

NÓ EM PINGO D'ÁGUA

Marina Câmara^{1*}

*Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.
Sabia dos caranguejos de lodo e ferrugem.
Sabia da lama como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.*

João Cabral de Melo Neto, 1950.

I. Ana Elisa Gonçalves apresenta, na primeira exposição individual que a artista realiza na Galeria FASAM de Belo Horizonte, as pinturas da série Nó dado. A série é fruto de uma pesquisa historiográfica que a artista realiza interrogando tanto os próprios arquivos familiares, quanto a escassa bibliografia que existe sobre o processo da incursão das mulheres na capoeira. O recorte da sua pesquisa é, no entanto, segundo a própria Elisa, a “prática física da capoeiragem”, ou seja, a ela interessa a presença da mulher não no coro, mas no jogo.

Em texto anterior sobre a produção da artista, Luciara Ribeiro já havia chamado nossa atenção para o caráter inquietante da pintura de Elisa e para o fato dela não se obrigar a ter compromisso com a noção tradicional de acabamento² – um sendo, talvez, fruto do outro. Em outro escrito, observações próximas às de Luciara foram feitas também por Carina Maciel sobre o fato de Ana Elisa construir “um novo

^{1*} Professora Adjunta do Inst. de Artes da UFRGS; Curadora e crítica independente; Pós-doutora pela USP; Doutora em Artes pela EBA UFMG e período Sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA; Tradutora de textos como Inobedientia, de Emanuele Coccia, e MARINO MARINI: do arcaísmo ao fim da forma (Pinacoteca de São Paulo e Fund. Iberê Camargo).

² Texto curatorial da autora para a exposição individual de Ana Elisa “Os rumos até aqui”, Galeria Centro Cultural SESI Minas FIEMG, 2022.

paradigma com o material, ao enterrar a pintura tradicional, pelo potencial mortífero da lama que, na pintura de Elisa, dá vida aos corpos.”³

Gostaria, então, de ecoar as escritoras, começando por desdobrar a questão da terra, citada por Carina Maciel. A terra onde Elisa enterraria as normas da pintura tradicional também é escavada pela artista, ora em sentido figurado, em busca dos vestígios históricos das origens da capoeira – que, ao contrário das tradições pictóricas, não sobreviveram –, ora na semelhança que a composição dos corpos pintados teria com esse elemento. Os corpos das capoeiristas que vemos na série *Nó dado* têm tanto volume quanto movimentação. Um verso de uma cantiga do engolo⁴, primo africano da capoeira, desenha a cena dessa movimentação, cantando assim: “como o vento batendo na árvore, ela tem que se dobrar”⁵. Se as mulheres jogando capoeira pintadas por Elisa nos dão sensação de tridimensionalidade é, provavelmente, porque as tintas à óleo ou acrílica misturadas por Elisa com encáustica fazem com que suas capoeiristas pareçam de barro – da lama sobre a qual um rio sabe, assim como sabe sobre uma mucosa e sobre uma mulher febril.

Sobre as figuras femininas que pinta, Elisa, em conversa que tivemos, me disse que além de “corpos de uma materialidade fluida como o barro do Jequitinhonha”, elas, ora têm cabelos brancos apenas esboçados e que são assim para que as cabeças estejam abertas e livres para receber e carregar a oralidade, e ora são carecas como símbolo de ruptura com a feminilidade compulsória e de um renascimento e recomeço.

II.

*Da zebra não se pode tirar leite [como de uma vaca] com natchongwa,
A zebra não é pastada [vai aonde quer ir, e pontapeia!]⁶
Utomba Chindenga, 2011*

³ Texto inédito da autora.

⁴ “[...] se quisermos expressar o relacionamento em termos de parentesco, como os capoeiristas gostam de fazer, não devemos pensar no engolo como o ancestral da capoeira, o que seria anacrônico. Devemos pensar nas duas práticas como sendo localizadas na mesma geração — como sendo irmãos ou primos [...]. Minha preferência seria a relação de “primos”, refletindo um grau crucial de diferença entre as duas práticas em termos de seu significado cultural” (ASSUNÇÃO, 2019).

⁵ “O que eu vi do jogo de corpo do engolo e da kambangula é que as pessoas desfrutavam aquele momento. Não é o movimento por si só, mas esse sorriso, essa coisa de esperar uma oportunidade, e vupe! E isso é o mesmo espírito que a gente vê também na capoeira. Muito interessante foi a forma como Kahani descreveu o engolo: como o vento batendo numa árvore, ela tem que se dobrar. Então, isso aí a gente vem falando na capoeira há muito tempo!” (MESTRE COBRA MANSA *apud* ASSUNÇÃO, 2019).

⁶ Verso de canção do engolo. (Utomba Chindenga *apud* ASSUNÇÃO, 2019). Natchongwa é uma garça (*Bubulcus ibis*) que vive em simbiose com o gado.

Em texto inédito de autoria da artista, Elisa cita o Mestre Gato Góes: “As mulheres pretas, nos primórdios da capoeira enquanto prática de sobrevivência, geralmente ficam no coro dobrando as letras das músicas. Raras mulheres, eram ousadas e davam um nó em suas saias no meio das pernas para participar de jogos dentro da roda. Infelizmente, a maioria delas não tinham roupas íntimas. Então, por isso, as mulheres evitavam de jogar porque seria um constrangimento que suas partes se mostrassem no meio da roda.”

O relato do Mestre reflete de certo modo o que diz o professor turco Matthias Röhrig Assunção em seu artigo “Engolo e capoeira. Jogos de combate étnicos e diaspóricos no Atlântico Sul”⁷. Nesse texto, Assunção apresenta aquela que configura atualmente a principal narrativa afrocêntrica sobre as origens da capoeira, o engolo, chamado também de “dança da zebra”.

Assumindo que infelizmente há “ausência de descrições históricas” que comprovam os vínculos ancestrais diretos entre as práticas do engolo e da capoeira, a pesquisa de Assunção revela que essa insuficiência de comprovações é, por sua vez, fruto da falta de evidências a respeito da presença histórica dos nkhumbi no Brasil⁸, etnia do sudeste africano e cultura na qual a prática do engolo tinha papel central e estruturante. O engolo era dançado (e, em alguns casos, havia também incorporação) em situações como o *efiko*, ritual da puberdade feminina e de nubilidadade. No *efiko*, as meninas iniciadas se encontravam com seus futuros maridos e ficavam noivas, funcionando, portanto, como um momento de exibição masculina.

Os indícios do parentesco entre engolo e capoeira, no entanto, são diversos. Não há, por exemplo, registro sobre a participação de mulheres no engolo, para além de suas presenças no coro, exatamente como na capoeira do passado.

Interessa-me chamar atenção aqui para o fato de as letras e versos das cantigas, parte do engolo da qual a mulher estava autorizada a participar (para além da cerveja – *macau* – que faziam), serem hoje a fonte histórica mais viva através da qual ainda será possível seguir investigando tanto a centralidade da dança do engolo na cultura nkumbi quanto outros laços entre ele e a capoeira, suprimindo assim, quem sabe, a insuficiência de descrições que os comprovem.

⁷ Agradeço ao professor Felipe Merker Castellani (UFPEL) pelas preciosas indicações bibliográficas.

⁸ Flávio Gomes encontrou mais de uma dúzia de escravizados classificados como “muhumbe” em relações de fugitivos no Rio de Janeiro de 1810 a 1830 (Farias, Soares e Gomes, 2005, p. 37, tabela 3); e como esse é o nome com o qual os nkhumbi se identificam até hoje, há poucas dúvidas de que alguns de seus ancestrais de fato trabalharam como escravos nessa cidade nas primeiras décadas do século XIX — exatamente o período em que surgiram os primeiros registros da capoeira. Fonte original: FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flávio. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2005 (ASSUNÇÃO, 2019).

Algumas mulheres brasileiras não se contentaram, no entanto, em cantar os versos — por mais que essa prática cumpra hoje a função de vestígio histórico imprescindível. Elas, dando um nó em pingo d’água (como o rio de João Cabral, que não sabe de quase nada, mas sabe de tudo) burlaram a impossibilidade de participar dentro da roda em um movimento que, paradoxalmente, acabou por desatar aquilo que desde sempre as havia impedido de jogar.

III. Ana Elisa dedica à sua mãe, muito devota de Nossa Senhora Aparecida, algumas das decisões pictóricas assumidas na série Nó dado. Proclamada, por sua vez, Rainha e Padroeira do Brasil em 16 de julho de 1930 (data que curiosamente completará exatos 93 anos, dias depois da inauguração de “Nó em pingo d’água”), Nossa Senhora Aparecida — “vestida de Sol” —, tem como emblema o dourado de sua coroa e dos ornamentos de seu manto, fato que levou a artista a optar, dentre as possibilidades de cores do chitão, tecido comumente encontrado em manifestações tradicionais brasileiras frequentadas por Elisa, pelo amarelo, homenageando assim a fé de sua família.

Por outro lado, é preciso termos em mente que Ana Elisa é uma artista pesquisadora, ciente da história da criminalização da capoeira⁹, incluída no Código Penal de 1890 como uma manobra de manutenção da escravatura que teoricamente havia sido abolida menos de dois anos antes: enquadrar os “capoeiras”, então sinônimo de vadios e “potencialmente perigosos”, permitia que se “remetesse cada vez mais indivíduos para trabalhos forçados”¹⁰.

Adotar o amarelo e o dourado em meio a pesquisa em curso que a artista empreende não nos parece, portanto, se encerrar no gesto de ecoar a fé familiar pois também se desdobra em algo próximo talvez daquilo que foi chamado pelo artista Maxwell Alexandre de “vaidade preta” enquanto um modo de se apropriar de símbolos — no caso de Maxwell, os cabelo loiros, e no caso de Elisa, o amarelo e o dourado — se posicionando assim contra as hierarquias despóticas que arbitrariamente e violentamente estabeleceram que tais símbolos seriam acessíveis apenas a alguns.

⁹ Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil (Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890) Capítulo XIII -- Dos vadios e capoeiras Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem.

¹⁰ Soares, Carlos Eugênio Líbano. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.