* em umbundo) aparece como um modelo para um combate já que apresenta habilidade evasiva e destrezas para defesas. No kunene, a zebra é símbolo de agilidade e rapidez.³⁴¹

³³⁸ REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.

³³⁹ Braz do Amaral. Os grandes mercados de escravos africanos. As tribos importadas. Sua distribuição regional, In: *Fatos da Vida do Brasil*. Salvador: Tipografia Naval, 1941, pág. 126. *Apud.* Rego, p. 31.

³⁴⁰ REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968. p. 3.

³⁴¹ DESCHI-OBÍ. *Figthing for honour The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2008. p. 152. P. 37.



Escudo da Fundação Internacional de Capoeira Angola

Atualmente, o maior defensor desta teoria é Desch-Obi, que fez profunda pesquisa de campo na região de Kilengue (sul de Angola), nas planícies do Kunene, onde o *Ngolo* é ainda praticado durante os rituais de passagem para a vida adulta. Para entender o desenvolvimento da arte marcial, o autor conecta o ritual ao paradigma da Kalunga (águas dos oceanos, lagos e rios, mas que também se refere ao mundo espiritual, terra dos ancestrais). Kalunga evoca um mundo invertido onde os ancestrais andam com os pés para cima. Este paradigma deu origem a uma arte marcial que se baseia em sustentar o corpo com as mãos e chutar enquanto está de cabeça para baixo. Uma vez submetidos à travessia atlântica, mestres desta arte espalharam esta tradição de chutes invertidos para as Américas.

O rito de passagem feminino era chamado *efico*, que deveria ser realizado pelas garotas recém-iniciadas. Apesar das variações, usualmente o ritual começava quando as iniciadas entravam em uma batalha simulada com os jovens garotos, que deveriam submetê-las e levá-las ao curral, o lugar cerimonial onde o rito acontecia. Em vários níveis, o rito ligava as iniciadas ao gado. Elas dançavam no curral e, por fim, o boi era morto pelas iniciadas ser comido. As garotas usavam a gordura do rim do boi como colar por dias. O festival se concluía com um ritual lavando o corpo das jovens e arrumando o cabelo delas em uma forma especial. Assim como no rito masculino, as mães das jovens dançavam o *ondolo*, significando o nascimento das iniciadas em mulheres. Ao completarem o *efico*, as mulheres tornavam-se livres para se casarem e ter filhos.

Havia uma cerimônia matrimonial chamada *omuhelo*, que significa “dança guerreira” ou “falsa batalha”, possivelmente sublinhando a importância da força na cerimônia de casamento. Este era um importante contexto em que a competição do *Ngolo*

acontecia em vários grupos do Kunene. Apenas quando o casamento acontecia diretamente depois do *efico* a versão completa do *omuhelo* acontecia. As artes marciais nestas cerimônias eram um importante aspecto para demonstração da força e valor masculinos. Nestes casos, a condição essencial para o consentimento dos pais para o casamento era o noivo ser forte e valente.

Estas cerimônias de iniciação mostravam a estrutura política centralizada, que reunia todos os vilarejos. Para garantir o sucesso das cerimônias, todos os chefes viajavam para o palácio do rei, *ombala*, onde o rei conduzia os sacrifícios para os ancestrais e ascendia o fogo sagrado, que era levado a todas as províncias pelos chefes. Acreditava-se que se iniciava uma nova era para o reino com uma nova geração de adultos ali nascidos. A gravidez antes do *efico* era considerado um crime grave e punido com a morte, o nascimento nestas condições entendido como prenúncio da morte do rei.

Neste ponto em particular, o trabalho etnográfico de Mário Milheiros registrou a luta praticada durante o rito de passagem *efundula*, mas surpreendentemente, com mulheres combatendo, o que não aparece em nenhuma outra fonte ou estudo até então.

Em certas etnias (os Cuanhamas, por exemplo), as raparigas sujeitam-se às festas da iniciação- denominada *Efundula*- que compreende vários dias, com várias cerimônias, mas só quando estão em pleno desenvolvimento físico. Após esta festa, a rapariga- denominada *ocacandona*- deixa de ser considerada como tal, para passar, então a ser considerada mulher- ou seja *omucadi*. Só depois da dita cerimônia podem manter relações sexuais, e, se o fizerem antes sofrerão humilhantes vexames e mesmo castigos corporais. Nos quatro dias de cerimônias diversas, a do terceiro dia constitui uma prova bastante violenta, com uma noite inteira certificarem-se de danças contínuas e exaustivas, prova essa que tem por fim certificarem-se da não gravidez das raparigas, visto que neste estado, não suportariam a violência dessa prova. Findos os quatro dias mudam-se de vestuário e adornam-se, então, com o penteado que se passam a chamar *oihanangolo*. Pintam o corpo de listas escuras e brancas para imitarem a zebra, cujo nome divisa na designação *oihanangolo*, e, assim preparadas, poderão exigir presentes de todos os homens, inclusive bater-lhes. Depois disto, despedem-se da vida de solteiras, e, embora não tenham marido, passam a comportar-se como verdadeiras mulheres.”³⁴²

Ainda segundo a pesquisa de Deschi-Obi, havia muitas oportunidades para os jovens do kunene avançarem socialmente através das artes marciais. Além do *Ngolo*,

³⁴² MILHEIROS, Mário. *Etnografia Angolana*. 2ªed. Instituto de Investigação Científica de Angola. Luanda: 1967. P. 140.

havia a *kandeka*, uma arte marcial que utilizava paus. O *Ngolo* era a arte marcial que transforma o corpo humano em arma, sendo uma forma de resolução de conflitos, mas era ligado também ao sistema social e a um código de honra que requeria que os homens do kunene estivessem sempre prontos para defender sua honra e seu rebanho, já que este era um alvo permanente, sujeito a ataques constantes. O autor distingue o ritual *Ngolo* do combate real. No ritual, era inseparável da música e da dança. Considerada uma arte sagrada dada pelos ancestrais, passada de geração em geração pelos espíritos dos antigos.

Neves e Souza documentou que o ritual *Ngolo* acontecia em um círculo de cantores, potenciais combatentes, que eram controlados por um kimbanda, ou especialista ritual. A música começava com palmas e havia uma música de chamada-respostas que acompanhavam a prática no círculo. Em algumas músicas havia um refrão. Neves e Souza conecta o *Ngolo* ao estilo de lutas da zebra, que demonstravam grandes habilidades para a autodefesa.

De acordo com o conceito de *kalunga*, os bons ancestrais viviam além, ou mais precisamente, debaixo, em um submundo invertido que poderia ser acessado por corpos d'água ou por cavernas sagradas. Conforme Deschi-Obi, a passagem através do *kalunga* era uma transformação relacionada com a cor branca, a cor do fundo do mar ou do pó esfregado em uma alma como se ela tivesse sido espremida através do pequeno portal das cavernas sagradas. Acreditava-se que os ancestrais andavam com os pés para cima. Para todo o grupo lingüístico *njila*, estas inversões técnicas eram ligadas a especialistas rituais que claramente ganhavam poder espiritual através da imitação física dos ancestrais. Estes especialistas devem ter sido os primeiros a darem golpes de poder espiritual e usar cabeçadas para dar remédios em seus duelos. Cabeçadas e inversões foram primariamente associadas a duelos de especialistas rituais. A partir destes especialistas, a arte pode ter se dispersado para a população em geral, apesar de permanecer secreta para os especialistas em algumas situações.³⁴³ As posições invertidas eram consideradas as mais poderosas técnicas do arsenal do engolo, a mais importante força espiritual para harmonizar o corpo com os ancestrais. Os chutes circulares se relacionavam com a parte baixa do corpo e com o uso da força ancestral para defesa ou para proteção.³⁴⁴ As

³⁴³ DESCHI-OBİ, 2008. P. 39

³⁴⁴ MCGRAFFEY, Wyatt. *Kongo political culture: the conceptual Challenge of the Particular*. Bloomington: Indiana Un. Press, 2000. pp.81-82. Apud DESCHI-OBİ, 2008. p.40

cabeçadas tinham significado ritual e estético especial na cultura pastoril do kunene, que via o gado como representação do bem-estar da nação. Eles imitavam o movimento dos bois, que simbolizavam a força masculina. Cabeçadas eram primeiro desenvolvidas em jogos da infância e depois aplicadas em concurso de cabeçadas. O padre Pero Rodrigues descreveu as cabeçadas que viu no final do século XVI como “jogos que imitavam os bois batendo uns nos outros.”³⁴⁵

A tradição do *Ngolo* tinha um distinto arsenal de chutes circulares e invertidos e manobras evasivas. Utilizava chutes para ataques e esquivas acrobáticas para defesa. Esta habilidade de se defender com giros, mergulhos, rasteiras, pulos, saltos, e até cambalhotas quando necessário, que fez do *Ngolo* não apenas uma arte marcial de autodefesa sem o uso de armas, mas também permitiu a melhor performance em um combate de campo de batalha.

Desch-Obi defende que as tradições marciais africanas viajaram com os cativos para as Américas, onde continuaram a se desenvolver de acordo com os preceitos das sociedades originais. Para ele, as “performances rituais” ou “jogos” eram importante para os escravos não apenas para passar o tempo mas também como forma de manter a identidade cultural. Nos rituais, os escravos se definiam como indivíduos e se uniam em uma comunidade cultural. Jogos e danças destacavam a competência individual e também uniam o vilarejo através da produção cultural e a conectava a grupos correlatos.³⁴⁶ Os jogos competitivos desenvolviam habilidades como contação de histórias, insultos rituais, oratória e competições atléticas. Na perspectiva do escravo, jogos combativos eram importantes não apenas para estabelecer status no grupo através da disputa pessoal e maestria mas também para distinguir alguém para potencial liderança já que a demonstração de valentia física poderia ajudar os escravos a ganhar posições na comunidade. Nas Américas, assim como ocorria na África, as artes marciais eram usadas para cortejar e constituíram um caminho para conseguir esposas. As exibições públicas reforçavam o conceito de virilidade.

³⁴⁵ Pero Rodrigues. História da residência dos padres da Cia de Jesus em Angola e cousas tocantes ao reino e a conquista. In: BRÁSIO, Antônio. *Monumenta Missionária Africana*. Vol. IV, p.563.

³⁴⁶ DESCHI-Obi, 2008. pp. 92-94

Para Deschi-Obi, a capoeira brasileira seria apenas uma forma levemente alterada do *Ngolo*, assim como o jiu-jitsu brasileiro é derivado do jiu-jitsu japonês.³⁴⁷ O autor defende que não houve necessidade de se criar uma forma de arte marcial híbrida que incorporaria elementos de vários sistemas africanos e europeus, tal como houve de uma língua franca (*pidgin*). Para ele, o jogo de capoeira permanece primordialmente enraizado no uso de chutes circulares, posições invertidas, movimentos e esquivas acrobáticas do *Ngolo* e seus cognatos. Ele argumenta que nenhuma outra arte marcial no mundo compartilha uma base técnica mais comum de chutes com a capoeira do que o *Ngolo*:

Então, assumindo que a similaridade não seja apenas mera coincidência, no presente, a mais clara e parcimoniosa explicação para esta impressionante similaridade é que esta arte singular de chutes foi desenvolvida no sul de Angola e foi trazida para o Brasil, onde foi adaptada por escravos africanos em uma expressão única Afro-brasileira desta tradição ancestral.³⁴⁸

Deschi-Obi admite que o jogo de capoeira foi adotado por escravos de várias nações, não sendo os povos do Kunene necessariamente a única fonte para algumas técnicas individuais, mas, defende que isso não faz com que a capoeira seja uma luta híbrida pois estas técnicas já se encontravam no *Ngolo*, afirma que “o cerne técnico do jogo de capoeira permaneceu perto do cerne cognitivo da tradição do engolo.”³⁴⁹

A identificação direta da capoeira com o *Ngolo* é questionada por Matthias Assunção. Junto com Mestre Cobra Mansa, fundador da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), questionaram este “mito de origem”, muito difundido atualmente entre os “angoleiros”³⁵⁰. O primeiro argumento é de que esta teoria não fora transmitida pela tradição oral própria da capoeira, o *Ngolo* não era falado pelos antigos mestres africanos, vindo para o Brasil com Albano Neves e Sousa, na década de 1960. Apontam um “tremendo anacronismo”, pois como uma manifestação do século XX poderia ser a “origem” de uma capoeira que existe pelo menos desde o século XIX?

³⁴⁷ DESCHI-Obi. *Combat and crossing of the Kalunga*. IN: HEYWOOD, Linda (org). *Central Africans and cultural transformations in the America Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002

³⁴⁸ DESCHI-Obi. 2008. P. 135. [tradução minha]. Ver também Deschi-Obi “Angola and the ‘luta brasileira’: a question of origins.” Paper apresentado na conferencia da UNESCO “Enslaving Connection: Africa and Brazil during the Era of Slave Trade”. York University. October, 2000.

³⁴⁹ *Ibidem*. p.207 [tradução minha]

³⁵⁰ COBRA MANSA, Mestre, e ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, “A dança da zebra”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, no. 30 (Março de 2008), p. 14-21. “Angoleiro” se refere aos praticantes da capoeira angola.

Matthias Assunção defende o enfoque da “crioulização”, demonstrando como a capoeira foi formada no Brasil a partir de vários grupos étnicos, o que a permitiu incorporar diferentes tradições africanas em uma forma mais ampla.³⁵¹ De forma contundente, critica as conclusões de Desch-Obi, que em sua opinião, retrata uma sociedade do Kunene atemporal, desconsidera completamente as diferenças étnicas substanciais no Sudoeste angolano, mistura fontes de vários séculos, pondo lado a lado descrições do *Ngolo* do final do século XX com relatos do tempo do tráfico, mistura as tradições do kunene com as dos jagas/imbangalas, ignora as mudanças históricas nos jogos de combate na região nos últimos duzentos anos. Assunção acrescenta ainda a inexistência do *Ngolo* nos trabalhos dos etnógrafos que pesquisaram em Angola, como o de Carlos Estermann.

Assunção critica as pesquisas recentes que mostram uma continuidade surpreendente entre as práticas centro-africanas e a capoeira contemporânea, que defendem que determinada cultura africana fora transplantada ao Brasil, sem maiores alterações.³⁵² O autor persegue os diversos mitos da capoeira, instrumentalizada em diferentes contextos por interesses diversos, passando por grandes transformações em seu significado cultural nos últimos dois séculos. Os mitos de origem da capoeira são centrais para a elaboração e disseminação de algumas narrativas-mestras que estruturam percepções e discursos sobre a capoeira até os dias de hoje. Este mitos são cristalizados, e representam uma das várias fontes disponíveis para reforçar determinada narrativa-mestra, revestido de uma aparência lógica e neutra:

A capoeira tornou-se instrumental na formação nacional, regional e das identidades étnicas e na interação com este processo organizou seus próprios mitos fundadores e significados transcendentais. Desconstruir os mitos sobre a história da capoeira pode contribuir para libertar a arte com seu rico passado e complexas tradições da rigidez que estas versões sobre sua origem e história impõe, e pode tornar sua prática em uma prática superficial de trivialidades. Se a capoeira tem autorizado a construção de tantos mitos, isto se deve aos múltiplos caminhos pelos quais adquiriu significado cultural em diferentes contextos históricos.³⁵³

³⁵¹ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. “Capoeira, arte crioula”. *Cultures-Kairós* [En ligne], paru dans *Capoeiras – objets sujets de la contemporanéité*, mis à jour le: 16/12/2012. <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=541>.

³⁵² Cita como exemplo das teorias mais “radiciais” T.J.Nardi, ‘Kapwara: The Afro-Brazilian martial art that features everything from zebra strikes to kicks with a Sharp Surprise!’, *World of Martial Arts* (March/April 1996, p. 34.) que afirmou que os guerreiros do Ndongo lutaram contra os europeus usando a arte marcial nativa da “kapwera”, verbo Bantu cujo significado é “lutar”.

³⁵³ ASSUNÇÃO, Mathias. *Capoeira: the History of Afro-Brazilian Martial Art*. Oxon: Routledge, 2005.

Assunção apresenta diversas tradições marciais africanas encontradas na diáspora. Além da Cufuinha relatada por Henrique de Carvalho, cita o etnógrafo português Augusto Bastos, que escreveu em seu relato do distrito de Benguela no início do século XX: “Os Quilengues têm um exercício, que eles chamam de ómudinho. Consiste em saltos prodigiosos em que jogam as pernas no ar e a cabeça para baixo. É acompanhada por mão forte batendo palmas”.³⁵⁴ Cita os estudos de Edward L. Powe sobre a variedade de técnicas usadas em jogos de combate “tradicionais” nas ilhas das Comores, chamado mrengé, em Madagascar, chamado morengy e Reunião, onde há o jogo moringo.³⁵⁵ Fala sobre a Bassula, uma luta livre praticada pelo povo Auxilianda que seria uma “mistura de séculos de culturas Bantu e povos, principalmente Bakongos e Kimbundus”, anteriormente levantada por Câmara Cascudo como uma possível origem da capoeira brasileira.³⁵⁶

O pesquisador inglês conclui que a multiplicidade de técnicas de luta na África corresponde a uma variedade desconcertante de contextos sociais para jogos de combate. Nos tempos pré-coloniais, danças de guerra e outros rituais foram fundamentais para o desempenho daqueles estados. A colonização alterou os contextos sociais e afetou a relevância destes jogos. Desta forma, os jogos de combate africanos existentes no século XX são o resultado de mudanças, assim como ocorreu com seus “primos” no Novo Mundo. As formas mais antigas e pré-coloniais, infelizmente, são raramente documentadas e impossibilitam a conclusão de uma origem monogênica da capoeira. Compara ainda a capoeira com outros jogos de combates em contextos coloniais, como as lutas de paus em São Domingos; a *calinda* no Caribe, jogo acompanhado por canções de encantamento e tambores; o *Mani* de Cuba, um jogo e também uma dança; o *bambosá* praticado na província de Las Villas, que também é conhecido como *knocking and kicking* nos Estados Unidos e a *ladjia* na Martinica. Isto tudo para demonstrar que as lutas africanas foram reconfiguradas na diáspora, combinando elementos diversos de acordo com cada contexto, e assim não podem ser consideradas reprodução exata de nenhuma tradição já existente no continente africano.

³⁵⁴ Augusto Bastos, ‘Traços gerais sobre a etnografia do distrito de Benguela’, *Boletim da Sociedade Geográfica de Lisboa*, 26a Série (1908), p. 198.

³⁵⁵ E.L. Powe, *Combat Games of the African Indian Ocean (Madagascar, Reunion, Comores)* (Madison, WI: DanAiki Publications, 2001), pp. 25–59. *Apud* ASSUNÇÃO, 2005, p. 47-49.

³⁵⁶ Câmara Cascudo, *Dicionário*, pp. 186–7.

Agrego ainda ao argumento o manual *Afrikan Martial Arts* escrito pelo yorubá Balogun Abeegunde, em que apresenta as técnicas, golpes, giros e defesas da luta *Egbe Ogum* e fundamentos compartilhados por várias tradições marciais por toda a África.³⁵⁷ As bases de defesa e de preparação para os golpes são muito parecidas com as praticadas na capoeira, revelando que são conhecimentos aplicados em diversos povos africanos, o que corrobora para a superação da teoria monogenética de Deschi-Obi.

Diante de tantos dados que atestam a diversidade da capoeira, realmente não podemos concluir, como quer Deschi-Obi que a capoeira brasileira seja uma reprodução fiel e exata do *Ngolo*. De fato, a mudança de contexto social altera toda a configuração do ritual. Quando os povos do Kunene deixaram suas comunidades natais e foram levados às Américas, inseridos no terrível sistema escravocrata, seus movimentos acrobáticos e chutes circulares adquiriram nova função social, ganharam novos significados. A disputa pelo casamento ideal deixou de ser o objetivo central, agora a luta pela sobrevivência tornava-se prioridade: sobrevivência física, emocional e espiritual. As pernadas passaram a servir para defender sua humanidade, garantir posição social, e também ajudavam a reconectar aquele indivíduo arrancado de sua tribo com seu passado, com a história de seus ancestrais.

Levantamos a hipótese de que o mestre Benedito de Angola, que ensinou Mestre Pastinha, era proveniente das regiões do Kunene, onde se praticava o *Ngolo*. Teria ele nascido por volta de 1820 e sido aprisionado nos últimos anos do tráfico legal. Ao chegar em Salvador, Benedito se deparou com um novo ambiente social, muito diferente do que conhecia. Mas naquela cidade havia muitos angolanos, pessoas de culturas próximas com quem era possível dialogar, dançar, jogar. Mesmo sendo ele iniciado na arte do *Ngolo*, poderia ter reproduzido o mesmo ritual, em contextos tão distintos? Claro que a luta que praticavam não era uma reprodução exata do rito que conhecia, mas certamente tinha elementos deste, assim como se somava a elementos de outras tradições marciais que seus *malungos* traziam. Ao transmitir as técnicas de ataque e defesa a Pastinha, Benedito não ensinava o *Ngolo*, mas a capoeira brasileira, aquela que era praticada nas ruas, praças e barracões da Bahia.

Ainda que os golpes fossem bem parecidos, a razão de existir do *Ngolo* não poderia mais ser encontrada no Brasil. Pastinha conheceu a capoeira, não um rito africano. Um novo ritual se formou, sim, uma arte crioula, configurada a partir de repertórios

³⁵⁷ ABEEGUNDE, Balogun Oyabode. *Afrikan Martial Arts: discovering the Warrior Within*. Atlanta: Boss Up. Inc. Publishing, 2008.

marciais de diversos povos africanos, permeada ainda por elementos indígenas, em uma realidade controlada pelo olhar europeu. Ainda que os angolas fossem predominantes na prática, nada nos dá segurança para afirmar que as técnicas do Kunene foram fielmente reproduzidas.³⁵⁸

Mas uma coisa é afirmar que a capoeira foi inventada no Brasil, outra totalmente diferente é negar sua origem africana. As duas verdades coexistem. “*Africana, brasileira, a mandinga liberta o capoeira*”, canta Mestre João Angoleiro. Ao mesmo tempo em que foi criada no Brasil, no contexto da escravidão, seu cerne foi fundado a partir de tradições dos povos angolanos, não apenas as do kunene, praticantes do *Ngolo*, mas também de diferentes regiões, pois como mostra Assunção, existiam várias artes marciais praticadas por toda a África durante o período do tráfico transatlântico.

Estas tradições diversas não foram esquecidas, embarcaram junto com os guerreiros e aqui foram reconfiguradas para formar algo novo, em um processo que certamente não se deu sempre de forma pacífica e harmoniosa. Cada “nação” tentava imprimir os traços de sua cultura, colocar uma palavra de sua língua nas canções, incluir um golpe específico, e assim foi se formando a nossa capoeira. Não “a” capoeira, pois não se trata de uma história única e linear, como vimos, foram várias artes marciais negras, que surgiram com características particulares, e que foram chamadas pelo mesmo nome.

Chamaram capoeira angola para distinguir daquela regional, inventada por mestre Bimba. Aqui reside o nosso enfoque. Por que imprimir o designativo “Angola”? Por uma questão de identidade étnica. Seus praticantes quiseram deixar manifesta a associação com a terra africana. Pelo o nome “Angola”, eles identificavam a “terra-mãe”, ainda que não fossem necessariamente nascidos ali. “Angola” ganhou a dimensão do pertencimento, da ancestralidade, da identidade.

Em um contexto em que o africano era considerado como tábula rasa, como página em branco que esqueceu todos os elementos culturais de sua origem antes de atravessar o oceano, a noção de identidade étnica tem grande peso para a vida destes seres humanos. Ligar a arte marcial à terra africana permitiu a seus praticantes uma reconexão com a África mítica, ancestral, que havia sido rompida. Praticar o “jogo de angola” dava novos sentidos à vida de ambundos, kikongos, lundas, benguelas, kiocos, kunenes e até mesmo a pessoas que não eram nascidas na região, mas foram assim identificados nos

³⁵⁸ Me alinho aqui à corrente de interpretação da criouliização proposta por Mintz & Price.

portos de embarque e desembarque e passaram a se identificar com a cultura compartilhada. A capoeira contribuiu para o estabelecimento desta identidade étnica e para a afirmação positiva desta conexão. “Eu sou angoleiro, africano que mandou” cantam-se nas rodas.

2.3 Memória de Angola na roda de Capoeira.

Há vários elementos que nos permite afirmar que a memória de Angola é exaltada e ritualizada na roda de Capoeira Angola. De forma didática, enumeramos alguns destes:

1. A importância dos mestres:

“Menino quem foi seu mestre?

Meu mestre foi Salomão

A ele devo dinheiro, respeito e obrigação”

(Ladainha de Capoeira Angola)

Nas culturas africanas de forma geral é essencial a presença de um mestre, um sábio ancião que conduz todo o processo de iniciação e transmissão dos saberes. A educação é considerada um processo contínuo, que se estende por toda a vida. A maestria é conquistada após décadas de experiência e contato íntimo com os mais velhos.³⁵⁹

Pastinha, em seus manuscritos, expressava sua desaprovação com a formação rápida de “mestres”, que com dois ou três meses de prática da capoeira, já se diziam conhecedores da arte. Ele afirmava que o conhecimento presente na capoeira era infinito e era necessário toda uma vida para aprendê-la: “seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio dos capoeiristas.”³⁶⁰. Dizia ainda: “O mestre reserva segredos, mas não nega explicação”, demonstrando assim que a capoeira é uma prática repleta de mistérios, que são transmitidos aos poucos, o processo de ensino-aprendizado é lento e depende a interação entre mestre e discípulo.

³⁵⁹ HAMPATÊ BÂ. A tradição viva. Em Ki-Zerbo (org.) *História Geral da África*. Vol.I: Metodologia e pré-história na África. 2ªed. Brasília: Unesco, 2010. pp.200-210.

³⁶⁰ PASTINHA, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Prefácio de Jorge Amado. Capa de Carybé. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

A figura do mestre é fundamental para uma cultura que transmite seus saberes pela via da oralidade. Ele é o guardião da memória coletiva, que a preserva e a ensina às novas gerações.

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 do poeta que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro.³⁶¹

Desch-Obi notou que os mestres do *Ngolo* eram considerados ancestrais do grupo, que retornavam à aldeia para motivar os jovens a prosseguirem com a arte e para que ela, assim se desenvolvesse cada vez mais. Assim, o conhecimento ancestral não morre nunca.

Com pensamento análogo, Pastinha falou em seu leito de morte: “eu morro agora, mas a capoeira não morre jamais. Enquanto a capoeira existir, eu também existirei com ela.”³⁶² Esta continuidade dos saberes do mestre mesmo depois de sua morte física revela a permanência da visão de mundo angolana na capoeira. A ladainha acima demonstra também a importância do mestre e da filiação a uma genealogia. A pergunta “quem é seu mestre?” é feita hoje a todos os angoleiros que devem estar inseridos dentro de uma linhagem de mestres.

2. Instrumentos mediadores

“Berimbau é um instrumento
De tocar numa corda só
Pra tocar São Bento grande
Toca Angola em dó maior
Agora acabei de crê,
Berimbau é o maior!”
(Ladainha de Capoeira Angola)

A capoeira não é apenas um conjunto de movimentos. Junto com estes, são executados ritmos e cantos, em que os instrumentos assumem papéis de destaque. O berimbau é o instrumento maior, a quem todos devem respeito. Quem comanda a roda e

³⁶¹ ABIB, Pedro. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à educação. UNICAMP, 2004.

³⁶² Depoimento de Mestre João Pequeno, no documentário “O velho capoeirista: Mestre João Pequeno de Pastinha.” Direção e roteiro: Pedro Abib. (1999).

dita seu tempo é o berimbau *Gunga*, palavra de origem quicongo que significa “maioral, chefe, manda-chuva”.³⁶³ Não se entra na roda sem antes reverenciá-lo. O *gunga*, geralmente tocado pelo mestre, marca o início e o fim de cada jogo.

Em Angola, assim como por toda a África, instrumentos musicais desempenham papéis místicos, são o elo com o passado e constituem um meio de comunicação com a ancestralidade, além de ditar o passo das danças e mediar a transmissão de ensinamentos. Em muitos grupos, os tambores são os guardiões da memória, conservam os valores tradicionais e os códigos da identidade entre as gerações. Os instrumentos e a música, de forma geral, funcionam como mediadores do conhecimento, como livros e cadernos que transmitem mensagens e histórias.³⁶⁴

O berimbau, na roda de capoeira angolana, é o responsável por estabelecer a conexão com o sagrado e com a ancestralidade, remetendo ao tempo da escravidão, e antes ainda, a tempos remotos e longínquos que levam à “mãe África”. Pastinha escreveu “Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som. Dá vibração e ginga ao corpo da gente. O conjunto de percussão com o berimbau não é arranjo moderno, não, é coisa dos princípios. Bom capoeirista, além de jogar, deve saber tocar berimbau e cantar.”³⁶⁵

José Redinha, em suas pesquisas etnográficas pelo interior de Angola, identificou e desenhou vários tipos de arcos musicais (cordofones) que se assemelham ao berimbau. Os primeiros teriam surgido como rudimentares arcos de caça e foram muito difundidos por todo o território angolano. Redinha apresentou a descrição de doze deles, de diferentes regiões, dentre eles o Ngonga, que guarda notável semelhança com o *gunga* da capoeira:

Ngonga: Espécie de arco de guerra sobre cuja corda se bate com uma vareta, reforçando o som produzido com uma cabaça truncada, cuja abertura assenta sobre o estômago do tocador, servindo de caixa acústica³⁶⁶

³⁶³ LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. P.113.

³⁶⁴ KI-ZERBO. *Introdução Geral*. História Geral da África. VOL. I.

³⁶⁵ Entrevista Mestre Pastinha para a Revista Realidade. Fevereiro de 1967. Ano I, número 11, Fevereiro de 1967. Texto de Roberto Freire.

³⁶⁶ REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição. Notas históricas etno-sociológicas da música angolana*. Instituto de Antropologia ed. Coimbra. Universidade de Coimbra, 1984

No Brasil, os arcos musicais foram conhecidos também como *mbulumbumba*³⁶⁷, *uruncungo*³⁶⁸ e *hungu* ou *rucumbo*³⁶⁹, nomes também registrados por Redinha em Angola.

Além do berimbau, outros instrumentos que compõem a orquestra da capoeira têm correspondentes angolanos. O *ngonge* ou *gonguê*, mais conhecido no Brasil pelo nome yorubá agogô, é um duplo sino de ferro que era utilizado nas cerimônias de entronização do rei e anunciava sua presença. No antigo reino do Congo, “o duplo sino releva a intervenção constante do poder, a onipresença dos ancestrais que são os fundadores de uma ordem cujo chefe é o guardião e o intérprete.”³⁷⁰ O mesmo instrumento tinha o nome de *lunga* entre os jagas, que o consideravam insígnia de poder e o usavam como instrumento de guerra que transmitia as ordens do chefe em sinais sonoros.³⁷¹

³⁶⁷ KUBIK, Gerard. *Angolan traits in Black Music, dance and games in Brasil: a study of african cultural overseas*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1979.

³⁶⁸ DEBRET, J. *Op. cit.* Aquarela Joueur d’uruncungo. P. 129. ALVARENGA, Oneida. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950. Figura 01.

³⁶⁹ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 4ªed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976. CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. 2ªed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, PP.121-125.

³⁷⁰ BALANDIER, Georges. *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVIe au XVIIIe siècle*. Hachette, 1965. P.102.

³⁷¹ CAVAZZI, Giovanni. Descrição histórica dos três reinos: Congo, Angola e Matamba. Vol. I. p.146.



Lunga de Angola do Museu de Etnologia de Lisboa

O tambor em Angola, chamado pelo nome genérico *ngoma*, muitas vezes aparece como insígnia de prestígio e só pode ser tocado em ocasiões especiais por alguém devidamente designado. Aparece também associados aos trabalhos de cura e expulsão dos espíritos malignos, como também associado aos ritos de fecundidade feminina e fertilidade da terra. Na roda da capoeira, o tambor aparece como instrumento de pulsação, que dá ânimo e disposição aos jogadores e ao coro e também é associado à evocação da ancestralidade angolana.³⁷²

O reco-reco aparece na Lunda e no Moxico como instrumentos privativos dos ritos de caça. “Segundo crêem, apenas o som rascante do rústico instrumento pode alcançar o

³⁷² Depoimento do Mestre Lua Rasta, no documentário “Paz no Mundo Camará: a Capoeira Angola e a volta que o mundo dá”. Direção: Carem Abreu, 2012.”

antepassado, na mansão dos ancestrais, ou na [m]orada ou *mahamba*, acordando-o do seu sono animista (...) para lhes ouvir o rogo e conceder a graça propiciatória da sua ajuda.”³⁷³ Redinha conclui que, de forma geral, o tambor, o reco-reco e o gonguê são “instrumentos de ritos, podendo-se dizer de oração, no culto dos antepassados, entrando-se assim no domínio verdadeiramente religioso.”

O etnomusicologista Gehard Kubik fez pesquisas de campo em Angola e em Salvador nas décadas de 1960-70 em busca de elementos que comprovassem a íntima ligação entre a música angolana tradicional e o ritmo da capoeira angolana.³⁷⁴ Afirmou que o berimbau era muito parecido com os arcofones que conhecera em Angola, assim como os toques praticados, chegando a reconhecer o toque de São Bento Grande nas músicas angolanas. Sustenta que o arco musical foi integrado à capoeira na mesma época em que ela se tornou uma “luta dança jogo acrobática”, o que ocorreu na virada do século XX. Afirmou que uma das áreas originárias do berimbau pode ser encontrada no leste e sudeste do sertão de Benguela e que no Sudoeste de Angola encontrou tipos de arcofone com cabaças chamados *mbulumbumba*³⁷⁵, sendo esta uma das áreas principais de onde saíram escravos embarcados para Cuba e para o Brasil, principalmente RJ, Pernambuco. Desta forma considera este instrumento “virtualmente idêntico ao berimbau brasileiro”, idênticos na construção e nas técnicas de tocar, no modo de colocar a cabaça, na divisão do arame e, mais significativamente, como o tocador segura o arco com sua mão esquerda, segurando pelo dedo mínimo, o que não foi observado em nenhum outro lugar a não ser em Angola.³⁷⁶

Kubik reconhece no Caxixi uma origem africana-e não indígena como é comumente reconhecido - mas questiona de qual tradição africana ele poderia ter vindo. Aponta o leste da Nigéria e o Abomey como áreas de ocorrência de chocalhos similares, assim como no sudoeste do Zaire, onde há um outro tipo de chocalho que foi também exportada ao Brasil com o comércio de escravos e é conhecido em São Paulo com o nome

³⁷³ REDINHA, José. *Op. Cit.* P. 204-5

³⁷⁴ KUBIK, Gehard. *Angolan traits in Black Music, Games and Dance in Brazil: a study of na African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

³⁷⁵ KUBIK, Gehard. *Música tradicional e aculturada dos !Kung de Angola*. tradução: João de Freitas Branco. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1970. E “Musical bows in south-western Angola, 1965”. *African Music*, v.4, 1975-1976.

³⁷⁶ KUBIK, Gehard, 1979. p. 34.

angoia. Assim, ele reconhece a contribuição de várias nações africanas para a música da capoeira, não exclusivamente a dos povos angolanos, apesar de sublinhar as semelhanças intensas entre estas duas culturas.

Penso que os instrumentos musicais utilizados na capoeira revelam a cosmovisão dos africanos, que os consideram insígnias de poder e intermediários com o mundo espiritual. Podem ser considerados hoje como portas de acesso ao universo africano e, embora tenham perdido muitos dos sentidos ancestrais, marcam a identidade étnica africana na cultura brasileira. Nas palavras de Carlos Serrano, os instrumentos musicais “mostram a continuidade do significado simbólico na memória coletiva na diáspora”.³⁷⁷

3. Chão sagrado:

“Lemba ê, Lemba
Lemba do barro vermelho”
(Corrido de Capoeira Angola)

Para os povos de Angola, o chão é sagrado, uma entidade: a terra que produz e que deve ser louvada. Esta visão de mundo não foi esquecida na roda de capoeira, onde se observa os jogadores se “benzendo” no chão, “batendo a cabeça” no pé do berimbau ou “desenhando mandingas” no solo.

Esta prática nos remete aos cosmogramas bacongos estudados por Robert F. Thompson, que mostra como os centro-africanos marcavam sua identidade étnica nas Américas através da representação de desenhos no chão, que representavam o ciclo solar e conectavam o mundo espiritual dos ancestrais ao mundo físico dos vivos.³⁷⁸

Entre os ambundos, havia posições hierárquicas importantes para o bem-estar do grupo chamados *malemba* (singular *lemba*), os “tios” da linhagem. Acreditava-se que o primeiro detentor do título *lemba dya ngundu* fora quem guiara os antepassados até as terras atuais e quem o possuísse era responsável por realizar muitos dos ritos, assegurar

³⁷⁷ SERRANO, Carlos Henriques. Poder, símbolos e imaginário social. In: Publicações do Centro de Estudos Africanos, Coimbra, Número comemorativo 1. *Angola: os símbolos de poder na sociedade tradicional*. 1983. p. 51.

³⁷⁸ THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. Capítulo 2: A marca dos quatro momentos do sol > a arte e a religião dos Kongo nas Américas. PP.107-160.

colheitas abundantes e garantir a fertilidade das mulheres.³⁷⁹ O *lemba dya ngundu* servia como intermediário entre os membros vivos da linhagem e os ocupantes já falecidos dessas posições titulares, os antepassados que coletivamente representavam a dimensão espiritual de cada título. Era também o intermediário entre os membros da linhagem e os espíritos das terras e das águas que eles possuíam. A autoridade do *lemba* estava associada à árvore *mulemba*, que sempre era plantada em frente a residência do detentor desse título e onde se reuniam os conselheiros para as deliberações.

Percebe-se a suma importância que o território/ a terra tinha para a construção da identidade e para a organização social dos ambundos. Acrescenta-se o uso disseminado da *pemba*- pó branco sagrado que assegurava a fertilidade das mulheres das linhagens- e da *takula*- pó vermelho utilizado para os rituais de fertilidade masculina.³⁸⁰ Ainda, entre os ambundos e congos, uma forma comum de demonstrar respeito e obediência aos chefes era deitar-se no chão e jogar terra sobre os ombros ou esfregá-la na cara, o que reforça o poder simbólico dado a terra.

Os símbolos dos cosmogramas bacongos foram utilizados e reinterpretados pelos capoeiristas antigos, misturando-se ou fundindo-se com símbolos de outras cosmologias. O “cinco Salomão” ou “signo de Salomão”, um pentagrama com uma estrela de cinco pontas, era um símbolo bem difundido entre os capoeiras como um “selo de proteção”, como amuleto protetor que fechava o corpo contra faca, navalha, bala de revólver, protegia contra emboscada, fortalecia o espírito contra mandinga e olho grande.³⁸¹ João do Rio, em suas crônicas do princípio do século XX, falou de como o símbolo era muito utilizado nas ruas do Rio de Janeiro entre os capoeiras.³⁸²

A capa do livro de Kasadi wa Mukuna traz uma imagem do Mestre Noronha tocando seu Gunga, decorado com o “cinco Salomão”. O autor comentou a profusão deste símbolo, tanto na umbanda como na capoeira da Bahia do início do século XX. Mestre Noronha, em entrevista para o autor, falou sobre a importância espiritual do berimbau que

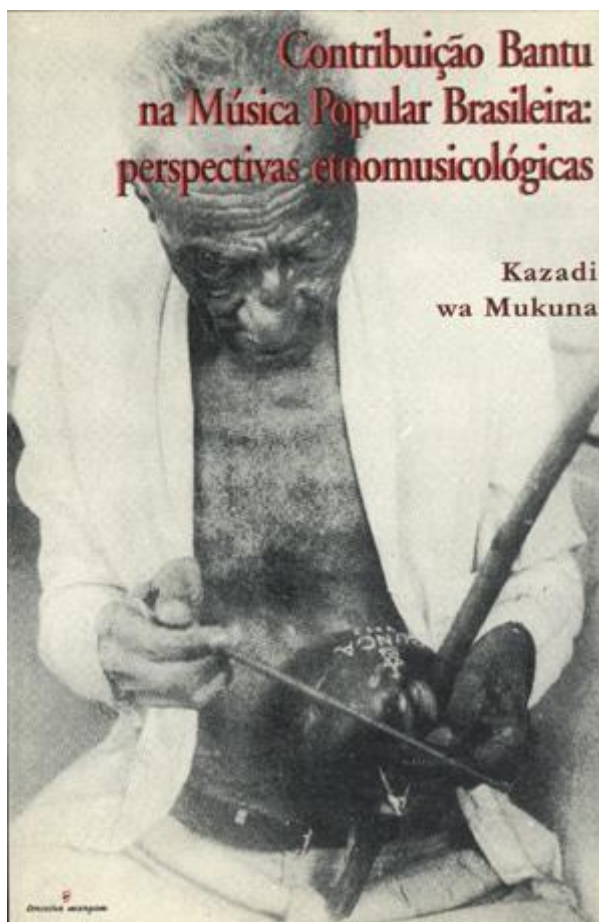
³⁷⁹ MILLER, Joseph. *Poder político e parentesco*. P.46.

³⁸⁰ MILLER. *Op. Cit.* P.47

³⁸¹ TALMON- CHVAICE, Maya. *The Hidden History of Capoeira: A Collision of Cultures in the Brazilian Battle Dance*. University of Texas Press, 2007. p.107

³⁸² BOUÇAS, Edmundo. *Melhores crônicas de João do Rio*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2009. Crônica *As ruas*.

atuava na conexão entre os dois planos, e que o referido símbolo, ao ser gravado no instrumento, lhe agregava mais poder e proteção.³⁸³



Capa do livro mostrando Mestre Noronha e seu Gunga com o “cinco Salomão”

Os movimentos dos capoeiristas ao louvarem o chão e os amuletos de proteção mostram a permanência e transformações de concepções de mundo centro-africana no Brasil e abre possibilidades de pesquisa sobre os simbolismos e gestuais contidos na cultura afro-brasileira.

4. Posturas invertidas:

“Menino quem foi seu mestre?

Meu mestre foi Salomão

Andava com os pés pro alto

³⁸³MUKUNA, Kasadi Wa. *Contribuição Bantu na musica popular brasileira: perspectivas etnomusicologicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2002.

E a cabeça para o chão”

(Ladainha de Capoeira Angola)

Cavazzi ao descrever os sacerdotes e ritos tradicionais dos *ambundos* em Angola no século XVII citou o Nganga Ngombo, que andava com a cabeça para baixo e era visto pela população como uma pessoa de amplos poderes espirituais.³⁸⁴

Andar de cabeça para baixo, “de bananeira”, revela uma sabedoria dos ancestrais angolanos. Desch-Obi concluiu isto ao investigar as posturas invertidas do *Ngolo*, que possibilitava a seus praticantes mais destros acessar ao mundo espiritual. De acordo essa teoria, Kalunga evoca um mundo invertido onde os ancestrais andam com os pés para cima. Este paradigma teria dado origem a uma arte marcial que se baseia em sustentar o corpo com as mãos e chutar enquanto está de cabeça para baixo. Segundo esse autor, as posições invertidas eram consideradas as mais poderosas técnicas do arsenal do *Ngolo*, e era a mais importante força espiritual para harmonizar o corpo com os ancestrais.³⁸⁵

Segundo Deschi-Obi, praticantes do *Ngolo* teriam sido capturados pelas malhas do tráfico de escravos e espalharam esta tradição de chutes invertidos para as Américas. A capoeira utiliza dessa sabedoria e, mesmo que de forma inconsciente, o capoeirista, quando se coloca em posições invertidas aumenta sua força física e espiritual e se reconecta com os ancestrais africanos.

5. Roda

“Iê dá volta ao mundo!”

(Chula de Capoeira Angola)

A formação circular é um elemento fundamental na concepção de mundo africana. Todos os rituais públicos acontecem dentro de uma roda, em que os participantes doam suas energias e são responsáveis pelo bom andamento do rito. O ocupante do centro da roda pode revezar, e geralmente são as pessoas de maior destaque na sociedade, os recém-iniciados ou os recém-casados.

A sociedade do Kunene via o círculo do *Ngolo* como um espaço sagrado. A *elola* ou *ovahakelela*, a roda, era socialmente um espaço especial que evocava imagens

³⁸⁴ CAVAZZI, Giovanni. *Descrição histórica dos três reinos*. Vol. I, p. 93.

³⁸⁵ DESCHI-Obi. *Fighting for honour*. p. 06.

poderosas do status sagrado da força. O ritual circular era configurado para levar os praticantes ao mundo espiritual.³⁸⁶

A roda da capoeira retoma o valor social do círculo e é entendida como “a volta do mundo”, a roda da vida onde tudo acontece, onde as características mais íntimas de cada um são evidenciadas, é a verdadeira sala de aula da capoeira onde se formam os mestres e se transmite práticas e valores tradicionais, é o palco em que ocorre a ligação com a “terra mãe”. Ao realizar esta “volta ao mundo”, o angoleiro sente que se reconecta com a ancestralidade, como se sua alma pudesse ir à África e trazer elementos da visão de mundo dos antigos para seu jogo.

A roda de capoeira recebeu recentemente o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO³⁸⁷ por acreditar-se que é um espaço ritualizado que reúne cantos e gestos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia, um código de ética, e revelam companheirismo e solidariedade. A roda é o lugar de socialização de conhecimentos e práticas; de aprender e aplicar saberes, testar limites e invenções, reverenciar os mais velhos e improvisar novos cantos e movimentos.

6. Cantos

Os cantos da capoeira veiculam saberes, histórias, lições de moral, provérbios e são considerados por excelência meios de transmissão de conhecimentos. Na capoeira angola os cantos se dividem em ladainhas, chulas e corridos. As ladainhas são as músicas mais importantes e tradicionais, cantadas por mestres ou pelos mais velhos, são fundamentais para abrir a roda, ou seja, a primeira coisa que se canta é uma ladainha, seguida pela chula, que é a louvação, a que todos devem repetir. “Iê viva meu mestre!”. “Iê viva Angola”, “Iê Aruanda”. Depois seguem os corridos, que são as músicas cantadas no desenrolar dos jogos. Os corridos são marcaos pela linguagem metafórica, carregada de adágios e sentidos sociais profundos, e seguem o formato coro/ solo com improvisações, muito comum nas músicas africanas.³⁸⁸ Através do repertório oral da capoeira é possível conhecer a visão de mundo, valores, sentimentos dos antigos africanos

³⁸⁶ DESCHI-OBI. *Op. cit.* P. 40.

³⁸⁷ http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1230742
acesso em 27 de Novembro de 2014.

³⁸⁸ MUKUNA, Kasadi Wa. *Contribuição Bantu na musica popular brasileira: perspectivas etnomusicologicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2002.

e de seus descendentes no Brasil. Expomos aqui trechos de algumas músicas tradicionais da Capoeira Angola que permitem a evocação da memória de Angola como terra ancestral.

a) Côro: *“Eu sou angoleiro que veio de angola*

Solos: *eu carrego no peito um berimbau viola*

eu trago comigo a memória de Angola

eu trouxe comigo um pandeiro na sacola”

Aponta a origem étnica de quem o canta e reforça a identidade “angoleiro”, praticante da Capoeira Angola. O fato de trazer um berimbau nega a idéia de que os africanos vieram despojados de sua cultura, ao contrário, trouxeram consigo na travessia atlântica os valores de sua cultura, se não da forma material, trouxeram cravados no coração.

b) Côro: *“Que navio é esse que chegou agora? /*

Solo: *é navio negreiro com o povo de Angola*

é navio negreiro com a mandinga de Angola.”

Fala da travessia atlântica, da penosa viagem do navio negreiro, possibilita aos praticantes de hoje lembrar esta triste fase da história da humanidade. A melodia deste corrido é bem lenta e denota o sofrimento de quem teve que ser embarcado.

c) Côro: *“Vou me embora, vou me embora, vou me embora pra Angola/*

Solos: *se você quiser me ver, bote seu navio no mar*

Minha mãe tá me chamando, eu vou lá vou ver o que é ”

Este sentimento de escapismo e evasão é bem recorrente nas rodas de capoeira. Canta-se com frequência o desejo de retornar a “terra mãe”, atravessar novamente o oceano em busca do que foi perdido. O verso “minha mãe tá me chamando” indica esta conexão ancestral que está em Angola.

d) Côro: *“Tintintim Aruandê*

Solo: *Aruanda o caboclo é cabecê*

Aruanda é água de beber”

Aqui se tem uma evocação de Aruanda, que segundo Nei Lopes, significa:

ARUANDA: Moradia mítica dos orixás e entidades superiores da Umbanda. De Luanda, topônimo [“ARUANDA, forma toponímica feminina através da qual a memória coletiva do negro brasileiro teria conservado a reminiscência de São Paulo de Luanda, capital de Angola, porto africano do tráfico de

escravos (...). Com o tempo, deixou de designar o porto de Angola, para se transformar em lugar utópico, passando como utopia, a abranger toda a África: pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa.- *Encicl. Delta-Larousse*, 1970.]]³⁸⁹

e) Côro: “*Sai lá do Congo, passei por Angola, cheguei aqui hoje quero vadiar agora.*”

Solo: *eu quero vadiar, eu quero vadiar, capoeira de Angola me chamou pra vadiar.*”

Este corrido revela um pouco da dinâmica interna do tráfico negreiro na África, onde povos distintos percorriam vastas regiões até serem embarcados nos portos do litoral. O porto de Luanda, em Angola, foi um dos principais pontos de embarque de escravos nos séculos XVII e XVIII, de onde saíram pessoas das mais diversas etnias. Na perspectiva do corrido, o que une a todos seria a capoeira, expressa no verbo “vadiar”.

f) Côro: “*Angola êê, Angola êê, Angolá*”

Solo: *O meu pai é de Angola êê, minha mãe é de Angola angolá*
Minha avó é de Angola êê, meu avó de Angola angola”

Aqui se canta a origem étnica da família, evidenciando que todos vieram de Angola em uma nítida homenagem à terra dos antepassados.

g) Côro: “*É preto, é preto, é preto, ô Kalunga (coro)*”

Solo: *Eu também sou preto, Kalunga*
Todo mundo é preto, Kalunga”

Há aqui uma afirmação da identidade étnica do negro na sociedade brasileira. Kalunga é uma referencia aos espíritos da água presentes na cosmologia congo-angola, que pode denotar tanto a morte como o grande oceano que foi atravessado no navio negreiro.³⁹⁰

Há muitos outros elementos e versos que trazem conexões com a terra-mãe Angola. Trouxe aqui alguns exemplos para sustentar o meu argumento central, de que o movimento ginga da capoeira traz uma referência à rainha angolana. Com foi exposto, a

³⁸⁹ LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Pallas, 2003. P.32.

³⁹⁰ SLENES, Robert. “Malungo ngoma vem. África Coberta e Descoberta No Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

Capoeira Angola traz em seu cerne vários elementos que remetem à história de Angola e a cosmovisão dos povos de Angola. Desta forma, não seria coerente pensar que o movimento essencial desta arte indica uma referência à mais famosa soberana daquelas terras? Como a memória da Rainha Ginga e sua sabedoria guerreira aparecem na roda de Capoeira Angola? As relações entre a personagem histórica e o movimento serão detalhados a seguir.

2.4. Ginga: história em movimento

Pastinha, ao explicar seu processo de aprendizagem da capoeira, contou que o velho Benedito de Angola, vendo que ele, franzino, apanhava dos meninos maiores o chamou e disse “o tempo que você perde empinando raia vem aqui no meu cazuá que vou lhe ensinar coisa de muita valia.”³⁹¹ “Ginga pra aqui, ginga pra lá, ginga pra aqui, ginga pra lá, cai, levanta”³⁹². Assim, Pastinha aprendeu a capoeira. Através da ginga, seu elemento essencial.

Repare que as palavras utilizadas em suas narrativas são de origem quimbundo. Cazuá vem de *nzua*, cabana. E a ginga? De onde veio a ginga que Seu Benedito de Angola ensinou a Pastinha?

Para responder a esta questão e entender as relações da ginga da capoeira com a cultura angolana, precisamos penetrar na forma com que o conhecimento é transmitido dentro desta manifestação cultural, em que o corpo assume grandes funções. Pastinha iniciou seus manuscritos apresentando a base de sua filosofia- o corpo: “Amigos o corpo é um grande systema de razão, por detraz de nossos pensamentos acha-se um Snr. [senhor] poderoso, um sábio desconhecido”.³⁹³

O “jogo de corpo” foi uma sabedoria utilizada pelos negros para escaparem da opressão do sistema escravista. Pastinha escreveu:

Depois que os negros se achou ser forte com sua arma manhosa, tornou-se difícil para os cabos do mato por as mãos nos negros, porque?

³⁹¹ Entrevista para a Revista Realidade. Fevereiro de 1967.

³⁹² Assim Pastinha descreveu seu processo de aprendizagem da capoeira com mestre Benedito de Angola no documentário *Pastinha: uma vida pela capoeira*, de Antônio Carlos Murici, 1998. 7’30”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RpBW7dINqrI>, acesso em outubro de 2017.

³⁹³ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. Salvador, [19-]. (Manuscrito). Grafia original

Escorregavam mesmo que quiabo, eles aplicavam truque no próprio corpo.³⁹⁴

Reparem que em seu discurso, a sabedoria corporal é apontada como a principal arma do negro:

Porque dizem que a capoeira não tem golpes? Se a capoeira não tem golpes? Os caboclos, não lutavam, os nagôs não idealisavam no batuque, na dança do candobre, o batuque é luta, o candobre [candomblé] é para da volta no corpo, que eles diziam, **ginga meu fio, pra dibra das garras do agressor** e o restos não é mais com migo.³⁹⁵

Para se livrar das agressões, os negros utilizavam o molejo corporal que foi chamado de ginga, conceituado como o movimento básico da capoeira. Seria este nome uma referência à rainha Ginga de Angola?

Sendo a Capoeira Angola uma arte que evoca a memória de Aruanda - como exposto acima -, que traz instrumentos musicais de origem angolana, que traz, em seu gestual, lembranças de rituais angolanos, e em seu léxico, várias palavras de origem quimbundo, como gunga, banda, bamba, não seria pertinente supor que seu movimento fundamental guarde relações com a principal rainha da história de Angola, já que ambas têm o mesmo nome?

Pastinha, no livro em que apresentou os principais golpes e fundamentos da Capoeira Angola, escreveu:

A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade - confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino.³⁹⁶

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.42. [grifo meu]

³⁹⁶ PASTINHA, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Salvador. 2.ed. FUNCER. 1969.

A movimentação corporal contida na ginga revela a astúcia, capacidade de iludir e enganar o oponente. Não seriam estas as mesmas características atribuídas à Rainha Ginga e sua tumultuada vida política e militar?

Como vimos na introdução, há diversas palavras empregadas nas línguas centro-africanas que podem ser associadas à trajetória tumultuada da rainha angolana. Em quimbundo, *kujinga* significa remoinhar, rodeirar, torcer, girar, enrolar³⁹⁷. Na língua quioca (Cokwe), falada no leste de Angola, *jinga* significa enrolar, enroscar, enrodilhar, contornar, circundar, torneirar, rodear, andar à volta de.³⁹⁸ Palavras com sonoridades próximas à *ginga* faziam parte do vocabulário de várias línguas centro-africanas e tinham sentidos parecidos que remetem a ideia de tumulto, enrolação. Os povos centro-africanos aqui a empregaram com novos sentidos, unindo significados, como um “amálgama”, uma síntese, que guarda relações com os sentidos originários e se liga a uma “gramática cultural comum”, remetendo a noções históricas e sabedorias mais profundas compartilhadas pelos centro-africanos.

Aqui busco cruzar os significados africanos das palavras homófonas à *ginga* - o que chamo de busca etimológica - com os sentidos atribuídos a ela no contexto brasileiro, pensando quem a empregou, em que circunstâncias, com que objetivo - o que chamo de busca semântica.

Para melhor compreender os sentidos empregados para a palavra *ginga* é necessário nos aproximarmos da forma pela qual os afro-brasileiros construíram suas histórias e memórias. Precisamos aprender a compreender a história contada pelos gestos, movimentos, meneios. A expressão rítmica, as danças e os movimentos corporais remetem às lembranças ancestrais e são capazes de deslocar energias e produzir sentidos.³⁹⁹

³⁹⁷ MATA, Cordeiro da. *Dicionário quimbundo-português*. Apud. MINISTÉRIO DA CULTURA DE ANGOLA. *Njinga a Mbande e Aimé Césaire. Independência e universalidade*. Luanda, 13 e 14 de dezembro de 2013. República de Angola, UNESCO, 2013

³⁹⁸ BARBOSA, Adriano. *Dicionário Cokwe-português*. Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1989.

³⁹⁹ MARTINS, Leda Maria. “Gestures of Memory, Transplanting Black African Networks”. In: MCQUIRK, Bernard & OLIVEIRA, Solange R. (eds.) *Brazil and the Discovery of America: Narrative, Fiction and History*. England, Edwin Mellen Press, 1995.

Nos candomblés, a linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. A palavra, para ter o efeito sagrado, deve estar “acompanhada de gestos simbólicos apropriados”.⁴⁰⁰

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.”⁴⁰¹

Merrian, na década de 1960, já mostrava a importância dos estudos sobre as músicas e danças africanas como “guias do comportamento humano”, que expressam aspirações, valores e relações sociais, políticas, econômicas, religiosas e educacionais.⁴⁰² Ele entende a música e a dança como fenômenos históricos, como comportamentos simbólicos, que induzem certas atitudes, emoções e qualidades estéticas. Desta forma, ambas podem ser utilizadas como fonte para compor a história das sociedades africanas nas quais estão inseridas. De forma análoga, penso estas categorias como essenciais para se compor a história dos africanos na diáspora e a formação das culturas afrodescendentes.

A capoeira é entendida como cultura de raiz, como prática que permite conhecer a história e as memórias dos afro-brasileiros. É uma *comunidade imaginada*, pensada como discurso que constrói sentidos através de histórias e memórias de continuidade, “no culto de símbolos e nas práticas sociais recorrentes.”⁴⁰³

⁴⁰⁰ SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte: pàdè, àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 5ª ed. Trad. Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1988. P.46

⁴⁰¹ FU-KIAU. Bulwa meso, master's voice of Africa. *Apud*. LIGEIRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. In: A LETRI A. v. 21 - n. 1 -jan.-abr. - 2011

⁴⁰² MERRIAN, Allan. Music and Dance. In: LYSTAD, Robert A. *The African World: a Survey of Social Research*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1965

⁴⁰³ HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 14-15

Para tecermos a relação entre a rainha Ginga e o movimento ginga, além dos escritos de mestre Pastinha e de outros mestres antigos, consulto as tradições orais e suas formas de transmissão de conhecimentos, para as quais os mestres são os principais depositários. O que os detentores mais velhos e mais sábios do universo da capoeira ensinam sobre a ginga? A partir dos depoimentos dos mestres busco conhecer os sentidos que eles atribuem à palavra e ao movimento. Isso ajuda-nos a compreender o que significa o movimento ginga no universo da capoeira.

Nas entrevistas com os mestres, evitei ao máximo não elucidar a minha hipótese inicial da relação do movimento com a rainha angolana, para não interferir nas respostas ou suggestionar os entrevistados. A pergunta que me guiou foi: “O que é Ginga?” Com esta pergunta pretendi desvendar os significados embutidos no movimento e entender a sua função no jogo da capoeira.

Todos os mestres concordam que a ginga é o movimento primordial da capoeira. Em seu livro, Mestre Bola Sete conta como os antigos mestres ensinavam a capoeira a partir da ginga:

Constatei que, a princípio, eles (os Mestres antigos) transmitiam para os alunos os movimentos básicos de defesa, iniciando as aulas sempre com o treinamento da ginga, a exemplo do Mestre Pastinha, que costumava segurar na mão do aluno durante algum tempo, até que ele dominasse os seus passos, passando a colocar os braços na posição defensiva.⁴⁰⁴

Ao serem questionados sobre os significados da ginga, os mestres responderam:

“A ginga é o movimento básico da capoeira, o primeiro movimento que se aprende e na verdade, eu acho que é o último que se finaliza. A ginga tem um **movimento constante**. A ginga é a base da capoeira, todo movimento sai a partir da ginga, eu vejo a ginga como uma movimentação que serve para **enganar o adversário** como também para dar sua base para saltar o próximo movimento”. (Mestre Cobra Mansa)

Esta resposta mostra uma continuidade com o sentido que o sufixo “jinga” apresenta na gramática, em que dá sentido de frequência, ação contínua.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Cruz, J. L. Oliveira ‘Mestre Bola Sete’. *A capoeira na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p.34

⁴⁰⁵ OSÓRIO, João de Castro. *Gramática Kimbundo*. Prefácio de José Luis Quintão. Lisboa: Edições Descobrimento. 1ª edição, 1934. E o trabalho do linguista José Benedito em:

“A ginga é um jeito que o corpo dá. A ginga é tudo, é a própria capoeira. É dança, é a movimentação do capoeira, que **vai prum lado, vai pro outro pra não se deixar atingir**. A ginga é **enganação, serve para confundir, pra enganar o adversário**. Um cara que ginga não é acertado, ele se movimenta e o golpe não pega nele. Vai pra cima, pra baixo, o golpe não entra. Sem a ginga não tem capoeira. O bom capoeirista vai arrumar um jeito de fugir do golpe usando a ginga, a **malícia**, por isso que é um jeito que o corpo dá.” (Mestre Lua Rasta)

Mestre Lua Rasta evidencia a função desta movimentação. O objetivo de “enganar o adversário” é também exposto por outros mestres:

“Aprendi com meu mestre Nô que a ginga é a primeira sequência da capoeira. A capoeira sem ginga não é capoeira. A ginga é uma dança e você pode vencer seu adversário com a ginga. É a esquiva. A ginga é o movimento global, é o jeito que o corpo dá, a ginga é aquele malabarismo. É **a dança da capoeira e engana também o adversário**, eu gingando ninguém sabe daonde vai sair o golpe, é dela que vai sair o golpe e as outras sequências. Se não tiver ginga, não tem sequência.” (Mestre Zé do Lenço)

“Quando a maioria dos mestres de Capoeira Angola de Salvador começam a ensinar a capoeira, ensinam que a ginga é o elemento principal dentro da Capoeira Angola que é justamente **o aprender a se esquivar, aprender a driblar, aprender a sair, entrar, na luta corporal**, que é a base da capoeira, que é luta de ataque e defesa.(...) A função da ginga é **estar sempre fugindo, estar sempre esquivando, não estar em um ponto fixo**, porque você está em uma luta e está sendo atacado e você não pode estar em um ponto fixo, você não pode ficar naquele ponto central, tem que estar de um lado ou de outro, para que o adversário não tenha tanta facilidade em lhe ver. Inclusive eu fiz um estudo, de que na África, as zebras, quando estão sendo perseguidas por um leão, como elas tem as cores, as listras pretas e brancas, elas começam a correr de um lado para o outro, uma contra a outra, para tirar o foco do animal que vai atacar a manada, isto é uma estratégia também, aí o animal não consegue ver o que vai ser atacado direito. A capoeira também tem isso do animal. Então a ginga é isso, é você **disfarçar, se esconder, é você buscar uma maneira de não ficar visível, ser invisível**.” (Mestre Ras Ciro)

“A ginga é a própria capoeira, se não houver ginga não tem a capoeira. O que identifica o capoeirista é a ginga, se não tem ginga, não tem capoeira. O que determina ser ou não ser capoeira é a ginga. A ginga é um diferencial, ser bom ou ser ruim, o bom capoeirista é aquele que

sabe gingar. Como dizia meu amigo, mestre Decânio, a ginga é uma **mentira: ‘faz que vai e não vai, quando ele pensa que você não vai, você foi’**, como também dizia meu mestre Pastinha. A ginga é **encantar** o camarada. (Mestre Bola Sete)

Alguns mestres destacaram que a ginga que dá característica de dança à luta, que a “disfarçava” para evitar conflitos com a ordem do sistema escravista.

“A ginga é dança, é o princípio de todos os movimentos, é um tipo de dança de onde saem todos os movimentos. O objetivo é **aguardar o momento certo** para aplicar os golpes e **dar ao jogo uma sensação de dança.**” (Mestre Virgílio da Fazenda Grande)

“A ginga são as passadas básicas e fundamentais da capoeira. É o que **dá característica de dança à luta** da capoeira. São passadas carregadas na cintura, o que dá excelência à movimentação do capoeirista.” (Mestre João Angoleiro)

A capoeira traz esta ambiguidade: é uma luta e uma dança ao mesmo tempo. A dança é colocada como um disfarce ao qual os escravizados tiveram que se valer para conseguirem exercitar o corpo já que treinamentos marciais seriam proibidos pelos senhores. Pastinha afirmou que a dança foi uma adoção estratégica:

Capoeirista nunca dizia a ninguém que lutava. Era homem astuto e artiloso, como a própria luta, que se disfarçou com a dança para sobreviver depois que chegou de Angola. Capoeirista é mesmo muito disfarçado. Contra a força só isso mesmo. Está certo.⁴⁰⁶

Contudo, sabemos que as artes marciais no contexto africano eram executadas junto com músicas, sendo esta um elemento presente nos mais diversos ritos. Desta forma, penso que a dança, para os angolanos, não era apenas um meio de disfarçar a verdadeira prática, mas sim um meio de se expressar enraizado em suas culturas. De qualquer modo, a capoeira traz os dois elementos. Se pensarmos a dança enquanto elemento feminino que empresta “suavidade e graça próprias de um bailarino”,⁴⁰⁷ e a luta como elemento masculino, de vigor e força física, caímos na ambiguidade de ambas as gingas. A Rainha Ginga também foi conhecida por apresentar elementos femininos e masculinos. Era sensual, diplomática, mas também guerreira, comandava tropas, o que lhe levou a assumir

⁴⁰⁶ PASTINHA, Vicente Ferreira. *C.E.C.A- Quando as pernas fazem miserê (metafísica e prática da capoeira)*. Salvador, [19-]. (Manuscrito). Grafia original

⁴⁰⁷ PASTINHA, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Salvador. 2.ed. FUNCER. 1969.

posturas masculinizadas.⁴⁰⁸ A ginga da capoeira também oscila entre a leveza e a violência, na “dança está o seu perigo”.⁴⁰⁹

Em um depoimento audiovisual, Pastinha evidenciou outra ambiguidade da capoeira, que consiste em sua maior sabedoria: o de saber a hora certa de entrar e sair.

Capoeira tem negativa, a capoeira nega. A capoeira é positiva, tem verdade. Negativa é fazer que vai e não vai, e na hora que ‘nego’ mais espera, o capoeirista vai e entra e ganha e quando ele vê que perde, ele então deixa capoeira na negativa pro camarada, para depois então ele vir revidar.⁴¹⁰

Esta sabedoria consiste em camuflar as reais intenções com o próprio corpo, vai pra lá e pra cá para não dar certeza de onde sairá o golpe, faz que vai-não-vai para pegar o adversário desprevenido. Ginga para se encontrar as melhores oportunidades de ataque.

Outro aspecto presente na ginga foi pontuado por Mestre Augusto Januário, citando os estudos de Letícia Reis⁴¹¹:

“A ginga foi o artifício que o homem usou para **evitar o conflito direto**, você quando ginga está **negaciando, está negando, está negociando** no seu jogo de corpo pra evitar o conflito direto e na ginga você vai construir seu movimento para aplicar seu ataque e sua defesa. Então a ginga é o jeito que você utiliza seu corpo para aplicar o movimento de ataque e de defesa, que nada mais é que a impressão digital, cada um ginga de um jeito. (...) A ginga tem essa finalidade: negociar com outro para que você possa aplicar seu movimento, possa sair do movimento. É a negociação da capoeira para evitar o conflito direto, bater, se não a capoeira seria igual ao boxe ou a outras artes, se ginga sempre negando, aí que vem a negaça, aí que vem a mandinga, o seu jeito de fazer essa negociação.” (Mestre Augusto Januário)

A habilidade de negociar aparece como um dos atributos da ginga. Quando o capoeirista está gingando, ele não está atacando, é o momento no jogo em que não há golpes. Desta forma, a ginga também denota a capacidade de evitar o conflito, buscar negociar, para que o jogo não se torne apenas luta. Para além de dar base às entradas e

⁴⁰⁸ THORNTON, John. “Legitimacy and Political Power: Queen Njinga, 1624-1663”. *The Journal of African History*, Vol. 32, No. 1 (1991), pp. 25-40. Cambridge University Press.

⁴⁰⁹ Entrevista de Mestre Pastinha para a Revista Realidade. Fevereiro de 1967. Ano I, número 11. Texto de Roberto Freire.

⁴¹⁰ Documentário *Pastinha: uma vida pela capoeira*. Direção Antônio Muricy, 1998.

⁴¹¹ Mestre Augusto Januário, em sua entrevista, citou o livro *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil* de Letícia Vidor dos Reis.

saídas (ataques e defesas), a ginga possibilita o entendimento entre os jogadores, ela permite a retomada de equilíbrio entre as partes. A ginga pode ser entendida como um momento de “trégua”, de “não-agressão”, que pode ser rompido a qualquer momento devido à sua malícia inerente.

De acordo com as respostas dadas pelos mestres, enumeramos os atributos da ginga: a movimentação constante usada com o objetivo de enganar o oponente, driblar, confundir, possibilitar a fuga e ao mesmo tempo projetar um ataque, não ser um alvo fácil. Usado inicialmente para disfarçar a luta em dança; é também negociação, é diplomacia, evita o conflito direto; é o que dá beleza ao jogo, dá leveza à luta; é o momento em que o jogador mostra suas habilidades em dissimular e assim, pode fazer com o que o oponente “abra as guardas”, permitindo que se vença o jogo. Elemento ambíguo, malicioso, que determina a vitória.

Impossível não associar estes significados à trajetória política e militar da rainha Ginga, por mim estudada no mestrado.⁴¹² Durante sua longa vida, esta rainha usou de mil “disfarces”, assumiu diversas roupagens para garantir sua sobrevivência política e espaços de mando: foi batizada, mas poucos anos depois, passou a comandar os guerreiros jagas, e, no final de sua vida, voltou a se proclamar cristã. Em um constante vai e vem de estratégias, buscava a negociação e a diplomacia, mas quando esta via não produzia efeitos, mostrava sua força na guerra.

Vários episódios da vida desta rainha nos mostram sua perspicácia para vencer os inimigos, seja para enganá-los e conseguir fugir, seja no enfrentamento militar direto. As características atribuídas à rainha correspondem aos adjetivos empregados para descrever o movimento ginga.

Sua primeira aparição pública, como embaixadora do seu irmão Ngola Mbandi, revelou uma mulher forte e exuberante. O célebre “episódio da cadeira”, no qual ela usou uma donzela de seu séquito como cadeira na audiência com o governador português em Luanda, provou sua astúcia e sabedoria para não deixar o adversário se elevar. Garantiu amizade, mas não descartou a guerra se a soberania do Ndongo fosse desrespeitada. “Os presentes admiraram, todos pasmados, esta presteza em sair-se bem e a vivacidade da sua

⁴¹² Fonseca, Mariana Bracks. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola. Século XVII*. Dissertação de Mestrado em História Social. USP. 2012. Publicado pela Mazza Edições em 2015.

inteligência, nunca esperado duma mulher tanta desenvoltura.”⁴¹³ A partir de então o governador João Correia de Sousa passou a estima-la e “julgá-la capaz de aprender a nossa santa religião”.⁴¹⁴ Com o batismo que então ocorreu tornou-se Dona Anna de Sousa, princesa cristã afilhada do governador.

Antes de retornar ao Ndongo, permaneceu algumas semanas em Luanda, onde se admirou com a “disciplina e segurança das tropas lusas”⁴¹⁵, “muito interessada no funcionamento das coisas da guerra portuguesa”.⁴¹⁶ Seria isto um reflexo da sua habilidade de dissimular suas verdadeiras intenções? Poderia ela ter se aproveitado da sua qualidade de hóspede real para obter informações privilegiadas sobre o exército do futuro inimigo?

As guerras movidas pelo governador Fernão de Souza, comandadas pelo capitão-mor Bento Banha Cardoso entre 1626 e 1629, mostraram a grande habilidade de Nzinga em escapar da dura perseguição que contra ela deflagrara o governo. As primeiras ofensivas foram travadas nas diversas ilhas do rio Cuanza. Desde 1624, quando assumiu as insígnias de poder do Ndongo, a rainha vinha se fortificando na ilha de Quindonga.

Cadornega registrou que a rainha, utilizando a geografia do rio a seu favor, migrava de uma ilha a outra, de forma que os inimigos não pudessem saber seu paradeiro, deixando-os confusos e sem como atacá-la. Quando os portugueses conseguiram, enfim, invadir a ilha de Maopolo, aproximando-se de sua localização, ela enviou embaixadores ao capitão-mor, “pedindo-lhe a não apertasse tanto”, que ela queria ser vassala do rei de Portugal, e que, em três dias, viria pessoalmente com sua corte se render.⁴¹⁷

O capitão concordou. Findo os três dias, a rainha não veio, e ele percebeu que havia sido enganado. O pedido de trégua foi apenas uma artimanha, “um estrategema”⁴¹⁸ para evitar sua rendição. Invadiram a ilha, constaram que a rainha não estava mais lá: havia fugido, mas antes deixou a ilha infestada de bexigas (varíola) que matou grande

⁴¹³ CAVAZZI, 1965. v.II. p.67

⁴¹⁴CAVAZZI, 1965. v.II. p. 69

⁴¹⁵GLASGOW, 1982. p. 82.

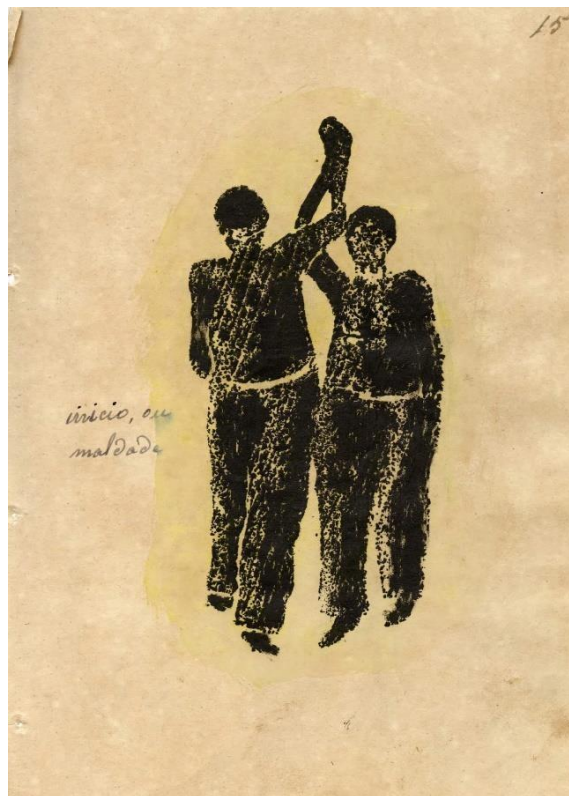
⁴¹⁶ CADORNEGA, 1972. V. I, p. 62.

⁴¹⁷Idem. p. 137.

⁴¹⁸Idem. p. 139

parte do exército português, inclusive o rei coroado pelos portugueses, Ari a Kiluanje, naquele ano de 1626.

Quem pratica a Capoeira Angola certamente associará essa “enganação” à “chamada”, quando um camarada, ao acertar ou ser acertado, interrompe o jogo estendendo as mãos. O outro deve responder, dirigindo-se ao oponente até que as mãos de ambos se toquem e daí prossigam com o passo a dois, para lá e para cá, para que o jogo continue. A chamada é um momento utilizado no jogo para harmonizar, como um pedido de desculpas, ou para chamar forças, mas é um momento cheio de “mandinga”, em que o adversário pode mostrar ser ardiloso e se aproveitar para retribuir o golpe.



Desenho de mestre Pastinha representando a ‘chamada’. Ao lado, escrito “início, ou maldade”.

Pastinha alerta que a chamada é um dos momentos mais perigosos do jogo da capoeira, em que se deve estar sempre atento. Pode ser um momento em que o jogador usa de dissimulação, finge pedir desculpas, para, quando o adversário vir distraído, ou com a guarda baixa, acertá-lo. “O capoeirista é desconfiado e não se deixa iludir por esta aparente retirada do possível agressor”, ensina mestre Pastinha.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Pastinha, Vicente. Capoeira Angola, 1988. P.40.

Lewis interpretou as chamadas como uma espécie de "um jogo dentro do jogo", onde as regras do jogo comum são quebradas e um novo conjunto de sub-regras prevalece.⁴²⁰ Os antigos mestres ensinavam que as chamadas permitiam a aplicação total da astúcia, da malícia, considerada uma habilidade central da capoeira.

Outro episódio que revela dissimulação da rainha deu-se em 1629, quando ela enviou um alto funcionário de seu quilombo (o *mani Lumbo*, que tratava das relações exteriores) à fortaleza de Ambaca, com 400 escravos e 105 vacas de presente ao governador. O emissário dizia que a rainha era “filha” do governador e que gostaria de fazer feiras. Pedia para suspender a guerra contra ela, “porque queria se quietar por estar cansada de andar pelos matos” e queria se “meter debaixo do emparo do capitão e morrer a seus pés”⁴²¹, e também requeria autorização para se estabelecer na “ilha da Imbilas”.⁴²² Ao ser questionado sobre o paradeiro de Nzinga e quais sobas a acompanhavam, o emissário respondeu que ela estava em Bange, uma terra firme junto ao Cuanza, acompanhada por poucos sobas. Bento Banha Cardoso foi então enviado a esta localidade para tentar prender a rainha. Mas os portugueses foram informados de que, ao mesmo tempo em que tentava essa saída diplomática, Nzinga atacava importantes pontos do comércio de escravos e sobas aliados, como Candelle dos Quezos e Andala Quesuba, tomando suas “fazendas e peças”⁴²³. Diante desses ataques, os portugueses concluíram que o *mani Lumbo* fora enviado como espião para saber como os portugueses estavam articulando a conquista e para enganar o capitão Bento Banha Cardoso, que foi mandado a Bange, bem distante de onde realmente estava a rainha. Nzinga usou esta estratégia para ganhar tempo e melhor articular sua fuga, enquanto agia contra os portugueses, desarticulando o comércio de escravos na região.

A ginga, no jogo da capoeira, também mostra este ardil: o jogador dá pistas que vai para um lado, e vai para o outro, dissimula, finge ser amigo, mas na verdade está atacando. Mestre Pastinha ensinava a essência da capoeira, sua malandragem: “Mandinga

⁴²⁰ Lewis, J.L. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 195–202

⁴²¹ *O extenso relatório do governador a seus filhos*. p.300. In: Heintze, Beatrix. *Fontes para a história de Angola*. Vol. II. Stugart, 1988.

⁴²² Imbila (*mbila*) significa sepultura, designando a Ilha de Kindonga, onde morreu seu irmão Ngola Mbandi e estavam enterrados os antigos Ngolas. In: *O extenso relatório do governador a seus filhos*. p.297

⁴²³ *Ibidem*. p.299-301

na capoeira é malícia, é ‘manha’. É ir sem ter ido e quando menos se espera, foi. É insinuar que vai para lá e acaba indo para cá. É ser forte mostrando fragilidade.”⁴²⁴

Além dos saberes dos mestres, buscamos autores que já trataram de forma acadêmica a capoeira e os significados sociais da ginga. Mello Moraes Filho, um dos pioneiros a escrever sobre a capoeira, ressaltou a dissimulação típica dos capoeiristas:

O capoeira, colocado em frente ao seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se em um só instante. Serve-se dos pés à cabeça, das mãos, da faca, da navalha e não é raro que um apenas leve de vencida dez ou vinte homens.⁴²⁵

Esta descrição é muito parecida com o que Cavazzi e Cadornega apresentam sobre a habilidade individual em saltar e pular para se desviar dos golpes.⁴²⁶ A mesma ideia de que um guerreiro poderia vencer dez a vinte homens aparece em ambos os contextos.

Para Letícia Reis, a ginga existiu desde os primórdios da capoeira praticada pelos escravos para disfarçar a luta em dança, agindo com malícia para dissimular sua verdadeira intenção.⁴²⁷ “Por permitir a um só tempo que o corpo lute dançando e dance lutando, a ginga remete a capoeira à uma zona intermediária e ambígua, situada entre o lúdico e o combativo.” Utilizando os dizeres de Levi Strauss, afirma que a ginga é “boa para pensar”:

Porque faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte mas é, não é uma dança mas é, não é uma luta mas é. No passado, o aspecto lúdico representava sobretudo uma estratégia política para ocultar o aspecto combativo, proeminente na capoeira escravista.⁴²⁸

Em sua análise, a resistência escrava no Brasil pautou-se sobretudo, pela negociação combatente entre senhores e escravos, mais do que pelo confronto aberto ou pela passividade absoluta.⁴²⁹ A autora faz uma leitura gestual do jogo da capoeira para tentar, mediante a análise dessa prática cultural, interpretar essa maneira peculiar de fazer

⁴²⁴ Site <http://venenodanoite.blogspot.com.br/>

⁴²⁵ MELLO MORAIS FILHO, Alexandre José. *Festas e tradições populares no Brasil*, 1895. p.326.

⁴²⁶ CAVAZZI, Giovanni. *Descrição histórica dos três reinos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. CADORNEGA. *História geral das guerras angolanas*, 1972. V. I, p.373

⁴²⁷ REIS, Letícia Vidor de Sousa. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da liberdade. In: SCHWARCZ, Lília Mortiz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Estação Ciência. EdUSP, 1996. p.35.

⁴²⁸ *Ibidem*. p. 36.

⁴²⁹ *Ibidem*. p.39.

política, pautada sobretudo no enfrentamento indireto. Desta forma, a capoeira é entendida como uma luta popular em que a “manha” e a malícia se sobrepõem à força física:

Ginga significa a possibilidade de barganha, atuando no sentido de impedir o conflito. Porém, ao menor sinal de distração do oponente, quando “as chances de falhar são mínimas” (como ensina Mestre Pastinha), aí sim, explode o contra-ataque, como um relâmpago deflagrando-se então o conflito.⁴³⁰

A ginga é entendida como o que impede o confronto direto entre os capoeiristas, e este é apontado como um aspecto político fundamental do jogo de capoeira, um “jogo de contra poder”:

O que importa é saber aproveitar o espaço vazio deixado pelo outro e, quando houver oportunidade, partir para o embate direto. Dessa maneira, o mesmo corpo que, à primeira vista se conforma é aquele que, na ocasião oportuna, se insurge e ataca. E ataca de um jeito inesperado, invertendo as regras do jogo que garantem a dominação.⁴³¹

A surpresa e a malícia são características fundamentais do jogo da capoeira e ambas são evidenciadas através do movimento ginga. Letícia Reis entende que o enfrentamento indireto na capoeira, proporcionado pela ginga e sua linguagem corporal, expressa estratégias de ação do negro para subverter estruturas de representações presentes na sociedade mais ampla, relativas à condição do negro e seu lugar social.

No livro que apresenta de forma introdutória *O que é capoeira*, Areias destaca a importância da ginga, princípio de tudo:

Ela é o movimento mestre de todos os movimentos da capoeira. Sem ginga não tem capoeira, ela é a coluna vertebral dos movimentos da capoeiragem. É ela que proporciona ao capoeirista estar em constante movimento, para não se tornar alvo fácil de seu opositor.⁴³²

Tânia Macedo, ao articular as “malandragens transatlânticas”, em que o “malandro” habita o imaginário brasileiro e também angolano, destacou a ginga, “utilizada para fugir ao trabalho e às condições a que está submetido o operário”,

⁴³⁰ REIS, Letícia Vidor dos. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. Editora CRV, 2010. p.38.

⁴³¹ REIS, Letícia Vidor de Sousa. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da liberdade. In: SCHWARCZ, Lília Mortiz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Estação Ciência. EdUSP, 1996. pp.35-41.

⁴³² AREIAS, Almir. *O que é Capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

associando-a ao “‘jeitinho’ para escapar de situações de conflito”.⁴³³ A ginga representa a capacidade de, fugindo ao conflito, resolver as situações auferindo as maiores vantagens possíveis.

Simone Vassalo diz que a malandragem, a finta e a malícia surgem como características que comporiam a “essência” da capoeira.⁴³⁴ Elas encarnariam uma modalidade específica de “resistência”, opondo-se à força bruta e dissimulando as intenções subversivas dos negros, detentores do “contra-poder”⁴³⁵ e, através dele, resistiriam ao mundo dos brancos. A luta afro-brasileira é pensada a partir de uma extrema alteridade em relação à sociedade dominante. Sodré apresenta a cultura ocidental como dissociação entre o corpo e o espírito, em que o segundo é privilegiado, já que se valoriza a seriedade, a racionalização, o método, a universalização e a rigidez das regras. A capoeira, ao contrário, encarna a “sabedoria africana”: a “malandragem” que atesta sua plasticidade e sua “moral de ocasião”.⁴³⁶

A malandragem e a malícia estavam impregnadas no cotidiano dos capoeiristas baianos nas primeiras décadas do século XX. Em um contexto em que a capoeira estava associada ao mundo da desordem, nem sempre o enfrentamento com a polícia era o caminho adotado pelos capoeiristas. A historiadora Adriana Dias registrou um episódio em que o célebre Besouro de Mangangá, ao ser perseguido por soldados, fingiu estar morto, enganando os policiais. Muitas vezes, os capoeiristas usavam da arte do fingimento e da malícia para garantirem sua vida e sua liberdade, maneira de agir que seria muito valorizada no meio da capoeiragem, “pois desse modo mostravam que sabiam gingar não só o corpo mas também a cabeça, e que mais do que valentes, eram homens inteligentes e espertos”.⁴³⁷

⁴³³ MACÊDO, Tania. Angola e Brasil: com os malandros em cena. In: Rita Chaves; Carmen Secco; Tania Macêdo. (Org.). *Como se o mar fosse mentira*. Maputo: 01 ed. 2003, v.I, pp. 61-74.

⁴³⁴ VASSALLO, Simone Pondé. “Resistência ou conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira”. *Campos - Revista de Antropologia Social*. Curitiba, nº. 7/1, p. 71-82. 2005.

⁴³⁵ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. São Paulo: Codecri, 1983.

⁴³⁶ *Ibidem*. p.81.

⁴³⁷ DIAS, Adriana Albert. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiristas em Salvador na República Velha*. Dissertação de Mestrado em História. UFBA. 2004. Pp.104-106.

Mestre Noronha também registrou a capacidade necessária aos capoeiristas, que devem ter “malícia da sabedoria que corre para não morrer”, mostrando que a fuga poderia ser uma boa saída quando a briga era desvantajosa.⁴³⁸

A Rainha Ginga soube fugir. Fugiu várias vezes, e muitas de forma espetacular. Antes de abandonar ilha de Quindonga, consultou os espíritos de seus antepassados através do ritual de *xinguila*⁴³⁹, em que foi aconselhada: “render-se aos portugueses significaria a perda da liberdade. Não era indigno dela fugir naquela conjuntura, para combater e vencer o inimigo em condições mais favoráveis.”⁴⁴⁰

Em maio de 1629, os portugueses conseguiram invadir seu quilombo. Para evitar ser capturada, Nzinga estrategicamente largou suas bagagens e os prisioneiros para trás durante a fuga, para que os portugueses perdessem tempo os recolhendo. Para conseguir ainda maior vantagem e ganhar tempo, acabou deixando também suas duas irmãs. Nzinga corria rumo a um gigantesco desfiladeiro, perseguida pelas tropas pró-lusitanas, que acreditavam que a cercariam. Só quando alguns conseguiram chegar àquelas bordas do precipício, entenderam que a rainha havia descido a “profunda concavidade” chamada Quina Quinene (Quina Grande dos Ganguelas, localizada no Vale do Lui-Kwango), amarrada em cipós:

[...] e intendendo o Capitão mor que a tinha naquelle sitio encalhada e cercada por todas as partes de penhas, e da nossa guerra, quando se chegou a penetrar o dito sitio achou-se havia despencado ella e toda a gente bolante, e o mais que a pôde seguir por aquellas altíssimas brenhas, por cordas amarradas nas arvores que no mato se achão a que chamão Engungo que vem a ser como sipó do Brazil, e he materia muito forte; por ellas se forão pegando e descendo até o profundo daquellas brenhas que quando a nossa gente chegou a descubrilos parecia aquella gente lá em baixo como formigueiro de formigas, que tão alta era esta eminiencia e profunda aquella concavidade chamada Quina grande ou na sua lingoa Quineni.⁴⁴¹

Mestre Pastinha também registrou a sabedoria de saber fugir presente na capoeira:⁴⁴²

⁴³⁸ COUTINHO, Daniel. *ABC da capoeira angola: os manuscritos do mestre Noronha*. Brasília, 1993.

⁴³⁹ *Xinguilamento* é a posse mediúnica por espíritos. *Xinguila* é o médium, o sacerdote que realiza este ritual de possessão.

⁴⁴⁰ Cavazzi, 1965. v.II, p. 78

⁴⁴¹ *Ibidem*. p. 150.

⁴⁴² Documentário “Pastinha, uma vida pela capoeira”. Direção Antonio Carlos Muricy, 1998.

https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em outubro de 2015.

O capoeira corre, e aí daquele que correr atrás do capoeirista. O camarã corre atrás dele, e o que que deu ali pra guardar? Tem alguma coisa ali na mão dele? O capoeirista corre porque não quer matar.

A associação entre o movimento ginga e a rainha angolana já foi apresentada por alguns autores. Vânia Machado aborda diversas tradições africanas que foram incorporadas na cultura afro-brasileira e cita a rainha Ginga como referência de rainha negra recriada na nossa cultura. Apresenta a personagem como exemplo de liderança feminina africana. Apesar de não conhecer com profundidade a história da rainha, pois diz que ela enfrentou os portugueses durante 13 anos, quando na verdade foram mais de 30, a autora afirma “suas ideias de estratégia de guerrilha fizeram surgir a palavra ‘ginga’ e influenciaram no comportamento guerreiro dos palmarinos foragidos dos engenhos de Pernambuco e Alagoas.”⁴⁴³ Estas afirmações, entretanto, não foram sustentadas por fontes históricas, que é justamente o que se pretende com o presente estudo.

A influência da Rainha Ginga nas lutas anti-escravistas nas Américas foi notada por Glasgow⁴⁴⁴ e desenvolvida por Wedderburn, que a apresenta como “símbolo da luta anti-colonial e anti-escravatura empreendida pelos quilombos no mundo.”⁴⁴⁵ Ambos associaram suas lutas ao seu contemporâneo quilombo de Palmares, sendo a rainha angolana considerada um símbolo da “quintessência das primeiras resistências do povo Mbundo.”⁴⁴⁶ O segundo texto, publicado na coletânea Sankofa, que tem por objetivo tratar as matrizes africanas espalhadas pela diáspora e explorar as conexões entre África e Brasil, teve grande circulação nacional e contribuiu para a difusão da história de Ginga (ainda que cheio de anacronismos) e para mostrar a importância desta rainha nas lutas negras dos séculos posteriores.

Johnny Alvarez, a partir das teorias comportamentais da psicologia, analisou o aprendizado da ginga enquanto aquisição de automatização e de habilidades. Para ele, a ginga da capoeira é um movimento que atravessa zona de “equilíbrio precário”, um estado paradoxal em que os “limites da estabilidade ou da instabilidade do equilíbrio parecem se

⁴⁴³ MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. *Literatura afro-brasileira*. P. 79. 20jul.pmd 7924/5/2006.

⁴⁴⁴ GLASGOW, Roy. Nzinga. *Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

⁴⁴⁵ WEDDERBURN, Carlos Moore. “Lutas africanas no mundo e nas Américas.” In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. 3v. p. 153.

⁴⁴⁶ Idem. P.153.

confundir numa estranha circularidade.”⁴⁴⁷ A ginga permite 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. As “zonas de equilíbrio precário da ginga permitem determinadas paradas ou hesitações do movimento que servem para falsear a continuidade deste”, dificultando a antecipação dos movimentos seguintes. A ginga permite ataque e defesa, entradas e saídas, sem interromper o movimento, usando-o a seu favor, sem abrir demais sua guarda. A malandragem é considerada uma hábil “arma estética”. O jogador deve se mostrar desatento para atrair o adversário, floreia o jogo, faz “manha”, mas deve estar sempre atento. “A brincadeira na ginga da capoeira deve levar-nos a um estado de atenção distraída, de disponibilidade ao movimento, de sensibilização às surpresas do jogo.”⁴⁴⁸ A partir da descrição de Câmara Cascudo, o autor identifica a ginga da capoeira à rainha angolana:

A guerreira que não se mostra inteiramente, que não se deixa ser plenamente identificada pelo inimigo que por isso 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 consigo tais 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. Para que isso seja possível é necessário que todo o golpe seja velado, 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 golpes de ataque e defesa sempre agem de modo dissimulado. O

⁴⁴⁷ALVARES, Johnny Menezes. *O aprendizado da capoeira Angola como um cultivo na e da tradição*. Tese de doutorado em Psicologia. UFRJ. 2007. Pp.59-60.

⁴⁴⁸Idem. p.94

angoleiro é levado por seu mestre a soltar sua ginga para que ela seja bem manhosa, malandra, mandingada.⁴⁴⁹

O movimento ginga é pensado também nas teorias sobre o corpo e a dança. Cristina Rosa o tomou enquanto elemento central dentro de um sistema de movimentos ancorados em princípios estéticos africanistas, como são o policentrismo e o polirritmo:

Ginga pode ser definida como modos de deslizar e inclinar (partes do) o corpo de um lado para o outro quando anda ou, quando age em sociedade. Ela funciona como um mecanismo central com o qual se pode “manipular” o peso ao longo do tempo e espaço. Este “mecanismo de manipulação” é o elemento-chave de um sistema de organização corporal e de produção do conhecimento não-hegemônico. Este sistema de movimento que é chamado de estética da ginga.⁴⁵⁰

Rosa emprega a coreografia como um sistema de representação, como uma “lente teórica”, a partir da qual investiga as formas pelas quais a estética da ginga interage com as coreografias de gênero, etnicidade, sexualidade e nacionalidade. A partir das teorias desenvolvidas por Foster, que apontam a existência de uma episteme corporal que participa da produção de conhecimento e da estruturação do poder⁴⁵¹, Rosa percebeu como as interações culturais no Brasil aconteceram a um nível corporal ou corpóreo. Chama atenção para as formas que os africanos e seus descendentes preservaram ou restauraram conhecimentos, gostos e epistemes corporais conectados a suas heranças etno-culturais. O cultivo de modos de pensar e agir não hegemônicos como a estética da ginga permitiu que sujeitos e comunidades que haviam perdido seus direitos recuperassem seu senso de auto-estima e dignidade e inventassem identidades renovadas que os conectavam à negritude a conceitos como graça e orgulho. A autora argumenta que este processo ativo tem empoderado os afro-descendentes a resistir ou a “lutar contra” práticas e discursos de subjugação.

A memória corporal foi muito utilizada pelos africanos no contexto colonial para praticar atividades físicas e metafísicas que os ajudariam a recuperar/inventar o senso de quem eles eram, como pessoas. Investindo em um tipo de atividade que lhes dava prazer

⁴⁴⁹ ALVARES, Jhonny. O aprendizado da ginga na roda de Angola. P. 7 www.geocities.ws/.../O_aprendizado_da_ginga_na_roda_de_angola-Joh., acesso em janeiro de 2016. .

⁴⁵⁰ ROSA, Cristina F. *Brazilian Bodies and their Choreographies of Identification*. *Swing Nation*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p.24

⁴⁵¹ FOSTER, Susan Leigh. *Corporalities: Dancing, Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge, 2011. *Apud*. ROSA, Cristina. *op. cit*.

físico e orgulho étnico, os escravizados e libertos africanos desenvolveram conhecimentos corporais conectados a suas heranças etno-culturais que contribuíram para restaurar seu senso de dignidade e autoestima no Novo Mundo. A estética da ginga funcionou como um aparato de enunciação central, através da qual participantes estruturam seus corpos para produzir (flexíveis) coreografias de identificação. A combinação de padrões de movimento com ritmos musicais, vestuários e penteados permitiu que indivíduos e grupos na diáspora pudessem reconstruir sua intersubjetividade a partir de um lugar do outro, o que Cristina Rosa chamou de “conjunto de coreografias da identificação”.

Lívio Sansone também destacou a importância da linguagem corporal para os afro-brasileiros para expressar suas identidades etno-culturais. Nas cidades negras como Salvador, o corpo aparece, juntamente com as marcas fenotípicas, vestuários e cortes de cabelo, como marcadores identitários, que buscam enaltecer a ligação com o continente africano.⁴⁵²

Lakoff e Johnson demonstraram como as metáforas são parte de todas as linguagens e pensamentos cotidianos.⁴⁵³ Toda linguagem e sistemas conceituais que usamos diariamente fazem uso de metáforas linguísticas e de conceitos metafóricos correspondentes. Assim, afirmaram que o sistema conceitual humano é altamente metafórico em sua natureza, e que nós usamos metáforas espontaneamente, com muita facilidade, no curso da comunicação diária. Para os autores, as metáforas conceituais consistem em um conjunto de correspondências sistemáticas, ou mapeamentos, entre dois domínios da experiência.

Para nós, tem grande relevância pensar nas metáforas corporais. Em busca de referências teóricas que pensam o corpo como linguagem de produção de sentidos, recorreremos à Kovecses, que afirma que as pessoas adquirem conhecimentos e constroem conceitos sobre o mundo baseados em suas experiências corporais.⁴⁵⁴ Propõe que

⁴⁵² SANSONE, Lívio. “From Africa to Afro: Use and Abuse of Africa in Brazil”. Amsterdam/ Dakar> SEPHIS, CODESRIA, 1999. P. 27.

⁴⁵³ LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

⁴⁵⁴ KOVECSSES, Zoltán. *Where Metaphors come from: Reconsidering Context in Metaphor*. New York: University Press, 2015. p.

experiências corporais podem ser capturadas em metonímias conceituais associadas a conceitos particulares.

Especificamente, no caso de conceitos de emoções, como felicidade, raiva, amor, orgulho, força, as metonímias correspondem a vários tipos de reações psicológicas, comportamentais e expressivas. Estas reações nos mostram um perfil de uma base corporal de conceitos emocionais. Então, as metonímias nos dão um sentido de natureza corporificada (*embodied nature*) dos conceitos, e a incorporação/ encarnação (*embodiment*) dos conceitos pode se sobrepor, de forma quase universal, em diferentes línguas. Este processo pelo qual as metonímias adquirirem um significado próximo em diversas partes do mundo foi chamada por Kovecses de “*universal embodiment*”, o que pode levar à emergência de metáforas conceituais compartilhadas por diferentes povos.

A dificuldade em encontrar um termo apropriado na língua portuguesa para traduzir “*embodiment*” levou à reflexão sobre o significado pretendido pelo autor. Em inglês, esta palavra designa algo ou alguém que representa uma qualidade ou uma ideia específica.⁴⁵⁵ O que poderia ser traduzido por “representação” ou “personificação”, mas também por “incorporação”. A palavra corpo, *body*, é visivelmente raiz deste vocábulo em inglês. Talvez a tradução para o português deixe perder um pouco do sentido original, ligado ao sentido de “dar corpo a um personagem”. Pensamos as “*embodied metaphors*” a que o autor se refere ao longo de sua produção como metáforas traduzidas pelo corpo, movimentos corporais que têm significação, sentidos, transmitem mensagens, e assim, podem contar histórias.

Assim, penso a ginga como movimento corporal que representa astúcia, habilidade marcial, agilidade, e também dissimulação, diplomacia, elegância dentro de um contexto ofensivo. A mensagem transmitida pelo movimento pode ser associada ao sentido histórico, como se a trajetória da rainha angolana tivesse sido transposta para um movimento corporal que, ao ser executado, revela suas habilidades e características. O sentido, como em toda metáfora, não é explicitado, mas pode ser desvendado.

Kovecses inova por destacar o papel do contexto na compreensão e na criação das metáforas. O significado metafórico no uso da linguagem (ou em outros tipos de comunicação) não surge simplesmente de metáforas conceituais, o mapeamento que as

⁴⁵⁵ <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/embodiment>, acesso em dezembro de 2017.

constituem, e das resultantes metafóricas que elas implicam. O autor mostra como a construção do significado metafórico é fortemente dependente do contexto, que envolve duas situações: uma, da pessoa que tenta entender a metáfora e outra, a partir da pessoa que produz ou cria a metáfora. Para entender como as metáforas são produzidas e como são compreendidas, é preciso que examinemos os dois contextos. Contexto é entendido como “aquilo que é relevante na situação social dos próprios participantes.” ⁴⁵⁶

Isto nos ajuda a compreender melhor os significados associados ao movimento corporal “ginga”, pensado enquanto metáfora, ou seja, como um conjunto de correspondências ou mapeamentos entre os elementos das duas estruturas mentais, daquele que a produz e daquele que a entende. Sendo o movimento criado, nomeado e executado por pessoas oriundas de Angola, refletir sobre o contexto deles traz mais embasamento para nossa hipótese, pois é bem possível que tenham trazido as histórias e memórias desta rainha em suas bagagens emocionais. O contexto daqueles que viam a execução do movimento e tentavam compreendê-lo pode variar. Possivelmente apenas aqueles que vieram das regiões mais próximas a Angola perceberam o sentido histórico “camuflado” da movimentação. Nosso esforço hoje é desvendar o sentido histórico da metáfora escondido na movimentação corporal.

O nome Ginga foi associado à ideia de agilidade, esperteza, dissimulação, constante vai e vem, sabedoria guerreira em aproveitar as oportunidades para atacar, saber fugir, entrar em acordos e rompê-los rapidamente, surpreendente, imprevisível. São tantos adjetivos usados, são tantas semelhanças nas descrições que se torna claro que os povos de Angola (não só os ambundos, mas várias etnias vizinhas que conheciam sua fama) depositaram nesta movimentação estratégias marciais, sabedorias que remetem à trajetória da rainha e revelam suas proezas. Com isso, não quero afirmar que a história da personagem que viveu em tempo e local determinados (reinos do Ndongo e Matamba no século XVII) é perfeitamente compreensível e conhecida através da capoeira, mas pretendo afirmar sim que sua memória ficou registrada no movimento primordial. Como se os fatos históricos fossem sintetizados pelo balanço corporal.

⁴⁵⁶ KOVECSSES, Zoltán. *Where Metaphors come from: Reconsidering Context in Metaphor*. New York: University Press, 2015. p. 15.

Para além de uma relação direta entre a personagem histórica e o movimento corporal, penso que o comportamento associado ao nome Ginga se conecta com uma “gramática cultural” presente em Angola e no Brasil. Mais do que comprovar a existência de uma correspondência direta, penso que há padrões culturais comuns que produziram sentidos essencialmente semelhantes, mas adequadas aos novos contextos.

A maioria dos mestres de capoeira contemporâneos não conheceram a história de rainha Ginga do século XVII através da capoeira. Se hoje, muitos a conhece é mais devido à interação com a academia e a circulação de livros sobre a história angolana do que pela tradição oral e seus próprios mecanismos de transmissão de conhecimentos. Os mestres não apontaram registros antigos nas músicas de tradição da capoeira que mencionem a rainha. As ladainhas e corridos que têm seu nome explícito são criações das últimas décadas e já elaboradas com sentido político, como veremos a seguir.

Acredito que a transmissão dessa história não se processou de forma tão consciente. Essa memória está impressa na corporeidade, no movimento contínuo e incessante de resistência negra, em nunca se entregar. Esse conhecimento está contido na movimentação da capoeira e na sua própria história, e isso sim, os mestres dominam.

Isso nos leva a refletir sobre a produção e registro da história entre os africanos. Nem sempre a linguagem verbal foi adotada, a memória, que foi duramente silenciada, arrumou outras formas de se perpetuar através dos gestos, da performance. Onde as palavras não puderam ser ditas - quiçá cantadas - o corpo manifestou o conhecimento. Os movimentos corporais, acompanhados por instrumentos musicais, ensinam sabedorias, histórias, revelam sentimentos e lições.

Nas culturas afro-brasileiras o acesso ao saber faz um apelo a todos os sentidos, promovendo a sinergia entre eles e ao mesmo tempo exigindo uma comunicação direta intergrupar. Todos cantam, dançam, tocam, vibram juntos. A música percussiva e a dramatização que envolve a estética do sagrado fazem do corpo em movimento um caminho de adoração de entidades ancestrais.

O antropólogo Zeca Ligeiro nos mostra como a tríade batucar-cantar-dançar, marca da cultura de matriz africana no Brasil e foi utilizada por africanos de diferentes etnias para “recuperar um comportamento”, já que a escravidão os fizeram abandonar suas formas de celebração originais. Acredita que a dança “cria para os dançarinos não

somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo cruel destino. ” ⁴⁵⁷

Hoje, o nome da rainha é veiculado por muitos grupos de capoeira, adotado como sinônimo de resistência e malícia. Na década de 1980, houve um processo de “reafricanização” da Capoeira Angola na Bahia, quando outros segmentos dos movimentos sociais se voltaram para a África em busca de suas raízes. A criação do Grupo Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) foi marcada pela necessidade de garantir à capoeira sua historicidade, conectada à história dos negros no Brasil e afirmação da identidade étnica africana. Segundo mestra Janja, que participou deste processo, o GCAP objetivava o “ser negro com tradições culturais próprias e com uma ancestralidade vinculada a um outro universo mito-poético. ”⁴⁵⁸

Do GCAP brotaram outros grupos de Capoeira Angola que se espalharam pelo Brasil e pelo mundo, difundindo a ideia de uma “África mãe”, berço de nossas culturas. De acordo com Magalhães filho, “a busca por valores africanos propiciou um fluxo de ascensão da Capoeira Angola, agora com uma feição mais politizada. ” ⁴⁵⁹

Nesta busca pela ancestralidade africana dentro da capoeira, a figura da rainha Ginga é destacada como símbolo da resistência negra. A fundação do Instituto Nzinga de Capoeira Angola é um belo exemplo de como a trajetória histórica da rainha angolana foi recuperada a fim de conferir sentido político às lutas dos afro-descendentes no presente. Este foi o primeiro grupo a ser fundado por uma mulher, o primeiro grupo da história contemporânea da capoeira, explica a mestra fundadora:

“Tudo na tradição que a gente se arvora a dizer que foi o primeiro, a gente errar, não pode cair nessa armadilha de não reconhecer os ancestres e ancestras, aqueles e aquelas que passaram antes e que construíram legados que nem sempre são visibilizados, já que uma das marcas do racismo é invisibilizar.” (Mestre Janja)

⁴⁵⁷ LIGEIRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. In: ALETRIA. v. 21 - n. 1 -jan.-abr.- 2011.

⁴⁵⁸ ARAÚJO, Rosângela Costa (mestra Janja). *É preta, Kalunga: a capoeira angola como prática política entre os angoleiros baianos- anos 80-90*. Rio de Janeiro: MC&C, 2015.

⁴⁵⁹ MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola*. Salvador: EDUFBA, 2012.

A mestra que fundou o grupo Nzinga, Rosângela Araújo (Janja), foi discípula de mestre João Grande e Moraes no GCAP. Em 1995, mudou-se para São Paulo para fazer mestrado em Educação na USP e ali fundou o grupo. Explica a escolha do nome:

Eu quis homenagear uma mulher, então obviamente escolhemos Nzinga que além de ser uma rainha africana, é aquela rainha cujo nome dá origem à palavra ginga, então ela pra nós é fundamental. ”⁴⁶⁰

O Instituto Nzinga utiliza seu trabalho com a capoeira nas comunidades das periferias de São Paulo e Salvador para ensinar sobre as histórias dos reinos africanos e o valor dessa herança. Os mestres do grupo são educadores sociais, pesquisadores e professores de universidades, pensam a história e as relações sociais e militam para uma educação anti-racista, contra desigualdades e discriminações em nossa sociedade. Neste sentido, a rainha angolana é exaltada como símbolo da resistência negra e ganha novos sentidos políticos, que motivam os afrodescendentes hoje a lutarem contra o preconceito e as adversidades.

Hoje, esta associação entre o movimento ginga e a Rainha Ginga é constantemente expressa por mestres de capoeira e por seus discípulos. Entre os mestres que apresentam esta relação, destaca-se o mestre João Angoleiro. Além de capoeirista, ele é coreógrafo e diretor da Companhia Primitiva de Arte Negra, que através da dança afro-brasileira homenageia a rainha angolana no espetáculo “Poethórias Afro”.

“A relação da capoeira com Nzinga Mbandi, que é a rainha Ginga, é o jogo de cintura que ela empresta pra resistência afro-brasileira, pros negros no Brasil, pros descendentes africanos no Brasil enquanto cidadãos libertários que tinham excelência no jogo de cintura, jogo de cintura entendido como mandinga, jogo mágico, estratégia de guerrilha.” (Mestre João Angoleiro)

É preciso ser dito que tanto mestre João Angoleiro, como a mestra Janja, conheceram a história da rainha através de livros acadêmicos, principalmente o de Glasgow. Neste sentido, é importante pensar a circulação entre os saberes populares e escolares e como eles se influenciam mutuamente. Muitos mestres da capoeira na atualidade frequentam universidades, inclusive na condição de professores, fazem mestrado, doutorado e, assim, compartilham com seus alunos informações obtidas nesse

⁴⁶⁰ Entrevista da mestra Janja, do Instituto Nzinga de Capoeira Angola. Dia 08/01/2016, realizada na sede do grupo em Salvador.

meio. Não foi a capoeira por suas vias de transmissão tradicionais do saber que lhes contou a história de rainha seiscentista. Esta foi aprendida através de livros escritos e não pela oralidade advinda dos antigos mestres. Tratamos, portanto, de dois processos distintos: um que se apropria da história escrita para conferir identidade aos praticantes de capoeira no presente e é fruto de construções política e ideológicas de nosso tempo; outro que se articula com a memória corporal ancestral, que não foi estudada e processada de forma consciente, mas é uma sabedoria guardada pelo gestual que remete às estratégias bélicas da rainha.

Hoje, a história da Rainha Ginga é recuperada como referência de resistência africana, da força da mulher negra, o que dá sentido e ânimo aos movimentos sociais brasileiros. Com a promulgação da lei nº 10.639/2003, alguns mestres de capoeira (dentre os quais Janja se destaca como historiadora e educadora), passaram a produzir materiais didáticos para possibilitar sua real implementação nas escolas. Neste sentido, a epopeia desta rainha vem sendo evidenciada, tomando a feição de heroína do povo negro da diáspora, o que se comprova pela constante utilização de sua imagem e de sua história em sites de grupos de capoeira.

A ligação entre a ginga da capoeira e a rainha angolana já é fruto de discussões e debates. Aqui objetivei explorar as possibilidades desta relação a partir de uma argumentação fundamentada, cruzando depoimentos dos detentores tradicionais da arte com fontes históricas e historiográficas.

CAPÍTULO 03: A RAINHA GINGA NOS CONGADOS

3.1 : A Rainha Xinga do Tejuco:

Em 1817, os cientistas bávaros Johann Baptist Von Spix e Freidrich Philipp Von Martius vieram ao Brasil como representantes da Academia de Ciências de Munique, aproveitando a comitiva da arquiduquesa da Áustria Dona Leopoldina, por ocasião do seu casamento com Dom Pedro, príncipe do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Durante a longa viagem, que durou até 1820, registraram uma variedade de aspectos da realidade brasileira, interessando-se por assuntos diversos, não somente pela natureza.

O estranhamento para com os negros e suas culturas é bem claro. A simples existência daqueles africanos os agredia, pois “a natureza inferior, bruta, desses homens insistentes, meio nus, fere a sensibilidade do europeu, que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas das suas pátrias.”⁴⁶¹. Logo ao chegarem ao Rio de Janeiro, observaram as comemorações dos negros no dia de Nossa Senhora do Rosário. Registram os foguetes e a música “quasi jovial” tocada por uma orquestra de pretos, o que lhes despertou alegria ao perceberem “traços de humanidade, que se desenvolveram no negro, pouco a pouco, no convívio com o branco.”⁴⁶² Para os cientistas bávaros, a prática do cristianismo elevava os negros a um patamar superior, mais próximo aos padrões europeus de civilidade. É nítido o discurso de uma necessária “modernidade” europeia para se impor sobre a selvageria da América. As festas dos negros eram consideradas como “atraso colonial”.

Foram ao Tejuco⁴⁶³, em 1818, por ocasião dos festejos que celebraram a coroação de D. João VI. Foram hospedados por Ferreira da Câmara, o então Intendente do Distrito Diamantino. Assistiram as festividades, que duraram seis dias, com variados cortejos, danças e espetáculos teatrais, ainda nos moldes do barroco mineiro.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, p. 90

⁴⁶² Idem. P. 112.

⁴⁶³ Atual cidade de Diamantina, Minas Gerais.

⁴⁶⁴ SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memória do Distrito Diamantino*. (diz que as solenidades começaram a 28 de maio)

Registraram os jogos de “cavaleiros trajando veludo vermelho e azul, bordado a ouro, armados de lanças, [que] figuraram combates entre mouros e cristãos, e, nesses desafios, faziam lembrar a bela época cavalheiresca da Europa”⁴⁶⁵

É interessante refletir sobre como os naturalistas interpretaram o que viram segundo seus padrões e conceitos. Eles reconheceram naquela expressão, os combates cruzadistas que lhe eram conhecidos, sempre tecendo comparações com os que lhes era familiar. Isto nos remete ao “diálogo de surdos” sugerido por MacGaffey para a história da conversão da corte congoleza, em que os mitos e símbolos foram interpretados segundo os valores de cada grupo.⁴⁶⁶ Da mesma forma, os bávaros interpretaram as comemorações que presenciaram ancorados no repertório que traziam, não se preocupando em compreendê-las de acordo como o entendimento daqueles que as praticavam, ao contrário, julgavam tudo segundo seus próprios filtros culturais europeus.

Apesar de inferiorizarem a cultura de origem africana, registraram a contribuição dos negros para os festejos, em que estes “esforçaram-se por festejar, a seu modo, essa extraordinária solenidade patriótica. ” Os bávaros ridicularizaram a exibição dos negros que presenciaram, principalmente os santos católicos pintados de preto, registraram a festividade como uma “algazarra infernal”, “um espetáculo tão bizarro que pareciam estar diante de um bando de macacos”:

(...)é costume dos negros do Brasil nomearem todos os anos um rei e sua corte. Esse rei não tem prestígio algum político nem civil sobre todos os seus companheiros de cor; goza apenas da dignidade vaga, tal como o rei da fava, no dia de Reis, na Europa, razão porque o governo luso-brasileiro não opõe dificuldade alguma a essa formalidade sem significação. Pela votação geral, foram nomeados o rei congo e a rainha xinga, diversos príncipes e princesas, com seis *mafucas* (camareiros e camareiras), e dirigiram-se em procissão à igreja dos pretos.⁴⁶⁷

Percebe-se que os naturalistas não conseguiam captar os significados da manifestação que presenciaram, taxando-lhe assim como “sem significação”. Como bem coloca Marina de Mello e Souza: “Como acreditamos não haver razão para que costumes

⁴⁶⁵ SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, p. 127.

⁴⁶⁶ MACGAFFEY, “Dialogues of the deaf: europeans on the Atlantic Coast of Africa” In: SCHWARTZ, S. *Implicit Understandings, Observing, Reporting and reflecting on the Encounters Between Europeans and Other Peoples in Early Modern Era*. Cambridge University Press, 1994.

⁴⁶⁷ SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, p. 128.

destituídos de sentido persistam ao longo do tempo e em várias regiões, o que buscamos aqui é justamente entender seus significados que escapavam ao olhar daqueles europeus.”⁴⁶⁸

Os cientistas bávaros contavam com seus anfitriões para dar-lhes esclarecimentos. Ainda que estes também não entendessem as razões do “outro”, estavam mais familiarizados com tais práticas e conheciam melhor a língua falada pelos negros. Provavelmente foram os anfitriões que explicaram sobre a eleição, os cargos e atribuíram sentidos europeus às palavras africanas. Marina de Mello e Souza nos explica o significado de *mafuca*:

Os *mafucas*, identificados como camareiros e camareiras que compunham a corte festiva, certamente eram figuras inspiradas nos *mafuk*, que (...) eram aqueles que viabilizavam o comércio na costa da África Centro-Occidental, intermediando as relações entre os europeus e os africanos. Quando o comércio entre os portos da região da embocadura do rio Zaire se intensificou, a partir do século XIX, eram muitas vezes mais poderosos do que os reis, na medida em que controlavam o tráfico, fonte maior de poder político e prestígio social devido à influência e os bens que dava acesso. A presença dos *mafucas* na corte festiva em Diamantina é mais um forte indício da estreita ligação que a festa mantinha com a história da África Centro-Occidental.

⁴⁶⁹

Spix e Martius, prosseguindo a descrição:

a banda de música dos pretos, com capinhas vermelhas e roxas, todas rôtas, enfeitadas com grandes penas de avestruz, anunciando o regozijo, ao som de pandeiros e chocalhos, de ruídos de *canzá* e de chorosa *marimba*; marchava à frente um negro de máscara preta, como mordomo, de sabre em punho; depois os príncipes e princesas, cujas caldas eram levadas por pajens de ambos os sexos; o rei e a rainha do ano antecedente, ainda com cetro e coroa; e finalmente o real par, recém-escolhido, enfeitado com diamantes, pérolas, moedas e preciosidades de toda espécie, que haviam pedido emprestado para essa festa; a rabadilha do séquito composta por gente preta, levando círios acesos ou bastões forrados de papel prateado. Chegando à igreja da Mãe de Deus, preta e só dos negros, o rei deposto entregou o cetro e a coroa ao seu sucessor, e este fez então uma visita de gala, na sua nova dignidade, ao intendente do Distrito Diamantino, com toda a sua corte.

⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002. P. 279.

⁴⁶⁹ *Ibidem*. P. 279.

⁴⁷⁰ SPIX & MARTIUS, 1981. P. 130

Marina de Mello e Souza chama atenção para os elementos da cultura africana presentes no cortejo, além dos instrumentos musicais, a presença de uma máscara negra remete aos rituais mágicos das culturas africanas. Segundo a autora, as “capinhas rotas” podem ser as opas da irmandade, o que comprovaria que a festa ocorria no seio desta associação religiosa, hipótese reforçada pela presença da população que se incorporava ao séquito carregando velas, tal qual nas procissões religiosas.

Este cortejo foi recebido jocosamente pelo Intendente, pois mesmo sabendo que se dirigiam para sua casa, “o intendente, já prevenido dessa visita, esperou o seu hóspede real em camisola de dormir e carapuça”. Talvez a falta de cortesia para com o rei congo, deveu-se à visita dos bávaros: o intendente pôde ter desejado manifestar que compactuava com as ideias de seus hóspedes que viam os africanos e seus costumes como inferiores aos europeus. O modo descortês para com o festejo pode ser entendido como uma forma de insulto. O cortejo repetia o mesmo trajeto todos os anos, o que “reforçava os laços de solidariedade e submissão”⁴⁷¹. Provavelmente o intendente não agira assim nos anos anteriores, pois esta atitude contrariava os laços que se pretendam reforçar pela celebração.

o recém-eleito, negro forro e sapateiro de ofício, ao avistar o intendente, ficou tão atrapalhado, que, ao ser convidado para sentar-se no sofá, deixou cair o cetro. O delicado Ferreira da Câmara apanhou-o, e, rindo, o restituiu ao rei já cansado, com as palavras: - “*Vossa Magestade deixou cair o cetro!*”. O coro musical expressiu com barulhenta toada a respeitosa gratidão pelo gesto do intendente, e, finalmente, saiu toda a multidão, depois de haver, segundo o costume dos escravos, dobrado o joelho direito diante das pessoas da casa, e, caminhando alegremente pelas ruas, o rei e a rainha voltam às suas choças.⁴⁷²

Marina interpreta que o que os naturalistas registraram como “barulhenta toada” deveria ser o canto previsto para ser executado naquele momento da visita, provavelmente uma saudação à autoridade civil, demonstração de respeito por parte da corte negra diante do anfitrião, expressa em versos transmitidos pela tradição oral e adaptados às especificidades das situações.⁴⁷³

⁴⁷¹ SOUZA, 2002. P.281.

⁴⁷² SPIX & MARTIUS, 1981. P. 130-131.

⁴⁷³ SOUZA, 2002, p. 281

O fato do intendente ter chamado o rei negro de *Vossa Magestade*, em reconhecimento a seu cargo ritual, sinaliza a inversão simbólica de hierarquias. Apesar dos viajantes estrangeiros registrarem que tal rei não tinha “prestígio algum político nem civil”, a deferência feita pelo intendente mostrou que reconhecia sua posição social.

No dia seguinte, a festa negra continuou e, conforme o relato de Spix e Martius, “o novo rei dos negros recebeu oficialmente a visita de um enviado estrangeiro à corte do Congo (a denominada *congada*). ” Depois de se dirigirem “com pompa” à praça do mercado, o rei, a rainha e sua corte acomodaram-se, juntamente com os músicos, todos paramentados com roupas especiais.

(...) os dançadores anunciaram o enviado com pulos e cabriolas, com as mais singulares caretas e as mais profundas medidas, e traziam os seus presentes, apresentando tão bizarro espetáculo, que se imaginava estar diante de um bando de macacos. Sua Magestades pretas a princípio repeliram a visita do estrangeiro, mas acabaram recebendo-o com estas palavras: -“Que lhes estavam abertas as portas e o coração do rei”. O rei do Congo convidou o enviado a tomar assento à sua esquerda, e, ao som da música ruidosa, fez distribuição de comendas e bastões espanhóis. Concluiu-se, afinal, a festança com o brado do rei dos pretos, que o seu povo todo reunido repetiu: -“Viva el-rei d. João VI”⁴⁷⁴

Esse enredo é bem próximo das outras descrições, em que um embaixador estrangeiro chega e é mal recebido inicialmente, mas que acaba sendo aceito e reconhecido. “Comendas e bastões” pode ser entendidas como símbolos da conversão ao cristianismo.⁴⁷⁵

O registro de Spix e Martius é a primeira evidência da presença da rainha Ginga na cultura brasileira. Buscamos novas referências à soberana angolana na região de Diamantina nos séculos XIX e XX, para entender se a coroação da referida Xinga se restringiu aos festejos de 1818, ou se se tratava de uma ocorrência anual, enraizada nas tradições das comemorações negras no Tejuco.

Realizei pesquisa de campo em Diamantina em busca da memória da rainha Ginga nos Congados atuais.⁴⁷⁶ Deparei-me com o desconhecimento total sobre esta personagem.

⁴⁷⁴ SPIX & MARTIUS, 1981.

⁴⁷⁵ SOUZA, 2002. p. 181.

⁴⁷⁶ Chamo de Congado o folguedo religioso afro-brasileiro que, composto por cortejo e danças dramáticas que celebram o Rei do Congo. Também chamadas de Congada ou Auto dos Congos. O primeiro registro da coroação dos reis do Congo no Brasil se deu em Pernambuco em 1674.

Os atuais detentores do Congado na cidade e região não conservam a memória da existência desta personagem. Afirmaram nunca terem ouvido falar de tal soberana.⁴⁷⁷

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário foi a instituição organizada pelos africanos e seus descendentes para se reunirem e professar a religião. Sabe-se que o cristianismo é presente na África Central desde 1491, marcado pela conversão do rei Congo, e que o culto à Nossa Senhora do Rosário é praticado em Luanda desde o princípio do século XVII.⁴⁷⁸ Assim entendemos que os centro-africanos já conheciam as noções básicas do cristianismo quando chegaram às colônias, vindos de contextos em que as trocas culturais existiam há séculos, portanto, o processo de evangelização não foi iniciado nas Américas.⁴⁷⁹

Participar das confrarias religiosas era essencial para a integração do indivíduo na sociedade mineira colonial, seja ele escravo, forro ou livre. Todos os acontecimentos, do nascimento à morte, eram comemorados nas confrarias e “quem estivesse fora delas seria olhado com desconfiança, privado do convívio social, quase um apátrida dentro dos grupos que se reuniam em associações, tentando estabelecer alguma ordem e organização.”⁴⁸⁰

Foi por meio de suas irmandades, sobretudo a do Rosário, que a “gente preta” procurou adquirir *status* social, principalmente em Minas Gerais, onde tentou ganhar a estatura e posição dentro da sociedade escravocrata. Era o meio de que dispunha para mostrar aos senhores que também fazia parte da humanidade, mesmo que na realidade quotidiana fosse colocada em condições subumanas. Mas os senhores dos irmãos de uma dessas agremiações não podiam negar que o preto também fora salvo pelo sangue de Cristo e isso os obrigaria a prestar contas, neste mundo ou no outro. Não deixavam de sentir que as obrigações de “irmão do Rosário” colocavam o escravo fora de seu alcance, uma vez que não podiam impedir seu comparecimento e participação em festas, solenidades, enterros. As irmandades de pretos tinham importância igual à das demais agremiações e o branco se delas quisesse participar dependeria dos votos dos “irmãos de Mesa”, em sua maior parte homens de cor.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Conversas com os congadeiros da região nas festas de Nossa Senhora do Rosário de Milho Verde e São Gonçalo do Rio das Pedras. Outubro de 2017.

⁴⁷⁸ REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas*. Irmandades Negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista. Tese de Doutorado em História. UNICAMP. 2005. p.35.

⁴⁷⁹ Em sintonia com SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002.

⁴⁸⁰ SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Distrito Diamantino no século XVIII. 2ª edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. p.37.

⁴⁸¹ *Ibidem*. p.82.

No Tijuco, a única irmandade de pretos tinha o nome de Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos, de São Benedito, Santa Efigênia e Santo Antônio de Catagerona (Catalagerona).

Além de promover a festa do Rosário e a interação social entre os irmãos em assembleias e reuniões, a Irmandade do Rosário garantia o acolhimento funerário, financiando as despesas com o sepultamento dos confrades. A morte era um elemento importante na visão de mundo compartilhada pelos africanos, que merecia orações e rituais para que a alma pudesse alcançar o plano espiritual.⁴⁸² Esta era uma das preocupações que deveria levar à filiação na irmandade.

A instituição funcionava também quase como um “banco de alforria”, que adiantava o dinheiro necessário mediante garantias, dando oportunidade ao irmão de ir saldando posteriormente a dívida. Outra função da Irmandade do Rosário era levar alimentos aos presos das galés e auxiliar os irmãos doentes e idosos em sua sobrevivência.⁴⁸³ Assim, percebe-se que a entidade tinha finalidade não somente religiosa, mas também social e protetora.

Para João José Reis, a irmandade era uma “espécie de família ritual”, em que africanos desenraizados de suas terras construíaam laços de solidariedade na vida e na morte.

Idealizadas pelos brancos como um mecanismo de domesticação do espírito africano, através da africanização da religião dos senhores, elas vieram a constituir um instrumento de identidade e solidariedade coletivas.⁴⁸⁴

O combate às práticas de “feitiçaria” era explicitado em compromissos. Só se admitiria como irmão alguém que não tivesse sido condenado pelo Tribunal do Santo

⁴⁸² REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo, Cia. das Letras, 1991

⁴⁸³ *Ibidem.* p.87-94.

⁴⁸⁴ REIS, J.J. Identidade e diversidade étnica nas Irmandades Negras no tempo da escravidão. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, n°. 3, 1996, p. 7-33.

Ofício por crimes de “Heresia, Apostasia, feitiçaria, ou outro semelhante delito contra os bons costumes, e Dogmas da S. Igreja Catholica (...)”.⁴⁸⁵

É importante refletirmos como os africanos acomodavam suas crenças à doutrina cristã, condenando as práticas chamadas de “feitiçaria” conforme exigido pelas autoridades coloniais. Como o compromisso precisava de aprovação real, é coerente que estas práticas fossem formalmente condenadas, mas questionamos até que ponto se combatiam as noções religiosas tradicionais da África de fato no seio das irmandades. O esforço para se tornar cristão seria apenas uma formalidade escrita no papel do compromisso? Ou os negros do Distrito empenhavam-se em combater todas as práticas entendidas pelo Tribunal do Santo Ofício como “feitiçarias”?

Célia Borges acredita que o catolicismo negro no Brasil era impregnado de práticas que se aproximavam da magia.⁴⁸⁶ Mesmo na Europa, o cristianismo era eivado de práticas que se aproximavam da magia, herdadas das antigas tradições “pagãs” estabelecendo uma relação de “toma lá dá cá” entre as forças divinas e as práticas terrenas: procissões para fazer chover, rezas para curar as doenças e afastar maus-olhados.⁴⁸⁷ Pessoas dos vários segmentos sociais, inclusive os mais distintos, recorriam aos trabalhos das benzedadeiras e curandeiras.

Esta confraria religiosa era a reponsável ainda por organizar a festa de Nossa Senhora do Rosário e seu pomposo cortejo pela cidade, em que desfilavam reis, rainhas, mordomos e mais personagens da corte real, que compunham a mesa diretora da irmandade. Os reis e rainhas eram a posição de maior respeito e prestígio, podiam ser ocupados por “pretos de qualquer nação”, o que favorecia união entre povos de diferentes procedências étnicas.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, do Arraial do Rio Manso, Comarca do Serro Frio, 1794. Manuscrito. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino. *Apud.* SCARANO, p. 80.

⁴⁸⁶ BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. pp.128-129.

⁴⁸⁷ SOUZA, Laura de Mello. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁴⁸⁸ BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p.46. O termo nação aparece como sinônimo de procedência étnica, contudo sabemos que esta designação não se orientava pela realidade do nascimento do escravizado e sim era atribuída de acordo com as lógicas do tráfico negreiro. Mesmo que a “nação” atribuída não correspondesse à verdadeira origem do escravo, ela seria “ressignificada” e tornaria-se fundamental para a organização social e identitária dos

É nas confrarias do Rosário que os pretos irão conservar seus “reis” e “rainhas”, personagens esses que terão lugar de prestígio, aos quais se tributa homenagem e respeito, e que ocupam posição de realce sobretudo durante as festividades e comemorações. Nesses momentos, trajes, atitudes, tudo servirá para dar aos reis singular importância, acentuada pelo fato de ocuparem lugar privilegiado junto ao altar-mor. Esses reis negros, apesar de se vestirem à maneira dos brancos, dançam suas danças próprias, cantam suas canções de mistura com as letras de oração.⁴⁸⁹

Para melhor compreender o funcionamento da Irmandade do Rosário do Distrito Diamantino e a composição étnica de seus membros, pesquisei a documentação do acervo do Arquivo da Arquidiocese de Diamantina (MITRA). Consultei o Livro de Entrada de Irmãos dos anos 1753 a 1832, em que constam os nomes dos reis e rainhas eleitos a cada ano, bem como dos demais membros da mesa diretora: escrivão, tesoureiro, procurador.⁴⁹⁰

O primeiro ponto que se observa é que os membros da mesa diretora foram registrados sem o nome étnico, apenas com o nome e sobrenome, que deveria ser proveniente da família de seu senhor. Por exemplo, no primeiro registro, de 1756, foi eleito como rei Antonio Frz. de Oliveira e como rainha, Anna de Souza Gamora. Uma incrível coincidência, já que Anna de Souza era o nome de batismo dado à Rainha Ginga, em 1622. Teria esta rainha sido chamada de Rainha Ginga? As fontes nada nos informa sobre isto, não há nenhuma citação deste título em nenhum documento do arquivo.

Encontramos o casal real eleito no ano em 1818, provavelmente aqueles vistos por Spiux e Martius. Eram o Rei Antonio Maria e a Rainha Maria L. Nunes Machado, mas não há maiores informações sobre suas origens étnicas na ata de eleição. É possível cruzar os dados dos livros de “Entradas de Irmãos” que revelam mais informações sobre a etnicidade da escravaria do Distrito Diamantino.

Nos livros de “Entrada de Irmãos”, com dados a partir de 1782, os registros seguem o seguinte modelo:

africanos nas Américas. Para mais informações sobre o conceito de nação, ver: SOARES, Mariza. *Devotos da cor. Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; KARASH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

⁴⁸⁹ *Ibidem*. p.45

⁴⁹⁰ Caixa 383- Bloco A. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arraial do Tejuco. Livro de Entrada de Irmãos- 1753/1832 1793/1807. Arquivo da MITRA.

Aos [data] nessa capela de Nossa Senhora do Rosário dos pretos deste Arrayal do Tejuco se apresentou nosso irmão [XXXX] de Nação [XXX], escravo de [XXX], e deu sua entrada duas oitavas de ouro e prometeu guardar obrigação de nosso compromisso e de como assim prometeu fazer valer este termo, assinou [com um sinal da cruz].⁴⁹¹

Segundo Julita Scarano, grande parte dos membros da Irmandade do Rosário tinham suas mensalidades pagas pelo senhor, “desejoso de contribuir para a cristianização de seus escravos”, sendo incentivados a ajudar na difusão da religião pelas autoridades civis e eclesiásticas.⁴⁹²

Tomamos como amostra os anos de 1782 e 1797 - os que tiveram maior número de entradas - e percebemos a grande heterogeneidade étnica dos africanos no Tejuco. Deram entrada como irmãos pessoas das nações: Moçambique, Benguela, Minna, Nagô, Zimbu, Angola, Mapada, Veme, Maqui, Congo, Sabara, Timba, Rebolo, Magumbe, Bambamboila, Ganguela, Mogunde, Malê e Lada. Sabemos que estes nomes de nações não significam necessariamente o lugar de origem dos escravizados, são atribuições impostas pelas dinâmicas do tráfico, “vão desde os nomes de ilhas, portos de embarque, vilas e reinos a pequenos grupos étnicos”⁴⁹³. Para Parés, a atribuição das nações, em alguns casos, poderiam corresponder às denominações étnicas ou identidades coletivas vigentes na África, “mas que, aos poucos foram expandindo a sua abrangência semântica para designar uma pluralidade de grupos anteriormente diferenciados.”⁴⁹⁴ Parece que este foi o processo ocorrido com a designação “Angola”, que englobava vários povos diferentes da mesma região.

Contudo, estas denominações foram, paulatinamente, incorporadas como identidades sociais fundamentais na organização das comunidades negras na diáspora. Como pontua Lucilene Reginaldo, aos se identificarem pelo nome de nação, os confrades se reconheciam como membros de um determinado grupo social:

⁴⁹¹ Caixa 383- Bloco B . Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Arraial do Tejuco. Livro de Entrada de Irmãos. Arquivo da MITRA

⁴⁹² SCARANO, J. *Op. cit.* p.46

⁴⁹³ SOARES, Mariza. *Devotos da cor. Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.109

⁴⁹⁴ PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do Candomblé- história e ritual da nação Jeje na Bahia*. Campinas: UNICAMP, 2006. p.13

Desse modo, ainda que impostas, as identidades foram, com o tempo, tornando-se expressivas da realidade dos grupos que as assumiram. Esta identidade grupal, ainda que vinculada às origens africanas, estava igualmente fincada nas experiências do mundo da escravidão e, por este motivo, era apenas uma dentre as muitas identidades sociais que poderiam ser assumidas pelo escravo ou liberto africano no decorrer de suas vidas.⁴⁹⁵

Assim entendemos a identidade étnica não como um dado *a priori*, mas como uma categoria construída relacionalmente, que se definia pelas relações sociais entre africanos de diferentes procedências e entre estes e os não-negros.

De acordo com os dados analisados, os Benguelas eram os mais numerosos na irmandade, correspondendo a 22% das entradas em 178. Os Minas apareciam em seguida, com 16%. Em terceiro lugar, com 7%, vinham os Angolas, Congos, Nagôs e Magumbes. Além dos africanos, deram entrada na Irmandade crioulos -forros e escravos- e pessoas classificadas como escravos pardos e cabras. Mais de 90% dos membros que deram entrada em 1782 eram escravos e 75%, eram homens. No ano de 1797 as entradas foram bem menores, mantem-se a multiplicidade de nações e a proporção de homens e mulheres, mas aumenta ainda mais a procura da irmandade por escravos. Naquele ano, apenas duas mulheres forras (uma mina e outra crioula) ingressaram na organização.

Os estudos de Julita Scarano a levaram a concluir que a maioria dos membros da Irmandade do Rosário no século XVIII eram os chamados *minas*, comentando ser bastante conhecida a preferéncia que os mineradores tinham pelos minas, “considerando-os mais fortes e resistentes às doenças e com o mágico dom de encontrar ouro. Já na época foram tidos como aqueles que ensinaram aos portugueses a arte de minerar, considerados os únicos capazes de suportar ao tão extenuante trabalho da mineração.”⁴⁹⁶

A variedade de ‘nações’ dentro de uma mesma irmandade pode ser vista como estratégia colonial portuguesa a fim de impedir que os escravizados mantivessem uma só tradição africana. Ao contrário, a mistura de etnias favorecia a mistura de diversas tradições, por vezes antagônicas, o que poderia contribuir para inimizades e denúncias entre os africanos. Apesar destas diferenças, havia a união trazida pelo compartilhamento da mesma condição social, havia interesses comuns que permitiam que os membros se entendessem como pertencentes ao mesmo “corpo social” e a irmandade atuasse como

⁴⁹⁵ REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas*. Irmandades Negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista. Tese de Doutorado em História. UNICAMP. 2005

⁴⁹⁶ *Ibidem*. p.107

um grupo coeso. As divergências e rivalidades históricas entre as etnias eram superadas em prol de um coletivo que funcionava como catalizadores da resistência social e cultural. Saberes específicos de cada “nação” eram metamorfoseados em algo que pudesse ser compartilhado com o espectro mais amplo dos escravos confrades.

Não cabe à presente pesquisa aprofundar no perfil demográfico da Irmandade do Rosário, porém é essencial entender quem eram os escravos que deram o nome Rainha Ginga a um personagem de seu folguedo. Percebemos que os Angolas não eram a maioria nesta organização, como também não eram os Congos. Mas de alguma forma conseguiram marcar a cultura negra que se criava com a evocação de seus soberanos. Na diversidade étnica da região diamantina, escravos de culturas variadas encontraram Irmandade de Nossa Senhora do Rosário uma forma de construir solidariedades e um espaço onde era possível reviver seus princípios políticos e religiosos, em um processo contínuo de reconfiguração e ressemantização.

Cabe pensar como elementos das diversas culturas africanas representadas na irmandade puderam ser combinados de forma a possibilitar as práticas religiosas e festivas. Célia Borges explica este processo a partir do conceito de “*sociologie du bricolage*” de Roger Bastide, para quem a memória só pode sobreviver inscrevendo-se na *práxis* dos indivíduos e grupos.⁴⁹⁷ O que quer dizer que a sobrevivência das tradições segue uma lógica decorrente da situação de contato. Assim, a autora pensa que o que havia de semelhante entre as diversas culturas assumiram um conteúdo integrador, apropriado à nova realidade. “Esta homologia de conteúdos míticos distintos deu-se a partir da reorganização de elementos numa nova base.”⁴⁹⁸ Ao refletir sobre a formação da memória coletiva no novo contexto escravista, Borges defende que ela só tenha chance de sobreviver se inserida em um conjunto e se os vazios deixados pelas antigas concepções de mundo forem substituídas por algo similar à cultura de origem. Ao adotarem o cristianismo e se organizarem sob a égide de uma instituição cristã, os africanos reinterpretaram seus símbolos e códigos de acordo com as suas cosmologias. Neste processo, criam-se novas significações, mas que operavam de acordo com os sistemas de pensamento vigentes para eles. “Os sistemas simbólicos dos irmãos passavam

⁴⁹⁷ BASTIDE, Roger. “Mémoire collective et sociologie du bricolage. » In : *L'Année Sociologique*, vol.21, 3ª série, 1970, p.65-108. *Apud.* BORGES, *Op.Cit.* p.131.

⁴⁹⁸ BORGES, C. *Op. cit.* p. 131

a ser, aos poucos, resignificados. Alguns elementos semelhantes de tradições distintas tinham a possibilidade de serem reabsorvidos dentro de uma mesma lógica simbólica.”⁴⁹⁹

Como eram várias os grupos étnicos que compartilhavam a mesma confraria, eles tinham que conviver e partilhar uma linguagem, não necessariamente a verbal. Foi preciso algum tipo de “negociação cultural” que pudesse equalizar as diferentes visões de mundo e valores originários desta profusão de etnicidades.

Ao chamem a mulher que os representaria com a máxima dignidade pelo nome Rainha Ginga, os membros da Irmandade do Rosário do Tejuco imprimiram na cultura que criavam a história das terras angolanas. A Rainha Ginga tornava-se símbolo e signo da realeza africana, ovacionada por pessoas de diferentes origens étnicas. No contexto escravista, esta representação do poder real funcionava como suporte simbólico para aquele grupo social, que buscava ser visto em sua humanidade e, para isto, demonstrava no cortejo o vigor e pompa de uma corte. A rainha Ginga, na frente deste cortejo, encarnava o ideal de soberania, possibilitando aos escravizados construir estratégias de solidariedade e ascensão social e dar mais sentido às suas existências.

Neste ponto entra a Rainha Ginga, catalizadora das narrativas guerreiras, síntese da dignidade real feminina. Escravos de várias origens, em Minas Gerais, aceitaram este nome para representar seus desígnios de liberdade, para coroar a resistência cultural. A Rainha Ginga aparece, assim como o rei Congo, como símbolo de uma África mítica homogeneizada⁵⁰⁰, construídas pelas dinâmicas do tráfico transatlântico de escravos, na evangelização dos africanos e na inserção destes e de seus descendentes na sociedade colonial, na qual as diferenças interétnicas foram gradativamente esquecidas em favor da construção de uma identidade comum.

Sabemos que seu nome foi conclamado nas ruas em 1818. Mas teria sido apenas este um fato isolado, apenas para aquela ocasião? Rainha Ginga aparece nas festas de reis negros nos séculos seguintes?

O declínio econômico da região contribuiu para a diminuição da importação de africanos, com a população gradativamente tornando-se mais crioula. As escassas referências aos africanos nos testamentos e inventários da segunda metade do século XIX

⁴⁹⁹ *Ibidem.* p. 130.

⁵⁰⁰ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002. p. 329.

mostram variadas origens étnicas, com predominância de Cambindas, Minas e Benguelas, mas quase todos já com mais de cinquenta anos de idade.⁵⁰¹

Com a intenção de compreender como as festas negras eram vistas pela sociedade de Diamantina, consultei jornais do final do século XIX e início do XX na Biblioteca Antônio Torres. Encontrei notícias sobre as festas de Nossa Senhora do Rosário:

Com toda pompa possível e muita ordem teve lugar no dia 5 do corrente a procissão de Nossa Mai Santissima do Rozario, havendo numerosa concurrencia de virgens, padres, irmandades e povos, tendo havido antes missa cantada e sermões.

A noite levantou-se o grande mastro no qual se vê a imagem da Santissima Virgem, havendo grande foguetaria, uma enormíssima girandola, coroas e rodas de fogo, danças de *marujos* e *catopés*, tendo percorrido as ruas da cidade o celebre e antigo *reinado* acompanhado por uma excelente banda de música, indo no centro do quadro de honras *Suas Magestades* (1ºos juízes) o *Rei* e a *Rainha*, levando a cauda do manto real destas, uma de suas damas de honra.

Suas Magestades estavam rica e luxuosamente trajadas, e bem assim a caudatária, juízes que formavam as duas alas e o *embaixador real*.⁵⁰²

A notícia mostra a grande mobilização e impacto que o reinado provocava ao passar pelas ruas da cidade, mas com “grande ordem”. O documento não revela quem eram aqueles que saíam às ruas para realizar a festa. Pela notícia, não se percebe que eram os negros que levantavam o “celebre e antigo *reinado*”, que eram os *marujos* e *catopés*. Nota-se que a notícia é de 1887, em pleno regime escravista. O Partido Conservador, que dirigia a publicação, teria interesses em omitir tal informação? Ou devemos entender a informação de que eram os descendentes de africanos que realizavam a festa como desnecessária, visto que todos na cidade associavam o reinado à população negra? Fato é que, apesar dos elogios que a matéria trouxe à festa religiosa, a sua vinculação étnica é negada na sociedade diamantinense.

⁵⁰¹ Registro de inventário de Francisco Joaquim de Oliveira. 1/1/1877. Inventário de Francisco Marianna, de 1843. Testamento de Luiz de Britto de 1837. Em: Livros de Registro de testamentos e inventários. Livros de Notas. 1º ofício. 040. Biblioteca Antônio Torres.

⁵⁰² Jornal Sete de Setembro (órgão do Partido Conservador). 12 de junho de 1887.

A breve descrição não ignorou o luxo da celebração, assim como aparece em outra nota:

Celebrou-se no domingo p. passado a festa compromissal de N.S. do Rosário, tendo havido todos os actos religiosos do estylo: missa cantada, sermão, e procissão, a todos os quaes compareceram a S.S. Magestades, o Rei e a Rainha, com todo o garbo e no rigor da pragmática. A tradicional marujada, congados e catopés fizeram este anno completa sinalepha.⁵⁰³

Percebe-se que a festividade já tinha seus ritos e momentos bem definidos no contexto urbano do princípio do século XX. Sendo praticada por tantos séculos, “tradicional”, o público já sabia o que esperar. Mais uma vez não se percebe nenhum indicativo da camada social que realizava a festa. Não pude compreender o significado de “sinalepha”. Hoje a palavra, com /f/, indica o recurso poético de junção de duas sílabas em uma só, mas não parece ser este o sentido pretendido naquele contexto.

Em 1906, o Jornal *O Norte* informou o nome do rei e da rainha, mas ainda sem maiores informações sobre seu contexto social.

Realizou-se no domingo ultimo com todo o apparato a festa de N. S. do Rosário.

A solenne missa cantada e a procissão a tarde, compareceo o tradicional *reinado* em que figuravão o *rei* Laurindo de Britto e a *rainha* D. Julia da Cunha. Para a festa do anno vindouro foram sorteados *rei* o sr. Silverio Diamantino e a *rainha* d. Maria de Britto.

Para os juízes foram escolhidos: 1ª juíza- exma. Srª D. Exaltina Julia de Azevedo Pereira; 1º juiz- o sr. Francisco Leite Vidigal.⁵⁰⁴

Este documento mostra os principais cargos da corte e o sistema de eleição por sorteio. Por que o jornal, um órgão da elite, preocupou-se em dar os nomes da mesa *reinado*? Seriam negros ou membros mais abastados, de sobrenomes reconhecidos? Teria a direção da festa sido assumida por pessoas das classes mais altas com o passar do tempo?

⁵⁰³ Jornal A Estrela Polar. (Folha oficial, doutrinária, noticiosa e literária da Diocese de Diamantina). 31 de Maio de 1904.

⁵⁰⁴ Jornal O Norte (órgãos dos interesses geraes do norte). 14 de Junho de 1906.

Em busca de maiores informações sobre a festa do Rosário em Diamantina, consultamos o acervo bibliográfico da referida biblioteca. No livro de Célio Pereira, encontrei a resposta para pergunta acima:

Em 3 de Maio de 1787 [aconteceram os] Primeiros festejos de Santa Cruz em frente ao “Rosário” realizado pelos irmãos da mesma igreja e pelos escravos. Naquela época o Rosário só podia ter negros chamado por isto a “Igreja dos Negros”, como a do Carmo “igreja do Brancos”, a do Amparo “dos mulatos”, a das Mercês “dos Pardos e dos Crioulos”. Como recordação até hoje [1962] a festa do Rosário só pode ter “rei” preto e “rainha” preta.⁵⁰⁵

Antônio de Paiva Moura, baseado nos relatos de Cícero Arpino Caldeira Brant, escreveu sobre a festa do Rosário no final do século XIX:

o rei a rainha desta festa eram previamente escolhidos pela respectiva Irmandade, numa eleição disputadíssima, pois tais honrarias constituíam a suprema aspiração dos pretos e das pretas daquela cidade, apesar das grandes despesas que acarretavam fatalmente: missa cantada, foguetes, vestimentas caras, pagamento da banda de música que acompanhava o reisado, banquete, bebidas e doces e profusão. Todas essas despesas e dificuldades eram, porém fartamente compensadas pelo prazer e orgulho de saírem pelas ruas, com grande acompanhamento e banda de música- o rei, pomposamente vestido, de manto majestoso, tendo à cabeça uma coroa de metal; a rainha, regamente trajada, com rico vestido de seda, segurando-lhe na cauda duas damas, e diadema real à cabeça; Os eleitos para estas dignidades conseguiam fazer as despesas necessárias, ajuntando aos próprios recursos o produto de esmolas e subscrições.⁵⁰⁶

Marilene Pinho, ao falar sobre o *reinado* na cidade, repetiu a descrição de Spix e Martius ao citar a “Rainha Ginga, de Angola e grande inimiga dos portugueses.”⁵⁰⁷ De todos os livros do acervo que tratam a cultura em Diamantina, este foi o único que citou a rainha Ginga.

O que aconteceu com o nome da Rainha Ginga na região? Desapareceu com o tempo? O que contribuiu para as possíveis transformações nas representações do

⁵⁰⁵ PEREIRA, Célio Hugo Alves. *Efemérides –do Arraial do Tejuco a Diamantina*. Belo Horizonte: Edições C.L.A., 2007. p.117.

⁵⁰⁶ MOURA, Antônio de Paiva. *A cultura afro-brasileira e a festa do Rosário em Diamantina*. Diamantina: Gazeta Tijucana, 1998.

⁵⁰⁷ PINHO, Marilene Penido de. *As festas religiosas nos jornais de Diamantina*. Belo Horizonte: Inédito. Centro de Informações folclóricas. 1986.

Congado em Diamantina? Por enquanto temos mais perguntas do que respostas. Os processos de mudanças revelam-se mais complexos do que a conservação das tradições.

3.2 : A Rainha Ginga nos registros de folclore

A cultura popular brasileira vem chamando atenção dos intelectuais desde o final do século XIX. O sergipano Silvio Romero foi um dos primeiros a escrever sobre o que passou a se chamar “folclore nacional”. As canções tradicionais, vestimentas e figurinos, instrumentos e símbolos das manifestações tornaram-se objeto de estudos.

Mello Moraes Filho descreveu festividades praticadas no Brasil, em que se percebe a grande participação dos africanos de variados grupos étnicos. Registrou a “entrada triunfal dos Congos nos festejos profanos de um rei negro”, que criava um sentimento de união entre os escravos de diferentes procedências, tendo lugar de destaque no conjunto da comunidade negra e poder aglutinador sobre as diferenças internas a ela.⁵⁰⁸ Moraes Filho definiu os congos como danças e representações alusivas a episódios da história e mitologia da África Centro-Occidental, originalmente construídos por escravos africanos de etnias diversas que cantavam pelas ruas em suas línguas natais por ocasião de algumas festas.

Um *cucumbi* registrado no Rio de Janeiro por volta de 1850, contava a história de rei que chegava de Portugal anunciando: “Sou o rei do Congo”. Junto com seu povo, o líder da dança, o capataz ou *cucumbi*, recebia o rei com instrumentos, danças e canções guerreiras:

“Quenguere, oia congo do ma;

Gira Calunga.

*Manu que vem La”*⁵⁰⁹

Quenguere seria a entidade que controla a calunga, enquanto *Manu*, uma referência à *mani*, rei do Congo. Enquanto o povo dançava, o Mameto -o filho da rainha- executava uma dança na qual imitava serpentes e a onça, até que um caboclo o matava. O cucumbi continuava com lamentações por ele. Um embaixador era então mandado para

⁵⁰⁸ MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1946. p.177

⁵⁰⁹ Idem. pp. 193-202.

contar a rainha que seu filho estava morto. A rainha mandava buscar o feiticeiro e ordenava-lhe que revivesse seu filho, prometendo-lhe ricos presentes se o fizesse, ou então lhe cortaria a cabeça.

Nesta descrição fica evidente como os rituais praticados pelos africanos no Brasil expressavam conjuntos de ideias e valores próprios das cosmovisões centro-africanas. A rainha aqui não tem nome, mas simboliza o poder político e econômico absoluto das monarquias africanas.⁵¹⁰

Os estudos sobre o chamado “folclore brasileiro” foram impulsionados por Mário de Andrade na década de 1930. Escritor e estudioso da cultura popular, foi também considerado um dos maiores folcloristas brasileiros.⁵¹¹ Quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1936-1938), Mário de Andrade idealizou a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, que percorreu estados do Nordeste e do Norte brasileiro com objetivo de registrar manifestações culturais e folclóricas, em especial da dança e da música. Os estudiosos deparavam-se com o “dilema da modernidade”, pois, ao mesmo tempo em que acreditavam que tais manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente urbanização do país, o avanço tecnológico da época lhes permitiu registrá-las em discos, fotografias e filmes.⁵¹²

Mário de Andrade pautou-se por buscar dotar a pesquisa folclórica de um caráter mais científico e objetivo. Os folcloristas estavam em busca constante por “reminiscências” ou “sobrevivências”, apresentavam visão evolucionista das culturas, classificando algumas manifestações populares como primitivas, primárias, enxergando um processo inexorável de desgaste e o consequente desaparecimento ou desconfiguração. Para ele, a “modernidade” era inevitável.

Hoje entendemos que são mais complexos os processos de transformação e constante recriação das culturas, são diversos atores e contextos que podem promover mudanças ou permanências de elementos formadores. A linearidade proposta por Mário

⁵¹⁰Mary Karash afirma que em algumas versões, a rainha aparece com nome de “Ginga, Jinga ou Xinga, em homenagem a famosa rainha angolana Nzinga”. KARASH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. P.333.

⁵¹¹FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. SP. N.º.36, pp.141-158, 1994.

⁵¹²Áudios e fotos da missão folclórica de 1938 podem ser acessadas em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>, acesso em dezembro de 2016.

de Andrade entendia que os festejos mais desenvolvidos eram aqueles que “adquiriram entrecho dramático”, enquanto aqueles que não possuísem tal característica foram classificados como “primitivos”. Estes conceitos são inadequados no presente, mas não reduzem o mérito do pesamento de Mário de Andrade que apresentou de forma complexa e sofisticada a relação entre folclore, cultura popular e identidade nacional.

Os folcloristas buscavam aspectos “autênticos” e “comunitários” das culturas populares. Esses elementos formariam a base do caráter nacional. A visão que os folcloristas têm da Nação é idealizada, em que as manifestações populares seriam a sua alma. A visão purista e vaga da noção de “povo” definida pelos folcloristas faz com que ela se circunscreva aos camponeses, presumidamente associados à natureza. Devido a esta busca pelo valores culturais verdadeiramente nacionais, a realidade proveniente do continente africano só interessa na medida em que permitiria compreender uma “África brasileira”, ou seja, refletir sobre os aspectos da vida nacional relacionados à escravização de um grande contingente de populações de origem africana durante a maior parte do período colonial e durante mais de meio século de vida nacional independente, e ao lugar que seus descendentes ocupam na constituição da sociedade e da cultura brasileiras.⁵¹³

Apesar do olhar paternalista e etnocêntrico, temos que valorizar o pioneirismo dos folcloristas e os numerosos registros que fizeram, o que hoje nos permite aprofundamentos maiores.

O convívio com amigos nordestinos, como Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Ademar Vidal, permitiu a Mário de Andrade maior acesso às manifestações culturais, e por conseguinte, seus registros.⁵¹⁴ Sua intenção era publicar suas pesquisas em um obra que se intitularia “Na Pancada do Ganzá”, no entanto, faleceu antes de concretizar tal desejo. Coube a Oneyda Alvarenga a tarefa de reunir em livros diversos as partes que comporiam a grande coletânea. Um destes livros é *As Danças dramáticas do Brasil*, dividida em três volumes. No segundo tomo está “Os Congos”. A estrutura adotada neste estudo, conforme explicação de Oneyda Alvarenga, foi: “introdução analisadora das

⁵¹³ VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaio de Antropologia*. Editora UERJ, Rio de Janeiro, 1997.

⁵¹⁴ CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão* (1938). São Paulo Centro Cultural São Paulo, 1993, p. 18.

origens técnicas e históricas do bailado; exposição dos documentos colhidos; notas finais”.⁵¹⁵

Assim Mário de Andrade definiu o que chamou de *congós*:

Os *congós* são uma dança-dramática de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas. Ainda hoje certos *Congados* primários ou muito decadentes, do Centro do Brasil, nada mais são do que isso. E no Nordeste, onde os *Congos* se desenvolveram muito e adquiriram entrecho dramático, os *Maracatus* atuais parecem representar o que foram lá os *Congos* primitivos. Porém, mesmo na manifestação mais primária de um simples cortejo dum rei negro, os textos das danças e, em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade. ”⁵¹⁶

A origem “bem africana” é ressaltada, sendo o “bailado derivado do costume de celebrar a entronização do rei novo. Mário de Andrade entende o coroamento festivo do monarca como “prática universal”, “ideia espontânea”, elementar. Em sua interpretação, “o assunto essencial dos Congos, já convertidos em dança dramática e não mais um simples cortejo real, tem todas as probabilidades de se referir a um fato histórico, passado na África.”⁵¹⁷ O estudioso percebia nas congadas “um eco derradeiro desses costumes ancianíssimos, no caso dos reis negros fictícios, até hoje fracamente persistindo no Brasil.”⁵¹⁸

Mário de Andrade entendia os reis negros como uma estratégia colonialista dos portugueses que, “desde muito cedo usaram esta malícia diplomática de aceitar os potentados das terras a colonizar como reis fictícios. ”⁵¹⁹ Para ele “esses reis de fumaça eram bons instrumentos nas mãos de seus senhores, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada. (...) os reis de fumaça funcionavam utilitariamente pros brancos”, cumprindo a função social de controlar a escravidão e manda-los trabalhar.

Apesar de atribuir grande importância etnográfica aos bailados do Congado, pelo que comportam de tradições e história política africana, conservadas aqui, considerou que

⁵¹⁵ Explicação de Oneyda Alvarenga. ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. Tomo II, p.15.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 17. Mais adiante (p.36), o autor afirma que Congos e congadas são a mesma coisa, mas optou por este título, pois assim diz o povo “e o povo é quem manda, pelo menos nisto...”

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 40

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 17

⁵¹⁹ *Ibidem*, p.19.

os congos, musicalmente, são afro-americanos, e particularmente afro-brasileiros, e “nada nos permite garantir qualquer tradição africana pura. ” ⁵²⁰

Nos congos colhidos no Rio Grande do Norte, o grupo de bailarinos está dividido em dois cordões: os súditos do rei Congo, e os soldados da rainha Ginga. Os personagens solistas são: Henrique, rei Cariongo, que é o rei do Congo; o seu filho, o príncipe Suene; dois dignitários do reino do Congo, o secretário Lúcio e o ministro; o embaixador da rainha Ginga e finalmente o General dos exércitos da rainha Ginga. Mário de Andrade enxerga grande religiosidade cristã misturada a elementos feiticistas e lembra que bailes guerreiros, “as coreografias imitando a guerra são de fundo religioso, processo de magia simpática, de uso generalizado entre as civilizações naturais. ” ⁵²¹. Diz que dançar antes de ir para a guerra é um costume generalizado entre os ameríndios e africanos de diversas partes.

Os Congos dividem-se em duas partes: o cortejo real, em que o rancho dos bailarinos percorre as ruas acompanhando o rei, cantando as “cantigas”, a parte móvel, mais livre. A segunda parte é a embaixada, “a parte propriamente dramática, com peças fixas, de seriação predeterminada e lógica”, em que, na visão de Mário de Andrade, parece comemorar um fato histórico.

Na primeira parte, o grupo fica dividido em duas fileiras, cada uma representando um soberano: rei do Congo de um lado, rainha Ginga de outro. Os personagens solistas vão no centro e o grupo caminha cantando e dançando pelas ruas, em busca da casa em frente da qual se realizará a embaixada, assim descrita:

O embaixador da rainha Ginga é introduzido à presença do rei do Congo, e demonstra desde logo as suas intenções, tenta matar o rei. Mas os dignitários do reino do Congo descobrem a tempo a manobra do embaixador, o desarmam bem como aos do seu séquito. O rei decide matar o embaixador, mas este implora perdão, dizendo que traz uma embaixada. A rogo do príncipe seu filho, o rei do Congo, concede a vida ao embaixador e lhe permite dizer sua embaixada. E então o embaixador o desafia corajosamente. (...) Então o príncipe Suena grita: “Traição! Traição! Traição!” e se levanta arrogante e desafia o embaixador, que só agora conta que vem da parte da rainha Ginga. O rei leva um susto enorme e convida o embaixador a dizer toda a extensão da embaixada.(...) Inicia-se a guerra entre o rei do Congo e a rainha Ginga. São pouco a pouco presos todos os combatentes do rei do Congo, inclusive o príncipe. (...)O príncipe Suena vai morrer. Começa os adeuses e a música se torna verdadeiramente lancinante, de tão expressiva. E se despede um por um de todos os congueses presentes. Se ajoelha ante o embaixador da rainha Ginga e exclama: “-Imbaxadô, to nus teus pés prostrado! Como vus ofendi, perdoai-

⁵²⁰ *Ibidem*, p.37

⁵²¹ *Ibidem*, p. 24.

me as curpa!” (...) Morre o príncipe. Mas o misticismo reata logo o drama, com a cena feliz em que o príncipe renasce outra vez, “persefonicamente”, novo mito do renascimento da primavera, ou pelo menos... do futuro renascimento do Congo. Então surge a curiosa cena final, entre o Rei, o príncipe, o Secretário e o Ministro, para saber qual dos quatro é o mais velho, e deverá seguir preso até o trono da rainha Ginga. Decide-se a verdade. É o rei do Congo, que terá de seguir preso e morrer. Porque é o mais velho.”⁵²²

Para Mário de Andrade, esta simbologia mística percebida não é mero acaso, é tradicional. Os *Congos* preservam muitas tradições de costumes e histórias. O pesquisador enxerga grande misticismo cristão, em que elementos como a coroa assumem funções simbólicas centrais. O rei do Congo é apresentado como uma extensão do poder divino, o que é comparado com diversas tradições africanas em que o soberano é dotado de poderes sobrenaturais.

Em sua interpretação, os *Congos*:

funcionariam subconscientemente como uma espécie de luta entre os princípio, não direi do Bem e do Mal, mas do benefício e do malefício, terminando momentaneamente com a vitória do malefício, a rainha Ginga. Vitória que seria uma espécie da treva negra, se aceitando como raça danada, contra o princípio do bem (os brancos), duma religião imposta, que não era nada deles, e que a coletividade nunca pôde aceitar na íntegra, em quatro séculos de triunfo, pois o príncipe Suená, filho do rei, acaba ressurgindo. A ideia da ressurreição do princípio que representa o beneficiamento da coletividade é universal e muito anterior ao Cristianismo. (...) ⁵²³

Na visão de Mário de Andrade, “os *Congos* parecem celebrar um fato histórico, africano, que se passou há vários séculos atrás.” Ele identificou a personagem rainha Ginga nos autos que colheu e afirmou que seu nome “começa por ser tradicional no Brasil.”⁵²⁴ Notou sua presença também nos *Congos* do Ceará, Paraíba, Pernambuco, Goiás e em Minas Gerais. Diz que Ginga é nome racial africano:

esta gente Ginga ou Xinga ou Zingas também chamada Giague Gaga, Jaca, Gughu, Giki, Musimbi, Masimba, Ajaca, Jaca, Gaca e não sei mais que nomes são habitantes do Centro da África e faladores de dialetos bântus. Escravos dessa tribo vinham pro Brasil embarcados em São Felipe de Benguela e Novo Redondo.⁵²⁵

Apontando diversos estudos africanistas, como Frei Canecattim, Delafosse, Alfredo de Sarmiento, Stanley, entre outros, mostra como o nome de clã dos Gingas foi

⁵²² *Ibidem*, p. 26-31. Em nota.

⁵²³ *Ibidem*. p. 32.

⁵²⁴ *Ibidem*. p. 42.

⁵²⁵ *Ibidem*. p. 42

derivado do nome inicial de uma rainha. Reconhece a existência de várias rainhas Ginga que governaram na região de Angola: “Entre os Gingas, além da famosa rainha Ginga Bândi, teve outra rainha Ginga anterior a ela (...) e outra sofrivelmente belicosa, que lhe veio depois.”⁵²⁶ Neste ponto, Mário de Andrade evidencia a precariedade de seus conhecimentos acerca da história real sobre Ginga Bandi, baseando-se em fontes duvidosas.

Um texto que ele considerou “providencial”, colhido no Estado da Paraíba, indica que a rainha Ginga do bailado não é apenas uma referência genérica às rainhas africanas, mas celebra uma delas individualmente, “a célebre rainha Ginga Bândi”. O texto referido é apresentado com o título “Peças soltas de Congos, registros de peças colhidas ocasionalmente na Paraíba”:

I- Cena da Embaixada:

Embaixador:

- Princ’po, reis de Congo, sinhô de Tamba e Samba, a maiô nação que domina, num sereis grande munarca!

Rei:

-Quem sôdes vóis, meus infio (*Quem sóis vós, meu filho?*)

E:

- É mim dao Grácia Macúndi, peito chêio, de braço forte que vêio pela defesa da mulata rainha Zinga Ambandi, imperatriz que no campo ti ‘sperava com seticentu mí sôrdado, genti cum’areia, genti cumo furmiga, genti cumo purcevejo na tua cama mais dela!⁵²⁷

Percebe-se o grande poderio bélico que a rainha levava a campo, setecentos mil soldados. Formigas e percevejos trazem a imagem da multidão que lhe acompanhava. Tamba e Samba revelam o reino de Matamba, que de acordo com Miller, era habitado pelo povo Samba.⁵²⁸

Afirma que diferentes autores concordam que Zinga é o mesmo que Ginga. Utilizou como fonte para a história da soberana o “Catálogo dos governadores do reino de Angola”, repetindo os erros cronológicos e a perspectiva portuguesa, que a registrou

⁵²⁶ *Ibidem* p 43.

⁵²⁷ *Ibidem*. p.101

⁵²⁸ MILLER, Joseph. *Poder político e parentesco*. p.102.

como filha de escrava, rancorosa e vingativa por seu irmão (Gola Bândi) ter lhe matado o filho. Mário de Andrade a apresentou assim:

Esta varonil mulher, sendo aclamada soberana após a morte do seu irmão Gola Bândi, não só tornou aos erros da idolatria, mas esquecida das especiais atenções com que foi tratada dos portugueses, lhes concebeu ódio mortal, que não obstante experimenta sempre em todos os encontros a fortuna dos seus antecessores, teimou trinta anos na sua feroz costumácia. (...) Morreu Ginga bândi em 1681, muito pouco Ginga e bastante Ana de Souza, na paz católica do Senhor, e arrependida de seus possíveis erros.⁵²⁹

Em sua visão, os Congos parecem se referir a um fato histórico da vida desta rainha, a embaixada que ela realizou ao governador João Correia de Souza, o episódio mais célebre da vida desta mulher, quando ela ainda não possuía o título de soberana.

Mário de Andrade afirma que a rainha Ginga Ambângi ficou sempre rememorada na tradição africana e não estranha que essa tradição alcançasse os negros do Brasil. Em sua análise, “A rainha Ginga vitoriosa poderia também insinuar que tivesse permanecido alguma noção saudosista de matriarcado, entre os escravos de cá. ”

Com todas estas informações, parece que estes Congos guardam memória da rainha Ginga Bandi e sua embaixada. O fato de não ser Ginga Bandi a embaixatriz, mas personagem invisível da rainha, mandando seu embaixador, é provável transposição popular, pelo fato das nossas danças dramáticas, com a exceção visivelmente culta, dos pastoris, serem dançadas exclusivamente por machos. ”⁵³⁰

Analisamos as cantigas e as embaixadas registradas por Mário de Andrade em *Os Congos*. O autor não dá informações precisas sobre quando e onde foram colhidos, nem mais informações sobre os festejos. Também não há informações sobre como foram coletados. Teria Mário de Andrade presenciado a festa e feito gravações no momento das celebrações? Ou teria encontrado um mestre popular disposto a lhe cantar e contar tudo sobre o auto em um momento reservado?

A metodologia da pesquisa feita por Mário de Andrade aparece na explicação de Oneyda Alvarenga, que a partir do “diarinho de viagens”, diz que as peças foram registradas em Natal (RN) entre os dias 26 e 27 de dezembro. O principal informante é

⁵²⁹ ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. p. 47. Nota-se que Mário de Andrade reproduziu os erros cronológicos do ‘Catálogo dos governadores de Angola’. Na verdade, A Rainha Ginga Bandi morreu em 1663 e não em 1681. A confusão da cronologia apresentada pelo ‘Catálogo’ reforça a ideia de perenidade do nome da soberana de Matamba.

⁵³⁰ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. P. 48.

José Santiago de Araujo, o Jovelino, apresentado nas notas sobre “Psicologia dos cantadores”:

Jovelino Santiago de Araujo- negro, pintor de casas, caiador, faztudo, pegador de bagagem- homem no perpétuo “desvio”. Vivido. Homem feito. E meio espertalhão. Me pediu dez mil réis prometendo voltar para cantar mais coisas além dos Congos e até hoje. Fatigou-se. Bocejou muito. Voz musical, soando exato. Ritmo firme. As melodias estavam bem fixas nele e as tomei com relativa facilidade. Posso garantir a autenticidade delas quanto ao canto de Jovelino.⁵³¹

As cinco “Peças Soltas de Congos” da Paraíba foram colhidas de :

João José Bandeira, vulgo o Maroeira. Negro, homem feito. Feio como o cão porém de muita simpatia. Sujeito forte, vivido. Franco, ar de lealdade. Sabido em muita música popular. Mestre de Caboclinhos e de fato, dançarino maravilhoso, virtuose esguio, leve e malabarista, ritmo e movimento físico esplêndidos. Um mestre. Também sabe Congos. Entendido de Maracatus. Paraibano do sertão. Estivador praieiro agora e um bocado faz-tudo. Inteligente, pacientíssimo. Não deu mostra de fadiga. Quem se fatigou, fui eu. Maroeira cantava ruim, voz pouco musical, mas [ou “mal”, pouco legível] sonora, difícil as vezes. Porém melodias bem fixas no ritmo e na linha sonora. Anotações que garanto.⁵³²

Ao que tudo indica, Mário de Andrade não participou dos festejos presencialmente. Seus informantes lhe cantaram tudo, mediante pagamento, em um momento apartado das solenidades rituais, provavelmente deslocado de seus locais originários. Além dos depoimentos, forneceram melodias avulsas dos Congos do Rio Grande do Norte o rabequista e acordeonista popular Vilemão da Trindade, Renato Caldas e a poetisa Carolina Wanderley. Não sabemos como estas informações foram selecionadas pelo pesquisador, tampouco o que lhes atribuía legitimidade. Fato é que as músicas cantadas por eles deram a substância do material apresentado em *Os Congos*. Mário de Andrade se preocupou com os aspectos musicológicos, fornecendo as partituras de cada canção, porém pouco descreveu os aspectos simbólicos- como figurinos, emblemas, etc- e quase não falou sobre as danças praticadas em cada momento, uma vez que não presenciou as performances. Passamos agora a algumas dessas canções:

Na seção denominada “Danças puras”, o canto “Pretinhos de Angola” chama atenção:

VI- Pretinhos de Angola

⁵³¹ Explicação de Oneyda Alvarenga. ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. p.14-15.

⁵³² *Ibidem*. p.15

Solo:

-Ai, pretinhos de Angola,

Côro:

-De Angola samos!

-De Angola para Angola!

-De Angola samos!

-Ai, que viemo de Angola!

-De Angola samos!”

Para nós, é de fundamental importância este canto, que identifica a procedência do grupo como sendo de Angola. Vieram de Angola, trazendo as memórias de Angola, portanto, faz todo sentido que a principal rainha daquelas terras seja exaltada.

Já para os cantos de Embaixada, apresenta o auto inteiro, como propriamente um texto dramático, dando as descrições das cenas entre parênteses. A primeira vez que o nome da rainha Ginga aparece na trama é na voz do secretário, que ao indagar ao embaixador “quem é o teu Rei” e não obter resposta exata, manda prendê-lo:

-Vai prêso e morto, Imbaxadô

Ai este crué assarssino,

Que vinha assarssiná meu Reis,

Mandado da Rainha Ginga”

Já preso o embaixador, o rei lhe questiona:

- Lévantá, Imbaxadô atrevido! Dizeis que ti tráiz pur aqui.

E: [embaixador] *levanta e puxa a espada:*

-Sinhô, o que me tráiz aqui é uma sanguinolência e a segunda resposta que me acha é meu munarca!”

R: [rei]

- E que participa teu munarca pra mim, Imbaxadô?

E:

-Que participa meu munarca para vóis, Emperadô? (*Príncipe, ministro e secretário tomam a frente do Rei.*) Si vóis num mandare ritirá tropa que lá se acha im campo, hé-de-tê uma grande pêrca! Teu palácio

há-de nadá im sangue e tua corôa fora da cabeça, e teu Ministro passa no fíu de meu cutelo!

Neste momento, gritam “Traição, traição, traição!”. Quando o embaixador enfim revela que quem lhe mandou foi “minha dona rainha Ginga”:

-S’nhô! Minha dona rainha Ginga, sabeí disso, que a Vossa Riá Magestade se festeja pelo santo e a c’rôa e as igreja inda mais zuzivia (*vos envia?*). Tem sete mil peças di viludo e ôtras tanta de bordado para sirví de tapete im vossa festa riá: inda mais zuzivia, são balsa e fere e buques e rainha de marquês!”

Desfeito o conflito inicial, a Rainha Ginga, sabendo que o rei do Congo festeja o santo católico- provavelmente São Benedito- envia-lhe vários presentes caros e apreciados. Parece que a sua intenção é se fazer cristã também. Porém, a guerra eclode:

X- Canto Guerreiro:

É guerra! é guerra!

É rivulução

É de parte a parte

Fogo na Nação!

É guerra! é guerra!

Num tem que sabe

Marchemo p’á campo,

Vamo cumbatê!

[*Embaixador aparecendo*]:

-Entra, entra, povo guerrero, cumo entremos um Morâma! Guerras, prisões e morte, a única disposição de meu munarca! O emperadô tá no seu trono assentado, falo num me responde! Sai o fio na frente dabatáia, como herode guerrero, e vóis, meu povo, num pêrca amô a vida, rompemos essa batáis e prendemos esse tirano!”⁵³³

A fala do embaixador conclama o seu “povo guerreiro”, soldados da rainha Ginga, evocando as grandes conquistas de um passado, a entrada em Môrama é constantemente citada nos autos de Congado, provavelmente como a terra dos mouros. O verso “Guerras, prisões e morte, a única disposição de meu munarca!” revela os desejos belicosos da

⁵³³ *Ibidem*. pp.89-90

rainha. Note-se que a rainha é tratada como “meu múnarca”, sempre no masculino, tal qual os escritos históricos colocaram, que ela preferia ser tratada como rei, e não como rainha.

XIV- Combate coletivo

Rainha Ginga é mulé de batáia,

Tem duas cadeiras ao redor da naváia!

Marchemo pra campo, vamo cumbatê,

Pela nossa c’rôa devemo morre!”

Estes versos explicitam bem a personalidade da rainha Ginga: mulher guerreira. A obrigação de morrer pela coroa pode ser associada às ordens dadas pela rainha a seus guerreiros, em que deveriam “pelejar até a morte”⁵³⁴ e jurar lealdade incondicional à rainha, que não aceitava perdedores em seu quilombo.

XX- Morte do Príncipe:

[Responde o embaixador]

O anau [general] do meu múnarca

Num se vende pur dinheiro

Segue, segue p’a Turquia

Vai morre prisioneiro”

Os Congos colhidos por Mário de Andrade nas décadas de 1920-30, rememoram a rainha Ginga como mulher guerreira, monarca absoluta, poderosa. Seu embaixador aparece ora como inimigo, ora com boas intenções, dissimulando suas verdadeiras pretensões. Ora desafia, ora dá presentes. Parece muito, de fato, com as embaixadas enviadas pela rainha angolana, que, ao mesmo tempo em que levavam presentes aos governadores portugueses, pretendiam espiar as estratégias dos inimigos e levar falsas informações sobre o real paradeiro da soberana.

Outro folclorista que destacou a presença da rainha Ginga na cultura brasileira foi Luís da Câmara Cascudo. Em seu livro *Made in África*, em que buscou reunir vários

⁵³⁴ CADORNEGA. *História Geral das Guerras Angolanas*. Vol. I.

elementos africanos encontrados no Brasil, a rainha Ginga ganha destaque especial.

Afirmou ele:

É a única soberana de toda a África que, sem jamais saber da existência do Brasil, continua na memória brasileira, íntegra, feroz, na autenticidade do tipo voluntarioso, decisivo, legítimo, com a majestade da voz e da vontade ilimitadas e objetivas. Perpassam nos autos nomes que não materializam corpos reais de ação e de energia. Jinga vive.

Interessante perceber como Cascudo via no folclore brasileiro a capacidade de rememorar a África. Aqui ele apresenta sua interpretação sobre as representações da rainha feitas pelos Congos que ele assistia. Ele conheceu a personalidade desta personagem, conforme descrito acima, a partir da observação das festas. A cultura afro-brasileira que o impeliu a pesquisar mais, aprofundar na sua história através dos livros, visitar a África, buscar as ligações com o continente “mãe”. Na citação acima, ainda, chama-nos atenção o erro do autor: “sem jamais saber da existência do Brasil”. É certo que a soberana angolana sabia que o Brasil existia, ela conhecia as dinâmicas do tráfico, sabia que seu povo estava sendo levado para aqui.⁵³⁵ Esta afirmação mostra a falta de entendimento que se tinha na época sobre as dinâmicas do tráfico negreiro e sobre a importância das autoridades africanas tinham sobre este comércio.

No mesmo texto, Cascudo escreveu:

Nos CONGOS ou CONGADAS pelo nordeste do Brasil aparece seu nome soberano, dispondo de vidas, determinando guerras, vencendo sempre. Reaparece lembrando, não as campanhas contra os portugueses mas as excursões militares aos sobados vizinhos, régulos do Congo, Cariongo em Ambaca. Conste ou não da História *Penélope Sombria*, constará sempre de uma estória vulgar nas cantigas brasileiras, no enredo dos Congos:

Mandou matar Rei Meu senhor!

E quem mandou foi a Rainha Jinga!”

Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo sublinhou a importância da rainha angolana nas congadas, apresentando como definição:

Congos, congados, congadas - Autos brasileiros de assuntos africanos, especialmente reminiscências da rainha Njinga de Angola, falecida a 17 de dezembro de 1663. O tema essencial é a embaixada da rainha Ginga a um potentado negro, às vezes, Henrique rei Cariongo, nome que recorda uma das circunscrições de Luanda, e que outrora foi sobado

⁵³⁵ Na narrativa de Cavazzi, ela expressamente diz: “mandem-nos [grandes feiticeiros] para o Brasil.”. Cavazzi. *Op. cit.* Vol.II. p. 283.

independente. O enredo referir-se-ia a uma luta entre a guerreira Ginga e um soba de Cariongo, transformado em rei, e não um rei do Congo. É auto popular em todo o Brasil, tendo variantes onde desaparece a rainha e figura sempre um embaixador, que luta e vence o rei local. Noutras regiões, o príncipe vencido e morto é ressuscitado pelo feiticeiro, e tudo acaba em dança e canto".⁵³⁶

Cascudo percorreu sobre cada elemento formador das congadas, elaborando uma tipologia, que, segundo Marina de Mello e Souza, engessou uma realidade multifacetada, pois o que foi chamado de congos, cucumbis ou congadas, em diversos lugares e épocas, exprimia uma multiplicidade de manifestações dotadas de certos elementos comuns.⁵³⁷ Cascudo descreveu os cortejos reais, as danças e bailados, que exibiam “jogos de agilidade e simulação guerreira”. Com relação aos “préstitos, Reinos e Embaixadas”, que se tornaram autônomos em relação ao rito de coroação, aponta o autor que a “Embaixada anuncia-se com um bailado e é recebida com cerimonial ginástico, dizendo o embaixador qual é sua missão e seguindo-se uma cena de luta do Enviado com os fiéis do monarca deprecado”. Quanto às danças guerreiras, teriam nascido de comemorações de campanhas felizes, sendo a dança “uma homenagem votiva, bailando-se aos deuses e aos soberanos”.⁵³⁸

Destaca que da Bahia ao Amazonas, os autos e danças dramáticas não possuíam figuras femininas, não comparecendo a rainha Ginga e sim seu embaixador. Em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, “está a Rainha Ginga, silenciosa e soberba, ao lado do rei do Congo, seu impossível esposo, pois, historicamente, foi inimigo tenaz e tantas vezes derrotado.”⁵³⁹

Na época que Cascudo escreveu, pouco se conhecia no Brasil sobre a história de Angola. Hoje sabemos que ela se aliou sim ao rei do Congo, principalmente na década de 1640, quando, com o apoio dos holandeses, criaram uma poderosa confederação que objetivava atacar os portugueses. Desta forma, não se pode afirmar que o rei do Congo foi seu inimigo apenas. Ginga aparece ora como amiga, ora como rival do poderoso rei

⁵³⁶ CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954.

⁵³⁷ SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista*. P.257

⁵³⁸ CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954. pp. 230-234.

⁵³⁹ *Ibidem*. p.232.

do Congo e o enredo dos *Congos*, tal qual descrito por Andrade, deixa perceber esta oscilação de posicionamentos e intenções.

O folclorista potiguar, em *Literatura oral no Brasil*, afirmou que o enredo dos Congos, para a maioria dos autos, é a história de uma embaixada da Rainha Ginga (que não aparece) envia ao rei Cariongo. Pontua que, em muitos lugares, os Congos não aludem à Rainha Ginga, apesar de frisar a importância desta soberana para a memória coletiva dos negros escravizados no Brasil:

Em parte alguma uma tradição histórica, não litúrgica, foi conservada com maior carinho que os escravos de angola fizeram com a vida gloriosa de sua rainha Ginga. Erguida nas vozes roucas desses negros anônimos, bisnetos dos escravos de Luanda, de Mbaka e do Dongo, a soberana, soberba de força consciente, vive, destacada e alta, acima do negro olvido que sepultou todas as outras dinastias africanas.⁵⁴⁰

Registrou um canto ouvido na Serra da Barriga:

“Ai! Preso estais, Embaixadô!...

Ai! Esse crué assassino...

Querer matar Reis meu senhor!

E quem mandou foi a Rainha Ginga!”⁵⁴¹

Alfredo João Rabaçal, ao estudar as diversas congadas pelo Brasil, identificou cinco grandes motivos condutores das congadas brasileiras, em que destacou a presença da Rainha Ginga nos enredos:

I- desfiles por vias e logradouros públicos, em direção a cenários religiosos, ou cortejos, cujos participantes acompanhados por grupos instrumentais entoam versos desempenhando rápidos e simples passos coreográficos;

II- a apresentação de lutas entre mouros e cristãos, com base, em alguns casos, em episódios da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França;

III- a teatralização de lutas entre um Rei do Congo e uma Rainha Ginga;

IV- a encenação de Embaixadas com encontros guerreiros; e,

⁵⁴⁰ CASCUDO, Luís Câmara. *Literatura Oral do Brasil*. 1ª edição digital. São Paulo: Global, 2012. P. 435-437

⁵⁴¹ *Ibidem*. p.436.

V- o desenvolvimento de Embaixadas Diplomáticas entre realezas distantes.”⁵⁴²

Carlos Rodrigues Brandão resumiu o estudo dos congos em Goiás, as três formas básicas de desenvolvimento do entrecho das congadas nas várias partes do Brasil onde o folguedo é executado:

- a) Confronto entre invasores e invadidos, em que ambas as facções são identificadas e mouros ou turcos invasores- sempre com a vitória dos invadidos e a conciliação final
- b) Confronto entre os invasores comandados pela rainha Jinga e as forças resistentes do rei Congo, com a derrota dos invadidos e submissão ou morte do rei e sua família
- c) Confronto de forças invasoras e invadidas fora de um contexto africano, como em algumas localidades mineiras onde se enfrentam o exército dos cristãos, comandados por Carlos Magno, e o dos mouros invasores, que são vencidos e ao final perdoados.⁵⁴³

Nei Lopes, em sua *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, traz a seguinte definição:

Congado: Folgado e ritual da tradição afro-brasileira disseminado por várias regiões brasileiras e ligado aos festejos coloniais de coroação dos “reis do Congo”, mas acolhendo no seu entrecho elementos de origem europeia. (...) Na dramatização, personificam-se histórias como a da rainha Jinga, porém, em algumas cidades mineiras, por exemplo, ao contrário do que ocorre no Nordeste, ela não aparece como inimiga do rei do Congo, mas como sua mulher. (...) ⁵⁴⁴

Théo Brandão estudou o reisado alagoano, registrando seus cantos, indumentárias e danças. Aparecem como personagens desse entrecho: a rainha Ginga, Mameto, Quimboto. Há no texto a transcrição de um dos cantos:

“Ginga, ginga, embaxadô
Quero vê, gingá
Ginga lá, que eu gingo cá
Quero vê, gingá
Ginga, ginga, Rei do Congo

⁵⁴² RABAÇAL, Alfredo João. *As Congadas no Brasil*. Coleção Folclore, n.5. Conselho Estadual de Cultura. Governo do Estado de São Paulo. 1976, p.63.

⁵⁴³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Peões pretos e Congos*. Rio de Janeiro: Editora Oriente, 1977

⁵⁴⁴ LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

Quero vê, gingá
Ginga lá, que eu gingo cá
Quero vê, gingá”⁵⁴⁵

Além da personagem, um passo da dança tem o nome de Gingá, em que os figurantes abaixam-se ficando de cócoras e balançam ou remexem os traseiros para os lados, e levantam-se de “supetão”. O autor associa o nome dado à dança ao significado apresentado por Jaques Raimundo para a palavra “Gingar”: “remexer, remoinhar”, que representa justamente os movimentos executados pelos dançantes.⁵⁴⁶ Théó Brandão também segue os estudos de Mário de Andrade e associa a palavra com a célebre Rainha Ginga.

Para Edison Carneiro, as Congadas seriam o resultado da reunião de componentes de formas e conteúdos com significados religiosos, étnicos e nacionais diferentes. Para este autor em um mesmo ritual, as embaixadas dramáticas remetem à memória dos cortejos e às lutas da tropa da rainha Ginga, “um símbolo vivo da guarda de uma identidade guerreira, tribal e africana.” Carneiro via que as representações de coroações de Reis de Congo deslocam o ritual para uma esfera religiosa sob o controle do branco cristãos, imposta aos negros e escravos. Contrária a esta corrente de interpretação, Marina de Mello e Souza mostra a importância da matriz africana nos festejos católicos de entronização dos reis negros.⁵⁴⁷

Como vimos, há muito tempo a presença da rainha Ginga é percebida nos Congados brasileiros. Os pesquisadores, preocupados em ressaltar as contribuições africanas para a formação da cultura nacional, buscaram estudar a história angolana, na qual a rainha Ginga sempre ganhou destaque. Nos registros de folclore, percebemos que a rainha figura como mulher valente, soberba, forte, consciente, guerreira que derrota os inimigos, que manda matar e prender, cujas ordens ninguém se atreve a desrespeitar, sequer o poderoso rei do Congo.

⁵⁴⁵ BRANDÃO, Théó *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953. (1º prêmio no 4º concurso de monografias sobre o folclore nacional, instituído em 1949 pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo). p 54

⁵⁴⁶ RAIMUNDO, Jaques. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933. XII-135. *Apud*. BRANDÃO, Théó. *Op. cit.* p.75.

⁵⁴⁷ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002.

3.3. As rainhas Gingas por todo o Brasil:

A rainha Ginga figura como personagem de diversos Congados de norte a sul do Brasil. Os enredos dramáticos variam de região para região, assim como a função desempenhada pelas rainhas Gingas na encenação e nas comunidades que ela representa. Apresentamos aqui as principais localidades em que a Rainha Ginga aparece, conforme podemos perceber através de pesquisas acadêmicas e em sites na internet.

1. Osório - Rio Grande do Sul:

“Lá vem o Rei do Congo
Com sua infantaria
Corôa na cabeça
E o rosário de Maria
[Coro]:
Ói, vamos nós s’imbora
E não fica ninguém
A Virgem do Rosário
Vai com nós também
[mestre]:
Ó, minha Rainha Ginga
Ói, pisa de vaga
Prás pedra miudinha
Não sair do seu lugá.”

(canto tradicional do Maçambique de Osório)

O Maçambique de Osório é um Congado mantido exclusivamente por homens negros, cuja autoridade principal é uma personagem feminina Rainha Ginga. Iosvaldyr Bittencourt Júnior realizou pesquisa etnográfica junto à comunidade quilombola do Morro Alto em Osório, tendo como principais informantes a Rainha Ginga Severina Dias e sua filha, Francisca Dias – a preta.⁵⁴⁸

De acordo com os depoimentos, colhidos em 2006, Nhãnhã Rosa teria deixado a fazenda do Morro Alto para os seus escravos, onde se formou a comunidade remanescente de quilombo. O fundamento mítico do Maçambique é a obrigação de um negro escravizado de realizar a primeira festa de Maçambique para Nossa Senhora do

⁵⁴⁸ BITTENCOURT JÚNIOR, Iosvaldyr Carvalho. *Maçambique de Osório. Entre devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da Maçaquaia*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFRGS, 2006.

Rosário, como forma de agradecimento por ter sido salvo dos castigos que sofria, quando estava preso ao tronco. De acordo com o depoimento da finada Rainha Ginga Tomázia Sérgio de Oliveira, “antigamente na África existia um negro cativo, este estava no tronco para ser morto. Então, chegou-lhe uma ordem para ser festeiro de uma festa, por esse motivo o negro não foi morto e saiu do cativo para trabalhar nas atividades desta festa. Este acontecimento ficou sendo considerado um milagre de Nossa Senhora do Rosário. Assim, os festeiros maçambiqueiros, a cada ano, atualizam o agradecimento e as obrigações para com Nossa Senhora do Rosário, contraídas pelo primeiro negro festeiro.”⁵⁴⁹ A Festa de Nossa Senhora do Rosário de Osório ocorre no primeiro domingo de outubro de cada ano.

Bittencourt Júnior acredita que o Maçambique de Osório seja resultado de uma herança transatlântica que, por meio do *corpus* africano dos signos culturais, textuais e dos elementos do universo simbólico de origem africana, constituíram nos negros africanos e brasileiros, no Brasil, uma distinção por meio da alteridade afro-brasileira em contraste com os valores de origem europeia.

João Lupi propõe, a partir de auto de Maçambique observado em 1976, que os escravos da região seriam originários de Moçambique, vindos de São Paulo para as regiões do Brasil meridional. “Desenvolveram um ritual de devoção afro-católica que mantém na batida dos tambores as características culturais predominantes bantos, em razão do culto à personagem do Rei de Congo e da célebre Rainha Ginga, representantes da ancestralidade africana”.⁵⁵⁰

A primeira Rainha Ginga de Osório da qual se obteve algum registro foi Dona Maria Lima, chamada popularmente de “Maria Conga”. A atual Rainha Ginga Severina Dias afirma que a esta rainha era africana, era parteira, de personalidade forte e reinou entre os anos de 1922 a 1935. Sua sucessora foi Maria Vergilina Monteiro, que reinou entre os anos de 1935 a 1950. A rainha seguinte foi Maria Teresa Joaquina de Oliveira, que reinou entre 1950 a 1978. Sucedeu-lhe Tomásia Oliveira, de 1978 a 1992. Por fim, a atual Rainha Ginga Severina Francisca Dias, que se mantém no cargo desde 1992.

Ainda hoje, a autoridade máxima do Maçambique de Osório é a Rainha Ginga Severina Dias, nascida no Faxinal do Morro Alto e pertencendo ao troco dos Teresa, da

⁵⁴⁹ Idem. p.18

⁵⁵⁰ LUPI, João. *Moçambiques, Maçambiques*. Santa Maria: [S.n], 1988,

comunidade remanescente de quilombos do Morro Alto. D. Severina foi pajem da Rainha Ginga Maria Tereza, sua tia, que faleceu aos 111 anos de idade, em 1978, e cuja memória é perpetuada de modo significativo na lembrança dos negros e na história religiosa e cultural de Osório. D. Severina também foi pajem da Rainha Ginga Tomásia Oliveira, falecida aos 85 anos de idade, em 1995, de quem era prima.

A Rainha Ginga do Maçambique, segundo Bittencourt Júnior, representa a ligação entre o passado mítico e histórico-cultural com as injunções e as contingências do presente, cujo processo mantém ou atualiza os valores e os signos do passado, e ao mesmo tempo, ordena a criação e a incorporação de novos objetos, novas atitudes e novos significados. A Rainha Ginga é a detentora da história, dos mitos, dos saberes sagrados do Maçambique. Assim, investida dessa função, a Rainha Severina é vista pelos maçambiqueiros como tendo forte temperamento e de ser exigente na manutenção da disciplina dos dançantes.

Severina Dias detém um poder que vai desde o domínio dos mitos de fundação, do saber tradicional, do controle das regras acerca dos rituais da dança e dos cantos até o controle dos critérios morais acerca das atitudes dos dançantes. Ela corrige a todo tempo as pessoas que cometem equívocos, durante a execução dos rituais. (...) Ela, indubitavelmente, é a detentora da memória do sagrado, de grande parte da história da comunidade negra de Morro Alto, da história do Maçambique e do conhecimento acerca dos rituais da congada.⁵⁵¹

Além do rigor que controla os rituais, a rainha Ginga Severina é benzedeira, domina os processos de cura espirituais, o que representa mais uma ligação com as medicinas africanas e os modos de entendimento sobre as doenças. É sempre solicitada para rezar em velórios pelas almas das pessoas falecidas, para fazer benzeduras contra “mau olhado”, erisipela, para cortar cobreiro brabo “alinhavo”, “passo rendido”, “osso quebrado”, etc. “Indubitavelmente, a Rainha Ginga Severina Dias domina amplamente um saber sobre o universo sobrenatural em relação ao outro mundo”, afirma Bittencourt Júnior.

A Rainha Ginga Severina Dias, ou Sibirina, é a líder comunitária, a quem as pessoas pedem bênçãos, concelhos e a intercessão das forças divinas para vencer as adversidades. No quilombo do Morro Alto, a Rainha Ginga é a autoridade mais

⁵⁵¹ BITTENCOURT JÚNIOR, p. 241-242.

proeminente por agregar o privilégio de ser a intercessora entre os devotos e a Nossa Senhora do Rosário, além de ser a principal agente religiosa no campo afro-católico.

A Rainha Sibirina é descrita como rigorosa no cumprimento das funções rituais, na perfeita execução das danças. Todos ressaltam o temperamento forte, excessivamente brava e grosseira. Um depoimento dado ao pesquisador Bittencourt Júnior comenta que quando o tambor batia e os dançantes não a atendiam prontamente, “dizem que ela pegava, que ela ia lá, puxava, qualquer coisa já queria dar na cara.”⁵⁵²

A primeira Rainha Ginga, Maria Conga, pelos depoimentos de Sibirina, era também “muito brava”. A Rainha Ginga Maria Tereza, a mais célebre Rainha dos Maçambiques de Osório, que viveu mais de 100 anos e reinou por mais de quarenta anos, também é descrita como pessoa de forte personalidade. A sua autoridade ferrenha permitiu a unidade do grupo por muito tempo. Os maçambiqueiros diziam que ela era muito respeitada pelas autoridades políticas, civis, militares e eclesiásticas.

É interessante observar que várias mulheres que ocuparam o posto de Rainha Ginga do Maçambique de Osório foram descritas como pessoas de personalidade forte, que exerciam autoridade absoluta sobre a comunidade. A personalidade austera seria uma condição para a investidura no cargo? Pensamos como as descrições das posturas das Rainhas Gingas de Osório coincidem com as descrições feitas sobre a rainha angolana, sempre vista como autoridade máxima, a quem ninguém se atrevia a desobedecer ou contrariar.

Além da Rainha Ginga, o Maçambique de Osório é composto pelo Rei Congo, o Capitão da Espada- que abre os caminhos e dá proteção ao grupo religioso-, o Chefe do Tambor ou Tamboreiro, que é o chefe do grupo, aquele que detém o comando, e a Alferes da Bandeira, que guarda em um altar improvisado em sua casa os objetos simbólicos, considerados sagrados, como as espadas e instrumentos:

Este altar improvisado aglutina uma série de signos e objetos de Maçambique que, de tão carregados de energia sagrada, incorporada pela soma das suas utilização em várias festas, atraem as pessoas à casa da Conceição[a Alferes da Bandeira], com objetivo de se fazer pedidos ou agradecimentos por alguma graça alcançada.⁵⁵³

⁵⁵² Depoimento registrado por Bittencourt Júnior, p. 243

⁵⁵³ *Ibidem*. P. 245.

Os maçambiqueiros frisaram que antigamente a função era masculina, hoje é a mulher designada “a alferes da bandeira” a responsável por guardar os instrumentos simbólicos e rituais ⁵⁵⁴. Interessante tecer uma analogia entre a composição da guarda de Maçambique e a organização política e social dos quilombos angolanos seiscentistas sob o comando da rainha Nzinga, que também contava com oficiais militares, um percussionista que passava as ordens militares aos guerreiros e o Muene-lumbo, responsável pelo guarda-roupa real, cujas peças eram consideradas sagradas. A bandeira, na crença dos maçambiqueiros, tem o poder de intermediar as curas, se solicitada com fé. Percebe-se como a comunidade mantém aspectos da religiosidade centro-africana, em que alguns objetos são investidos de caráter mágico e auxiliam seus detentores a se comunicarem com o mundo espiritual.

Os maçambiqueiros realizam um cortejo durante os quatro dias de festa, quando se dirigem até ao templo religioso, no qual coroam o Rei de Congo e a Rainha Ginga, durante a realização das missas dos tríduos e da missa principal, no domingo.

A Rainha Ginga usa vestuário com listras de fitas azuis, enquanto o rei do Congo usa fitas vermelhas. A dança é caracterizada por movimento lento, balanceado, “gingado”. A dança é descrita como: “sentido vertical: corpo gingado abaulando-se em direção ao chão; gingado lateral e avanços rápidos e intermitentes com o corpo ereto.”:

os dançantes seguem dançando e, cada um, fazendo evoluções distintas por sobre o seu corpo, eles gingham o corpo por meio de uma balançar das cadeiras que variam em seus estilos, cada um dentro do interior da sua vara de dançantes. Uns aceleram os passos, outros são lentos, embalando o corpo, ginguando o corpo. Alguns giram em torno do eixo vertical do seu próprio corpo. Pisam com os pés descalços fortemente no chão, saltitam, mexem com os ombros, etc.⁵⁵⁵

As varas de dançantes prestam reverência à Rainha Ginga e ao Rei do Congo, se agacham, permanecendo ajoelhados, apoiados mais sobre o joelho direito com uma leve inclinação de cabeça para baixo, reverenciam a autoridade e importância que tem o Rei de Congo e a Rainha Ginga. Estes soberanos inclinam-se com as mãos estendidas com a palma para cima, abençoam aos dançantes, aos “soldados do Rosário”.

É também função da Rainha Ginga abençoar, com uma oração, os alimentos ofertados para Nossa Senhora do Rosário antes do jantar. Mais uma vez tecemos analogia

⁵⁵⁴ Idem. P. 246

⁵⁵⁵ Idem. P.167.

com a história da rainha Ginga de Angola, que, conforme registrada por Cavazzi, só de encostar suas mãos nos alimentos abençoava-os e, de uma sacada, os distribuía ao povo.⁵⁵⁶

As festividades realizadas em 2003, conforme presenciou Bittencourt Júnior, foram encerradas por uma encenação de um ritual fúnebre. A pajem da Rainha Ginga Sibirina foi deitada e conduzida por oito maçambiqueiros, simulando um ritual de passagem. Os organizadores da Festa do Rosário colocaram o cd para executar a música “Nzinga Mbandi”, de autoria dos músicos Mário Tressoldi e Chico Saga, interpretada pela cantora Lona na 16ª Tafona da Canção Nativa de Osório, cujo tema trata da vida da rainha de Angola.

Observamos como novos elementos são incorporados no ritual tradicional. A música “Nzinga Mbandi” foi escrita por inspiração do Maçambique, que é exaltado por manter a memória desta rainha. Ao mesmo tempo, narra fatos históricos sobre a vida da rainha angolana que extrapolam o enredo do Maçambique, como o episódio da cadeira, por exemplo. O intercâmbio entre o tradicional e o artístico moderno agrega valores tanto para a comunidade, que se vê prestigiada e representada nos festivais gaúchos, quanto para os artistas que se amparam na cultura tradicional afro-gaúcha e para a difusão da história da rainha angolana.

“Nzinga Mbandi nunca pereceu
Os congados do mundo renovam sua vida
Quando voltam no tempo para maçambicar
Os tambores e as cores agora são livres
E se enchem de luz a lhe reverenciar”⁵⁵⁷

As ações, pensamentos e a memória advinda dos ancestrais africanos, das diversas rainhas gingas, perpetuam a cultura, os valores que consubstanciam a memória e a identidade de matriz afro-brasileira dos negros de Morro Alto e adjacências.

A prefeitura de Osório, a partir do Maçambique, divulga a história da rainha angolana reproduzindo a visão de que Ginga Bandi foi uma soberana sanguinária:

Os Maçambiques, Auto Folclórico Osoriense, cujos participantes
dançam e desfilam em cortejo, em direção à Igreja, para homenagear

⁵⁵⁶ CAVAZZI, Giovanni. *Descrição histórica dos três reinos: Congo, Angola e Matamba*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar. Vol. II, p. 140.

⁵⁵⁷ Música “Nzinga Mbandi”, de Mário Tressoldi e Chico Saga

Nossa Senhora do Rosário, acrescentando a esta formação a coroação do Rei Congo e Rainha Ginga. Através da música, do canto e da dança, o Maçambique conta a coroação e o reinado da Rainha Ginga, soberana do antigo Reino de Angola que, no século XVII, moveu guerra constante ao domínio português. **Com mão de ferro, ela governou seu povo, saqueando aldeias, matando e escravizando seus próprios súditos.** O Rei Congo como soberano do reino vizinho, com a Rainha Ginga vivia em constante duelo. Os fatos, lendas e histórias atravessaram o tempo, transpuseram o oceano, continuam vivos na memória dos descendentes de africanos e são revividos anualmente em vários pontos do país. Na cidade de Osório também. ⁵⁵⁸

No Museu Antropológico de Osório, regulamentado em 04 de Setembro de 1985, há uma sala temática sobre os Maçambiques, em que são expostos, em caráter permanente, objetos históricos, como espadas, tambores, maçaquaias, e retratos de antigos chefes de tambor e dançantes.

Para concluir:

É nessas metafísicas singulares, como ocorre na cultura do Maçambique, que o tempo é vivido como um *continuum* da memória salvaguardada na tradição, pelo qual o social emite valores, afirmando uma identidade construída e continuada no pertencimento à comunidade negra. Assim sendo, o Maçambique enquanto categoria de pensamento agrega valores que foram herdados dos antecessores escravos africanos e descendentes de escravos brasileiros e, atualmente, é um forte mantenedor da devoção, das tradições, dos símbolos e dos sinais diacríticos que constituem a identidade étnica dos negros em Osório.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ Documento oficial da Prefeitura Municipal de Osório, 198-. *Apud* BITTENCOURT JÚNIOR, p. 323. [Grifo meu].

⁵⁵⁹ BITTENCOURT JÚNIOR. *Op. Cit.* p. 345.

2. Lapa- Paraná

A Rainha Ginga é a única mulher que aparece na congada de São Benedito da Lapa. É considerada o pivô do conflito que se desenvolve entre o embaixador, seu representante, e o Rei Congo. A Rainha não tem falas e acompanha os atos dançando.

O rei é conhecido pelo nome Zumbi Ganaime do Congo, que, na realização da dança em louvor a São Benedito, é homenageado com danças e cânticos. Por meio da dança, da música e da coreografia, desenrolam-se os acontecimentos belicosos entre as duas representações: a Embaixada da Rainha Ginga e a corte do Rei Congo. A dança da congada da Lapa tem seu início logo após os congos e o rei oferecerem a dança a São Benedito. A fidalguia recepciona o rei cruzando suas espadas e formando uma espécie de corredor, e o rei se dirige ao trono. Apresentam-se então ao rei, o príncipe, o secretário, o duque e o marquês.⁵⁶⁰

Depois de serem entoados cantos de louvor a São Benedito, o príncipe e a fidalguia iniciam a dança em louvor ao santo. Ruidosamente entram em cena o embaixador da Rainha Ginga, com o cacique e os conguinhos, soldados da Rainha. Estes dançam e cantam dizendo que a rainha os mandou para participarem da festa. Sem compreender o que estava acontecendo, o rei manda seu secretário ver o que há. Em seguida, o embaixador, ao ser interpelado pelo príncipe, responde-lhe atrevidamente. Então, o secretário volta para contar ao rei a ofensa que sofrera.

Ocorre a primeira guerra contra a Embaixada da Rainha. O embaixador sem muito sucesso, tenta explicar ao príncipe seus propósitos pacíficos. Então o rei autoriza o embaixador a vir lhe falar, enquanto isso os conguinhos cantam e dançam. Em vão, o embaixador e o príncipe, que se tornaram amigos, tentam esclarecer ao rei sobre as boas intenções da rainha, ocasionando uma discussão entre o rei, o embaixador e a fidalguia. Dá-se a segunda guerra em que, ao grito do príncipe, os fidalgos avançam contra o embaixador e o fazem prisioneiro. O rei acaba perdendo-lhe e o convida para sentar-se a seu lado, enquanto os conguinhos vão dançar em louvor a São Benedito. O mal-entendido foi desfeito.

⁵⁶⁰ KLEMBÁ, Éder Afonso. Uma visão geográfica e filosófica da congada de São Benedito: manifestação cultural que atrai turistas à cidade da Lapa, PR. *Percurso: Sociedade, Natureza e Cultura*, n.7, p.95-121, 2008.

Na análise de Éder Klembá, “a festa da congada, tida como uma rememoração, possibilita a formação de um identidade do negro e dá a ele resistência para a manutenção dessa manifestação cultural, a congada.”⁵⁶¹

Mais do que uma encenação sobre o colonialismo português e a conversão à fé cristã dos reinos do Congo e de Angola, a Congada nos remete a uma África mítica e poderosa. Ao encenar o auto, os afro-descendentes da Lapa reafirmam sua identidade, buscando visibilidade cultural em um estado marcado pela valorização da história das tradições dos imigrantes europeus.

Cláudia Nascimento estudou as recriações, mudanças e continuidades da Congada da Lapa desde o século XIX, percebendo a permanência das tradições, influenciadas por fatores políticos, econômicos e sociais.⁵⁶²

Quando iniciou seus estudos, em 2004, jornais veiculavam a notícia sobre a revitalização de uma velha dança praticada pelos descendentes de escravos:

No contexto pós-escravidão, apesar de manter a Congada da Lapa viva no decorrer dos anos, o grupo de afrodescendentes composto na maioria por parentes dos primeiros congadeiros que dançavam, foi perdendo prestígio e caindo no esquecimento dos lapeanos que não ofereciam apoio e nem recursos para a manutenção da tradição. Assim, a manifestação religiosa que encena a guerra simbólica entre o reino do Congo e a embaixada da Ginga de Angola, começava a “desaparecer” conforme o antigo olhar de perda desencadeado pelos folcloristas.⁵⁶³

A maior referência para os estudos sobre a congada da Lapa é do médico e folclorista paranaense José Loureiro Fernandes, que em 1951, apresentou comunicação sobre a festa no I Congresso Brasileiro de Folclore. Segundo as tradições orais colhidas com os congadeiros, um negro chamado Isaac Nascimento, vindo do Rio Grande do Sul, teria trazido o auto popular e o caderno que continha os textos das apresentações, iniciando assim a Congada da Lapa no ano de 1836.⁵⁶⁴

No século XIX, os congadeiros realizavam três apresentações da Congada: dia Solene, dia Grandioso e Ilustre Vassalo, chamado também de Africanada. O texto Dia Solene narra a história da guerra entre a embaixada da rainha da Ginga e o reino de Zumbi

⁵⁶¹ Idem. P. 120.

⁵⁶² NASCIMENTO, Cláudia Bibas. *Múltiplos olhares sobre a presença negra na Lapa- Paraná: história e arqueologia*. (Séculos XIX e XX). Dissertação de mestrado em História. PUCRS. Porto Alegre, 2009.

⁵⁶³ Idem, p. 122.

⁵⁶⁴ FERNANDES, José Loureiro. Notas para a festa de São Benedito- Congadas da Lapa. *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*. V. 3, Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1951.

Ganaiane do Congo. A visita inesperada da embaixada, que chega fazendo um grande ruído no reino do Congo, interrompe a festa em devoção a São Benedito e causa embate diplomático iniciando assim uma guerra entre os reinos. Somente após esclarecer sobre os objetivos da embaixada vinda de um reino distante, é que o rei Congo perdoa o considerado insulto, chegando ao fim o mal-entendido. Divididos em dois grupos, o do rei Congo com sua fidalguia, e a embaixada da rainha da Ginga com seu exército, a apresentação é executada ao som de instrumentos, intercalados por falas entoadas e cantos em coro. Teatralizado atualmente por cinquenta e um componentes, o Dia Solene possui doze partes onde os papéis obedecem a uma hierarquia real: rei, rainha, príncipe, embaixador, fidalgos, duque, cacique, secretário, guias, conguinhos e músicos.

Fernandes fala que as outras duas apresentações, o Dia Grandioso e Ilustre Vassalo, não eram mais encenadas desde 1883, devido à dificuldade de ensaiar os textos. A dificuldade maior recaía sobre o texto “Africanada”. Entre os congadeiros mais velhos, os termos africanos eram proferidos com facilidade, porém seus descendentes encontravam dificuldades. O embaixador João Tomé da Silva, em 1951, a pedidos de algumas pessoas, introduzia em seu discurso algumas palavras africanas, mas apesar de encantar quem o ouvia, o congadeiro não conhecia o significado das palavras, ou assim preferiu dizer ao médico pesquisador.

O auto popular era financiado pelos senhores de escravos, talvez por devoção, ou simplesmente para demonstrar seu poder econômico na sociedade. Segundo Fernandes, o senhor utilizava a Congada para conter revoltas, converter seus escravos ao cristianismo, ostentar seus poderes ou para pagar promessa, e, por outro lado, o escravo congadeiro ao desempenhar bem seu papel e expor a riqueza de sua indumentária, representava a casa e a vida do senhor.

Os folcloristas descreveram o primor das roupas e acessório no tempo da escravidão, feitas de seda e de veludo, especialmente confeccionadas para a ocasião. O rei Congo tinha o privilégio de usar as mais caras joias da família de seu senhor.

A festa era realizada no dia 27 de dezembro, em homenagem a São Benedito. O cortejo formado pelo cacique e pelos conguinhos, unidos ao embaixador, desfilava inicialmente pelas ruas da cidade. Depois a fidalguia dirigia-se à casa do rei para que em sua companhia fossem buscar a rainha a fim de visitar algumas autoridades lapeanas e dançar diante de suas residências prestando homenagens. A primeira exibição anual da

Congada era sempre celebrada na frente da casa do Barão dos Campos Gerais (David dos Santos Pacheco), o mais importante patrocinador da festa.

Conforme Fernandes, o legado do rei do Congo na Lapa começou com Tio Martinho, um escravo do Barão dos Campos Gerais. Porém não existem mais informações sobre este rei, somente de seu sucessor, Benjamin, o Tio Beija. Os relatos apontam que este rei era calmo, direto e considerado uma pessoa bonita. O rei ficou conhecido por dar um brilho especial às congadas, atingindo seu apogeu ainda no período escravista. Fernandes afirmou que o rei “trazia sangue nobre e generoso, de algum soba negro, nostálgico, saudoso de sua vida bárbara”.⁵⁶⁵ Na vida real, Tio Beija foi um modesto oficial de justiça que morreu quando cumpria a citação de um criminoso. Em seu leito de morte, lembrou que era rei e pediu para ser enterrado com seu manto estrelado, um dos símbolos do poder real que usava sobre os ombros.

Em contraposição a grande quantidade de descrições sobre o rei, a personagem menos citada nas descrições é a rainha. Segundo o embaixador da Congada Ney Manoel, entrevistado por Nascimento, a rainha antes não existia, seu personagem foi inventado porque no texto havia menção à “rainha da Ginga.”⁵⁶⁶

Como sua presença no Dia Solene é recente, os congadeiros ao ouvirem sobre a rainha Ginga, acharam que seria interessante coloca-la na encenação. Apesar da rainha da Congada da Lapa ser quase que uma figurante, a rainha Ginga mencionada no texto tradicional encenado aparece como grande estrategista militar e combatente destemida.

Conforme Fernandes, a rainha existia em outro texto e se chamava Totoiza ou Totoiza-Name. Pela sua descrição a rainha usava uma capa com galão⁵⁶⁷ dourado e um longo vestido branco bordado, chamando a atenção de quem assistia o auto pela grande quantidade de anéis colocados sobre as luvas brancas e o enorme colar de pérolas e pedras preciosas vermelhas. A coroa e a capa vermelha bordada com flores brancas proporcionavam ar de realeza à ocupante do trono. Representante da rainha Ginga, a vestimenta do embaixador de Metícula também mereceu algumas descrições. Portava

⁵⁶⁵ FERNANDES, José Loureiro. *Op. Cit.* p. 32.

⁵⁶⁶ Nascimento. *Op. Cit.* p.129. nota 51:

⁵⁶⁷ O galão era uma fita ou tira entrelaçada usada como arremate ou enfeite em peças de vestuário, de pano ou de prata, era utilizado nas mangas de fardas, indicando a patente dos militares. Nota de Fernandes (1951) *Apud* Nascimento.

uma espada na cinta, e o embaixador confrontava o rei Congo em busca de cumprir o objetivo de sua missão.

Fernandes aponta o sincretismo religioso da Congada da Lapa, destacando os elementos indígenas, como o cacique e algumas práticas religiosas. As tentativas de Fernandes para descobrir a inserção de outros elementos, não o permitiu afirmar vestígios de candomblé e de macumba. Fernandes afirma que na Lapa:

o fetichismo afro-brasileiro aí não sobreviveu por haver sofrido uma influência do catolicismo. (...) Não sabemos pela simples observação do elemento atual, remanescentes dos primitivos africanos, até que ponto poderíamos falar em fusão, pois nesses remanescentes não perdurou a influência das macumbas, nem dos candomblés, centros de reunião de elementos afro-brasileiros apontados, (...) como elementos incentivadores da fusão da religião importada pelos negros com as outras com que se puseram em contato.⁵⁶⁸

Fernandes se baseou nos estudos de Arthur Ramos que afirmava que o negro possuía uma tendência a substituição e ao esquecimento do fetichismo, adaptando sua psique à nova realidade imposta e favorecendo, assim, sua incorporação ao cristianismo.

Nascimento, em entrevistas com os congadeiros mais velhos, também não percebeu práticas de umbanda ou candomblé. “Os amuletos usados pelos congadeiros remetem ao cristianismo, como a cruz dependurada no pescoço.”⁵⁶⁹

Interessante observar como os congadeiros da Lapa praticam o catolicismo negro, em que objetos e práticas do cristianismo são interpretados e vivenciados de acordo com a cosmovisão centro-africana.⁵⁷⁰

Em novembro de 2006, o Museu Paranaense montou uma exposição sobre a Congada da Lapa e manteve contato com a Associação da Congada da Lapa, realizando entrevistas com os irmãos Miguel e Nei Ferreira, que ocupam atualmente os papéis de rei do Congo e Embaixador da rainha Ginga.

⁵⁶⁸ Fernandes, 1951, p. 301. *Apud* Nascimento, p.99.

⁵⁶⁹ NASCIMENTO, Cláudia Bibas. *Múltiplos olhares sobre a presença negra na Lapa- Paraná: história e arqueologia*. (Séculos XIX e XX). Dissertação de mestrado em História. PUCRS. Porto Alegre, 2009. P.98. Nota.

⁵⁷⁰ Para uma análise mais apurada de como os objetos africanos na prática do catolicismo negro, ver: SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002.

Os irmãos Ferreira são os guardiões da memória do grupo, tendo reunido um rico acervo formado por trajes antigos, fotos e notícias de jornal sobre a Congada. A peça mais preciosa, guardada a sete chaves, é um caderno manuscrito datado de 1935 no qual estão registradas as falas dos personagens da Congada.

Enquanto a maioria dos estudos mostra o enredo da congada em torno de um mal-entendido entre o Rei do Congo e a embaixada que representa a Rainha Ginga de Angola a respeito da primazia sobre a homenagem a São Benedito, a versão descrita por Seu Miguel fala de uma disputa pelo amor da Rainha entre o embaixador e o Rei. Seu Miguel Ferreira descreve o enredo:

O Embaixador tem a parte dele e eu tenho a minha parte, vamos supor, eu tenho os Fidalgo e ele tem os Conguinho que são os soldado dele e eu tenho os meu. Então ele vem de um reino e eu sou de outro, cada um tem um reinado. Ele entra de um lado e eu sou de outro e daí acontecem as briga. Ele entra no meu canto lá, querendo entrar na minha festa, querendo me tomar a Rainha da ginga, que a Rainha não é de nenhum. Só faz parte uma mulher. (...) Ele vem, ele quer levar a Rainha, porque a Rainha eles acham que era deles, né? Daí ela vem e fica com o Rei e daí dá duas briga entre, na apresentação, dá duas guerra. Os soldado do Embaixador e os soldado do Rei. (...) ⁵⁷¹

Os entrevistadores mostram conhecer a outra versão - em que o embaixador da Rainha Ginga vinha para também prestar homenagem a São Benedito e aí eles brigavam pela primazia de quem o fazia. O rei Congo os corrige, afirmando que a disputa é por causa do amor da Rainha Ginga:

Homenagem não. A briga maior era por causa da Rainha (...) Ele [o embaixador] vem, desafia o Rei, obriga uma batalha né, numa parte ele faz um juramento lá pra cutuca o Rei mas daí no final acaba tudo em paz, daí fazem as pazes no final da apresentação. ⁵⁷²

Cabe refletirmos como os enredos podem ser alterados ao longo dos tempos. Os irmãos Ferreira os detentores tradicionais da memória da congada da Lapa, guardam com esmero o caderninho de 1935 que traz as falas dos personagens, são os responsáveis por ensinar aos mais jovens da comunidade os saberes e os conceitos da manifestação

⁵⁷¹ Entrevista realizada em 18 de novembro de 2001 por José Roberto Lança, Cristina Herrera e Janine Malanski (fotos) com o Sr. Miguel Ferreira, morador da cidade da Lapa/PR, herdeiro como Rei Congo da Congada. In: <http://www.pr.gov.br/seec>, acesso em maio de 2016.

⁵⁷² *Ibidem*.

cultural. Mas por que os outros autores, como Fernandes, registraram outro enredo para a congada? A disputa amorosa não foi mencionada por nenhuma outra fonte. Seria erro de interpretação? Ou o enredo sofreu alterações com o passar dos tempos?

3. São Gonçalo do Amarante- Rio Grande do Norte

Localizamos três grupos de congos no Rio Grande do Norte. São os Congos de Calçolas da Praia de Ponta Negra, Natal, do Mestre Pedro Correia, Os Congos de Santo Antônio dos Barreiros, São Gonçalo do Amarante, do Mestre Gláucio Teixeira da Câmara e Os Congos de Taboão, Ceará Mirim, do Mestre Tião Oleiro. Ainda podem haver outros grupos menos conhecidos e estudados.

Segundo Deífilo Gurgel, que escreveu sobre o folclore potiguar na década de 1970, o auto dos congos no estado tem por motivo nuclear a representação de uma embaixada da Rainha Ginga, soberana africana, ao rei Henrique Cariongo, seu irmão. Desta embaixada, cujo objetivo maior seria o trânsito dos soldados da rainha pelas terras do Rei Cariongo, resulta a morte do Príncipe Sueno, filho do Rei.⁵⁷³ Tudo precedido como nos demais autos populares, de cantigas diversas destacando-se as saudações e louvações e no encerramento as despedidas. A indumentária e adereços dos figurantes, não obstante, obedecem a uma linha tradicional, mas variam nos detalhes de acordo com o gosto pessoal e as posses do responsável pelo folguedo.

O Auto dramático dos Congos de Calçola de São Gonçalo do Amarante mostra por meio de mitos, danças, ritmos e oralidades, a beleza da cultura popular e suas influências na formação do povo brasileiro. Eles formam dois grupos: do Rei Congo e do embaixador da Rainha Ginga, o qual, por meio de diálogos, realiza as embaixadas. Figuram príncipes, ministros, o general da rainha e os figurantes com seus adornos multicoloridos que dançam e reproduzem o choque das armas conhecido como dança das espadas. Este trecho dramático é precedido das mais variadas cantigas: dobrados guerreiros, benditos de igreja, louvações aos oragos da raça, ou santos padroeiros locais: São Benedito, Nossa do Rosário e São Gonçalo. As melodias são executadas por viola, pandeiro e maracá.

Para a comunidade e para os brincantes dos congos de São Gonçalo do Amarante, esta manifestação, tem um sentido que vai além do enredo histórico advindo da África com contribuições religiosas da cultura Ibérica, contado pelos livros. Os brincantes- em sua maioria trabalhadores rurais- veem na brincadeira um momento onde eles esquecem

⁵⁷³ GURGEL, Deífilo. *Espaço e Tempo do Folclore Potiguar*, p. 106

a dureza do cotidiano e encontram espaço de memória individual e coletiva, cada um com suas histórias e vivências que junto com os outros componentes do grupo a revivem, tendo a preocupação de manter viva a memória dos mestres e de outros brincantes mais antigos. Através da oralidade, preservam sua identidade, seus valores culturais, a história e suas raízes.⁵⁷⁴

4. Pombal- Paraíba;

Pombal é uma cidade paraibana em que as tradições dos Congados foram preservadas até hoje. Mário de Andrade não identificou onde colheu o canto que considerou “providencial” que cita nominalmente a rainha Zinga Nbângi, apenas falou que era da Paraíba. Considerando que em Pombal as festas de coroação de reis negros são bem tradicionais e conhecidas por todo estado, inferimos que o canto possa ser procedente desta localidade.

A festa de Nossa Senhora do Rosário de Pombal ocorre no mês de outubro, realizada pela Irmandade dos Negros do Rosário, fundada em 1888. Além da rainha Ginga, aparecem nos autos as figuras de Chico Rei, chamado Ganga Zumba Galanga e o rei Congo dos Quicuios.⁵⁷⁵

Não encontramos trabalhos acadêmicos aprofundados sobre os Congados de Pombal. Na internet há alguns blogs que contam a história da festa, mas não dizem muito a respeito do nosso tema, a não ser as já conhecidas citações de Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Em conversa com os atuais detentores do Congado de Pombal, perguntei sobre a personagem Rainha Ginga e eles responderam que não há mais mulheres na representação, apresentando como justificativa “porque as mulheres não lutam”.⁵⁷⁶ É importante refletirmos como as tradições são alteradas, como o machismo transformou a manifestação cultural em Pombal, ocultando um fato importante para a história das mulheres negras, em que a presença na guerra é incontestável.

5. Fortaleza- Ceará:

⁵⁷⁴ *Ibidem.* p.108.

⁵⁷⁵ ARAÚJO, Jervidan Nóbrega de. *Irmandade dos Negros do Rosário de Pombal*. João Pessoa: Imprell, 2014.

⁵⁷⁶ Conversas com os congadeiros de Pombal através do Facebook em outubro de 2017.

O Auto dos Congos no Ceará foi registrado por Gustavo Barroso no início do século XX, que observou a manifestação cultural em Fortaleza entre os anos 1902-1909.⁵⁷⁷

Apesar de afirmar que “o auto dos Congos pertence inteiramente aos negros”, Barroso pensa que sua “versalhada” -os versos cantados- “só pode provir de fonte culta ou pelo menos semi-culta, por não ser admissível que os escravos, sempre seus realizadores, no estado de absoluta ignorância em que jaziam a pudessem produzir. Deles são unicamente algumas interpolações.”⁵⁷⁸ Estas palavras revelam o olhar eurocêntrico do autor, tão comum na elite letrada no início do século XX.

Afirma que o auto dos Congos foi constantemente representado em Fortaleza de dezembro a janeiro, por dois grupos rivais : o do João Ribeiro, “como o nome pernóstico de Pastoris Africanas” e do “famoso João Gorgulho, preto corpulento e espaventoso, açougueiro no Mercado Municipal”, que representava o Embaixador da Rainha Ginga. O papel do Príncipe Sueno, filho do Rei do Congo, fora durante muitos anos representado pelo negro Firmino, antigo escravo do pai do autor. Assim Barroso nos indica suas fontes : além da participação como espectador da manifestação, ele conversou com seus membros, dentro os quais Firmino, com quem tinha grande intimidade, e copiou “os sebosos cadernos dos ensaios que João Gorgulho me emprestou. ”

A festa é dedicada à Nossa Senhora do Rosário. Conta que antigamente, os negros primeiro visitavam Nossa Senhora do Rosário, e depois saíam pelas ruas da cidade, parando e dançando diante das casas das pessoas importantes e daquelas que lhes “pagavam a representação”. Como isto atrapalhava o trânsito e resultava em “pilherias e conflitos, a polícia acabou confinando o auto em terrenos cercados ou murados, com entrada pagas.” A orquestra de instrumentos é composta por violas, violões, sanfonas, zabumbas, pandeiros e ganzás, ou maracás de latas, cheios de sementes.

Para melhor escrever sobre a manifestação cultural que presenciava em sua cidade natal, Barroso se aprofundou na história angolana do século XVII, tendo como principal fonte os escritos de Cadornega.⁵⁷⁹ Identifica a trama representada no auto a um episódio histórico específico, ocorrido em março de 1649, quando D. Álvaro Garcia III, “Que o

⁵⁷⁷ BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. (folclore) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. pp.169-223.

⁵⁷⁸ *Ibidem*. p.169.

⁵⁷⁹ Em 1946, Gustavo Barroso deu uma conferência no Instituto de Estudos Portugueses no Rio de Janeiro sob o título “Brasil e as Guerras Angolanas”. Escreveu também sobre “o Brasil e a Restauração de Angola” em 1940

Rey do Congo não permitiu que a Rainha Singa, nem castelhanos, nem ollandeses morem ou passem por o Reyno.”⁵⁸⁰ :

Não resta menor dúvida de que o auto dos Congos comemore episódios históricos das guerras afro-lusas-flamengas-brasileiras na África durante a segunda metade do século XVII. É possível que date dessa época ou do começo do século XVIII, quando ainda vivas as memórias dessas ações, com adendos, deturpações, glosas e interpolações posteriores. (...) Temos aqui perfeitamente situado no tempo e no espaço o episódio diplomático-guerreiro contido no auto dos Congos. O Embaixador da Rainha Ginga exige orgulhosamente trânsito pelas terras do Rei do Congo. Esta recusa, seguindo-se a guerra e sua derrota.⁵⁸¹

A Rainha Ginga não aparece como personagem do auto, e sim seu embaixador, que não tem um nome próprio. Barroso o identifica ao Capitão-General D. Antônio Carrasco Ginga-Amona, “que a soberana africana empregava em todas as suas missões importantes”. Interessante observar como Barroso afirma ser este personagem histórico, sem levantar nenhum questionamento, como ele acredita que o folclore negro tenha capturado a história de um homem específico e o transformado em personagem de um auto no Brasil.

Apesar de demonstrar muito conhecimento sobre a história de Angola, errou ao afirmar que ela fora batizada com o nome de D. Antonia de Sousa. Este equívoco nos mostra que haviam muitos enganos nas transcrições de documentos e nas publicações das fontes sobre a história da África.

O significado do nome do príncipe Sueno pode ter origem da língua falada em Luanda, em que o herdeiro do trono era chamado Suana. “Vê-se que a nudez da tradição verdadeira se conservava reconhecível muitas vezes sob os véus tecidos pelas adulterações e pelo tempo”, comentou Barroso.⁵⁸²

Os personagens do auto são: D. Henrique Cariongo, Rei do Congo; Príncipe Suena, herdeiro da coroa; Secretário, segundo filho do rei; outro príncipe, terceiro filho do rei; Embaixador da Rainha Ginga; número variável de Oficiais do Rei e do

⁵⁸⁰ Foi citado os Artigos de Paz entre o governador Salvador Correia de Sá e D. Álvaro Garcia III, assinados em 1649.

⁵⁸¹ BARROSO, Gustavo. *Op. cit.* p.172.

⁵⁸² *Ibidem.* p. 173

Embaixador; Soldados deste e Soldados-dançarinos da corte. O cenário, diz o autor: “é idêntico ao que pinta Cadornega das cortes africanas, na sua “História de Angola”.

Sobre as danças, escreveu:

As múltiplas e variadíssimas dansas [sic] com mímica, domésticas ou venatórias, executadas diante do trono relembram fielmente inveterado costume das bárbaras cortes dos sobas e jagas africanos. Na descrição que fez de Cabinda, portanto da terra Congolesa, no século XVII, João Matos e Silva nota o uso contínuo de *dançamentos*, como textualmente escreve, desde as aringas dos mais importantes Muxicongos até as banzas ou aldeias mais miseráveis, acompanhadas de cantos no mesmo estilo do auto dos Congos. Com esses dansamentos [sic], os negros faziam até narrações gesticuladas. Eram amantíssimos deles, o que ainda provam em nosso folclore Maracatus, Candomblês, Botucagés, Batuques, Sambas, Jeguedês, Cucumbis, Cangerês e Frevos.⁵⁸³

As danças dos figurantes e os passos do Secretário não cessam, enquanto todos cantam e acompanham a música, “numa variedade espantosa de combinações e sapateados”. Isso dura o auto todo, os dançarinos somente param quando os principais personagens dialogam.

O auto se inicia com uma provocação do secretário:

*Engana, meu bem, engana,
Engana que estás olhando
Se não querias os Congos
Para que estava chamando?*

E o coro responde:

*O’ Gingana, ó Gingana, ó Ginganoé!
Ginganoé, Gilaguelo, ó Gibagaloé!*

Barroso afirma que “Gina” na língua de Luanda significa “senhora, autoridade” e que o significado original do refrão se perdeu com o tempo e com as deturpações. Questiona: “Será mesmo Gibagaloé ou terá todo originariamente Sambangoloé, Sobangoloé, o Rei ou a Rainha, o Soberano ou a Soberana de Angola, no caso Ginga Bandi?”:

⁵⁸³ *Ibidem.* p.174.

Em língua bunda, Gicoloá quer dizer coroa e Cubacagicoloá, coroar. Na invocação do coro, cuja forma primitiva não é mais possível restaurar, decerto há uma invocação à coroa, coroação ou soberania desta famosa Sambangoloé, soberana de Angola.⁵⁸⁴

Não encontramos na pesquisa etimológica nada que ampare estas informações. Não pudemos confirmar a existência de tais palavras, tampouco seus sentidos parecem pouco razoáveis.

A quadra seguinte é referente a essa soberana. Canta o secretário:

*Minha Gingana, Gingonia
Quem te mandou perguntar:
A mochila da macaca
Só serve pra apanhar?”*

O coro responde com os mesmos versos:

*O’ Gingana, ó Gingana, ó Ginganoé!
Ginganoé, Gilaguelo, ó Gibagaloé!*

Barroso arrisca a dar uma tradução para este canto: “Minha Ginga feiticeira, do trocadilho entre Ginga, a Rainha, e Ginguangua, feitiços, que te mandou fazer perguntas por Gingonia, corruptela de Ginga-Amona, o seu Embaixador, pois ele será surrado.”

Levanto a hipótese de que ‘Gingana’ possa ser uma aliteração do nome da soberana e sua arte de enganar, como “Ginga engana”. Ou até mesmo de Ginga com *nganga*, nome dado aos sacerdotes em quimbundo, o que coincide com a tradução proposta por Barroso, da Ginga feiticeira.

Barroso entende que há uma sátira da Rainha Ginga feita por seus inimigos congolezes, que pode ser uma alusão à derrota imposta pelo Capitão Gaspar Borges de Madureira.

O auto prossegue com a chegada do Rei do Congo, anunciado pelo canto do secretário:

Simungá Conguê, alelô!

⁵⁸⁴ *Ibidem.* p.174

Mumbinca, Mombaça, Rei meu Senhor

‘*Alelo*’ é um apelo para alertar os súditos. *Mumbica-amubanca*, em quimbundo são os escravos, as pessoas aprisionadas, adulterada a expressão em *mumbica-mombaça*⁵⁸⁵. Mumbica pode também se referir ao grupo social “mubica”, que entre os ambundos designava os escravos que podiam ser vendidos licitamente - diferente dos quizicos - constituindo o grupo mais marginalizado e excluído, sendo totalmente desconectados das linhagens locais.⁵⁸⁶

Em seguida, o secretário novamente:

Arreda, deixa passar

Nosso Rei D. Cariongo,

Com a sua divindade (bis)

Nosso Rei para seu trono.

A ligação entre realeza e divindade é explícita, fica evidente a associação entre poder político e o plano espiritual, característico da cosmovisão centro-africana.⁵⁸⁷ Barroso diz que “O papel do Rei do Congo no auto é gaiato-sério-trágico-cômico”.⁵⁸⁸ As cantigas falam sobre o trabalho da roça, o cotidiano duro dos negros, formas de demonstrar e acobertar amores. Aparecem nas músicas “pretinhos de Guiné”, “pretinhos de Luanda! ”

O Embaixador da Rainha Ginga chega, antecipado por “um grande rumor de passos, vozes e armas numa das extremidades do terreiro”, e se apresenta:

-Senhor, sou o Embaixador que traz a embaixada da Rainha Ginga para D. Henrique, Rei Cariongo.”

O Rei indaga de longo, aos berros:

- Secretário, é homem baixo ou alto?

O secretário, em meio canto:

-É homem de muito boa,

⁵⁸⁵ *Ibidem.* p.180.

⁵⁸⁶ HEINTZE, Beatrix. *Angola nos séculos XVI e XVII*. pp.205-206. VANSINA, Jan. *How societies are born*. p.196. ITO, Alec Ichiro. *Uma “tão pesada cruz”: o governo de Angola portuguesa nos séculos XVI e XVII na perspectiva de Fernão de Souza (1624-1630)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade de São Paulo. 2016. p.79.

⁵⁸⁷ MELLO E SOUZA, Marina. *Reis negros no Brasil escravista*.

⁵⁸⁸ BARROSO, G. *Op. cit.* p. 182

De muito boa estatura

Traz uma lança na mão

E uma espada na cintura

O rei trauteia, dirigindo-se ao Príncipe Sueno:

Vai, meu filho, dizer a ele

Que pelo meu reino adentro

Entre com grande cautela:

Se quiser paz, é paz;

Se quiser a guerra, é guerra!

Aqui dentro do meu reino

Tenho gente como terra!

O príncipe e o secretário, cruzando as espadas com as do Embaixador e seu séquito, avançam e recuam alternadamente três passos, cantando:

[Príncipe e secretário]:

Entre, rebelde, na Corte

Como nosso Rei vais falar

Não entres com arrogância

Se tu pretendes voltar!

[Embaixador:]

Licença, nobres vassalos

Para este valor Marquês

Que vai chegando ao Império

De vossos divinos reis!

Dêem-me licença, senhores;

Que quero chegar ao trono

Para dar minha embaixada

A Henrique, Rei Cariongo!

O príncipe e o secretário embainham as armas e dão passagem. Os dançarinos abrem mais suas alas. Entre eles, o Embaixador desfila solenemente, com seu séquito, voltando-se ora para a direita, ora para a esquerda, a cantar:

*Eu por este reino adentro
Entro com grande louvor
Sem ter do Rei D. Henrique
E seus ministros pavor!*

*As medalhas que possuo
eu ganhei-as em Binguelos.
Pois venci toda a mourama
E tomei trinta castelos!*

Barroso interrompe a trama para comentar sobre a palavra ‘Binguelos’, uma referência à Benguela e dá dados da importância deste povo para o tráfico e das contribuições destes para a cultura do Brasil. O auto prossegue com o convite para o embaixador falar ao Rei do Congo, sob ameaça de ser preso e enforcado caso faça insultos. O secretário, dirige-se ao Rei, apontando o Embaixador:

*-Pelas divisas que traz
Em seus trajes de Inglaterra
Bem parece Embaixador
Que nos vem trazer a guerra!*

[Embaixador]:

*-Senhor, eu não sou guerreiro
Nem guerra trago em tenção
Sou ilustre cavalheiro
Representante da Nação!*

*Senhor, eu não sou guerreiro,
Nem da Vascunha ou da Pérsia,
Sou Embaixador do Haiti
Onde a Guerra nunca cessa!
Henrique, Rei, Cariongo,*

*Filho de gentis Guinés,
Mandou-me a minha monarca
Ajoelhar-se aos teus pés!*

Barroso comenta que “A tradição oral adulterou a primeira quadra, quebrando desse jeito o segundo verso: “Nem da guerra trago instrução”⁵⁸⁹ É bem interessante como os autores do auto citaram tantos lugares diversos, demonstrando alto nível cultural. A referência ao Haiti, “onde a guerra nunca cessa”, mostra que as notícias da revolução do Haiti no século XVIII, comandada pelos negros, circulava em meios escravos no nordeste brasileiro. Guinés aparece não como nome étnico, e sim como sinônimo de “negro africano” como foi comumente utilizado no contexto transatlântico nos séculos anteriores.

Depois de se ajoelhar, o embaixador, de repente levanta e “avança arrogantemente para o trono” e dá sua embaixada. O Rei “se encolhe ridiculamente trêmulo e apavorado, com trejeitos cômicos”:

-Henrique Rei Cariongo, Magno Henrique e Forte Rei, a *minha* Monarca manda-te dizer que, se não retirares tuas tropas e se não baixares tuas armas diante da sua bandeira de três estrelas, não ficarás por muito tempo sentado no trono.⁵⁹⁰

D. Henrique esboça um gesto vago de resposta e o embaixador dá um passo para ele com a mão no punho da espada e catadura feroz. Então, o Príncipe e o Secretário e os oficiais que cercam o trono apontam as espadas ao peito do Embaixador e seus companheiros, que não têm tempo de desembainhar as suas, cantando em coro:

*Preso e morto, Embaixador
Este cruel assassino!
Vem matar Rei meu senhor,
Que mandou Rainha Gino!
[príncipe:]
Preso estão,
Bravos guerreiros!*

⁵⁸⁹ *Ibidem.* p.205

⁵⁹⁰ *Ibidem.* p.206

*Entreguem armas,
Prisioneiros!*

{embaixador responde:}
*Senhor Rei, não me mateis,
Não me mateis por piedade!
Também sou filho de rei,
Também tenho majestade!*

*Filho do Rei Catroquês
Afilhado de Maria,
Almirante de Luanda
Embaixador da Turquia!*

Sobre o “Rei Catroquês”, Barroso afirma com toda a segurança ser o Rei Quatro Quês ou o Rei dos Quatro Quês, que seria uma referência à hierarquia dinástica angolana (Quiacassunda, Quiandambi, Quiassamba, e Quigilo) ou aos quatro principais territórios sobre que se estendia a mesma realeza em Angola (Quanza, Quissamã, Quina-longa e Quina-grande) “feudos da Rainha Ginga.”⁵⁹¹ “Afilhado de Maria” mostra uma aproximação com o catolicismo, sendo esta expressão comum nos versos de Congados atuais. Proclamar-se embaixador da Turquia seria uma tentativa de enganar os congoleses? Como ele não revela sua verdadeira procedência, o rei manda prendê-lo e questiona:

*Tem tu visto, Embaixador
Em que estado deu a guerra:
Teus soldados todos mortos
E tu caído por terra?!*

*Todo banhado de sangue
Que te vale teu dinheiro?*

⁵⁹¹ *Ibidem.* p.206.

*A morte pra ti vem
Prisão p'ra teu companheiro!*

*Levanta-te, Embaixador,
E diz-me tu quem és,
Que é a tua monarca
Que te mandou aos meus pés?*

O embaixador, responde com arrogância:

*Minha Rainha é grande Rei
É um gigante de figura
Cada golpe que ela dá
Um leva pra sepultura!*

*Minha Rainha é grande Rei
Com ela não se vai falar
É rainha de Manabim
Imperatiz de Camindá!*

Barroso comenta:

Às vezes os pretos dizem o meu monarca, ao invés da minha rainha, como deve ser por se tratar de Ginga-Bandi. Contudo houve um rei angolano anterior a ela com esse mesmo nome de Ginga Bandi, que ela tomou para ostentação de sua masculinidade no trono. Decerto daí a confusão.

É importante perceber como a ambiguidade de gênero desta soberana foi um traço de sua personalidade que se dispersou na diáspora. ‘Camindá’ corresponde a Cabinda, ‘Manabim’, a Matamba.

O príncipe Sueno suplica ao Rei do Congo que perdoe o embaixador e o mande embora, a fim de ir buscar seu exército para um combate leal, em que duma vez se decidida a questão entre as monarquias de Angola e do Congo. O embaixador, vendo-se desafiado pelo príncipe e secretário, responde:

Sou forte, não esmoreço

Guerreiro forte, afamado!
O forte só teme a Deus
Não pode temer a mais nada!

Não julguem sem conhecer
Os guerreiros que chamaís
O que fiz pela mourama
O que fiz a D. Tomaz!

Juro pela fé de Deus
Não mostrarei covardia
Bem sabeis que pro combate
Tenho boa pontaria

Eu já entrei na Luanda
Valoroso campeão
Pretendo levar em ferros
O chefe desta nação?

O embaixador fala ao príncipe:

Mais tarde virei
Príncipe tirano
Só pra te dar
O teu desengano!

Diante disto, o príncipe pede autorização ao rei para matar o “vil embaixador”:

Ó, quem for guerreiro
Venha combater
Que esse Embaixador
Já nos quer vencer (...)

As duas fileiras de dançarinos armam-se e reúnem em formação militar. O terceiro filho do rei desfralda a bandeira real. Soldados marcam passo e o príncipe Sueno canta:

[príncipe Sueno:]

Papai, eu vou pra guerra

Juraram me matar!

[príncipe e coro]:

Vou morrer ou vou vencer

Vou morrer ou vou vencer

Ou as bandeiras tomar!

[príncipe Sueno:]

Papai, eu vou pra guerra

Vou arriscar a minha vida!

[príncipe e coro]:

Vou morrer ou vou vencer

Vou morrer ou vou vencer

Ou a vida por perdida!

[príncipe Sueno:]

Papai, eu vou pra guerra

O inimigo combater!

[príncipe e coro]:

Vou vencer ou vou morrer

Vou vencer ou vou morrer

Vou morrer ou vou vencer!

Neste ponto, Barroso explica que “esta cantiga de morrer ou vencer era usada pelos pretos quando iam para a guerra. Consideravam-na um juramento sagrado como o nome de *zenza*. O auto conserva a tradição africana”.⁵⁹² Aqui ele não revela suas fontes. Cadornega cita os juramentos *zenza* mas não registrou os versos cantados pelos guerreiros. Cavazzi apenas menciona a existência do ritual preparatório para a guerra, mas também não registrou o teor dos cantos. Como Barroso poderia ter associado estes versos ao juramento africano? Provavelmente seus informantes, os negros participantes

⁵⁹² *Ibidem.* p.212.

do auto dos Congos, lhe contaram a associação entre este canto e os juramentos dos guerreiros centro-africanos, o que ele cruzou com as fontes lidas para chegar ao juramento *zenza*.

O secretário canta fazendo com que os dançarinos evoluam militarmente. O embaixador volta à frente de seu exército, “tirando uma cantoria marcial” :

*Retirem-se já, rebeldes.
Deixem a tropa passar,
Para Henrique Cariongo
Do seu trono derrubar!*

[Coro dos guerreiros do Embaixador]

*Avante! Avante!
Guerra e mais guerra!
Alerta! Alerta!
Guerra e mais guerra!*

[embaixador]:

*Henrique Rei Cariongo
Rei falso e sem majestade,
Foste tu que duvidaste
Da minha sinceridade!*

[Coro repete]

[embaixador]:

*Quando de casa saí,
Foi-me bem recomendado
Pegasse o Rei Cariongo
Levando-o preso e amarrado!*

Barroso acredita que o primeiro verso seja uma adulteração. “O verso original com certeza é este: *Quando de Quanza saí*. Quanza era uma das capitais da Rainha Ginga. Foi de lá que ela mandou pedir passagem ao Rei do Congo. ” Mais uma vez, o autor quer achar o fato histórico exato que o auto representa, buscando identificadores geográfico, como este.

[embaixador]:

Hoje será o grande dia

Da batalha e da vitória!

Uns hão de morrer com benção

E outros viver para a glória!

Aqui não posso deixar de observar a semelhança com os discursos que a Rainha Ginga fazia para animar seu povo.⁵⁹³ A morte em campo de batalha sempre foi colocada pela rainha, segundo nos conta Cavazzi e Cadornega, como uma “benção”, um ato louvável digno dos grandes. Uma das ordens que dava a seus guerreiros era a proibição de retornar perdedor, de uma batalha só se poderia sair vencedor ou morto.

As duas filas de dançantes, representando as tropas militares, cantam as mesmas quadras, que falam sobre o valor dos guerreiros e a necessidade de lutar até a morte:

Pelejar até ganhar

Com minha arma bem segura

Pegar os meus inimigos

E os levar à sepultura!

Coragem, ó meus soldados

Que nós vamos combater!

Vamos entrar nesta luta

Para vencer ou morrer!

Coragem, ó meus soldados

Que nós vamos guerrear!

Vamos entrar nesta luta

Pra morrer o matar! (...)

Após luta “renhida e prolongada”, o exército do Rei do Congo é derrotado. O Embaixador aprisiona o príncipe e o traz diante do trono do rei. O embaixador quer

⁵⁹³ CAVAZZI, G. *Op. cit.* vol. II, p. 165.

obrigar o príncipe a ajoelhar-se e a beijar sua bandeira negra de três estrelas. O príncipe recusa e é condenado à morte. Canta despedindo-se de seu pai, de seus irmãos e do “povo todo”. D. Henrique desce do trono e procura subornar o Embaixador:

Vem comigo, Embaixador!
Vem comigo ao meu tesouro!
Dou-te prata e diamantes,
Dou-te dois milhões de ouro!

O embaixador afasta-se indignado e retrucando:

General de meu monarca,
Não me vendo por dinheiro!
Segue, segue da Luanda
Vais morrer prisioneiro!

O príncipe Sueno continua a cantar seu Adeus! Adeus! acompanhado por este lamentoso coro:

Ai! Gurum! Ai! Gurum!
Ai! Gurum! Ai! Guerê
Ai! Gingá! Ai ! Gingá!
Oiá! Moçambique!

Há aqui uma referência a etnias africanas: aos Gruncis, originários da região da Costa do Ouro, chamados de ‘galinhas’ na Bahia e aos Moçambiques. Barroso comenta que “também se denominava *Moçambique* uma dança usada na costa oriental da África ou contra-costa, como se dizia no tempo do tráfico de escravos.”⁵⁹⁴

O carrasco do Embaixador dá o golpe com sua espada e mata o príncipe. O secretário canta:

Nosso príncipe foi traído
E foi morto sem piedade
Por este infame Embaixador
A quem demos a liberdade!

⁵⁹⁴ BARROSO, G. *Op. cit.* p.216.

O embaixador e seus soldados fecham o cerco e prendem o Rei e sua corte. À sua frente, parte, cantando vitórias, acompanhado em coro por todo os figurantes:

Parabéns, nobres guerreiros,

Pela vitória alcançada!

Foi preso o Rei Cariongo,

Toda a ilha foi tomada!

Esta quadra é cantada repetidas vezes até que todos os dançantes deixem o terreiro. Barroso crê que nela “se verifica a segura manutenção da verdade histórica sobre as guerras angolanas do século XVII”. Para ele, os versos comemoram a tomada da ilha de Luanda- onde vivia o rei do Congo- pela Rainha Ginga. Não há tal “verdade histórica”. A rainha Ginga não atacou a ilha de Luanda, tampouco o Rei do Congo vivia na ilha de Luanda. Esta ilha pertencia ao reino do Congo, mas as fontes mostram Mbanza Congo como moradia real.

O autor busca incessantemente os fatos históricos que motivaram a criação do auto. Para ele, o enredo é uma representação de um episódio determinado e seus personagens podem ser identificados a pessoas reais. Gustavo Barroso percebe grande histórico valor destas tradições:

As expedições à Angola, levadas a efeito por brasileiros, bem como o tráfico de escravos, enriqueceram o nosso folclore com este interessantíssimo auto. Enquanto em Portugal nada subsiste na tradição oral popular que recorde qualquer episódio da Restauração Bragantina na África, a memória do povo brasileiro ainda hoje repete no Natal os nomes das localidades onde ela ali se processou e dos principais personagens que nela tomaram parte. **Não há documento folclórico mais precioso do que este.**⁵⁹⁵

Franck Ribard estudou a presença de rainhas negras nas performances de origem africana em Fortaleza no final do século XIX apresentando documentos mais antigos e uma análise mais elaborada do contexto sócio-político dos negros cearenses no pós-abolição, cenário em que se deu a criação dos Congados e Maracatus:

Apesar de remeter à história africana e de constituir uma tradição antiga, os autos de Congo devem ser percebidos como uma visão romanceada, re-significada dentro do contexto histórico e da performance, deste continente e dos eventos encenados. Neste sentido, a interpretação dos atores e a dimensão simbólica da ação dos

⁵⁹⁵ *Ibidem.* p. 223. [grifo meu]

personagens revestiam uma importância certa do ponto de vista da produção de significados.⁵⁹⁶

Os jornais da época mostram a inversão social que estas manifestações culturais causavam ao se apresentarem no dia de Reis:

Branco ia para a cosinha, se queria comer. As mulatas punham sapato Luiz XV e vestido de princesa. A noite, grande baile. Para os pretos plebeus, maracatu e samba. Iam ao Paço dançar os congos e o bumba meu boi⁵⁹⁷.

Ribard, diferente de Barroso, entende que a Rainha Ginga do folclore não se refere à pessoa real, o fenômeno deve ser entendido como “cristalização ou de superposição de figuras diversas, revelando diferentes temporalidades, características, universos, inscritas na mesma figura simbólica”. Foca-se na força e o prestígio da Rainha, figura que “encarnava a nobreza e a força espiritual africana (certamente associada à Rainha Ginga, mas não só)”. No entanto, concorda que a Rainha Ginga “foi transformada numa figura lendária da memória africana no Brasil.”⁵⁹⁸

6. Conselheiro Lafaiete- Minas Gerais:

Em Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais, a Rainha Ginga também figura como personagem do Congado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.

Wagner Silva discutiu o campo mítico e simbólico da congada e as ressignificações dos personagens, sobretudo do rei, associado à lenda de Chico Rei, e da rainha Ginga, enfatizando as linguagens artísticas, a música, as alegorias (indumentária) e todo o simbolismo nelas inserido:

A congada poder ser vista como uma forma particular de conceber e transmitir a História permeava (sic-permeada) de ritos religiosos e mitos que fundamentam crenças e comportamentos pois a história pode ser guardada e transmitida de modos diferentes, característicos de sociedades diversas, que constroem a memória à sua própria maneira.

⁵⁹⁶ RIBARD, Franck. A Rainha de Congo: narrativas, performances e circularidade cultural dos negros da cidade de Fortaleza, Ceará, Brasil (1870 - 1889). In: BRANDÃO, Gilda Vilela; MARTINS, Ana Claudia Aymoré; WOJSKI, Zygmunt. (Org.). *Corpo, literatura e cultura. Espaços Latino-americanos da escravidão*. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 117-132.

⁵⁹⁷ BPGMP, Núcleo de Microfilmagem, Jornal O Libertador, Fortaleza, 07/01/1889. *Apud* RIBARD, Frank. *Op. cit.* p. 125..

⁵⁹⁸ *Ibidem.* p. 118

Uma destas formas de resistência foi a utilização de figuras como a do Rei do Congo e da Rainha Ginga, valorizadas miticamente no imaginário afro-brasileiro, tornando-se fator fundamental para a construção de uma nova identidade na sociedade colonial.⁵⁹⁹

7. Xiririca- São Paulo:

No baile de São Benedito na cidade paulista de Xiririca, é contada a história do velho Reino do Congo e de seus vizinhos Ndongo-Ngola e Ndongo-Matamba, sendo o rei Congo Guanaime, também chamado de Guizunganaime ou Gana, o responsável pela festa.

Nei Lopes, no verbete “Rainha Ginga” de seu dicionário banto, a define como uma personagem da congada de Xiririca⁶⁰⁰, atual cidade de Eldorado. Alceu Maynard Araujo descreveu um festival de congadas que ele testemunhou em Xiririca, na década de 1950, em que a rainha Xinga foi mencionada mas nunca apareceu.⁶⁰¹

8. Tremembé- São Paulo

Na internet, encontramos referências ao Congado de Tremembé, uma dança dramática que retrata a cerimônia de coroação do rei Congo e da Rainha Ginga de Angola. A procissão é animada por danças, cantos e música, que reúne elementos das culturas de Angola e do Congo. Atualmente, o grupo de Congado, através do *Corpo de Cortejo da Escola de Congo*, oferece oficinas em diferentes espaços do Vale do Paraíba.⁶⁰²

9. Visconde do Rio Branco- Minas Gerais:

Visconde do Rio Branco é atualmente um município de pouco mais de 40 mil habitantes da Zona da Mata mineira. Durante a época colonial, esta região era conhecida como “Zona Proibida”, devido à mata muito densa onde habitavam os indígenas puris e

⁵⁹⁹ SILVA, Wagner Aparecido. *Viva rei, Viva rainha, viva também o seu capitão*. São Paulo: Braúna, 2015

⁶⁰⁰ LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2006

⁶⁰¹ ARAÚJO, Alceu. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. Vol.I. São Paulo: Melhoramentos, 1964, pp. 263-265.

⁶⁰² <http://guiataubate.com.br/noticias/2014/9/atividade-enaltece-diversidade-cultural-do-vale-do-paraiba>, 11/2014, acesso em abril de 2016.

coroados.⁶⁰³ A Coroa Portuguesa proibiu o trânsito na região a fim de evitar o contrabando de ouro, já que a vegetação de difícil acesso poderia ser bom refúgio. As áreas permitidas para a circulação de pessoas e mercadorias se restringiam às Estradas Reais que iam para o Rio de Janeiro e Parati. Com o declínio do ouro no final do século XVIII, essa região de mata passou a ser ocupada por colonos. Os mineiros que habitavam a região do ouro, como Vila Rica e São João Del Rei, começaram a migrar para esta zona para desenvolver a agricultura de forma mais intensa a partir do início do século XIX.

Com a criação de fazendas, principalmente de café, muitos negros escravos foram para esta região trabalhar na lavoura. Boa parte dos escravos veio das antigas minas de ouro, trazendo para a região tradições das áreas mineradoras, como as festas de reis negros e as histórias de Chico Rei.

A região é rica em manifestações culturais de matriz africana, são vários Congados, Caxambus, Reisados, terreiros diversos, dentre as quais destacamos o Congado de Visconde do Rio Branco como metonímia das construções simbólicas dos africanos e seus descendentes.⁶⁰⁴

O Congado de Visconde do Rio Branco foi fundado por Salvador Muniz, na comunidade do Morro da Tia Velha, bairro Filipinho, aproximadamente em 1897. Mais conhecido como Seu Dodô, Salvador Muniz era africano, criado desde menino pela família Camilo de Moura em Ubá. Ao se mudar para o município vizinho, criou o primeiro Congado em Visconde do Rio Branco e o Centro de Umbanda Terreiro Caboclo Estrela do Oriente. As tradições orais registram que a fundação do Congado aconteceu ao mesmo tempo do Centro de Umbanda, sendo ambos complementares.

Além dos diversos elementos que conectam o Congado de Visconde do Rio Branco às visões políticas e religiosas centro-africanas, temos ali a Rainha Ginga como um título central desta manifestação. Desde 1973, este posto é ocupado por Maria do Rosário Muniz, filha de seu Dodô e Maria de Dodô, fundadores deste Congado cujas trajetórias serão destacadas adiante.

⁶⁰³ GIOVANNINI JÚNIOR, Oswaldo. *Folgedos da Mata*. Edição do Autor, 2005. P.8-10.

⁶⁰⁴ IDEM.

Soube, através da internet, da existência desta festa, dirigida por uma Rainha Ginga.⁶⁰⁵ A intenção era conhecer a matriarca daquele terreiro, saber mais sobre a história da manifestação cultural que lidera e compreender os significados e sentidos de seu título. Selecionamos esta comunidade para a pesquisa empírica, que compreendeu a participação no festejo de maio de 2017, entrevista com os principais membros da Congado e pesquisa documental e bibliográfica no Museu Municipal de Visconde do Rio Branco, realizada em outubro do mesmo ano. Os dados e descrições aqui apresentados são fruto da observação direta do ritual e das conversas com os congadeiros.

Para entender o Congado e suas narrativas é necessário adentrar em seus fundamentos espirituais, compreender os aspectos religiosos, que a tudo permeiam e norteiam. Os símbolos rituais, a performance corporal, as músicas e seus instrumentos levam à inevitável associação com as tradições centro-africanas. “Há uma associação intrínseca entre o Congado e a Umbanda”, segundo as palavras do Rei do Meio, Valtencir Muniz.⁶⁰⁶ Os santos católicos são louvados de acordo com os preceitos e entendimentos das religiões centro-africanas. São diversos símbolos que revelam a intercessão entre a cosmovisão dos povos Congo-Angola e a cristã. O povo deste terreiro sabe que Nossa Senhora do Rosário é protetora dos negros, venerada desde a África. O Cristianismo não aparece como uma imposição dos brancos, mas sim como uma dádiva da mãe de Deus, que escolheu os negros como devotos. O mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário em uma lapa funda esta escolha. Esta história, contada com algumas variantes em diversas partes do Brasil, mantém elementos sempre presentes:

- 1ª) a descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravo;
- 2ª) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas ou da pedra, capitaneada pelos tambores; 3ª) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, fundados pelo arcabouço mítico.⁶⁰⁷

Em louvor à Nossa Senhora do Rosário, o Congado percorre as ruas de Visconde do Rio Branco, uma vez por ano, sempre no primeiro domingo após o dia 13 de maio. Os descendentes de Seu Dodô e seus seguidores cantam e dançam comemorando a libertação

⁶⁰⁵ <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2015/05/congados-se-reunem-em-uba-e-visconde-do-rio-branco.html> ; <http://nucleocumbuca.blogspot.com.br/2010/06/congado-de-nossa-senhora-do-rosario-de.html> último acesso em maio de 2017.

⁶⁰⁶ Entrevista concedida à autora em 14 de Maio de 2017.

⁶⁰⁷ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p. 56.

dos escravos. O Congado apresenta a organização de um reino africano, com toda sua hierarquia: reis, rainhas, príncipes e princesas, secretários, mucamas, porta-bandeira, músicos e espadeiros. A ornamentação caprichosa, com coroas e plumas, passa mensagem de alegria e beleza, as espadas mostram a força militar e o poder do “reino”, as capas são ornamentadas com símbolos que revelam as ideias religiosas, com o cruzamento das cosmologias cristã e quimbundo.

Os congadeiros demonstram força e resistência, andam quilômetros debaixo de sol forte, empunhando e riscando espadas, tocando seus instrumentos com alegria e devoção. O Congado cruza as ruas trazendo à tona a história daquela comunidade afrodescendente e, ao mesmo tempo, revela seus conceitos religiosos e filosóficos. O cortejo celebra a identidade negra local em que a conexão com a África ancestral é bem expressa. Elementos referenciais da chamada matriz cultural africana são visíveis: coroas, turbantes e vestes das mucamas feitas de amarrações em tecidos. As danças, as músicas e os instrumentos musicais são elementos notáveis desta conexão.

A festividade começa na sexta-feira à noite com a gira dos preto-velhos realizado no Centro Estrela do Oriente. As entidades dão as bênçãos, dão conselhos, cantam histórias sobre o tempo da escravidão, rememoram o sofrimento sofrido e mandam luzes para os congadeiros do presente. Os pretos-velhos são a força da ancestralidade na comunidade, ensinam como usar a fé para vencer a opressão, dão instruções, ensinam “mirongas”, são os guias espirituais da comunidade.



Estátuas de preto-velho no Congá da Guarda⁶⁰⁸

Rei do Congo de Aruanda é o rei do terreiro, muito forte e sábio, seu nome já revela seu poder. Este preto velho é incorporado pela Rainha Ginga Maria do Rosário. Pai Benedito de Angola é outra entidade poderosa, que ajudou a vencer a escravidão. Para os umbandistas, a libertação dos escravos não se deveu apenas à lei assinada pela Princesa Isabel, mas foi também uma conquista espiritual.

“Pai Benedito é um velho feiticeiro

Se não fosse Pai Benedito

Não acabava o cativo. ”

São os preto-velhos que abrem os trabalhos do Congado, conectando-o à sua ancestralidade e à dimensão espiritual que o culto encenado nas ruas tem. No terreiro são levantadas as bandeiras de São Jorge, Nossa Senhora do Rosário, São Bendito e Preto-Velho, sinalizando que estes são os patronos da festa.

⁶⁰⁸ As fotos a seguir foram tiradas pela autora durante a festa de maio de 2017. *Congá* é o altar religioso em que são expostas estatuetas e imagens de diversas entidades da Umbanda e santos católicos.



Bandeiras levantadas

No sábado, os congadeiros se reúnem para o último ensaio, onde são repassados os cantos, as coreografias e os comandos proferidos pela matriarca da comunidade, a Rainha Ginga, que orienta cada membro individual ou coletivamente.

Por volta das três horas da manhã, inicia-se a Alvorada. O grupo se dirige ao Cruzeiro de Santa Efigênia, onde cantam e dançam até o dia amanhecer. No retorno, os congadeiros são recebidos para o café da manhã na casa de D. Terezinha do Cruzeiro, uma senhora que tem hoje 102 anos e afirma participar do Congado desde menina.

O grupo retorna à sede e descansa um pouco, para às 11 horas, preparar-se para a saída do cortejo. As roupas e insígnias são devidamente ajeitadas pela Rainha Ginga, que inspeciona cada brincante, ajeita os figurinos, arruma as plumas dos capacetes de cada espadeiro.

Para o Congado sair às ruas, pedem licença aos “pretos de Angola” para que eles abram os caminhos. Reza-se de joelho um pai nosso, uma ave-maria, uma salve rainha. A Rainha Ginga pega ramos de guiné, alecrim e outras ervas protetoras e “encruza” todos os componentes. Cada membro faz o sinal da cruz e cada um se dirige aos demais componentes do grupo se encruzando mutuamente, cantando:

*“Encruza, encruza Guiné,
encruza, encruza Guiné
Vamo encruzá que tem fé
Vamo encruzá quem não tem”*

Fica assim autorizada, no plano espiritual, a saída do Congado. A primeira parada é na casa da Rainha Conga, onde fazem uma “embaixada”. Os congadeiros saúdam a rainha e cantam para homenageá-la e convidá-la a compor o cortejo. Os espadeiros cruzam as espadas por cima da cabeças, formando um túnel de espadas, momento que chamam “coroação”. Cantam:

*“Senhora Rainha, sua casa cheira
Cheira cravo e rosa, aê
Flor de laranjeira.
Senhora Rainha, não demore não
O Congado tá na rua, aê
Está esperando”*

A Rainha Conga é vivida por D. Silvalina, que aos 90 anos de idade orgulha-se de levar esta coroa.



A Rainha Conga assume seu lugar no séquito de louvação à Nossa Senhora do Rosário, junto aos porta-bandeiras e aos outros reis e rainhas, então o cortejo inicia sua caminhada.

“Lá vai, lá vai

Deixa a minha rei passar

Lá vai, lá vai, lá vai

Deixa a minha rei passar”

Esta música de tradição tem especial valor para a presente pesquisa. “Minha rei” indica uma dupla concordância de gênero (ou discordância), revela uma ambiguidade. Sabemos que as fontes europeias setecentistas e a literatura posterior descreveram Ginga Bandi como uma rainha que preferia ser chamada de rei, como uma mulher que travestia seus amantes, obrigando-os a se vestirem e se comportarem como donzelas. A sexualidade ambígua da rainha angola é um dos traços de seu comportamento mais ressaltado pela literatura e historiografia. É interessante observar como este aspecto de sua personalidade multivalente foi retido pela memória coletiva da diáspora negra e reelaborado pelos afrodescendentes de Visconde do Rio Branco.

O Congado é comandado pelo Rei Congo, que empunha a maior espada e entoa as cantigas. Hoje esta posição é ocupada por Jorge Maestro, filho de Sr. Dodô e Maria de Dodô.

“Ô vem ver,

Vem ver,

Rei Congo é Rei de Aruanda”



Rei Congo Jorge Maestro canta no Cruzeiro de Santa Efigênia

Abrindo os caminhos com suas espadas, à frente do cortejo, vão os “corta-ventos” ou “espadeiros”, que simulam batalhas e duelos de espadas, riscam o chão com suas armas de ferro. De acordo com as tradições, esses “corta-ventos” vão na frente “cortando o mal”, limpando as energias negativas para o cortejo passar.

Os corta-ventos vão à frente da bandeira dançando e ou batendo espadas. Controlam o fluxo do cortejo, abrindo caminho e protegendo os componentes da banda. Protegem o Congado dos carros que trafegam pelas ruas e abrem caminho entre a assistência para a passagem, mas também têm uma função espiritual, limpam os caminhos de qualquer demanda ou mandinga que possa ameaçar o grupo e a bandeira. Sempre cruzam as espadas nas entradas das casas ou da igreja, batendo uma na outra enquanto as pessoas e a bandeira vão passando. Também cruzam várias espadas ao mesmo tempo, em homenagem a alguma pessoa ou rei ou rainha sobre sua cabeça, ato chamado de coroação. Espadas e bastões são objetos de grande força espiritual. (...) No Congado de Visconde do Rio Branco, em todas as encruzilhadas correm e riscam as espadas no chão, fazendo um círculo, dizem que é “*para cortar qualquer mironga*” (feitiço). Fazem vários giros em torno de si mesmos, arranhando o chão com suas espadas, tirando faíscas do asfalto ou levantando poeira da terra batida. Esse gesto circular é um rito capaz de fechar o grupo contra as energias negativas que circulam pelas ruas.⁶⁰⁹

⁶⁰⁹ GIOVANNINI JÚNIOR, Oswaldo. *Folgedos da Mata*. Edição do Autor, 2005. P.106.

Os “corta-ventos” são habilidosos dançarinos que fazem difíceis acrobacias corporais enquanto manejam as espadas. Em todas os cruzamentos e esquinas, riscam as espadas, simulam batalhas dois a dois, pelem de cócoras, agachados, levantam-se rodopiando com grande velocidade.



Corta-ventos pelem agachados fazendo manobras corporais



Corta-ventos e suas batalhas simuladas

A performance ritual dos corta-ventos guarda muitas relações com os sangamentos dos guerreiros dos antigos reinos do Congo e Ndongo. Chamam-se sangamentos as performances rituais que acompanhavam a vida política do reino do Congo. A palavra *sangamento* é um neologismo lusitano derivado do verbo kikongo *ku-sanga*, que deriva da raíz Bantu *càng*, que significa “estar contente”.⁶¹⁰ O missionário francês R.F. Cuénot definiu a palavra em seu dicionário kicongo de 1775 como “pular ou saltar só ou em grupo com certos gestos prescritos na manifestação de alegria ou congratulações.”⁶¹¹

⁶¹⁰ Vocabularium Latinum, Hispanicum et Congese, escrito em cerca de 1650. *Apud* FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. University of North Carolina Press, 2014. p.21

⁶¹¹ CUÉNOT, R.F. “*Dictionnaire Congo et françois*». 1773. MS. 524, 292. Bibliothèque Municipale de Besançon. *Apud* FROMONT, Cécile. *Op. cit.* p.21.

No contexto do catolicismo congus, os sangamentos serviram a um duplo propósito. De um lado, eram exercícios marciais de preparação para soldados e como demonstração de poder e determinação em declarações formais de guerra. Por outro lado, os sangamentos acompanhavam alegremente celebrações de investiduras, espetáculos diplomáticos e exibiam sua pompa nas celebrações festivas do calendário cristão. Durante as danças, homenageavam-se o rei ou governantes. Os soldados simulavam espetaculares assaltos, faziam esquivas, fintas. Durante os sangamentos, cada guerreiro tinha a oportunidade de demonstrar sua destreza com as armas e sua agilidade física e assim poderia garantir posições de prestígio na hierarquia militar do reino. Os ataques eram falsos, porém assustadores. Através dos sangamentos, os membros da elite reforçavam seu prestígio, “teatralmente” defendiam seus poderes e sustentavam posições políticas.⁶¹²

Segundo Fromont, os sangamentos existiam na África Central antes do contato com os europeus e permaneceram uma prática disseminada até o século XX, dentro e fora das fronteiras do Congo. Nos reinos de Loango, Ndongo e Matamba também havia suas próprias variantes do ritual. Com o advento do catolicismo na virada do século XVI, o sangamento congus alterou-se em forma, natureza e propósito. Novas coreografias, insígnias e armas foram inseridas refletindo o quadro de mudanças na vida religiosa e política do reino trazidos à tona com a participação em negócios religiosos, diplomáticos e comerciais no mundo Atlântico.⁶¹³ De acordo com a autora, as danças podem ser usadas para se refletir sobre as redefinições mitológicas, religiosas e políticas que permitiram à elite conguesa reinventar a natureza de suas regras neste novo contexto. Os sangamentos e seu simbolismo visual e material ilustram como os governantes empregaram mitologias para transformar o saber cristão e as tradições centro-africanas em um novo discurso congus cristão.

As danças que simulavam batalhas e embates entre guerreiros chegaram ao Brasil com as populações centro-africanas escravizadas. Aqui, as batalhas rituais foram recriadas no contexto escravista, em que novas formas de convívio social e de religiosidade foram inventadas. Marina de Mello e Souza recolheu vários exemplos de como os “jogos de armas”, ou “batalhas fingidas” eram usados na corte dos reinos centro-

⁶¹² FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. University of North Carolina Press, 2014Op. Cit. pp.22-33.

⁶¹³ *Ibidem*. pp. 61-63.

africanos e nas irmandades leigas do século XIX no Brasil.⁶¹⁴ Viajantes europeus no Brasil colonial encontraram várias encenações de guerras entre as comunidades afrodescendentes.⁶¹⁵

No início do século XIX, elas passaram a ser chamadas de congadas e estavam disseminadas por várias regiões do Brasil, associadas aos festejos relacionados à coroação de um rei congo e à afirmação de uma identidade reconstruída neste lado do oceano, mas na qual ressoava o catolicismo adotado por africanos quando ainda estavam em sua terra natal. Travadas em torno das figuras de um rei, de seu séquito e exército, essas batalhas rituais, ou congadas, também estavam ligadas às formas de organização do poder no interior das comunidades que as realizavam.⁶¹⁶

Marina entende que os significados destas batalhas simuladas não era o mesmo nos dois lados do Atlântico. Enquanto na África, eram usadas para reforçar o poder político de um chefe, no Brasil reforça uma identidade católica negra. “Mas nos dois lugares ajudavam a definir a identidade do grupo, que se unia em torno de um chefe, real ou simbólico, que, além de governar os homens, fazia a conexão com a esfera dos espíritos, ancestrais ou santos.”⁶¹⁷

Desta forma, busco compreender o Congado de Visconde do Rio Branco como construção dos afrodescendentes que traz vários elementos que remetem à organização política dos reinos centro-africanos e que encerram concepções religiosas e espirituais destes povos. A cosmologia congo-angola aparece ao público através de seus variados símbolos. Aqui pretendemos evidenciar estes símbolos centrais, buscando interpretar seus significados e as “intercessões culturais” que expressam, ou nas palavras de Cécile Fromont, “cross-cultural interactions”⁶¹⁸.

⁶¹⁴ SOUZA, Marina de Mello e. Batalhas rituais centro-africanas e o catolicismo negro no Brasil. In: Arnaldo Érico Huff Júnior, Elisa Rodrigues (Org.). *Experiências e interpretações do sagrado*. 1ªed. São Paulo: Paulinas; ABHR, 2012. pp.207-223.

⁶¹⁵ Johan Emanuel Pohl, sobre Goiás, em 1818 e Francis de Castelhau, sobre Minas Gerais em 1843. Em MELLO E SOUZA, Marina de. “Batalhas e Batalhas”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. 7 de Abril de 2012.

⁶¹⁶ SOUZA, Marina de Mello e. “Batalhas rituais centro-africanas e o catolicismo negro no Brasil.”, *Revista de História* (Rio de Janeiro), pp.22-25. 01 mar. 2012.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. University of North Carolina Press, 2014. P.21



Cortejo do Congado nas ruas centrais de Visconde do Rio Branco

Prosseguindo com o cortejo, logo após os corta-ventos, vem a bandeira de Nossa Senhora do Rosário, levada por uma senhora coroadada, que passou a assumir esta função após sua promessa ser realizada. A bandeira é considerada sagrada, sendo exaltada por onde passa. Tocar e beijar a bandeira representa uma forma de pedir as bênçãos e graças à Nossa Senhora do Rosário, significado este que ultrapassa a comunidade congadeira. Ao longo do caminho, pessoas adentram nas fileiras do cortejo para tomar a bandeira entre as mãos, ajoelham-se e beijam o estandarte.



Bandeira de Nossa Senhora do Rosário sendo conduzida no cortejo

Após a bandeira, vêm os reis e rainhas. As pessoas mais antigas e mais comprometidas com a comunidade desfilam coroadas, ao lado do rei Congo e da rainha Conga. Há também o rei do meio, que empunhando sua espada e bastão, que estimula o coro a cantar mais alto e vai animando o grupo. O rei do meio é um rei auxiliar, aquele cuja missão maior é dar continuidade à tradição, futuro herdeiro da coroa do rei Congo, é também o responsável pela boa organização do grupo.



Rei do Meio Valtencir Muniz canta durante uma parada, na porta da casa de um anfitrião

Depois dos reis e rainhas, vem os tocadores, com caixas, reco-recos, pandeiros, ganzás e o Sr. Odilon, tocando as gungas, instrumentos que são amarrados nos pés e soam conforme o movimento do corpo.



Instrumentistas

Acompanhando o séquito vem as mucamas, moças jovens vestidas com amarrações de panos africanos e mais seguidores, a maioria vestida de branco, com turbantes e panos da costa, no estilo da umbanda e candomblé.



Descida da Rua Maria do Dodô, na saída do Congado

Durante o trajeto, o grupo passa pelos cruzeiros, que são fundamentais para o Congado. Há locais da cidade em que grandes crucifixos foram construídos pelos antigos escravos, sendo pontos tradicionais de orações, como o Cruzeiro de Santa Efigênia, “passagem obrigatória do Congado”. Ali são entoados cantos para os santos protetores, para Santa Cruz e para as almas dos ancestrais. A passagem pelo cruzeiro é considerada uma homenagem aos antepassados, uma louvação aos primeiros que percorreram aquele caminho e representa um dos momentos de maior emoção do trajeto.

Neste ponto é importante pensarmos no simbolismo da cruz entre os congueses, que já o tinham como símbolo central antes mesmo da chegada dos portugueses. A cruz é entendida na cosmologia baongo como o cruzamento entre a vida e a morte, representa o encontro entre os mundos espiritual e material⁶¹⁹. Ao reconhecerem neste objeto um ponto de conexão com os ancestrais, os congadeiros reatualizam um aspecto fundamental da filosofia centro-africana.

Para dar continuidade ao trajeto, cantam:

“Vamo caminho caminhá, olelé

⁶¹⁹ MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista*. 2002. pp. 62-71. THOMPSON, Robert Faris. *Flash os the Spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães; São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. pp.114-115.

Vamo caminho caminhá
o caminho é muito longe, olelê,
vamo caminho, caminhá”

A população segue o cortejo pelas ruas da cidade, principalmente na praça central, a concentração de pessoas é grande. Nos anos anteriores, o Congado adentrava na Igreja Matriz São João Batista e ali tocava seus instrumentos, cantavam suas músicas tradicionais. Os congadeiros se ajoelhavam no altar e pediam as bênçãos. Porém, o padre atual não permite que se toquem instrumentos dentro da igreja, alegando a falta de ordem no templo. Neste ano de 2017, os congadeiros encontraram as portas da igreja fechadas e nem sequer puderam adentrá-la. Limitaram-se a cantar na porta. Alguns mais velhos demonstravam sua indignação, enxergando o ato como preconceito, racismo e desrespeito, já que o Congado é declarado patrimônio cultural do município. Sem se abaterem por este visível desrespeito às suas tradições, cantam:

“As contas do meu rosário
São balas de artilharia
Elas vêm curar filhos de fé
Rezando Ave Maria”

A crença de que as contas do rosário lhes darão proteção espiritual pode ser entendida como um traço da cosmovisão centro-africana compartilhada no Congado. Sabe-se que entre grande parte dos povos bantus atribuíam aos objetos funções de proteção espiritual. Estátuas, colares, plumas eram “preparados” com poderes mágicos que garantia o bem-estar espiritual daqueles que os usavam, afastando todo o mal físico ou espiritual.⁶²⁰ Os versos acima também utilizam metáforas bélicas para ilustrar o poder do Rosário de Maria, sendo interpretado como um poder que se adquire através da reza para vencer as batalhas astrais. Outros versos remetem à ideia de guerra:

“Senhor Rei mandou fazer
Capitão mandou buscar
Mandou fazer chumbo e bala

⁶²⁰ HERSAK, Dunja. Reviewing Power, Process, and Statement: The Case of Songye Figures. In: *African Arts*, v. 43, n. 2, p. 38-51, 2010. VOLAVKOVA, Zdenka. Nkisi Figures in the Lower Congo. In: *AFRICAN ARTS*, v.5, n.2, p. 52-59+84, 1972. SALUM, Marta Heloisa Leuba. O homem e sua obra, e, os objetos e os homens: da relação homem-matéria. In: *MUSEUS, IDENTIDADES E PATRIMÔNIO CULTURAL*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Supl. 7, p.49-61, 2008.

Para nós guerrear”

O cortejo percorre vários bairros da cidade, visitando a casa das pessoas mais ligadas àquela tradição. Em cada casa visitada, cantam pedindo licença e são servidos com lanches e bebidas. A bandeira passa por cima da cabeça dos moradores como uma evocação da proteção divina.

“Dona da casa/ nós viemos te louvar

Dona da casa/ nós viemos te louvar

Oi viva o povo desta casa/ Viva o povo do lugar!

Vou pedir Nossa Senhora/ Para Deus te ajudar”

O Congado percorre as ruas da cidade, transitando por diversas camadas da população que, de forma geral, é impactada pela sua passagem. Muitos seguem o cortejo, outros vão para as janelas para vê-lo passar, a maioria da população aplaude. Muitos se ajoelham, pedem a benção à Nossa Senhora do Rosário. Assim, os congadeiros aparecem como intercessores da manifestação divina, são eles que trazem as bênçãos dos céus para aquela cidade.

Ao passar, o Congado transmite a mensagem de que a escravidão acabou, os negros são livres. As letras das músicas reafirmam “cativeiro já acabou”, as performances mostram simbolicamente o poder do negro. A identidade negra e a ligação com a África são exaltadas. A dança compassada, desempenhada pelos tantos quilômetros percorridos, é uma metáfora da longa trajetória que os negros tiveram que seguir, incansáveis, com a cabeça erguida.

Os cantos, com várias palavras em quimbundo, narram as histórias vividas pelos africanos e seus descendentes, celebram os antepassados, cantam as glórias do passado, louvam aos santos protetores e pedem sua proteção. As músicas também trazem os conceitos e visões de mundo compartilhadas por povos centro-africanos, evidenciando a continuidade destes valores até o presente.

Uma música deixada por Sr. Orozimbo exemplifica bem esta manutenção de ideias e palavras de origem angolana:

“Cuenda Kalunga, auenda.

Ô Kalunga auê.

Cuenda Kalunga .

[Vo]cês todos vão cuendendo devagar.

Cuenda Kalunga , meu menino.

Cuenda na tipóia de mauá.

Quando eu morrer, auenda,

eu não quero que ninguém chora mais.

Joga terrinha por cima, auenda,

que é sinal de paixão, auenda.

Cuenda Kalunga, ô Kalunga auê. ”

Cuenda é uma palavra muito utilizada na língua quimbundo como verbo que denota movimento constante, ir, andar, caminhar, seguir, mexer-se. Também é uma palavra presente no qui-suaíli falado em Moçambique, com o sentido de andar depressa.⁶²¹ O uso desta palavra foi observado na década de 1990 por Peter Fry, Carlos Vogt e Robert Slenes no Cafundó, uma comunidade afrodescendente no interior paulista, onde fizeram um profundo estudo dos vocábulos de origem quimbundo ali encontrados e seus significados para aquela comunidade.⁶²² *Cuenda* traz o sentido do constante caminhar dos povos centro-africanos.

Kalunga é outra palavra muito importante para toda a região falante do kikongo, quimbundo e umbundo, com sentido polissêmico. Pode significar mar, rio, e também a morte, “a linha divisória, ou a “superfície”, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos.”⁶²³ Desta forma, a canção registrada no Congado de Visconde do Rio Branco fala sobre o caminho da vida até a morte, revelando a permanência da cosmovisão Congo-Angola sobre a morte, como passagem transcendental que não deve ser lamentada, ao contrário, deve-se continuar caminhando. A palavra “auenda” é comumente utilizada em candomblés angola como invocação ao *nkissi* Mutalambô, correspondente a Oxóssi na tradição nagô, “*Auenda kanjira*” canta-se nos terreiros.

Outra música tradicional que traz palavras e ideias de origem angolana é:

⁶²¹ <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cuenda-cuenda> acesso em junho de 2017.

⁶²² FRY, Peter & VOGT, Carlos. *Cafundó: a África no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁶²³ SLENES, Robert. “*Malungo, ngoma vem!*”: África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*. N° 12. 1992. P.48-67.

“mulá mulã dendê, com um perna só.

Mulã dendê ô mulã dendê.

Com uma perna só eu vou girando, mamãe,

ê mulã dendê”.

Segundo a explicação da Rainha Ginga Maria do Rosário Muniz, esta música representa a dança praticada pelos antigos escravos, em que eles pulavam com uma perna só, demonstrando grandes habilidades corporais e a capacidade de realizar difíceis acrobacias. Entendemos esta agilidade na movimentação corporal como um traço das culturas centro-africanas preservadas na comunidade congadeira de Visconde do Rio Branco. Como vimos, os guerreiros da região, principalmente os súditos do rei do Congo e da Rainha Ginga passavam por intenso treinamento militar em que eram obrigados a desempenhar várias manobras com o corpo. Desta forma, a música quando cantada nas ruas da cidade revela tais capacidade, que são muito admiradas pelo público, que assiste ao espetáculo impressionado.

O Congado segue seu caminho por mais de vinte quilômetros, exibindo para a população rio-branquense e turistas o valor da cultura de matriz africana e a resistência do povo afrodescendente. Ao fim do longo trajeto, os congadeiros retornam à sede para o encerramento do festejo. Engana-se quem pensa que chegam exaustos. A impressão é de que retornam mais leves e felizes do que quando saíram, há mais de sete horas atrás. Chegam cantando com grande alegria e intensidade, com a certeza da missão cumprida e de que os louvores à Nossa Senhora do Rosário foram bem aceitos. Cantam aos pés dos mastros dos Santos Padroeiros para entregar a bandeira, as coroas, as espadas e demais instrumentos sagrados. Cantam:

“Entrega entrega entrega a bandeira

mas entrega a coroa, ela é de Lisboa.

Entreguei meu chocalheiro, ele vem do lado de lá,

Quando for no outro ano, ele vai tornar a voltar.

Entrega entrega entrega as espadas,

entrega as espadas ô, meu espadeiro.”

Os objetos rituais são guardados pela Rainha Ginga no Congá. O verso “*ele vem do lado de lá*” reforça a ideia da diáspora, da transposição de tempo e espaços vencidos

por estes objetos. A bandeira é um elemento “sagrado” muito presente nas comemorações religiosas lusitana. O fato de remeterem à origem lisboeta da coroa evidencia os circuitos atlânticos e a presença portuguesa na elaboração dos Congados. O verso também sugere a dimensão espiritual associada aos instrumentos musicais, às coroas e às espadas, como se tivessem sido “enviados” do plano astral. No ato da entrega, os congadeiros renovam a promessa de realizar tudo de novo no próximo ano. É um momento de forte emoção no terreiro, muitos choram ao ver que conseguiram vencer mais esta “batalha”.

Após esta vitória, a Rainha Ginga serve uma farta janta a todos. Congadeiros, comunidade, turistas, visitantes se confraternizam fechando a celebração com fartura, saúde e alegria.



Rainha Ginga Maria do Rosário e Rei do Congo Jorge Maestro. Fotografia do acervo do Museu Municipal de Visconde do Rio Branco. Aproximadamente de 1998.

A presença da Rainha Ginga no Congado de Visconde do Rio Branco foi o que motivou a pesquisa de campo junto a esta comunidade. Quem atualmente responde por Rainha Ginga é Maria do Rosário Muniz, filha do Seu Dodô e de D. Maria de Dodô. Entretanto, o africano fundador do Congado pouco conviveu com a filha, pois morreu no dia de seu batizado. Ficou sua memória, guardada e contada pela mãe.

Maria de Dodô era filha de um africano e uma índia, conheceu Seu Dodô ao procura-lo para uma “benção” e com ele se casou, ajudando-o na estruturação e organização do Centro de Umbanda e do Congado. Maria de Dodô manteve o título de Rainha Ginga até 1973, quando faleceu. A mãe era liderança comunitária, principal referencia feminina, que a todos ajudava, independente da época do ano, se era festa ou não. Maria do Dodô foi o nome dado à rua em que se situa a sede do Congado.



Placa da rua “Maria do Dodô”, no bairro Filipinho.

Mas Maria de Dodô não foi a primeira Rainha Ginga. A tradição oral registrou que na época da fundação do grupo, o título era ocupado por uma senhora de nome Dolores, que foi a madrinha da atual Rainha Ginga Maria do Rosário. Após a morte de D. Dolores, assumiu o título uma senhora que viera do Rio de Janeiro, para então, transmiti-lo à D. Maria de Dodô.

Quando morreu, a rainha Maria do Dodô deixou a função encaminhada à filha mais nova, Rosário, que já havia começado a exercer na prática a organização do Congado e do Centro de Umbanda. As roupas da rainha foram doadas para o Museu Municipal, junto com as vestes de Seu Dodô e a do Rei do Meio.

A morte de Maria do Dodô em 1973 movimentou a cidade com um largo cortejo fúnebre. A professora do conservatório de Música Rosa de Oliveira Lopes escreveu uma matéria no jornal *A Voz de Rio Branco* noticiando o falecimento. Fala da sucessão do posto por sua filha Maria do Rosário: “Dando continuidade, é a sua filha Maria que assume seu lugar, sendo a atual Rainha Ginga. Segue a TRADIÇÃO”.⁶²⁴

 **Arte Popular**
* Rosa de Oliveira Lopes

**“A Cultura Popular de V.R.B.,
perde a figura máxima
do candomblé e do congado”**

Desaparece D. Maria, a Rainha Ginga, que substituiu seu esposo Sr. Dodô, na chefia do grupo de Congadeiros, como sendo sua Rainha.

Desempenhou por longos anos sua trabalhosa missão, cumprindo suas obrigações, não só internas, que são muitas, como também, desfilando pelas ruas da cidade, levando a público a TRADICIONAL devoção aos seus santos protetores: - Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia.

No desfile de enterro, todos os participantes do Congado estavam presentes com suas roupas brancas, levando nas mãos folhas de palmeiras e um estandarte em homenagem à Rainha.

Como de costume passou pela Igreja Matriz para despedida.

Durante o percurso, as rezas eram cantadas através de uma triste melodia.

Via-se no semblante de todos o pesar da despedida!

Já no Campo Santo, antes de levar o corpo à sepultura, prestaram sua última homenagem com um ofício próprio.

Dando continuidade, é a sua filha Maria que assume o seu lugar, sendo a atual Rainha Ginga. Segue a TRADIÇÃO.

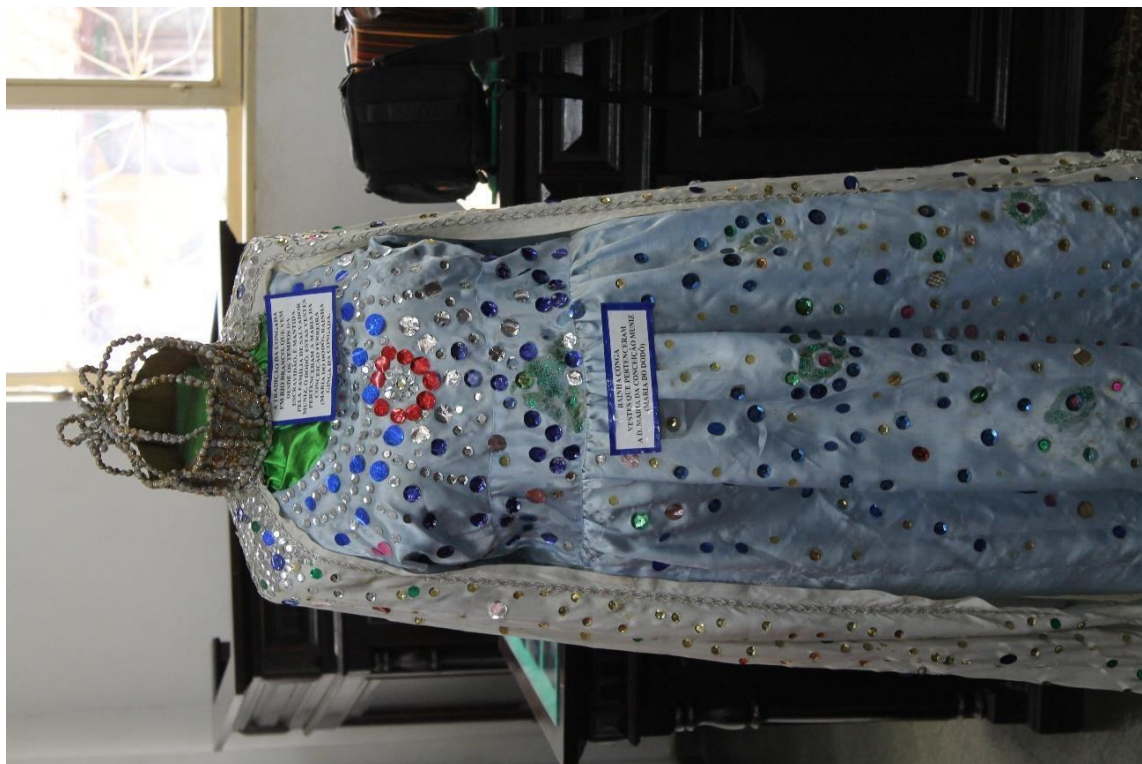
A todos os participantes do Congado, especialmente aos familiares da D. Maria, o meu cumprimento de pesar e de todos da VOZ DE RIO BRANCO.

D. Rosinha é professora de Folclore do Conservatório E. de Música.

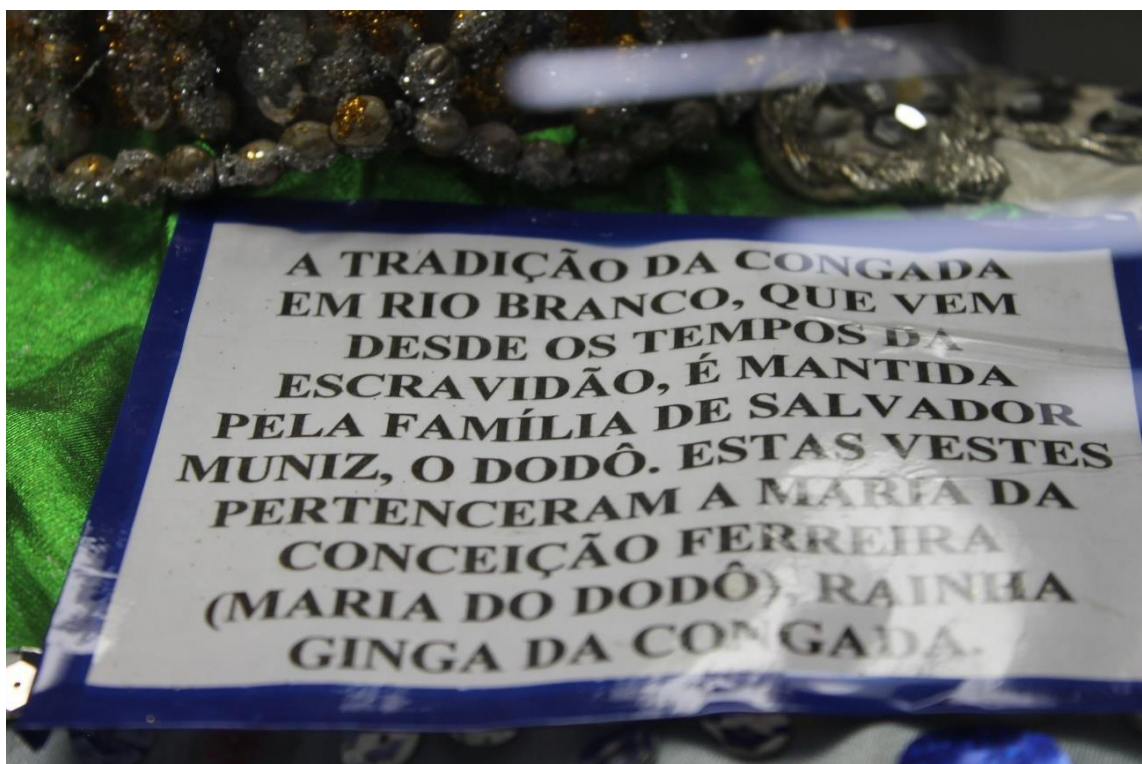


Desfile da Congada pelas ruas de VRB

⁶²⁴ Coluna de Rosa de Oliveira Lopes “Arte Popular” no Jornal *A voz de Rio Branco*. Sem data. Acervo do Museu Municipal de Visconde do Rio Branco.



Vestes da Rainha Ginga Maria do Dodô exposta no Museu Municipal



Detalhe da etiqueta que acompanha a roupa



Detalhe da coroa da Rainha Ginga, feita de lágrimas de Nossa Senhora.



Vestes de Seu Dodô expostas no Museu Municipal



Detalhe da coroa do Rei Congo



Vestes do Rei do Meio expostas no Museu Municipal



Detalhe da roupa do Rei do Meio, lembra um cosmograma bacongo ou um ponto de *nkisi*



Gungas antigas expostas no Museu Municipal



Espada utilizada por Seu Dodô exposta no Museu Municipal

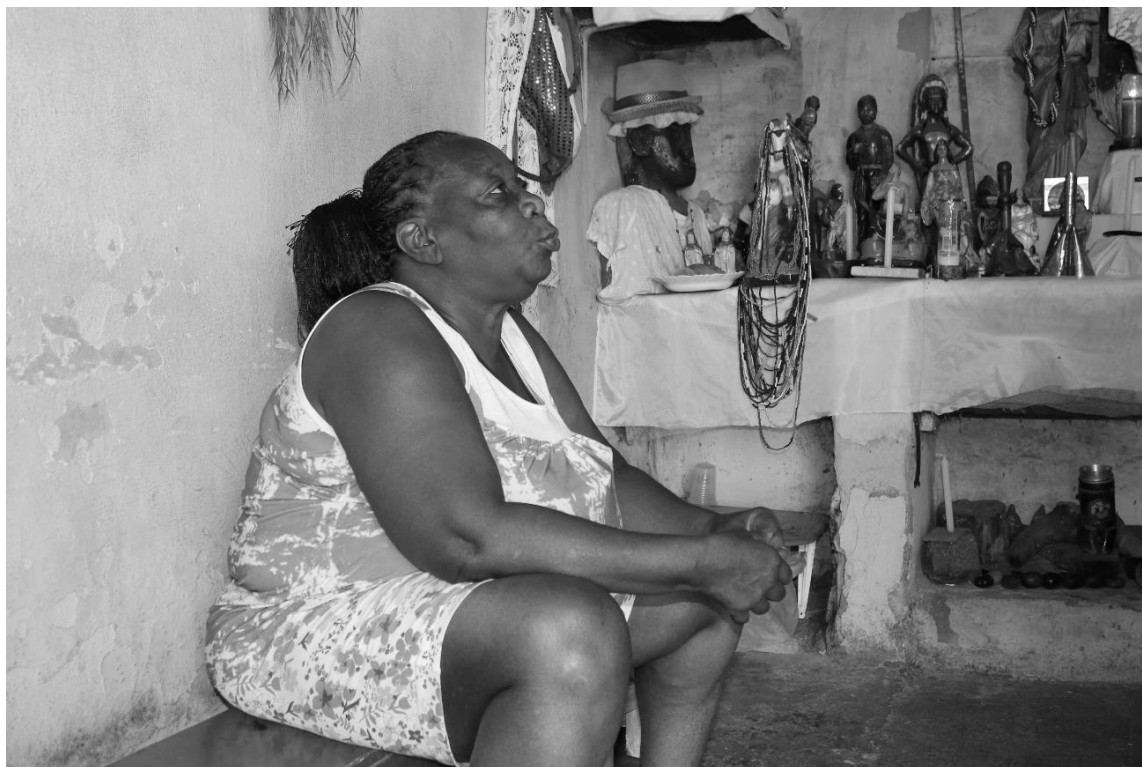
Maria do Rosário conta que começou a vestir a roupa de princesinha do congado desde pequena, na faixa dos três anos de idade, e durante sua vida toda, até se casar, saiu acompanhando o cortejo vestida. Quando completou 19 anos, sua mãe a colocou na frente da organização do terreiro e da festa, preparando-a para assumir todas as responsabilidades em relação ao trajeto, toda a comida servida e demais preparativos. Com a tomada desta posição, não foi mais possível acompanhar o cortejo “vestida”- com as roupas e insígnias- já que era importante sua presença em funções organizativas.

Apesar de ser a figura central da comunidade, a Rainha Ginga não figura como uma personagem do cortejo do Congado. Maria do Rosário explica que por ser a responsável por tomar todas as providências da festa, não tem condições de “vestir”, pois precisa sair do cortejo várias vezes para arrumar a comida, solucionar demandas, encaminhar alguma coisa. Ela acompanha o grupo desde a saída, é a primeira a entrar nas casas que recebem as comitivas, sempre coordenando os dançantes. É cumprimentada por todos, sua autoridade é reconhecida por toda a cidade, sem que sejam necessárias as vestimentas e os adereços utilizados pelo restante do grupo.

Entendemos que o “vestir”, o ato de colocar as roupas e insígnias, significa assumir a representação, “incorporar” o personagem. Os dançantes não saem da formação

durante todo o trajeto. Mesmo nas paradas em que são servidos lanches, eles continuam a postos, com as armas nas mãos. Nenhum componente deixa o grupo para realizar nenhuma outra atividade. Por este motivo, a Rainha Ginga não tem condições de acompanhar o cortejo “vestida”, pois precisa estar atenta a tudo, por diversas vezes precisa se afastar do grupo, retornar à sede, correr em alguma casa que receberá o Congado antes de todos chegarem, é ela que soluciona problemas, confere se está tudo certo para que nada atrapalhe a passagem do Congado. Ela é a comandante para além da representação do cortejo.





Rainha Ginga Maria do Rosário conta histórias ao pé do Congá

Conta Maria do Rosário que sempre foi assim. Sua mãe, apesar de ser a detentora do título, só colocou sua roupa de Rainha Ginga no final de sua vida, quando transmitiu a responsabilidade das funções de organização da festa. Até então, ela ficava dentro do terreiro, comandando tudo.

“Porque minha mãe também começou a vestir depois, porque antes a minha mãe tinha que tomar responsabilidade do Congado, assim que eu peguei responsabilidade do Congado, lá pros 19 anos minha mãe podia vestir. Aí ela podia sair e eu não, eu ficava tomando conta. A minha mãe morreu ficou a mesma coisa. Eu acompanho o Congado, mas não dá pra eu sair, porque depois eu tenho eu que voltar, ver a comida, ver todos os detalhes.”⁶²⁵

Maria do Rosário acredita que chegará o dia em que haverá alguém responsável para assumir o comando, e então poderá desfilar vestida de Rainha Ginga. Enquanto este dia não chega, ela vai acompanhado o Congado de forma estratégica. Vestida com tecidos da estamparia africana ela chama atenção daqueles que assistem o cortejo e todos os dançantes sabem que ela é a principal referência, seguem atentos a seus comandos.

⁶²⁵ Entrevista realizada com a Rainha Ginga Maria do Rosário no dia 13 de maio de 2017.

Principalmente, o rei Congo, seu irmão, ouve suas orientações, dadas ao pé do ouvido em diversos momentos do festejo.



Rainha Ginga acompanha estrategicamente o cortejo. Seta azul a identifica

A Rainha Ginga é liderança social da comunidade, é aquela que organiza tudo, não apenas a festa, mas o dia-a-dia de todos aqueles que moram próximos ao centro. Ela dá conselhos, resolve os conflitos, dá remédios. Ela é também a liderança espiritual do terreiro, é a “mãe de santo”, aquela que faz os trabalhos e a preparação/ iniciação de cada um dos membros. Desta forma, percebemos que o título Rainha Ginga não é meramente simbólico, mais sim referente às funções de comando exercidas cotidianamente na comunidade, nos aspectos religiosos-espirituais e também materiais e práticos. O Congado performado nesta comunidade está intimamente relacionado ao terreiro de Umbanda e os elementos filosóficos-religiosos desta são bem visíveis no festejo e no cotidiano, balizando o sentimento de identidade afro-brasileira ali enaltecido.

Ao ser perguntada de onde veio o nome “Rainha Ginga”, Maria do Rosário responde que é um nome de tradição, veio da “nossa nação”. Minha hipótese inicial era de que membros da comunidade de Visconde do Rio Branco teriam lido ou ouvido falar dos estudos de Mário de Andrade e de outros folcloristas sobre a presença desta personagem em autos por todo o Brasil, e teriam, por extensão, incluído em sua liturgia o nome da poderosa rainha angola. Maria do Rosário refutou veementemente esta possibilidade. Ela explicou que a “Rainha Ginga é a rainha mais antiga que existe na

tradição do Congado”. Disse que os antigos já utilizavam esta designação há séculos, explica ela: “Vem de tradição, da nossa nação mesmo. A gente vem trazendo esta tradição com a gente mesmo, é da raiz da gente mesmo, de geração a geração”.⁶²⁶

A performance visual do Congado é comandada pelo Rei Congo, que empunha a maior espada e entoava as cantigas. Este era o papel desempenhado por Seu Dodô, que desde que chegou a Visconde do Rio Branco, dedicou a vida à organização do Congado, deixando esta obrigação apenas com sua morte.

Seu Dodô era visto como um homem forte, muito sábio, cheio de conhecimentos. Maria do Rosário fala que ele conhecia muitas rezas: “quando a polícia chegava, porque naquele tempo a polícia perseguia demais, ele entrava pra dentro daqui do terreno, tinha uma árvore ali que ele se escondia no meio dela, ficava invisível, minha mãe contava. Tudo isso ele sabia, tinha reza pra tudo, mas isso minha mãe não quis aprender não, não ensinou nada disso pra gente.”⁶²⁷

A diretora do Museu Municipal, D. Theresinha de Almeida Pinto, relembra – rindo- que morria de medo de Seu Dodô quando era pequena, pois “ele era um negro alto, grandão, exuberante, chamava muita atenção. Ele passava com aquele tanto de pluma, aquele vozerão grave, a gente achava que ele era, assim, feiticeiro”.⁶²⁸

Como detentor de grande sabedorias e poderes espirituais Seu Dodô ficou conhecido na cidade. Muitos o procuravam para benzer ou para receber curas maiores.

A tradição oral local registrou que, antes de morrer, pressentindo sua passagem Seu Dodô falou com D. Maria do Dodô que faria “uma viagem” e não iria retornar. Deixou a continuidade do Congado encomendada à esposa, tranquilizando-a: “Não se preocupe, filho de Nossa Senhora do Rosário sabe o dia em que vai morrer.”

Esta sabedoria entrou no repertório das músicas do Congado, mostrando que os negros detinham conhecimentos superiores aos dos brancos, como o de saber a hora da própria morte. Nossa Senhora do Rosário seria a responsável por enviar os sinais a seus protegidos.

“Branco sabe ler,

⁶²⁶ *Idem.*

⁶²⁷ Entrevistas à Rainha Ginga Maria do Rosário em outubro de 2017.

⁶²⁸ Entrevista à D. Theresinha em outubro de 2017.

*branco sabe escrever,
como que ele não sabe
o dia que vai morrer”
Ô Lê, ô lêlêguriá
Ô Lê, ô lêlêguriá”⁶²⁹*

Com a passagem de Seu Dodô, seu cetro foi transferido a Seu Orozimbo, um angolano, que era seu vizinho e acompanhou o amigo desde sua chegada a Visconde do Rio Branco até sua morte. As pessoas da comunidade relembram de Seu Orozimbo como um senhor muito sábio, contador de histórias, que morreu bem velho.

O terceiro a ocupar a posição é o atual Rei Congo Jorge Maestro, filho de Seu Dodô, que conta que desde criancinha acompanhava seu pai segurando na barra de sua capa e, “cantando, cantando, cantando”, aprendeu a tradição.

Hábil contador de histórias e compositor popular, Seu Jorge Maestro é um verdadeiro detentor de conhecimentos de matriz africana. Aprendeu tudo através da oralidade, com o convívio com os mais velhos, a quem se refere sempre com grande reverência. Hoje é ele quem ocupa o posto de mais velho, é uma referência de sabedoria, de boa memória. Sabe todos os cantos, sem gaguejar entoa versos por horas. “Todos os versos são de tradição, tudo que eu canto é de tradição”, afirma o Rei Congo Jorge Maestro.

Enquanto canta, impõe sua espada, a agita, chama forças e dá forças a seu batalhão. Afirma estar dando “continuidade ao trabalho de nossos ancestrais”, fazendo da mesma forma que viu seu pai e Seu Orozimbo fazerem.⁶³⁰

⁶²⁹ Lêleguriá, segundo a explicação do Rei Congo Jorge Maestro é “quando um nego tá assim meio estrambido, tá pulando ali, vê o nego pulando de sainha ali, pula ali, volta aqui, coisa e tal”. Entendi que a movimentação que representa o “balanço” dos espadeiros, que pulam, abaixo e levantam com velocidade.

⁶³⁰ Entrevista com o Rei Congo Jorge Maestro em 14 de Maio de 2017.



Rei Congo Jorge Maestro canta no Cruzeiro de Santa Efigênia

Rainha Conga é o título dado à mulher mais velha da comunidade. Hoje é desempenhado por D. Silvalina, que completou 90 anos um dia depois de percorrer todo o trajeto. Ela conta que passou a seguir o Congado quando seu filho mais novo ficou doente e buscou as orações e tratamentos feitos por Seu Dodô. A criança se recuperou e como demonstração de sua fé em Nossa Senhora do Rosário, ela prometeu a acompanhar o Congado enquanto vida tiver. E assim o faz, com muita dignidade. Percorre os quase vinte quilômetros do trajeto sem pedir arrego, o que impressiona a todos. Ela responde que é a sua fé que lhe move, como se os antepassados viessem dar-lhe força para vencer esta batalha.

Desde que seus filhos eram pequenos, D. Silvalina veste-os para acompanhar o Congado, como príncipes, princesas. A família toda até hoje participa, já saindo também os netos vestidos.



Reis e rainhas durante o cortejo. A Rainha Conga D. Silvalina é a vestida de azul.

O Congado de Visconde do Rio Branco possui diversos elementos que podem ser associados às tradições centro-africanas. Sabemos que toda representação cultural está sempre em movimento, em mutação, é dinâmica.⁶³¹ Entendendo isso, pretendo fugir do equívoco de afirmar que tais elementos se mantiveram vivos desde a África, com os mesmos significados. A nova conjuntura escravocrata em que se encontravam nas Américas era bem diversa daquela vivida enquanto eram guerreiros de poderosos reinos africanos. Claro que a mudança de ambiente e contexto transformou os significados dos seus gestos. Porém, apesar de tantas mudanças radicais pelas quais os escravizados atravessaram, eles conseguiram recriar símbolos centrais de seus sistemas políticos e filosóficos através destas práticas performativas. O Congado revela conceitos chaves para a compreensão da visão de mundo Congo-Cristã, aqui entendida como conjunto de elementos que trazem a cosmovisão dos povos centro-africanos articulada ao catolicismo.

Os integrantes da guarda de Congado de Visconde do Rio Branco sabem que o antigo reino do Congo conheceu o cristianismo séculos antes dos fundadores da guarda chegarem àquela região. Para eles, o culto à Nossa Senhora do Rosário não é uma camuflagem do negro, uma dissimulação que escondia a verdadeira fé que tinham, como

⁶³¹ THORNTON, 2004, p.279-280.

comumente se lê. Estes congadeiros sabem que seus antepassados já adoravam Nossa Senhora do Rosário desde a África onde já era considerada a padroeira dos negros. Os congadeiros de Visconde do Rio Branco entendem o “sincretismo” religioso como algo “intrínseco ao Congado”, usando as palavras do Rei do Meio, Valtencir Melo, filho biológico da Rainha Ginga, historiador e estudioso da cultura negra. Ele afirma que não há como separar os elementos africanos dos cristãos, já que o cristianismo que praticam já veio assim com os antigos escravos.

O Congá do terreiro revela em imagens este sincretismo, onde santos cristãos aparecem junto a Orixás, Preto-Velhos, Caboclos. No alto do centro, em lugar de destaque, está a imagem de Jesus Cristo, rodeado de dezenas de representações de entidades de diversas origens: africanas, como estatuetas de inquices e orixás; indígenas, com diversos caboclos; e afro-brasileiras como os pretos-velhos.

A mistura de elementos africanos com portugueses, catolicismo e crenças bantós anuncia a identificação entre *minkisi*, ancestrais e santos padroeiros conforme mostra Marina de Mello e Souza, para quem as festas do rosário tornaram-se elementos atribuidores de nova identidade à comunidade negra, criada a partir da diáspora imposta pelo tráfico negreiro.⁶³²

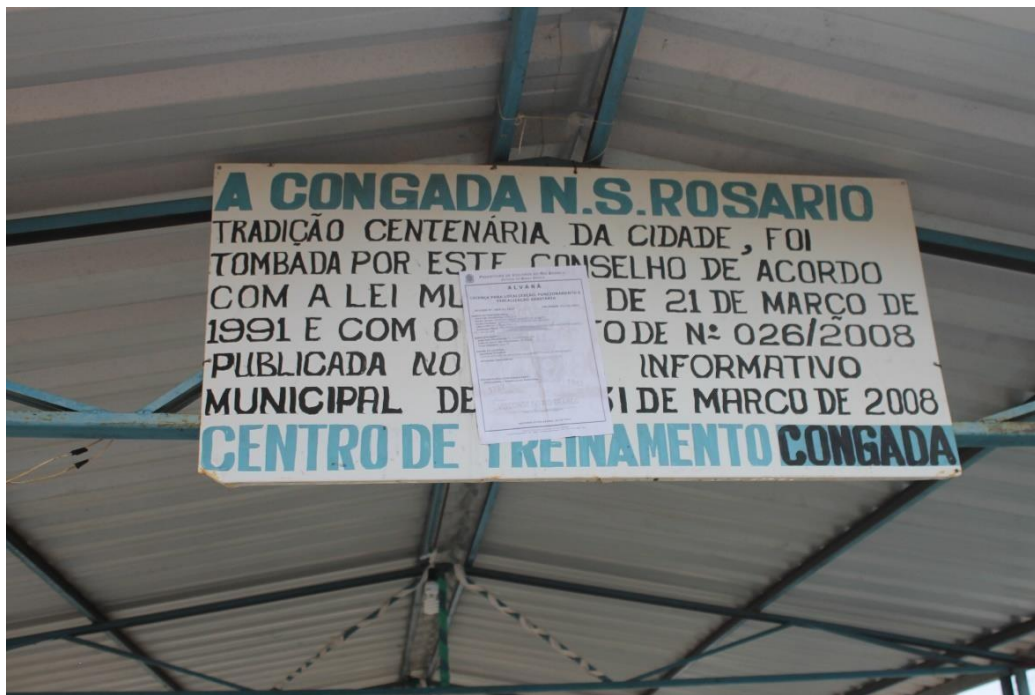


⁶³² SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. 2002. Pp.305-307.

No contexto de criação do Congado de Visconde do Rio Branco, pensamos como Seu Dodô teria criado o ritual. Sabemos que ele veio criança para Ubá. Provavelmente veio clandestinamente, em um período em que o tráfico negreiro já estava abolido oficialmente desde 1850. Na prática, sabemos que a atividade não cessou com a legislação, sendo as crianças as novas preferências dos mercadores, pois poderiam ser escondidas com mais facilidade. Separado de sua família quando era muito novo, sobreviveu à travessia atlântica. Desembarcado no Rio de Janeiro, teria percorrido o caminho até a zona da mata, acompanhado por uma caravana composta por outros africanos. Nestes tantos caminhos que passou é muito provável que tenha ouvido falar das peripécias da rainha Ginga. Não necessariamente no seu local de nascimento, mas até se fixar em Ubá, conviveu com dezenas de africanos que compartilhavam histórias, trocavam experiências e saberes. Todo este percurso contribuiu para construir as representações apresentadas no Congado.

Não apenas a trajetória de Seu Dodô é relevante, mas é também notável a participação do angolano Seu Orozimbo, que seguiu o amigo por décadas e quem deu continuidade ao Congado após a morte do fundador. Certamente Seu Orozimbo também conviveu e compartilhou histórias com outros africanos. Tomando como certo que os feitos da Rainha Ginga circularam por séculos nos caminhos do tráfico negreiro, refletimos sobre quais características da Rainha Ginga ficaram retidas em suas memórias individuais e como eles criaram representações que pudessem sintetizar estas características. Tentamos compreender como estas representações construíram a memória coletiva dos povos angolanos no Brasil.

Desde 1991, o Conselho Municipal tombou o Congado de Visconde do Rio Branco reconhecendo sua origem centenária. Foi reconhecido como Patrimônio Cultural do município em 2008, passando a compor o calendário oficial da cidade, com amplo destaque à celebração afrodescendente nas mídias digitais.



Placa colocada na entrada do terreiro, colado o alvará licenciando o cortejo no ano 2017.

No Museu Municipal, está evidenciada a importância do Congado para a cidade, considerado seu principal patrimônio cultural. Há uma exposição permanente das roupas e objetos do Congado e busca-se fazer anualmente uma mostra focada na manifestação, em que os congadeiros são convidados a cantar e dançar dentro do museu. Palestras e oficinas com este tema tem sido oferecidas ao público escolar. Na biblioteca do museu, encontramos apenas uma única referência ao Congado rio-branquense no livro *Arte popular Rio-branquense*,⁶³³ que o apresenta com um “auto popular de origem africana que adapta a coroação do Rei do Congo nos moldes das monarquias portuguesas.” Repetindo uma série de equívocos sobre o Congado, a autora - que era professora de folclore no conservatório de música - fala que a dança simboliza a disputa entre maometanos e cristãos, “uma luta que simboliza o bem contra o mal”. Esta informação não procede, não é assim que a dança é entendida pelos congadeiros. É bem possível que esta professora nunca tenha se envolvido de fato com os membros da comunidade e não os tenha consultado para escrever seu trabalho, provavelmente pegou esta interpretação de outros autos populares e a aplicou para o Congado de sua cidade, desconsiderando as variantes desta manifestação. A autora baseou-se no modelo

⁶³³ LOPES, Rosa de Oliveira. *Arte popular Rio-branquense*. Edição da autora. Sem data.

português das carvalhadas medievais em que mouros lutam contra cristãos, enredo muito presente em festas coloniais e praticadas até hoje em alguns lugares. Rosa Lopes fala ainda do trajeto seguido todos os anos, da importância desta manifestação, “uma das poucas tradições que ainda temos”, fala da dificuldade financeira da comunidade para manter a festa e pede envolvimento das autoridades para que a manifestação não se acabe na cidade.

No restante do acervo do Museu encontramos apenas a matéria sobre o falecimento de D. Maria do Dodô e estas fotos sem catalogação, provavelmente do final da década de 1980.





Foto do desfile do congado. Acervo do Museu Municipal. Sem data

Não obstante a falta de interesse das instituições, o Congado de Visconde do Rio Branco tem grande valor histórico uma vez que mantém as tradições centro-africanas em Minas Gerais, expondo elementos centrais da cosmovisão destes povos. Mas é fundamental entendermos que as tradições são vivas e não estáticas e imutáveis, e podem ter, ao longo deste século, passado por várias mudanças necessárias para garantir a sobrevivência do ritual. Neste entendimento, é possível que a importância dos títulos - dentre os quais o da Rainha Ginga - tenha sido alterada, ganhando ou perdendo força ao longo dos anos.

3.4: Representações simbólicas e seus sentidos históricos

O que significa a referência à rainha angolana nos Congados brasileiros? De que forma seu nome vem sendo, por séculos, evocado pelos africanos e seus descendentes no Brasil? Quais características lhe foram atribuídas?

Para começar a responder estas questões, utilizamos como marco teórico os estudos Pierre Bourdieu sobre o poder simbólico:

Entende-se que as culturas nada mais são do que representações históricas e os elementos que as formam, as práticas culturais, estão carregados de simbolismos. São esses simbolismos, que muitas vezes

ajudam a compreender determinado objeto, determinada realidade social. Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade.

634

Nossa reflexão recai sobre como os povos de Angola trouxeram a memória da soberana mais famosa da região e como reconstruíram no Brasil sua história. Chamam atenção os símbolos associados à personagem e os significados que estes veiculam. A nossa busca passa pela compreensão dos aspectos mágico-religiosos envolvidos na construção dos reinados de matriz africana.

Os Congados, como são conhecidos as festas de coroação de reis e rainhas negros, são entendidos como *lugar de memória*, de acordo com a acepção dada por Pierre Nora.⁶³⁵ Alguns elementos da história e da estrutura política dos reinos centro-africanos – como as embaixadas- foram incorporados no ritual, no qual o passado é revivido a cada ano, contribuindo assim para a afirmação de uma identidade. Fragmentos das culturas africanas e fatos de suas histórias uniram-se a elementos culturais portugueses para formar as representações realizadas no contexto festivo.

Leda Maria Martins, com seus estudos sobre as narrativas orais dos Congados mineiros, nos ajuda a refletir sobre a construção da história dos negros na diáspora, marcada por migrações e travessias e “reconstruída pelos mares, pelas águas, pelas almas, pelos corpos, pelas memórias e pelas solidariedades entre os malungos, por meio das quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social.”⁶³⁶ Para a autora, os Congados expressam cosmologias centro-africanas e guardam narrativas capazes de transmitir conhecimentos ancestrais:

Esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para o qual a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade.⁶³⁷

⁶³⁴ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2003, p. 09.

⁶³⁵ NORA, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations* 26. University of California. Springs 1989.

⁶³⁶ MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997, p.39

⁶³⁷ Idem. p.36

A associação entre a rainha Ginga dos autos afro-brasileiros e a soberana angola Ginga Bandi há muito tempo é colocada na historiografia. Como vimos, Mário de Andrade e Câmara Cascudo contribuíram para a difusão dos feitos da rainha angolana, reconhecida nos *Congos* nordestinos. Mary Karash identifica a Ginga na rainha de algumas versões de cucumbis, em que a poderosa líder manda buscar o feiticeiro para ressuscitar seu filho em troca de presentes valiosos. Mas se não o fizesse, sua cabeça seria cortada.⁶³⁸ Repare as características da personalidade desta rainha que foram ressaltadas. Que associação têm com a história da rainha Ginga Bandi? Ou são características que poderiam ser atribuídas a todas as rainhas africanas, de forma geral? Buscamos refletir sobre as condições históricas que levaram o nome Ginga aparecer de forma clara nas manifestações criadas pelos africanos no Brasil.

Elizabeth Kiddy, ao estudar as irmandades negras das Minas Gerais colonial, concluiu que os reis negros no Brasil não simbolizavam o triunfo da cultura europeia sobre a africana, ao contrário, simbolizavam um processo de tradução e transformação cultural que representa uma continuação da cultura centro-africana entre os afro-brasileiros:

A presença de reis e rainhas negras ajudou estes centro-africanos a reconstruir e recriar um cultura religiosa e política derivado dos africanos. O lento desenvolvimento de reis com títulos étnicos nos séculos XVII e XVIII para rei do Congo no final do XVIII e no XIX documenta a emergência de uma cultura afro-brasileira, profundamente enraizada na África Central mas distintamente brasileira.⁶³⁹

O melhor estudo já escrito sobre o Congado e suas relações com as visões de mundo praticadas na África Centro-ocidental é *Reis negros no Brasil escravista*. Marina de Mello e Souza mostra como as festas de coroação dos reis Congos foram fundamentais para no processo de estruturação das comunidades negras e ajudaram na inserção destas na América portuguesa. Estas festas tornaram-se espaço de construção da identidade dos negros escravizados no Brasil, que congregava as diferentes etnias africanas, “tendo como

⁶³⁸ KARASH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. P.333.

⁶³⁹ KIDDY, Elizabeth. Who is the King of Congo? A new look at African and Afro-Brazilian Kings in Brazil. In: HEYWOOD, Linda. (org). *Central Africans and cultural transformations in the American Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. (tradução minha)

fio condutor a conversão ao cristianismo e o papel que o reino do Congo ocupou tanto na história da África Centro-Occidental, como nas relações desta com Portugal.”⁶⁴⁰

A partir dos significados da monarquia para os povos centro-africanos e lusitanos, e de episódios centrais para o catolicismo negro, como o batismo do *Mani Congo* em 1491, Marina demonstra como as congadas rememoravam, a cada ano, um mito fundador das comunidades negras, em que a África ancestral era invocada em sua versão cristianizada, representada pelo reino do Congo:

Produto do encontro de culturas africanas e da cultura ibérica, a festa incorporou elementos de ambas em uma nova formação cultural, na qual os símbolos ganharam novos sentidos. Espaço de construção de identidades e de expressão de poderes, organizava as relações internas ao grupo e também as relações do grupo com a sociedade abrangente, no que diz respeito a hierarquias, exercício do poder e solidariedade. Originadas geralmente no âmbito das irmandades, as comunidades que realizavam a festa assumiam formas europeias de organização para manifestar valores culturais próprios, permeados de elementos africanos.⁶⁴¹

Com a intenção de dar continuidade a este trabalho, pretendi aqui entender a presença da personagem “rainha Ginga” dos Congados e os percursos históricos que levaram à construção de sua memória no Brasil, a partir da análise dos significados simbólicos destes festejos e suas relações com os valores e conceitos praticados pelos povos centro-africanos.

O processo de eleição de um rei e uma rainha negra foi frequente no Brasil escravista e continua, embora com novos significados, sendo praticado até hoje. Ao nomearem a negra com mais autoridade sobre a comunidade de “rainha Ginga”, os africanos mostraram que conhecia a história de luta e resistência desta soberana.

Não queremos dizer que os africanos conheciam os fatos reais vividos por Ginga Bandi, mas sim que sua história ficou registrada na memória coletiva centro-africana, atingindo o campo mítico. Nosso enfoque é sobre como os povos angolanos, na condição de escravos, construíram as culturas afro-americanas a partir de seus repertórios orais, como trouxeram em suas bagagens mentais a lembrança daquela rainha guerreira, que

⁶⁴⁰ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: História da Festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Humitas/ EdUFMG, 2002, p. 297.

⁶⁴¹ *Ibidem*. p. 18

lutou contra os portugueses e a imposição das crenças europeias. Chamar seu nome representa uma forma de evocar sua força e exemplo de soberania.

A história da rainha Ginga era conhecida por toda a região de Angola. O convívio nos barracões em que os escravizados aguardavam o próximo embarque, ou em algum entreposto pelo interior, propiciava a dispersão de história, mitos, técnicas de produção entre pessoas de diferentes etnias. Certamente, a epopeia desta rainha circulava nos espaços sociais do tráfico negreiro, sempre lembrada pela sua resistência, habilidades guerreiras e diplomáticas.

É importante assumir que o nome Ginga não é necessariamente uma referência à célebre rainha que viveu entre 1581 e 1663, mas pode ser às muitas rainhas que receberam o mesmo nome e reinaram implacáveis durante o século XVIII, como apresentamos no primeiro capítulo. Ainda assim, é uma referência importante à continuidade do seu legado, uma vez que o título político e a designação étnica “Jinga” já remetem à trajetória da primeira rainha, transformada em um mito fundador, “tornando-se ela mesma um precedente histórico”⁶⁴² para o poder feminino na região.

Mário de Andrade foi um dos grandes responsáveis pela associação entre a personagem do “auto folclórico” com a rainha histórica do século XVII. Em nota na edição do segundo tomo de *Danças dramáticas do Brasil*, de 1959, Oneyda Alvarenga apresenta o amadurecimento das reflexões do autor sobre tal associação:

Hoje eu creio, por exemplo, que no estudo que publiquei sobre os Congos, a determinação minha de se tratar a rainha Ginga Bândi, que viveu por 1621, a rainha de raça ginga que celebram as diferentes versões do bailado, foi uma generalização leviana. Fiquei bem bêbado com o descobrimento que fiz dum texto paraibano referente a essa famosa rainha negra, D. Ana de Sousa como lhe chamavam os portugueses. Hoje meu pensamento é mais discreto. O que é “folclórico” no caso é a celebração da rainha negra, que de fato teve muitas entre os Gingas. É uma sobrevivência, não histórica, mas social, do matriarcado. A alusão especial e exclusivamente paraibana à rainha Ginga Bândi, demonstra a intromissão cultista dum poeta que a conhecia e refez ou ajeitou na Paraíba a versão regional dos Congos.⁶⁴³

A rainha Ginga, na nova interpretação, passaria a representar a sobrevivência social do matriarcado africano. Mário de Andrade mudou suas conclusões, ampliando o

⁶⁴² THORNTON, John. Legitimacy and Political Power: Queen Njinga, 1624-1664. *The Journal of African History*. Cambridge, v.32, n.1, p.25-40, 1991.

⁶⁴³ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. P.44 - 45. Nota.

sentido do uso do nome Ginga como símbolo da estrutura de organização social advinda do poder feminino. Interessante observar como aquela fonte que, no primeiro momento foi classificada como “providencial”, agora aparece como “intromissão cultista”. O referido poeta, anos depois, seria reinterpretado pelo folclorista como uma pessoa que estudou, soube através dos livros a história da rainha angolana e “refez ou ajeitou” o auto paraibano. Com esta nota, percebe-se os questionamentos de Mário de Andrade acerca dos processos de legitimação das fontes orais da cultura popular. O que ele havia considerado tradicional, “reminiscências africanas”, agora passava a ser entendido como uma criação influenciada pelo saber letrado, uma falsificação.

Seja coroada ao lado do rei do Congo, ou como soberana que envia seu embaixador, a citação nominal à “rainha Ginga” nos autos brasileiros mostra o desejo dos povos de Angola de marcarem sua procedência e o valor de sua história, expressa sua identidade.

Se o rei é do Congo, a rainha é de Angola. Marca-se assim uma identidade étnica. “Viemo de Angola”. Enquanto estavam na África, nenhum deles se considerava angolano: eram ambundos, ambacas, lundas, lubas, cassanjes, libolos, cabundás, etc.⁶⁴⁴ O nome de “nação” Angola foi construído pela dinâmica do tráfico negreiro e difundido nas Américas. Mas estas pessoas, de procedências diversas, passaram a se reconhecer como “vindos de Angola”, e quiseram marcar esta identidade étnica quando construíram as culturas afro-brasileiras.

Quando a comunidade de escravos no Brasil chamou o personagem que criaram em seus autos de louvação de “o embaixador da rainha Ginga”, simbolicamente conectaram-se com as estruturas políticas africanas e evocaram seus ancestrais.

As embaixadas são formas muito usadas na história política centro-africana. Os régulos tradicionais frequentemente mandavam embaixadas a outros chefes em ocasiões variadas. Os embaixadores eram dotados de poderes conferidos pelos soberanos para solucionar litígios, enviar presentes, pedir conselhos. Os sangamentos eram dançados em embaixadas. Dificilmente um rei ou rainha ia pessoalmente a conferências com outros chefes, tudo era feito por intermédio dos embaixadores que aparecem em profusão nas

⁶⁴⁴ KARASH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

fontes europeias do século XVII.⁶⁴⁵ A própria Ginga Bandi desempenhou a função de embaixadora de seu irmão na conferência com o governador português João Correia de Sousa, em 1622, no episódio que ficou conhecido pelo seu atrevimento em se sentar no lombo de uma donzela. Durante sua vida, a rainha Ginga mandou diversas embaixadas aos governadores e capitães portugueses, a fim de solicitar tréguas, propor negociações ou enviar presentes. É certo que muitos desses embaixadores agiram para enganar os portugueses, como no caso da trégua de três dias que foi solicitada para possibilitar a fuga da ilha de Quindonga em 1626, ou no caso do embaixador que enviou com centenas de escravos e vacas ao governador Fernão de Souza, que jurou que sua senhora era católica e queria a paz. O embaixador afirmou que Ginga estava em Bange, para onde foram imediatamente enviadas tropas em sua busca, quando na verdade ela estava atacando as feiras de Ndala Quisua, um importante parceiro comercial dos portugueses. O embaixador foi acusado de espionagem e enforcado publicamente.

Desta forma percebemos que a figura do “embaixador da rainha Ginga” dos autos dos *congós*, tal qual registrados pelos folcloristas, encarna as referências históricas vividas pelos embaixadores da soberana angolana. Ao mesmo tempo em que oferecem presentes luxuosos e parecem querer louvar o santo católico, desafiam o rei do Congo e o chamam para o conflito.

Comemorar- no sentido de lembrar juntos- o passado africano simbolizado pelo rei do Congo e pela rainha Ginga, constrói uma identidade compartilhada pelos membros da comunidade negra. A festa estreita os vínculos uns com os outros e com o seu passado. A rainha Ginga simboliza uma África homegenizada, isto é uma representação que ultrapassa as divergências étnicas anteriores. A dança dramática é entendida como o ritual por meio do qual o mito fundador é periodicamente atualizado, sendo mito entendido como um modelo exemplar que dá sentido à realidade, que relembra o tempo primordial. Ao ser representada anualmente nos cortejos, a Rainha Ginga, assim como o rei Congo,

⁶⁴⁵CADORNEGA. *História geral das guerras angolanas*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972. CAVAZZI, Giovanni. *Descrição histórica dos três reinos: Congo, Angola e Matamba*. 2 Vol. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1965. HEINTZE, B. *Fontes para a história de Angola. Memórias, relações e outros manuscritos da Colectânea Documental de Fernão de Sousa (1622-1635)*. Studien zur Kulturkunde, Bd. 75. Stuttgart: Steiner, 1985. V. I

assume lugar mitológico, que remete aos primórdios e motiva comportamentos, ajudando a estabelecer a identidade grupal e a visão de mundo da comunidade.⁶⁴⁶

O papel da rainha Ginga enquanto “fio da meada”, como catalizadora de uma história de resistência, foi apresentada por Tais Garone ao investigar as práticas religiosas e as memórias dos congadeiros de Sete Lagoas. A tradição congadeira aparece como “eivada de sentimentos e conceitos como os de guerra e reconciliação, liberdade e cativo, magia e devoção, submissão e insurreição, apresenta como causa e característica a conjunção entre fatores extáticos e narrativos.”⁶⁴⁷ Para a antropóloga, a tradição de que os congadeiros são herdeiros

se baseia em “fatos” de sua história passada e recente, vividos tanto em África quanto no Brasil, que nada têm haver com “usanças fantasiosas”, sendo antes um misto de forças, seres místicos e entidades espirituais que um dia se fizeram presentes na vida dos homens em forma de acontecimentos, certificando-nos das suas existências.⁶⁴⁸

O Congado se relaciona intimamente à maneira particular com que os congadeiros lêem os saberes e as histórias herdadas de seus antepassados que viveram em terras angolanas e congolesas. A hipótese de Tais é que “essas heranças, à luz de sua cosmologia religiosa, acabaram por configurar uma estrutura em que as diferenças constitutivas às guardas são pensadas como alusivas aos fatos da vida dos antepassados em África e no cativo.”⁶⁴⁹

Em algumas congadas de São Paulo, como as de Ilhabela e de Sorocaba, o nome da rainha não é mencionado, mas os enredos dos autos muito se assemelham. Na congada de São Sebastião de Ilhabela há o embaixador de Luanda, que desempenha as mesmas falas e funções dos embaixadores da rainha Ginga citados pelos folcloristas.⁶⁵⁰ Em Sorocaba, de acordo com as pesquisas de Florestan Fernandes, “a rainha Ginga, ou Gino, a vingadora que manda assassinar o rei, desaparece; suas funções cabem ao cacique e são

⁶⁴⁶ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. 2002. p. 307. Este livro analisa a presença do rei Congo nas congadas. Aqui aplico o mesmo modelo de interpretação para a rainha Ginga.

⁶⁴⁷ GARONE, Taís. *Uma poética da mediação. História, mito e ritual no congado setelagoano- MG*. Dissertação de mestado em Antropologia Social. UNB. 2008.

⁶⁴⁸ *Ibidem*. p.31

⁶⁴⁹ *Ibidem*. p.31

⁶⁵⁰ CIRINO, Giovanni. *Etnografia da devoção a São Benedito no litoral norte de São Paulo*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. USP. 2012.

desempenhadas pelo Embaixador”.⁶⁵¹ Este desaparecimento da referência nominal à rainha Ginga merece reflexões.

De múltiplas formas, de norte a sul do Brasil, a rainha Ginga aparece. Seja coroada nos cortejos e ativa nas comunidades afrodescendentes, seja através de seu embaixador. A despeito da diversidade de enredos e representações, há características constantemente atribuídas à personagem. Mulher guerreira, valente, desafiadora, autoridade máxima e absoluta que ninguém se atreve a contrariar.

⁶⁵¹ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1972. P.240.

Considerações finais: amarrando os fios

Em muitos aspectos, Ginga tornou-se uma lenda. Souindoula a chama de “mulher-imbondeiro”⁶⁵², demonstrando por esta metáfora a importância da personagem para a construção da história angolana já que o imbodeiro (Baobá/ *Adansonia Digitata*) é a árvore sagrada de Angola, onde residem os ancestrais, fundamental para o cumprimento dos rituais tradicionais, é considerada árvore providencial, da qual todas as partes podem ser utilizadas com aplicações na alimentação, medicina, agricultura, música, etc, além de poder viver mais de três mil anos.

A fama de Ginga foi conquistada por sua inteligência e capacidade de negociar, pelo domínio da língua portuguesa, na qual era “versatíssima”⁶⁵³ e por sua impressionante longevidade, em um período histórico em que “esperança de vida, no mundo, ronda aos 30 anos, morreu aos 82 anos!”⁶⁵⁴. A conjugação destes fatores, somados a sua longa resistência de quase 40 anos, “fixou, irreversivelmente, *urbi et orbi*, a lenda literária, artística, histórica e antropológica de “Nzinga-Mbandi”.”⁶⁵⁵

Souindoula considera que Ginga tornou-se uma “tradição mítica” nas comunidades afro-americanas e afro-caribenhas, que ocupa hoje lugar central em centenas de projetos africanistas e é “símbolo de orgulho para milhões de africanos, constitui um verdadeiro patrimônio histórico da humanidade.”⁶⁵⁶

Atualmente o governo de Angola busca junto à UNESCO a consagração da rainha como Patrimônio Cultural da Humanidade, alegando que ela tem “uma dimensão que ultrapassa a sua figura histórica e local como ícone da resistência à presença estrangeira em África e como sujeito da história que não pode, ser relegado para um lugar secundário.”⁶⁵⁷

⁶⁵² SOUINDOULA, Simão. A rainha Nzinga: uma figura lendária, patrimônio da humanidade. In: MATA, Inocência. (org.) *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

⁶⁵³ CAVAZZI. 1965. Vol. II. p.

⁶⁵⁴ SOUINDOULA. *op. cit.* p.104

⁶⁵⁵ *Ibidem.* p. 104.

⁶⁵⁶ *Ibidem.* p. 107.

⁶⁵⁷ SEMINÁRIO INTERNACIONAL NJINGA A MBANDE E AIMÉ CÉSAIRE: INDEPENDÊNCIA E UNIVERSALIDADE, 1, 2013, Luanda, *Catálogo do seminário e da exposição comemorativa dos 350 anos do aniversário de morte da soberana*, Luanda: Ministério da Cultura de Angola/ UNESCO, 2013. p.142.

O nome da mais famosa soberana africana foi e é bem difundido na diáspora. Os povos da região de Angola que foram escravizados carregaram consigo memórias que lhes permitiam continuar a se entenderem enquanto sujeitos e se situarem no mundo, a partir de referências positivas do passado, e neste sentido, a rainha Ginga reaparece no Novo Mundo:

As comunidades afro-descendentes da diáspora transformaram-na em mito regenerador da sua identidade através (...) de fórmulas semânticas e retóricas, ideogramas e sinais, figuras de narrativas orais e de cultos mágico-religiosos, máscaras de rituais, ou até categorias actanciais de danças onde certas figuras da “capoeira” [“coordenadoras das danças”] que ilustram a “escrava” [um particular passo de dança] são chamadas “jingas”.⁶⁵⁸

São muitos os casos que o nome da soberana aparece nas comunidades africanas nas Américas. Na Martinica, nas rinhas de galo, o vencedor era chamado de “galo zinga”, tendo como atributos a força física e valentia. Silvia Serbin narrou a emoção de Aime Cesáire ao conhecer a história da rainha angolana através do livro *Reines d’Afrique et héroïnes de la diaspora noire*.⁶⁵⁹ O poeta da Martinica teria se admirado com as qualidades em comum do galo vencedor e da rainha guerreira.

Outro exemplo da continuidade ultramarina da memória da rainha angolana pode ser percebida no Haiti, em que Singa aparece como entidade religiosa do Voodoo, “numa dinâmica de sincretismo e de avigoramento ritual de raiz bantu ewe-fong.”⁶⁶⁰

O nome da rainha angolana esteve presente nas memórias dos escravizados de múltiplas formas. A preta forra Gracia Maria de Oliveira, em seu processo inquisitorial pela prática de *calundus*, declarou ser natural da cidade da Rainha Ginga, aproximadamente em 1670.⁶⁶¹ Na genealogia do processo, dá-se a entender que a cidade era católica, com a presença de missionários beneditinos na época. O fato de a acusada ter indicado como seu lugar de origem “a cidade da Rainha Ginga” mostra como a trajetória da rainha teve importante papel na definição identitária da região, sendo usada como um topônimo. Gracia poderia ter respondido que nascera em Santa Maria de

⁶⁵⁸ SOUINDOULA. *op. cit.* p. 143

⁶⁵⁹ SERBIN, Silvia. *Reines d’Afrique et héroïnes de la diaspora noire*. Sépia, 2004. *Apud* SEMINÁRIO INTERNACIONAL NJINGA A MBANDE E AIMÉ CESÁIRE.

⁶⁶⁰ SOUINDOULA. *Op. cit.* p.107.

⁶⁶¹ Processo de Gracia Maria de Oliveira. Arquivo Nacional Torre do Tombo. 21/7/1731. PT/TTQ PT/TT/TSO-IL/028/11770SO .

Matamba, ou em Malanje, mas sua resposta nominalmente envolve a memória da rainha e assim deixa claro que, para os habitantes da localidade, a soberana é fundamental para percepção de quem eram, faz parte da autodeterminação de seus seguidores. Atentem para o fato de que Gracia nascera poucos anos depois da morte da soberana, desta forma, pode-se inferir que seu nome e história estavam bem vivos e atuantes na região.

Em outro processo, o nome da rainha também aparece, mas com uma conotação mais espiritual. Trata-se da denúncia contra Pedro de Cerqueira e sua escrava Branca, na Bahia, no início do século XVIII.⁶⁶² Branca foi acusada de praticar Calundus com a anuência do senhor. Uma das testemunhas que depuseram contra ela entrou nos aposentos onde Branca se aparaumentava antes de suas cerimônias, e viu:

[...] que estava nele o dito Pedro de Cerqueira Barbosa [o senhor de Branca], assentado em uma rede, enfeitando a dita Branca, sua escrava, que estava composta com uma anágua branca, e o corpo da cintura para cima despido, amarrando-lhe uma banda de tafetá vermelho por cima dos peitos, pondo-lhe ao pescoço um vulto de madeira do tamanho de um palmo, com figura de gente, preso com uma rosa de fita pela [ilegível], que [Branca] dizia ser a sua Ginga.⁶⁶³

Temos aqui um amuleto antropomorfo utilizado na prática do Calundu que recebe o nome Ginga. De acordo com a análise de Alexandre Marcussi, que investigou os sentidos dos calundus no Brasil a partir de processos inquisitoriais, ao invocar o nome da soberana angolana, Branca destacava a dimensão política de seus calundus.

De forma análoga a Nzinga, que resistira ao poder militar dos portugueses na África Centro-Occidental, os calundus de Branca regeneravam os danos causados pelo comércio de escravos, representando também uma resistência ao poder lusitano no Atlântico. Assim como a autoridade política de Nzinga em Matamba foi reconhecida pelos portugueses, Branca também obteve de seu senhor Pedro de Cerqueira o reconhecimento de seu poder e de sua autoridade ritual, como demonstra o fato de o senhor estar aparaumentando a escrava para as cerimônias. (...) A referência à rainha Nzinga expressava o poder e a autoridade pelos quais Branca conseguira ser reconhecida pelo seu próprio senhor branco. Nesse caso, ainda mais do que um discurso político “em abstrato”, os calundus registravam um saber sobre a história política das relações entre portugueses e africanos

⁶⁶² 81º cadernos do promotor. Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, livro 274. Fólios 239-248. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. PT/TT/TSO-IL/030/0274. Agradeço à Alexandre Marcussi a indicação desta fonte.

⁶⁶³ Denúncia contra Pedro de Cerqueira e sua escrava Branca. Fólio 246.

e um comentário sobre a trama de relações concretas de poder existentes no ambiente doméstico de Branca.⁶⁶⁴

Com este processo, percebemos como o nome Ginga apareceu de variadas formas e sentidos na diáspora. A estatueta que a calundzeira levava amarrada ao pescoço, em sua concepção, dava-lhe poderes espirituais e proteção, podendo ser associada com a função que o *inquice* (*nkisi*) assumia nas sociedades centro-africanas. O nome Ginga atribuído ao amuleto revela as dimensões mágicas- e políticas- que foram agregadas à memória da rainha ao cruzar o Atlântico. O amuleto, enquanto ornamentação ritual, era essencial para a condução do Calundu, o que nos leva a inferir que a Ginga garantia o poder mágico espiritual que permitia à escrava Branca reverter a ordem social hierárquica, colocando seu senhor a seu serviço e levando pessoas brancas da elite a praticarem rituais africanos.

No universo cultural das manifestações afro-brasileiras, há múltiplas possibilidades de se abordar a memória da rainha Ginga. Sem dúvidas, o Candomblé Angola apresenta conteúdo interessantíssimo que nos faz refletir sobre as representações no campo das religiões centro-africanas. A *inquice* Matamba, dona dos ventos, guerreira destemida, pode ser entendida como uma incorporação da memória da rainha de Matamba. São muitas semelhanças entre os atributos de uma e outra. A pesquisa a partir das tradições orais dos Candomblés Angola pode revelar associações ainda mais profundas, que nos levam a penetrar no universo cosmogônico dos povos angolanos. Deixo aqui um trecho de uma música cantada para a *inquice* Matamba:

“Oia, oia, oia é

Olha a Matamba de Kakoroká

Zinguê”

De acordo com o sacerdote Tata Mutá Imé, do Terreiro de Mutá Lambô ye Kaiongo, da vertente angolão paquetan, a tradução para estes versos seria: “Ela é o camaleão mais antigo, ela governa desde que o mundo é mundo”.⁶⁶⁵ A relação entre a *inquice* e a soberana é bem visível neste ponto, o que mostra o quão fértil pode se revelar novas pesquisas neste campo.

⁶⁶⁴ MARCUSSI, Alexandre. *Cativeiro e Cura: experiências religiosas da escravidão atlântica no processo de Luzia Pinta, séculos XVII e XVIII*. Tese de Doutorado em História Social. USP. 2015.

⁶⁶⁵ Agradeço à mestra Janja, do Instituto Nzinga de Capoeira Angola, pela mediação desta tradução.

Podemos apontar como outra possibilidade de pesquisa a ginga do samba, pensar como esta palavra aparece nas composições dos sambistas do início do século XX associada à postura dos malandros, à capacidade de não perder o rebolado diante das dificuldades, e sobretudo, aos mulatos e mulatas, os que tem a “ginga no pé”.⁶⁶⁶

Podemos também explorar a ginga do futebol, igualmente “utilizada para enganar o adversário”, que é apontada como característica inerente a qualquer brasileiro, o que nos define enquanto povo. Esta visão é explicitada no documentário produzido pela FIFA para apresentar os diferenciais do futebol brasileiro ao mundo, cuja alma reside justamente na ginga.⁶⁶⁷

Ainda é possível analisar como o nome da soberana angolana foi/é evocado pelos movimentos sociais, sobretudo aqueles que buscam defender os direitos das mulheres negras. O Coletivo Nzinga de Mulheres Negras começou a ser organizado em 1983 no Rio de Janeiro com o objetivo de lutar contra a discriminação sexual e racial da mulher negra. Em junho de 1985 passou a circular *Nzinga Informativo*, elaborado por este coletivo com a participação de Lélia Gonzales, Miramar Correia, entre outras. O periódico foi impresso até 1989. A história da soberana e sua resistência foram abordadas no informativo, que ressaltou seu caráter guerreiro, “com as táticas primitivas” lutou pela “preservação do reino e pela liberdade de sua gente.”⁶⁶⁸

Contudo, apresenta uma informação inverídica, que não condiz com as fontes:

Após 35 anos de luta, em 1663 Nzinga é morta em pleno campo de batalha e, sem sua comandante, os guerreiros se rendem, muitos deles são aprisionados e trazidos para o Brasil, influenciando-os com suas práticas anteriores, as lutas desenvolvidas por Ganga Zumba e Zumbi no Quilombo dos Palmares.⁶⁶⁹

Primeiramente é preciso dizer que a rainha não morreu em campo de batalha e seus guerreiros jamais se renderam, o que inclusive conflita com a ideia da mulher que morreu vitoriosa, que nunca fora aprisionada ou reduzida, como é bem disseminado nos

⁶⁶⁶ A começar pela música Ginga-ginga, interpretada por Carmem Miranda. Há dezenas de sambas que utilizam a palavra ginga.

⁶⁶⁷ *Ginga: the Soul of Brazilian Football*. Tocha Alves, Hank Levine e Marcelo Machado. [DVD]. Mr. Bongo Films. 2014. A ideia de que a ginga do futebol é derivada da rainha Ginga é apresentada no livro de literatura infanto-juvenil MORAES, Fabiano. *A bola do mundo é nossa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

⁶⁶⁸ <http://culturadigital.br/mnupe/2017/04/27/nzinga-informativo/nzinga-ano-i-no1-2/>, acesso em novembro de 2017.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

movimentos negros. A rendição de seus guerreiros também contradiz todo o imaginário do exército de Ginga. É de se observar o desconhecimento das fontes históricas pelas editoras do informativo, tendo em consideração o contexto da década de 1980, quando havia poucas obras publicadas acessíveis ao mercado intelectual afro-brasileiro. Mas de toda forma é de grande valia para a formação da militância feminina e do público negro em geral, que desde 1985 pode pelo menos saber da existência da rainha angolana.

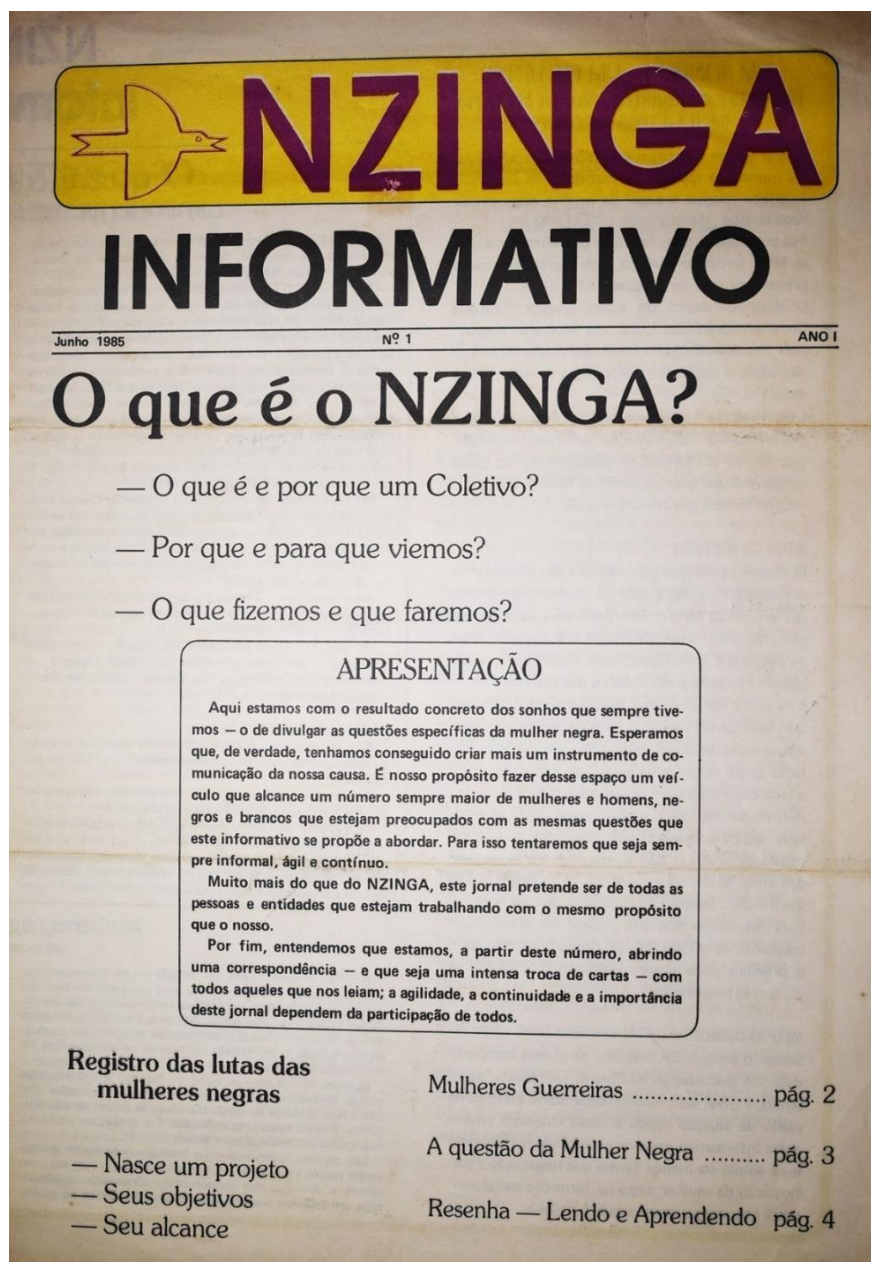
A influência das táticas guerreiras angolanas em Palmares é algo a se considerar. É notório que a maior parte dos escravizados em Alagoas e Pernambuco no século XVII eram oriundos da região de Angola e que muitas concepções de organização social se aproximavam daquelas vivenciadas em seus estados tradicionais. As guerras certamente também foram combatidas de acordo com as noções que eles traziam, mas não há qualquer indício que nos leve à rainha Ginga.

Seus guerreiros deveriam fazer um juramento que os obrigava a “pelejar até a morte”, o que nos leva a pensar que preferiam morrer em campo do que ser escravizados. Provavelmente, seus guerreiros não aceitariam ser dominados ou reduzidos à escravidão. Depois de sua morte, Ginga a Mona passou a perseguir os católicos e expulsou os comerciantes portugueses, fechando o estado para o comércio. Como eram excelentes guerreiros, dificilmente foram alvo de ataques de outros sobas e sua população se manteve protegida da escravidão. Mas, mesmo que não fossem os guerreiros da rainha propriamente, como quer o texto do informativo, a ideia de que as batalhas em Palmares seguiam o modelo de organização militar dos quilombos angolanos é muito difundido na historiografia.⁶⁷⁰

Ao escolherem o nome *Nzinga* para o coletivo e o informativo, as mulheres negras desejavam apresentar uma referência histórica do poder feminino afrocentrada. A opção pretende mostrar a antiguidade da luta pela libertação dos povos negros capitaneados por uma mulher guerreira e assim dar visibilidade ao protagonismo da mulher negra. A força desta rainha foi evocada para conduzir a organização da militância feminina negra e fundamentar a resistência deste seguimento. Hoje o Coletivo Nzinga de Mulheres Negras é atuante em várias capitais brasileiras, articulando esta luta e levantando a bandeira

⁶⁷⁰ CARNEIRO, Edison. *O quilombo dos Palmares*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Coleção Brasileira. 2ª edição, 1958. FREITAS, Décio. *Palmares. A guerra dos escravos*. Porto Alegre: Movimento, 1973.

contra o racismo e a discriminação.⁶⁷¹ É um belo exemplo de como a personalidade histórica vem sendo apropriada e resignificada para dar aporte e sustentação às lutas do presente.



Nzinga Informativo. nº01. Ano 01. Junho de 1985.

A intenção aqui é abordar a diáspora africana de forma inclusiva, multicêntrica, multirregional, tal como propôs Thornton, ou seja, desconstruir o paradigma eurocêntrico e descolonizar o pensamento histórico, para assim poder revisar a

⁶⁷¹ <http://culturadigital.br/mnupe/tag/coletivo-nzinga/>

memória coletiva e então trabalhar a questão da herança cultural nas Américas.⁶⁷² Desta forma, busco as construções simbólicas e imagéticas dos angolanos e seus descendentes na diápora, busco suas vozes e movimentos nas manifestações culturais que eles criaram no Brasil.

A Rainha Ginga aparece rememorada nas congadas brasileiras como mulher forte, de alta dignidade, que não aceita perder seus espaços de mando, que manda embaixadas imponentes e desafiadoras, representa o polo que enfrenta, que busca o conflito. Guerreira que não teme seus inimigos, que os desafia e os vence com seu batalhão poderoso. Sua corte, composta por embaixadores, *mocambas*, *mufukas*, desfila com coroas, capas, emblemas e espadas, e assim conta sua história, revela as hierarquias, sintetiza a organização política dos reinos centro-africanos e revela as formas de negociação, mediadas pelas embaixadas. Os símbolos e ornamentos exibem o poderio político e militar do reino, e também revelam princípios filosóficos, religiosos.

O cortejo do Congado representa a nobreza e a força espiritual das realezas africanas. Os aspectos materiais como armas, coroas e instrumentos, são ostentados, mas em ambos os casos (nos Congados Brasileiros e nos reinos centro-africanos) o verdadeiro poder dos reis reside no plano espiritual, sendo os espíritos dos antepassados que sustentam e apoiam o reinado.

Percebem-se mensagens históricas através da indumentária, dos símbolos, da arte visual. As plumas e penas são entendidas como elementos que auxiliam na elevação, na maior conexão com o mundo espiritual e aparecem em profusão nos Congados brasileiros, normalmente nos capacetes, elmos, coroas, ou seja, enfeitando as cabeças. Rosários encruzados nos peitos dos congadeiros têm sentido de proteção, proporcionada pela fé e devoção à Nossa Senhora e seus mistérios. Bastões ornamentados indicam o capitão, a liderança. Os instrumentos musiciais desempenham funções rituais, são sagrados. Todos estes elementos precisam ser compreendidos para se alcançar a pretendida episteme corporal, capaz de produzir um conhecimento estético e um discurso de identidade afroreferenciado.

A congada por ser vista como uma forma peculiar de conceber e transmitir a história, permeada de ritos religiosos e mitos que fundamentam crenças e comportamentos, pois a história pode ser

⁶⁷² THORNTON, John K. *A Cultural History of the Atlantic World. 1250-1820*. New York: Cambridge University Press, 2012.

guardada e transmitida de modos diferentes, característicos de sociedades diversas, que constroem a memória à sua maneira própria.⁶⁷³

É fácil notar as semelhanças entre a história da Rainha Ginga de Angola e suas representações nos Congados brasileiros. Já na capoeira a relação não é tão óbvia. O nome expõe a ligação. Mas não basta para afirmar que o movimento é referência à rainha. Daí a necessidade da pesquisa etimológica para ancorar a observação da transformação da palavra, em diferentes temporalidades e localidades, das línguas centro-africanas para o português. De Portugal para o Brasil ou de Angola para o Brasil? Como ‘ginga’ entrou nos nossos conceitos?

Sistematizei as principais características atribuídas tanto à rainha Ginga tanto à ginga, o movimento corporal. Ambas as gingas são caracterizadas pela dissimulação, pela capacidade de enganar, de fingir. A rainha se dizia cristã quando lhe convinha, jurava lealdade aos portugueses, da mesma forma que o capoeirista mascara suas intenções, demonstra não querer atingir seu oponente. Ambos aguardam o momento certo para atacar, agem com estratégia.

Em ambos os casos, saber esperar a melhor oportunidade para dar o golpe é o que define as vitórias. É preciso malícia, astúcia, “jogo de cintura” para compreender qual o melhor momento para atacar, para fugir, para se defender. Os mestres afirmam “a ginga é uma mentira”, “faz que vai mas não vai”.

A oscilação é perceptível nas duas Gingas. A capacidade de ir de um lado para o outro, de estar sempre em movimento para não ser atingida define ambas, o deslocamento constante. Este deslocamento nos remete a dois sentidos: o geográfico, a habilidade da rainha de mudar rapidamente de lugar, como nas guerras das ilhas do Cuanza, e também se evidencia pelo grande percurso, transitando por várias regiões, reinos e povos que hoje pertencem ao país Angola. A oscilação, movimento constante, também é percebida a nível mais simbólico, como a Ginga alternou diferentes personagens, como era ao mesmo tempo cristã, jaga, “vestindo as roupas” certas para cada situação.

A ambiguidade é outra palavra muito usada para descrever tanto a rainha quanto o movimento, sobretudo ao que toca à alterância entre papéis femininos e masculinos. Enquanto o perfil “transexual” marcou as imagens construídas sobre a rainha, principalmente por literatos europeus, a ginga da capoeira também oscila entre a dança

⁶⁷³ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. 2002. p.315.

(feminina) e a luta (masculina), ela que dá suavidade e leveza ao jogador. A ginga que faz que o jogo não seja pura luta, ela que dá o elemento dança.

A Ginga também é negociação, flexibilidade. A rainha foi reputada como “hábil negociadora”, diplomata, embaixadora, que faz alianças, que busca atrair “amigos” de diversas partes, articula confederações.

Mas acima de tudo, a Ginga é resistência, é a força guerreira, que não aceita a derrota, é sempre vitoriosa. Assim a rainha hoje é venerada em Angola, assim é o sentido primordial colocado na capoeira: o jogo da resistência afro-brasileira. A resistência é o que dá a essência e profundidade histórica à capoeira, “mandinga de escravo em ânsia de liberdade”, dizia Mestre Pastinha.

São tantos adjetivos iguais, tantos atributos que caracterizam tanto a rainha quanto o movimento que levantamos a reflexão: como a história lida com estas repetições? Podemos aceitar como “mera coincidência” terem o mesmo nome?

Penso ser uma bela coincidência o fato de a primeira rainha registrada na Irmandade do Rosário, em 1756, ter o nome Anna de Souza, mas não posso compreender da mesma forma a repetição de tantas características entre a rainha e o movimento da capoeira. São tantas correspondências que penso ser necessário atentarmos para o processo de contrução de conhecimentos entre os afrodescendentes, processo este fortemente mediado pela musicalidade e pela corporiedade.

As músicas da cultura afro-brasileira expressam a visão de mundo compartilhada pelos povos africanos, traduz seus sentimentos e desejos, mostra seu entendimento dos momentos políticos que atravessaram. A música já está consolidada como fonte para a história dos povos africanos na diáspora⁶⁷⁴ e foi aqui fartamente utilizada como forma de compreender as histórias dos povos angolanos no Brasil a partir de suas próprias criações.

Agora cabe olharmos com mais atenção para o corpo e a dança negra enquanto veículo de histórias. O corpo é entendido como articulador de mensagens, os movimentos corporais transmitem saberes, contêm sentidos - que podem ser históricos, capazes de

⁶⁷⁴ LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT. 2007.. KUBIK, Gerard. *Angolan traits in Black Music, dance and games in Brasil: a study of african cultural overseas*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1979. MUKUNA, Kasadi Wa. *Contribuição Bantu na musica popular brasileira: perspectivas etnomusicologicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2002. LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Ver também trabalho do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI- UFF) sobre memória e música negra sobretudo o documentário *Jongos, Calangos e Folias, Música Negra, Memória e Poesia* (2007)

narrar episódios, rememorar personalidades importantes e venerar arquétipos da mitologia, como já é estudado no candomblê nagô.⁶⁷⁵

A ginga revela a sabedoria daquele que a executa, mostra sua capacidade de articular os golpes, expõe o repertório corporal do jogador e sua habilidade de enfrentar os desafios. Mais que isso, a Ginga é uma forma de ser e estar no mundo, não se limita ao momento da roda e do jogo de capoeira. O verdadeiro capoeirista utiliza os saberes aprendidos nas rodas e nos treinos em seu dia-a-dia, ao atravessar de cada esquina, como colocou Manuel Querino.⁶⁷⁶ Esta habilidade é empregada no cotidiano como instrumento para vencer as adversidades “sem perder o rebolado”.

A Ginga é um sistema de representação metafórica que se conecta com a episteme corporal dos povos angolanos na diáspora.⁶⁷⁷ Entre os referenciais teóricos que sustentam meu argumento, destaco o trabalho de Leda Maria Martins, que além de professora da Faculdade de Letras da UFMG, é rainha Conga da Irmandade do Jatobá e portanto, alia teorias acadêmicas ao conhecimento tradicional. A autora argumenta que nas culturas orais afrobrasileiras, o corpo é, por excelência, o local da memória.

A memória grava-se, no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural.⁶⁷⁸

O corpo em performance “restaura, expressa e, simultaneamente, produz conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, repetir transcribendo, revisando”. Para Leda Martins, nas oralidades dos Congados, “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e

⁶⁷⁵ SANTOS, Juana Elbein dos. Os nagô e a morte. Petrópolis: Vozes, 1986. SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 2ª. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006. MORAES, Juliana Kujawski Leite de. Simbologia do corpo no ritual do candomblé. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, Nº 29-30. pp.141-156, 2008/2009/2010

⁶⁷⁶ QUERINO, Manoel. *A Bahia de outrora*. pp.67-68. “O capoeira era um indivíduo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao aproximar-se de uma esquina tomava imediatamente a direção do meio da rua”.

⁶⁷⁷ O conceito de episteme corporal é colocado por FOSTER, Susan Leigh. *Corporalities: Dancing, Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge, 2011. O conceito foi operado na cultura afro-brasileira por ROSA, Cristina. *op. cit.*

⁶⁷⁸ MARTINS, Leda Maria. Performances da oralidade: corpo, lugar de memória. *Letras*. nº 26. Programa de Pós-graduação em Letras. UFSM. 2003

é significado, sendo projetada como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória.”⁶⁷⁹

Através das performances rituais afro-brasileiras se pode conhecer os princípios da filosofia centro-africana e as técnicas de transmissão de saberes e os procedimentos mnemônicos que permitem que os conhecimentos chamados “ancestrais” sejam exaltados e reatualizados. Leda Martins afirma que os Congados “criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas.” Interpretam um “enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um teatro do sagrado.” Cantos, danças, adereços, figurinos, objetos cerimoniais, cortejos e a própria cosmovisão filosófica e religiosa dos Congados contribuem para a organização dos repertórios textuais, históricos e conceituais da África distante. São rememorados saberes e conhecimentos, manifestos através da corporiedade.

Nas culturas afro-brasileiras, o corpo é entendido como um reflexo do cosmos e por meio dele que os seus praticantes representam a imagem que fazem do universo.⁶⁸⁰ O antropólogo Zéca Ligiéro, ao desenvolver seu conceito de “motrizes culturais”, entende o corpo como um texto. “Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição.”⁶⁸¹

A ideia de que o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do ser humano para que ele possa desenvolver suas potencialidades não é nova. Foi apresentada por Marcel Mauss na década de 1934, que colocava o corpo humano como um meio técnico do homem, um painel de expressão.⁶⁸² Mauss discutiu a educação para o uso do corpo, o que é variável nas diversas sociedades, entendendo que no corpo está inscrito a forma de percepção do mundo de cada indivíduo e é um dos fatores que define o lugar social a ser ocupado.

⁶⁷⁹ *Ibidem*. O conceito “oralitura” remete à presença nas performances “de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento.”. Ver: MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). Brasil afrobrasileiro. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

⁶⁸⁰ MORAES, Juliana Kujawski Leite de. Simbologia do corpo no ritual do candomblé. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, N° 29-30. pp.141-156, 2008/2009/2010

⁶⁸¹ LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011

⁶⁸² MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. pp.339-422.

Muniz Sodré também atribui importância ao corpo e os movimentos corporais presentes na cultura afro-brasileira para se compreender as mensagens criadas por seus detentores. Através da síncopa interativa, o leitor compreende como o corpo do sambador ocupa os vazios da música. Junto “com as palavras, junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível”.⁶⁸³

Com este embasamento teórico, entendo Ginga enquanto saber contruído, revelado e transmitido pelo corpo, como um operador conceitual que funda um modo de agir, um saber, uma “ética da malandragem”, como um código de conduta compartilhado pelos afrodescendentes que reside na corporiedade. O negaceio manifesto na movimentação corporal remete à existência de uma gramática cultural centro-africana que conecta a Ginga de Angola à ginga da capoeira.

A ginga atua também como símbolo, que tem a capacidade dar novos sentidos às trajetórias dos escravizados e garantir mecanismos de transmissão de uma memória coletiva, caracterizada pela força física, coragem, resistência, enfrentamento. Esta conexão simbólica - que une a ginga brasileira à rainha angolana - produz sentimento de identidade, valorizando de forma positiva a ancestralidade africana e seus elementos constitutivos.

Estamos, pois, a tratar da capacidade criativa dos africanos em reter e manter suas histórias, de lembrar e contar as histórias que lhes eram importantes. Os angolanos e seus descendentes desenvolveram um sistema para contar suas sabedorias, rememorar as grandes personalidades de sua história. Tudo isso feito de forma inovadora, a partir de reelaborações de seus repertórios culturais e simbólicos, operando a música e a dança de “motrizes” culturais africanas.⁶⁸⁴ Suas culturas foram reformuladas no contexto da América Colonial, não se mantiveram intactas mas deram elementos chaves para a construção de novas práticas culturais que ajudavam a cristalizar um discurso identitário.

Seja na ginga da capoeira, colocada em prática no cotidiano afro-brasileiro, seja nos cortejos de Congado, a força da resistência afro é bem marcada.

Estas reflexões sobre a produção do conhecimento entre as populações africanas pautadas no corpo e na música, nos instrumentaliza para romper com a epistemologia

⁶⁸³ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1988. p.67

⁶⁸⁴ LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011

eurocêntrica dominante. Aqui me alinho à perspectiva decolonizante de Boaventura de Sousa Santos e sua ideia de “epistemologias do sul ” como procedimentos de criação e validação do conhecimento a partir da perspectiva daqueles que sofreram sistematicamente as destruições e exclusões causadas pelo colonialismo, capitalismo e sexismo.⁶⁸⁵ Para o autor, é necessário tornar visível o que foi produzido como invisível ou como não existências, o que ele chama de sociologia das ausências. Sua proposta, intitulada ecologia de saberes, se fundamenta numa relação orgânica entre os saberes do sul (identificado aos subalternos) e torna-se mais uma possibilidade de leitura crítica que traz paradigmas para a emancipação social.

Essa perspectiva que dá visibilidade aos elementos simbólicos dos pensamentos emergentes do sul é essencial para pensarmos na produção de um novo conhecimento sobre as culturas afrodescendentes no Brasil. Este conhecimento não hegemônico busca referências afro-orientadas e tende a operar de acordo com os princípios filosóficos e cosmogônicos compartilhados por seus membros, em que a música e a dança assumem papéis fundamentais para o entendimento e organização do mundo.

Sem ter a pretensão de esgotar todos os sentidos possíveis para a ginga, a presente tese buscou tratar sobretudo dos processos de transmissão das histórias afrodescendentes na diáspora. Compreender como se deu a criação e a preservação de uma memória coletiva afrocentrada, em que a Rainha Ginga aparece como elemento central, que aglutina, unifica, reúne povos diversos em prol de uma luta pela resistência, enfrentamento, defesa de direitos. A sabedoria contida na Ginga ensina como vencer diante das adversidade do regime escravista, vitória esta que nem sempre passa pelo caminho da guerra, mas da negociação.

A resistência negra no Brasil se deu de múltiplas e contínuas formas, com fugas e rebeliões sim, mas também com negociações entre senhores e escravos, em que estes últimos assumiram papéis de agentes, já que influenciavam ações no mundo colonial, inclusive criando relações em que seus senhores se tornavam dependentes de suas mandingas e serviços, configurando uma "tradição de rebeldia" entre a escravaria brasileira.⁶⁸⁶ A resenha de Irís Kantor sobre a obra de João José Reis e Eduardo Silva

⁶⁸⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo, Cortez, 2004.

⁶⁸⁶ REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociações e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. A ideia da agência dos africanos é também bem defendida em

que inaugurou um novo olhar sobre o nível de agência dos negros no Brasil colonial apresenta uma síntese que muito contribui para nosso fechamento :

O africano no Brasil, corpo-território, deu a "volta ao mundo", reinventando aqui a sua forma de luta de classes. Traduzindo num jogo de destreza e malícia as contradições da realidade, uma verdadeira capoeiragem social.⁶⁸⁷

No incessante ir e vir do Atlântico, descendentes dos diversos povos que seguiram a Rainha Ginga trouxeram em suas memórias as referências das lutas capitaneadas por ela. Por muitos séculos a memória dela percorreu os caminhos da diáspora, criando imaginários, reatualizando as lutas de libertação, tornando-se símbolo. A saga da rainha guerreira imprimiu marcas na corporiedade dos povos angolanos, foi transformada em música, em dança, em passo. De múltiplas formas, tal como era múltipla a sua personalidade, a Rainha Ginga foi e vem sendo interpretada e reapropriada no Brasil e em Angola, dando sentido às batalhas diárias para a autoafirmação da identidade afro, motivando a força guerreira e resistente da mulher negra, que estará sempre viva e pulsante na defesa de sua autonomia e direitos.

SWEET, James. *Recrutar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português*. Lisboa: Edições 70, 2007.

⁶⁸⁷ KANTOR, Irís. Resenha do livro REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociações e Conflito; a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. In: Revista *História*. USP. São Paulo. n.º. 123-124, p. 143-219, ago/jul., 1990/1991.

MESTRES ENTREVISTADOS:

- Mestre Cobra Mansa (também conhecido como mestre cobrinha) é um dos mais renomados mestres de capoeira da atualidade, fundador da Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA), responsável por difundir o ensino da arte em diversos países do mundo. Começou a praticar capoeira em 1973, no Rio de Janeiro, e junto com Mestre Moraes, em 1982, participou da fundação do Grupo Capoeira Angola Pelourinho (GCAP, Salvador), escola responsável pela revitalização da Capoeira Angola. Além de sua atuação como mestre da cultura popular, Cobra Mansa, de 2010 a 2013, integrou o projeto “The Angolan Roots of Capoeira: Transatlantic Links of a Globalised Performing Art”, da University Essex (Reino Unido), em que pesquisou as origens da capoeira a partir de viagens à região centro-sul de Angola, onde vivenciou o ritual *Ngolo*. Estas pesquisas deram origem ao filme “Jogo de Corpo: Capoeira e Ancestralidade” (2013, direção Mathias Assunção).
- Mestre Gladson de Oliveira Silva, praticante de capoeira desde a década de 1960 pioneiro na introdução da capoeira em escolas e universidades, foi o primeiro a ensinar capoeira na USP, na Escola de Educação Física, onde até hoje desenvolve um projeto responsável por levar grandes mestres tradicionais às universidades brasileiras. Sua escola, Projeto Liberdade, atua na preservação e valorização da Capoeira nos seus aspectos histórico, cultural, social e educacional, no Brasil e em outros países latinos. É também fundador e coordenador do Projeto Social Porta Aberta, que promove inclusão social através da Capoeira entre crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo.
- Mestre Virgílio da Fazenda Grande, filho biológico do lendário mestre Espinho Remoso, foi iniciado por este na arte em 1954. Foi graduado a mestre pelo renomado Paulo dos Anjos, proeminente aluno do mestre Canjiquinha. Mestre Virgílio ensina capoeira no bairro Fazenda Grande do Retiro há mais de trinta anos na Academia de Capoeira Angola Primeiro de Maio. É também membro diretor do ABCA- Salvador.

- Mestre Augusto Januário, discípulo de Mestre Curió, é estudioso da capoeira e das culturas africanas, é autor de “ *A capuêra e a arte da capueragem: ensaio socioetimológico*” (Universidade do Texas, 2003). Biólogo de formação, mestre Augusto se destaca em palestras também sobre a cultura afro-brasileira ao redor do mundo, além de organizar fóruns e congressos sobre a capoeira. Vive em Salvador.
- Mestre Lua Rasta iniciou-se na capoeira com Mestre Bimba, migrando-se em seguida para o Mestre Canjiquinha. Integrou o grupo cultural Viva Bahia, realizando espetáculos com a capoeira. Iniciou-se o movimento de capoeira de rua no Rio de Janeiro e hoje é a principal referência deste movimento. Além de mestre de capoeira, Lua Rasta é também mestre na arte de fabricação de instrumentos percussivos artesanais, em que emprega técnicas de afinação tradicionais africanas, que são expostos em seu ateliê no Pelourinho, Salvador.
- Mestre Bola Sete começou a praticar a capoeira, em 1962 como autodidata e, em 1968, começou a treinar com o mestre Pessoa Bá-Bá-Bá, um negro da Marinha Mercante, discípulo de mestre Pastinha. Em 1969, ingressou no CECA, onde aprendeu com Pastinha por treze anos. Hoje é membro ativo da Associação Brasileira de Capoeira Angola (ABCA), e autor dos livros “*A Capoeira Angola na Bahia*” (Pallas), “*Capoeira: do iniciante ao mestre*” (Pallas/EdUFBA) e “*Histórias e estórias da capoeiragem*” (Editora BDA).
- Mestre Zé do Lenço começou a praticar capoeira com os filhos do mestre Espinho Remoso, na Fazenda Grande do Retiro, na década de 1960. Em 1972 fundou sua escola Capoeira Angola Relíquia de Espinho Remoso. Considera também como mestre Nô, fundador do Grupo de Capoeira Angola Palmares.
- Mestre Ras Ciro foi discípulo de mestre João Pequeno de Pastinha (a quem Pastinha deixou confiado o CECA), e foi quem cuidou e acompanhou seu mestre até o final da vida deste, em 2011. Desta forma, é considerado herdeiro direto das tradições da linhagem de Pastinha. Após a morte de mestre João Pequeno, fundou o Grupo de Estudos da Capoeira Angola João Pequeno (CECAJP) no bairro de Pernambués, Salvador.

- Mestre João Angoleiro começou a prática da capoeira com Mestre Dunga, em Belo Horizonte na década de 1960. Aprendeu a capoeira angola com mestre Rogério (Angola Dobrada) e prosseguiu com mestre Moraes (GECAP) e mestre João Pequeno (CECA). Fundou a Associação Cultural Eu Sou Angoleiro em 1992, em Belo Horizonte. Além de mestre de capoeira é coreógrafo e dançarino da Companhia Primitiva de Arte Negra, que homenageia a rainha Ginga Bandi no espetáculo “Poethórias Afro”.
- Mestra Rosângela Araújo (Janja) começou a capoeira na década de 1980 com o GCAP em Salvador, sob a orientação dos mestre Moraes, João Grande e Cobra Mansa. Em 1995 fundou o Instituto Nzinga de Capoeira Angola em São Paulo. Além de ser a primeira mestra de Capoeira Angola, Janja é uma das referências acadêmicas para o estudo da arte, possui mestrado e doutorado pela USP e hoje é professora da Faculdade de Educação da UFBA.
- Rainha Ginga Maria do Rosário Muniz, matriarca da comunidade do Congado de Visconde do Rio Branco, filha do fundador da manifestação cultural, o rei Congo Salvador Muniz e da Rainha Ginga Maria do Dodô. Exerce o mais alto cargo feminino na organização do congado desde 1973.
- Rei do Meio Valterncir Mello Muniz, do Congado de Visconde do Rio Branco, filho da Rainha Ginga. Valtencir é também licenciado em história e pesquisador da cultura afro-brasileira.