



ORALIDADES, DISCURSOS E SABERES DO CORPO- CAPOEIRA COMO ARTE

Luis Vitor Castro Júnior*

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS**

victorcapoeira@hotmail.com

RESUMO: O desafio deste texto consiste em compreender as artimanhas do corpo na roda de capoeira como potência artística, a partir das falas de velhos mestres, bem como analisar os discursos utilizados por Catunda e Sodré sobre a capoeira como arte. Nesta caminhada, enveredamos na história oral como dispositivo de investigação capaz de produzir ressonâncias orais. Nos discursos elaborados pelos escritores percebe-se a tentativa de justificar a capoeira como arte usando outras linguagens artísticas, bem como a inédita ideia de Muniz Sodré em considerar a arte mandingueira do corpo que é capaz de criar, de improvisar e de re-significar as multiplicidades gestuais, já nas falas encarnadas dos mestres residem a experiência da ‘arte do fazer’ que através da roda, eles criam novos territórios estéticos e éticos, no qual o ritual da roda de capoeira aglutina em si as diversas formas de linguagem artísticas.

PALAVRA-CHAVE: Capoeira – Arte – Saber – Corpo

ABSTRACT: The challenge of this text is to understand the tricks of the body in the “roda de capoeira” as artistic expression based on the lines of old masters and the discourses of Catunda e Sodré. The speeches prepared by the writers perceive to attempt to justify the art of capoeira as any other artistic language as well as unprecedented idea of Muniz Sodré considering the art “mandingueira” of the body capable to create to improvise and re-signify multiplicities gestures. In the masters' words live the experience of the art practicing the “roda de capoeira” brings together forms of artistic language.

KEYWORD: Capoeira – Art – Know – Body

CONTEXTO, ENREDO E HISTÓRIA ORAL

Na fala dos antigos mestres, aparece, com frequência, a vontade e a necessidade de afirmar a capoeira como uma arte com suas múltiplas linguagens: dança, jogo, luta, artesanato, música, literatura, percussão, teatro e outras. Segundo Mestre Pastinha “[...] somos bailarino, um homem que vive a arte da capoeira é como artista

* Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.

** Financiamento interno de Projeto de Pesquisa, através do edital interno de nº 001/2009 da Universidade Estadual de Feira de Santana.

sincero, somos do trabalho de todas as profissões”, “[...] o que tenho em meu corpo, é minha arte”,¹ Mestre João Pequeno fala: “a capoeira é uma natureza, tá no sangue e no espírito, a natureza ninguém pode destacar ela porque é, assim é a capoeira, porque a capoeira hoje é arte, a capoeira em primeiro lugar é cultura, a capoeira é arte [...]”.² Mestre Boca Rica diz: “capoeira é uma arte que devemos preservar” e Jânio Martins dos Santos, conhecido no universo da capoeira como Mestre Curió, afirma que “a capoeira foi criada como dança, como movimento de defesa. Nunca encarei a capoeira como atividade marginal, mas como uma forma de arte. O capoeirista é o artista do nosso povo, do povo negro. E o artista negro ainda sofre uma opressão silenciosa em Salvador”.³

Nas falas encarnadas dos mestres, mais do que o objeto representado nas obras de arte em si, a arte, para eles, reside na experiência, portanto, no fazer do homem simples que sabe cantar, jogar, dançar, dissimular e lutar pelo desejo de materializar sua arte, ou seja, a criação de um espaço estético e ético, no caso, a roda de capoeira, para colocação dos seus conceitos que adiante correlacionaremos com a força do enredo.

Ao considerarmos o capoeirista como artista que se utiliza das diversas linguagens artísticas para revelar a sua produção, temos, inicialmente, que entender a força da capoeira em conseguir aglutinar os diversos gêneros da arte num determinado eixo cultural, cujas intensidades são múltiplas e infinitas, possibilitando as nuances artísticas; no entanto, para considerarmos a capoeira como arte, temos que ir além das linguagens de fazer arte em si para identificarmos o seu lado singular que difere de outras manifestações artísticas, mas, diante disso, vamos identificar os discursos, os apelos e as associações que são feitas da capoeira como arte e filosofia.

O percurso metodológico pauta-se na perspectiva da História Oral.⁴ Vivenciamos a experiência da entrevista em que o depoente não é um simples

¹ DECÂNIO, Ângelo. **A herança de Pastinha: a metafísica da capoeira**. Salvador: Coleção São Salomão 2, 1996.

² SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo Santo Antônio Além do Carmo, no dia 12 de junho de 1989.

³ SALVADOR, CULTURA e participação popular **Revista Viva Salvador**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, p. 47, Março /Abril. 2005.

⁴ Jouyard comenta: “A força da história oral, todos sabemos, é dar voz àqueles que normalmente não a têm: os esquecidos, os excluídos ou, retomando a bela expressão de um pioneiro da história oral, Nuno Revelli, os “derrotados”. Que ela continue a fazê-lo amplamente, mostrando que cada indivíduo é ator da história”. Cf. JOUTARD. Philippe. Desafios à História Oral do século XXI. In: FERREIRA,

informante, mas, sujeito da história e com muitas histórias para ser contadas e reveladas, contudo, com certeza, não demos conta de todas elas neste trabalho.

A força do corpo-voz, quase sempre com muita vibração, emoção e intuição, se evidenciou nas entrevistas com os Mestres, João Pequeno, Decânio, Gigante e Olavo. Fizemos o esforço de considerar as falas dos Mestres como poéticas, políticas e estéticas. Cada uma com arte de contar história, produzindo fabulosas narrativas.

Para termos uma idéia da rica experiência, as entrevistas com os mestres Gigante foram mediadas ao som do berimbau; o instrumento funcionava como dispositivo que o ajudava a falar sobre suas crenças e cantar, sobre os episódios que marcaram suas vidas. Esse tipo de situação evidenciada durante as entrevistas é própria dos produtores culturais, que fazem uso desses artifícios importantes para configurar outras estéticas. Aquilo a que Portelli se reporta mostrando que a “poesia é método assim: as fórmulas usadas por poetas orais são um instrumento que desacelera o tempo e permite-lhe compor ao vivo, enquanto falam ou cantam”.⁵

São narrativas afloradas que ultrapassam a explicação de um determinado fato ocorrido, colocando outras situações intangíveis. O devir na entrevista, o de repente como no repente, o inesperado. Aquilo que Portelli observa, “Mas o realmente importante é não ser a memória apenas um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações”.⁶

Dessa maneira, colocamos as falas dos mestres no decorrer de todo o texto, elas iam sendo inseridas conforme o assunto que estava sendo exposto.

ENTENDIMENTO DA CAPOEIRA COMO ARTE NOS ESCRITOS DE EUNICE CATUNDA E MUNIZ SODRÉ

A tentativa de fazer um paralelo da capoeira como instrumento artístico não é exclusivamente do capital cultural da narrativa oral. No artigo de Eunice Catunda sobre

Marieta de Moraes. **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; Casa de Osvaldo Cruz; CPDOC; Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 33.

⁵ PORTELLI, Alessandro. O momento da minha vida: Funções do Tempo na História Oral. In: FENELON, Déa; **Muitas Memórias, Outras Histórias**. São Paulo: Olho d'Água, 2004. p. 296-313.

⁶ Id. O que faz a História oral diferente. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 14, p. 25-39, 1997.

o Barracão do Mestre Waldemar, reproduzido no livro de Frede Abreu,⁷ ela faz várias incursões da capoeira como arte. A primeira delas se refere a todos os artistas:

[...] que não acredita no fato de que só o povo é o eterno criador, que só dele nos pode vir a força e a verdadeira possibilidade de expressão artística, deveria assistir uma capoeira baiana. Ali a força criadora se evidencia, vigorosa, livre de preconceitos mesquinhos do academicismo, tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, música, em poesia. Ali se exprime a vida magnífica e bela, em nada prejudicada pela capacidade limitada dos instrumentos musicais primitivos, aos quais se adapta se por ele diminuída.⁸

O tom da leitura de Catunda sobre a capoeira baiana no desenrolar do artigo sempre traz a crítica ao academicismo, à cultura elaborada pela elite, enaltecendo os aspectos positivos da cultura popular, o modo de produção cultural, as formas estéticas e éticas encontradas “pelo povo rude e inculto” para expressar suas crenças e seus sentimentos. Nesse período, se delineavam, claramente, as diferenças entre as estéticas da cultura erudita e as estéticas da cultura popular; as fronteiras eram demarcadas pelos mais variados discursos e pelas mais perversas relações de poder.

Mais adiante no texto, ela chega a afirmar que a capoeira tem “o senso de realização criativa, própria essência da arte, se revela no tríplice aspecto da capoeira, que é uma fusão de três artes: música, poesia e coreografia”.⁹ Para ela, a capoeira é fusionada pelas três linguagens artísticas formando um conjunto. Cada dimensão estética dessa ou cada platô desse se comunica com o outro. Embora cada platô estético tenha sua própria temperatura, sua própria linguagem, sua própria viscosidade, sua própria densidade e sua própria singularidade, na capoeira eles se entrelaçam formando um outro composto.

A autora investe na figura do Mestre cuja responsabilidade está em mediar e articular todas as circunstâncias colocadas; ela apresenta o Mestre como “autoridade máxima” da roda. “Supervisiona o conjunto todo, determinando a música, o andamento,

⁷ Abreu, numa nota de rodapé, faz a seguinte consideração a respeito do artigo: “A reprodução desse artigo de Eunice Catunda foi feita com base numa cópia xerocada do mesmo que me foi apresentado pelo poeta Heitor Brasileiro, também capoeirista. A sofrível qualidade da cópia não permite a leitura de algumas palavras, falhas registradas, dessa forma [...] Na cópia constava esta referência: Fundamentos: agosto de 1951 a novembro de 1952. “Fundamentos” era uma revista paulista e o artigo deve ter sido publicado num dos números correspondentes ao período mencionado”. Cf. ABREU, Frede. **O barracão do Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabata, 2003, p. 62.

⁸ CATUDA apud Ibid.

⁹ Ibid.

tirando os cantos, ou indicando a pessoa que o faça. É também ele que determina o tempo de duração de cada dança, de relógio em punho”.¹⁰

O status do Mestre é ressaltado no texto como um sujeito capaz de zelar pela organização da roda com sua competência para gerenciar todos os elementos disponíveis durante a roda, de afinar o conjunto dos instrumentos, harmonizar o som dos instrumentos com os mais variados significados que cada canção traz em si e a própria circunstância dos jogadores na sua forma de dançar. “Essa autoridade do Mestre é uma das causas mais admiráveis e comoventes que tenho visto. O respeito a ele demonstrado pela coletividade, o carinho com que o cercam, fariam inveja a muito regente de música erudita”.¹¹

O maestro-mestre exige dele o domínio de todo um repertório que perpassa pela percussão na orquestração do ritmo, a composição da bateria no qual cada instrumento tem uma função própria, e o poeta, o cantador-puxador, que tem o cuidado de cantar as canções reconhecidas pela coletividade, encaixando o canto certo conforme o jogo, mas, sobretudo, sua astúcia de improvisar criando novas rimas em função dos acontecimentos da roda.

No desenrolar do texto, a autora sempre explora a idéia de que “a dança da capoeira, na Bahia, é o que jamais deixou de ser a verdadeira arte”. Acreditamos que Catunda se apoia não só na observação, mas, também, na oralidade dos mestres, pois é explícita a explicação da capoeira-dança.

O ponto crucial é quando a autora faz uma analogia da capoeira com o balé, a respeito da qual Abreu argumenta brilhantemente:

[...] comparar a capoeira com o balé – considerado – pela mentalidade artística dominante na época, como primor de arte – talvez fosse uma maneira de chamar mais atenção para o refinamento dos gestos do jogo da capoeira, muitas vezes visto como grotesco, rude, brutal, por se tratar de lances de luta, julgada como cultura inferior, inútil.¹²

O refinamento do gesto está no detalhe de um golpe aplicado, o molejo do corpo, a entrada inesperada de uma perna ou de um braço, o deslocamento do olhar, o contragolpe e no lance “controlado” que Mestre João Pequeno nos ensinou: “pra você mostrar que é bom, não precisa machucar o seu adversário, o capoeirista deve ter seu

¹⁰ CATUDA apud ABREU, Frede. **O barracão do Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabata, 2003, p. 63.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 45.

corpo manejado, seu corpo freiado. Não precisa tocar no adversário, quem ta de parte vê, que você não derrubou porque não quis”.¹³

A articulista apresenta engajamento político ao considerar a capoeira como uma prática social, cujo valor capital é ser uma produção artística tão importante quanto a arte erudita, no caso, o balé, com o reforço quando Abreu chama atenção “foi um balé definido com expressões tão fortes e másculas, como se fosse necessário fazer isso, para negar qualquer sentido de afetação da masculinidade dos capoeiras, pois também, de acordo com preconceito da ocasião, balé era coisa de mulher”.¹⁴

A riqueza dos artifícios utilizados pela autora revela a possibilidade de outras leituras do universo simbólico da capoeira na época. A ânsia da autora para tentar afirmar e legitimar a capoeira como um fenômeno artístico se justificava em virtude dos descompassos culturais da época na qual a prática da capoeira não era, historicamente, vista como arte, mas, como “coisa de negro”, insurgindo-se, porém, procurava se colocar como uma prática cultural importante do patrimônio histórico afro-brasileiro.

Muniz Sodré, estudioso do assunto, investe também na ideia da capoeira como arte, “capoeira não é uma disciplina esportiva, e sim uma arte mandingueira do corpo – em suma, um jogo em que passado, presente e futuro podem pôr-se juntos num movimento ou num repente”.¹⁵ A arte mandingueira do corpo seria a capacidade que o corpo-capoeira tem de criar, improvisar e ressignificar as multiplicidades de gestualidades necessárias para produzir sentidos indeterminados. O rito da roda de capoeira institui as interações temporais, nas quais o acontecimento é contracenado na fusão passado, presente e futuro.

Sodré potencializa a importância do rito,

[...] entendido como um conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo, o corpo encontra um outro tipo de totalidade, na qual se produz algo como uma sinergia (interação coletiva das energias ou dos sentidos individuais), e ele se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto, objeto, no sentido de entrega ao domínio do ritmo e da liturgia coletiva.¹⁶

¹³ SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo Santo Antônio Além do Carmo, no dia 12 de junho de 1989.

¹⁴ ABREU, Frede. **O barracão do Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabata, 2003, p. 45.

¹⁵ SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Mannati, 2002, p. 87.

¹⁶ Ibid., p. 86.

A ritualidade possibilita uma certa organização estrutural da roda através do conjunto de regras instituídas historicamente, mas que são constantemente flexibilizadas. O favorecimento desse campo energético é possível graças às intensificações desejantes de um grupo. O corpo se transforma em dispositivo conectivo aos sons dos instrumentos, aos cânticos e à força energética dos seus ancestrais.

Muniz Sodré aposta na idéia de que, no jogo da

[...] capoeira, tudo se passa sem esquemas nem planos preconcebidos. É o corpo soberano, solto em seu movimento, entregue ao seu próprio ritmo, que encontra, instintivamente, o seu caminho. Senhor do seu corpo, o capoeirista improvisa sempre e, como o artista, cria¹⁷

A soberania do corpo-capoeira é fruto das suas experiências históricas, das contínuas práticas corporais que aprende a lidar como a arte de criar as artimanhas dos movimentos corporais, improvisando gestos de ataque e defesa. Ele cria sua própria arte de mandingar, uma arte do corpo que seduz o parceiro-oponente enganando-o, e cuja tônica da tapeação revela o saber camuflar, o saber driblar e o saber esperar para dar o bote.

Ao contrário da visão hegemônica propagada pelos meios de comunicação de luta presente nas modalidades esportivas cuja característica da vitória é simbolicamente presenteada com a medalha de campeão, na capoeira, a arte do corpo-malícia dá o sentido cultural, que não é o sentido estático, já fixado, como se a capoeira tivesse uma quantidade de golpes definidos, mas num sentido que sobrevoa os acontecimentos na espera de sua fixação, que envolve um conjunto de situações, que faz com que as possibilidades gestuais na capoeira ocorram na multiplicidade das coisas, como falava Mestre Pastinha, “a capoeira tem nove golpes, vezes nove, vezes nove”.

A RODA DE CAPOEIRA COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO

A roda de capoeira é o local de articulação das mais diversas linguagens artísticas, funcionando como caminho no qual o corpo-capoeira¹⁸ escoa e veste as

¹⁷ SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba**: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Mannati, 2002, p. 22.

¹⁸ O termo corpo-capoeira, será a expressão utilizada para se referir aos dispositivos usados pelo corpo na produção de narrativas e de conhecimentos produzidos,, bem como os saberes que estes corpos expressam utilizando-se de outros signos, outras formas de linguagem e de expressão, que fogem a toda e qualquer tentativa de uma tradução meramente racionalista; geralmente são conhecimentos enigmáticos, ricos em complexidades, e que revelam não só uma força cultural a partir da realidade dos bens materiais de produção, mas, também, fruto do sentimento das realizações das paixões humanas.

multiplicidades de formas e posturas. A arte da capoeira está na metamorfose do corpo, nas dobradiças e nos curvamentos que os corpos-capoeira realizam produzindo paisagens-passagem.¹⁹ Na capoeira, uma ação corporal reflete em outra ação, favorecendo a acumulação infinita de movimentos, acrescentando sempre mais paisagem-passagem.

Dessa maneira, essa espacialidade da roda funciona por recobrimento de matérias que são verdadeiras obras-de-arte que alguns preferem chamar de artesanato, o berimbau, o atabaque, o pandeiro e outros, por coexistência de um grupo de pessoas que interagem entre si, os jogadores com o público e vice-versa, a charanga com os jogadores, e por circunvizinhanças que misturam as diversas linguagens artísticas.

A roda é um dispositivo dinâmico e seletivo, mas não como uma síntese de todos os suportes da arte, todas as formas e escalas, mas da emergência das multiplicidades de articulações que os corpos-capoeira intensificam a partir da experiência vivida, daquilo que é mais singular. Aquilo que os mestres falam que “a capoeira não é só dança, não é só luta, não é só jogo, não é só música” ou então, “para ser um bom capoeirista, você tem que jogar, cantar bem, saber fazer berimbau e falar da arte da capoeira”, ou seja, não é uma coisa nem outra e, sim, as duas coisas juntas multiplicando-se. Portanto, a arte capoeira existe como uma trama de diversas referências, que constantemente se articula e é desarticulada não sendo necessariamente localizada como uma forma homogênea.

Assim, a roda de capoeira é o espaço de produção de saberes, esperando a significação que os corpos-capoeira fazem dela; ela consegue ser múltipla no interior de um espaço. Nesse sentido, a questão da força da “cultura popular” não está na essência da capoeira, que reside na autenticidade e na beleza das coisas, colocando-a em um estado de pureza e estagnação da “tradição”, pelo contrário, está na sua renovação, na sua representatividade e na sua capacidade de expressar o modo de viver dos subalternos.

¹⁹ Inspirado em Peixoto (1993) que comenta: “as passagens são o caminho do futuro das imagens”. Elas servem para introduzir espaços e tempos diferentes e com múltiplas possibilidades. Para ele, “a paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem”. Portanto, as imagens produzidas na roda de capoeira formam inéditas paisagens-passagem entre os que jogam e os que assistem. PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André. (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 237.

Portanto, a questão que se coloca não é a de pensar a ancestralidade como um discurso essencialista, como se ela fosse capaz de responder tudo, dando respostas a todas as nuances e a todos os acontecimentos na capoeira.

Longe de negar a força da ancestralidade que está presente no decorrer do texto, nós a encaramos como uma lógica diferente para a produção e veiculação dos saberes. Ao pensarmos na ancestralidade, enquanto movimento complexo, ela não pode ser plenamente capturada nos moldes de um conhecimento racionalista com sua forma de ordenar o conhecimento, busca estruturar as coisas de maneira compartimentada, estática, engavetada, pronta e acabada. A força da ancestralidade está na produção dos afetos que potencializa as experiências sutis do corpo no qual os níveis de expressão são constituídos de múltiplas forças materiais, espirituais, estéticas e políticas.

É, portanto, a roda-ritual, “ritornelo”,²⁰ como Luz se refere à roda ritual, à roda de samba e à roda de capoeira:

A roda, todavia, inclui a passagem, a mudança, o momento da transformação, a passagem entre esse mundo e o além e vice-versa o contrário. A passagem dos seres vivos em espíritos ancestrais, a vida e a morte. Como vimos em relação à música e à dança, esse tempo de mudança está expresso na representação estética, pela sincopa.²¹

No contexto acima descrito afloram o campo da passagem, a impressão que causa sobre os sentidos dos corpos, sua substância, sua aderência, sua transformação, sua densidade e sua viscosidade. Os corpos-capoeira são os centros de vibrações que povoam outros corpos, mas também são habitados por outros espíritos.

Sendo assim, temos ainda outro desafio ao conceber que a capoeira é a arte do corpo na produção de saberes, precisamos descobrir que tipo de saber corporal é esse e como ele é realizado.

José Gil apresenta o entendimento sobre “consciência do corpo” que preferimos chamar de saber corporal, como aquilo que os corpos-capoeira aprendem com a experiência, os conhecimentos motores adquiridos que tornam o corpo soberano

²⁰ Deleuze e Guattari definem o ritornelo como o conjunto sonoro das matérias de expressão que traça um território. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 132.

²¹ LUZ, Aurélio Marco Aurélio. **AGADÁ: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 1995, p. 615.

de suas movimentações gestuais, os corpos–memórias de um passado colonial e de um presente pós-colonial.

Gil propõe uma transformação na concepção fenomenológica que “define a consciência do corpo como intencionalidade, ponto de partida de toda a teoria da constituição”.²² Ele dá uma outra conceituação para intencionalidade, “a parte de trás da consciência, por assim dizer, a que se chamará a consciência do corpo”.²³

A inquietação provocada por ele é considerar:

[...] a consciência como elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo. Ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose, mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se ao ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se tratasse de um elemento estrangeiro.²⁴

Portanto, a “consciência” teria dois lados extremos que podem se manifestar diferentemente; mas, embora haja essa dupla possibilidade da relação consciência do corpo e corpo consciência, de aproximação e distanciamento parecendo pontos estanques, ele traz à tona uma ligação residual entre ambas, “que faz com que a consciência se reconheça como pertencente àquele corpo, e não a outro”.²⁵ Neste caso, ele apresenta dois tipos de consciência, uma consciência clara, intencional, plena, vigil e a outra, turva, nublada e escura; mas ambas interagem no corpo.

Essa consciência turva, nublada, que outros preferem chamar de inconsciência, pode estar relacionada ao que Ângelo Decânio chama de estado de consciência modificado ou “transe capoeirano”:

O capoeirista deixa então de perceber a si mesmo como individualidade consciente, funciona ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental em desenvolvimento. Agindo como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro, ocorre e ocorrerá a seguir e seu ajustamento natural, insensível e instantaneamente ao processo atual.²⁶

²² GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 14.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ DECÂNIO FILHO, Ângelo. Entrevista realizada na sua residência, Salvador, BA, 15 de agosto de 1999.

O estado de consciência modificada acontece a partir da força da roda, através da música, sob influência do ritmo. O corpo se transporta para a estabilização mais profunda das pessoas, no sentido da complementação dos jogadores em interação. O corpo-capoeira produz efeito nas manifestações motoras, chegando a um estágio de integração intensiva entre os participantes, não sendo mais o “eu” e nem o “outro”, e sim o “nós”. No jogo-dança-luta, imana a energia imaterial, fruto da concepção africana ancestral, realizando ligações profundas com o praticante e todo esse campo de energia vital que os capoeiristas chamam de “Axé”, interessa-nos, porém, descobrir agora que tipo de saber o corpo-capoeira em jogo-dança-luta revela.

Outra referência que Gil faz é a respeito do coreógrafo americano Steve Paxton, inventor da técnica “Contato-Improvisação”, “que a consciência do corpo (intencional) está cheia de “buracos”... porque esses movimentos são demasiadamente rápidos para que a consciência clara o capte”.²⁷ Como no domínio da dança, o corpo na capoeira age rapidamente para dar respostas às situações colocadas no jogo, uma espécie de consciência do corpo imperceptível a ele mesmo.

Nesse sentido, o envolvimento naquela atividade faz, do corpo, um local de produção e transmissão de saber. Produção porque ele aprende a lidar com as situações diversas, a enfrentar as dificuldades encontradas na roda, procurando desvendar os enigmas do jogo-dança-luta, e transmissão porque todas as respostas dadas são socializadas pelo grupo, cujo envolvimento faz, do corpo, transmissor de saberes corporais.

De acordo com Denise Sant’Anna, ao se reportar às pelejas dos cordelistas, “o improvisado é, em última análise a arte de contar história conhecida deixando-a a tocar no dever. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver”²⁸. A trama dos corpos-capoeira, em situação de jogo-luta-dança, não cessa de improvisar, colocando sempre novos desafios para o seu oponente-parceiro, iluminando novos saberes do corpo e escondendo outros saberes. Nesse contexto, que é mais vivencial do que explicativo, o corpo-capoeira está sempre improvisando, sempre tem a necessidade de colocar o outro num ponto cego, numa espécie de lugar do qual só ele tem as chaves das saídas.

²⁷ GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 17.

²⁸ SANT’ANNA, Denise Bernunzi. Vertigens do corpo e da clínica. In: *Ibid.*, p 32.

É claro que um saber corporal tão sutil não se constrói de uma hora para outra. O processo é longo; por isso, os antigos mestres falam que “só o tempo se faz mestre, não diploma quem comprou”. É necessário que o corpo experimente inúmeras vezes os movimentos; é preciso deixar fluir para que ele possa abrir o corpo²⁹ para o outro e conseqüentemente, para o mundo da roda cantada assim “a volta que o mundo deu, a volta que o mundo dá, camaradinho”.

Retomando o mundo da roda como metáfora da vida, nele estão presentes não só as forças acumulativas de aglutinar os corpos, mas, também, as forças disjuntivas de separação para fazer outras ligações. Na roda, o contraste, o contraditório convivem lado a lado: o caos e a organização, a materialidade e a espiritualidade, o consciente e o “inconsciente”, o denso e o fluido, o devagar e o rápido, o que os capoeiristas cantam “oi sim, sim, sim, oi não, não, não”, nas voltas dadas.

A roda é a força de traçar “enredo”, termo utilizado por Denise Sant’Anna, e não se restringe à trama literária, mas “a transmissão criadora de acontecimentos coletivos”.³⁰ A potência do enredo, para ela, se dá justamente nas “passagens entre os corpos, a sua transmissão que também implicam a sua reinvenção”. Na roda de capoeira, o construtor de enredo são os corpos-capoeira que facilitam as passagens, o trânsito entre os corpos, contando suas histórias para outros e ouvindo, ao mesmo tempo, outras histórias. Ele continua sendo “tão conhecido quanto estranho; um corpo-caminho de idas e voltas; no lugar de passar por todos os lados, este corpo torna-se, ele mesmo passagem para outros corpos e para muitas histórias”.³¹

O território da roda nunca se realiza completa e definitivamente, pois a abertura para o estranho e para o outro, a exterioridade, pertence ao próprio processo de se criar singularidades. Assim, os corpos-capoeira são fluxos de ligações para as mais diversas experiências coletivas do mundo. A singularidade do enredo coloca os

²⁹ Termo utilizado por Gil, que significa “construir o espaço paradoxal, não-empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de conectar-se com outros corpos, que se abrem, por sua vez formando ou não cadeias sem fim... Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo”. Cf. GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 26-27.

³⁰ SANT’ANNA, Denise Bernunzi. Vertigens do corpo e da clínica. In: *Ibid.*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 35-38.

acontecimentos como únicos, portanto, cada roda tem suas tramas, seus efeitos, seus segredos e suas aberturas.

Os antigos mestres construtores de enredos conseguem, através dos seus corpos-capoeira, recontar, a cada dia, as histórias do passado, bem como a criação de novas histórias, mas sempre com novos sabores; portanto, o insigne não é a raiz da capoeira procurando perdidamente a sua essência, mas, de uma trama cultural altamente enredada.

Caminhando em sintonia com Sant'Anna, para quem o “enredo é feito coletivamente, depende das visões alheias e das disputas das pessoas diferentes. Por isso, quem narra um enredo não se interessa muito em lutar muito por sua autoria. A luta é travada no momento da transmissão”³² a força da transmissão pode ser exemplificada pela lembrança de um fato ocorrido com o Mestre João Pequeno, uma crítica feita ao mestre “que ele só ensinava o feijão com arroz, rabo-de-arraia e negativa”.

No entanto, a questão de fundo não está no “feijão com arroz”; caso contrário, ficaríamos no plano superficial das coisas. O importante é saber se esse “feijão com arroz”, quase sempre temperado de malícias e manhas, fica gostoso ao paladar de quem desgostou do prazer de jogar com o Mestre João Pequeno ou não, num jogo fechado, duro, rente com o chão e com o outro. Aquele jogo que o parceiro-adversário não tem moleza fica apavorado querendo, a todo custo, descobrir o segredo do jogo.

A astúcia do Mestre está na sua arte de transmitir, que evoca duas possibilidades conectadas uma à outra; uma relacionada à preservação da história na continuidade da gestualidade corporal dos golpes da capoeira, o que o Mestre chama de treino (as aulas), no qual o aluno aprende os golpes em si através de diversas atividades, e a outra consiste em deixar que o aprendiz encontre os utensílios necessários para temperar o seu “feijão com arroz”. Deixar, aqui, não tem a ver com fazer livremente ou com espontaneidade; deixar significa favorecer a passagem para viver as experiências que se podem adquirir em contato com o outro na roda, aprendendo com o diferente, o estranho, o anômalo, ou seja, deixar tocar no devir e deixar representar, fluir, respeitar o tempo pedagógico de que cada um necessita para aprender.

³² SANT'ANNA, Denise Bernunzi. Vertigens do corpo e da clínica. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 35 – 38.

Ironia da história ou não, muitos seduzidos pelo mercado internacional da capoeira, atualmente, oferecem curso de “mandinga e malícia” da Capoeira Angola no exterior, como se esses vetores pudessem ser apreendidos de maneira simples e fugaz fora da roda. O importante, para esse sábio educador, o Mestre João Pequeno, tendo em vista a sua trajetória, é abrir os caminhos necessários para que os novos aprendam com ele e com os outros. Aliás, sua academia, nas décadas de oitenta e noventa, foi alvo de crítica por ele permitir a presença de outros segmentos da capoeira diferentes daqueles prescritos do que seria Angoleiro. João Pequeno teimosamente se coloca como mediador das diversidades culturais da capoeira.

Outra complexidade que está sempre presente nesta dinâmica cultural refere-se à contemplação daquele que passa e vê a roda de capoeira, aquele que fica hipnotizado pelo jogo-dança-luta como se estivesse contemplando uma obra-de-arte. É o olhar curioso vagando na paisagem dos corpos-capoeira, olhar que faz múltiplas leituras e interpretações, sensibilizado pela estética imagética.

A compreensão da capoeira como arte não passa pela mumificação dos ritos de passagem no intuito de empalhamos, congelando essas práticas para “salvo guardarmos” em museus e bibliotecas, longe da lógica própria da arte do fazer, sabemos também a importância dessas novas iniciativas tecnológicas de digitalização (filmes CD e DVD-R) como estratégia de uma pretensa proposta de “preservar a memória” na tentativa de garantir a perpetuação das práticas populares.

Pensamos a estética da arte-capoeira na produção de novos sentidos para os seus personagens e para aqueles que a contemplam e no fortalecimento dos centros de capoeira que servem de museu vivo, participativo e interativo para os visitantes. É nessa perspectiva que estamos encarando a capoeira-arte, como possibilidade de invenção do novo a partir do preexistente, como modo de produção de saberes, como potência de criatividade que a cada instante se renova.

Percorremos pela hipótese de que os gestos refletem uma imagem corporal na roda de capoeira que emanam a noção que Deleuze e Guattari consideraram como um composto de perceptos e afectos que valem por si mesmos:

Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro).³³

³³ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 171.

Podemos exemplificar, através da experiência do Mestre Olavo, o mestre-artesão que fabrica todos os tipos de instrumentos para atender ao consumo do mercado turístico e do exterior. Geralmente, os turistas levam o berimbau como lembrança da Bahia e da demanda de exportação do berimbau para os EUA, Europa, Japão, Israel e outros lugares. No entanto, queremos tocar no lado artesão dele, pois não pode ser qualquer berimbau para tocar na roda de capoeira, deve ter acordes fortes e vibrações sonoras para tocar os principais toques reconhecidos na capoeira. Ele mesmo nos conta que: “tenho um berimbau de mais de vinte anos, todo remendado de durapox, mas que, tem um som fantástico, na roda de capoeira o berimbau tem que estar afiado”.³⁴

As figuras emblemáticas dos Mestres Olavo, Boca Rica, Bigodinho, João Pequeno e Gigante, como outros mestres no seu lado maestro, promovem sensações intempestivas para os participantes da roda com seu jeito singular de afinar o instrumento, de tocar, de rimar, de quebrar o canto, de entoar outro ritmo e de orquestrar a bateria da roda possibilitando devires que passam por todos e transbordam em percepto e afecto.

Na arte de cantar, os acontecimentos se transformam em música, Mestre João nos narra o seguinte episódio:

[...] essa música foi um acontecimento que aconteceu comigo no dia 08/04/1991, um carro me pegou, me pegou mas aconteceu que foi o carro que quebrou. Então eu fiz essa música: “Tê, foi no dia 08 de abril de 1991, que o carro me pegou, eu com 73 anos de idade, o meu corpo era mais forte, foi o carro que quebrou, eu não peguei o número do carro, mas fiquei com o retrovisor, Camaradinha; É o retrovisor, É o retrovisor, Do carro que me pegou, É o retrovisor, É o retrovisor; O meu corpo era mais forte, foi o carro que quebrou”.³⁵

A música na capoeira é como uma poesia da vida real que tece acontecimentos diários nas chulas, corridos e nas quadras da capoeira, verificamos a poesia sonora³⁶

³⁴ Mestre Olavo em conversa no Festival de Capoeira da Escola no ICEIA.

³⁵ SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo de Santo Antônio Além-do-Carmo, Salvador, BA, no dia 12 de junho de 1989.

³⁶ A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade, não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade), através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significado, mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem. O redimensionamento do corpo como meio produtor dessa poesia e seus significados na cultura. Cf.

que, geralmente, tem um significado implícito e sempre está acompanhada dos instrumentos e sons ambientais.³⁷ Estamos considerando as canções da capoeira como uma prática enunciativa, dialógica, polissêmica e polirrítmica, oriunda sempre, de experiências estéticas criativas.

Outro exemplo dessa relação intensa do fato ocorrido com a arte de cantar na capoeira está no relato de Mestre Gigante, assim apelidado devido à baixa estatura, quando contou que, certa vez, ao ser apresentado, o público começou a vaiar devido à sua altura, no mesmo instante, com sua potência criativa, o Mestre entoou:

[...] você cresceu, problema seu, eu não cresci é problema meu, meu pai era pequeno, minha mãe também, não me critique que eu não critico ninguém; eu sou pequeno, meu berimbau é grande, na roda de capoeira toco são bento grande; ganhei a luta com lobisomem, o homem pequeno também é homem.³⁸

A música se funde formando a arte da multiplicidade sonora, formatando a “poesia musicada”; dessa forma, o capoeirista faz de sua música uma potência-poética vivida e reatualizada por todos aqueles que compõem a roda lócus de produção de afecto e percepto, no qual o devir-compositor batucando cria novos poemas com novos ritmos, no qual o acontecimento serviu de inspiração para o mestre registrar a sua memória.

Para os filósofos Deleuze e Guattari, a arte consegue arrancar o percepto das percepções e o afecto das afecções. “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza”.³⁹ São os diversos devires que se instalam no acontecimento da roda, o devir-maestro, o devir-jogador, que é enunciado na simbologia corpo-bicho ressoante na fala do Mestre Pastinha: “na minha academia tenho dois meninos, todos

MENEZES, Philadelpho. Da poesia fonética à poesia sonora. In: _____. (Org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992. p. 10-33.

³⁷ A música fonética pode ser facilmente concebida como um âmbito particular da poesia sonora. É poesia sonora toda forma acústica da linguagem que seja independente da gramática ou do significado. Ela pode ser acompanhada ou não, acusticamente, de um texto signifiante, de música instrumental ou de efeitos ambientais. Cf. ROBSON, Ernest. O conceito de música fonética. In: MENEZES, Philadelpho. (Org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992. p. 85-96.

³⁸ ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência na Av. Cardeal da Silva em frente à Universidade Católica do Salvador, na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005. Entrevista com Mestre Bigodinho ou Gigante.

³⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 220.

dois se chamam João, um é tal de cobra mansa, o outro voa alto parecendo Gavião”,⁴⁰ exemplificando o devir-cobra e devir-gavião do corpo-bicho atribuído à plasticidade corporal no jogo de cada João.

Na arte da roda de capoeira, as imagens-passagem iluminam um amplo composto que não se resume aos gestos dos corpos; nela formam-se blocos de perceptos e de afectos que ligam a gestualidade, o canto, a percussão, os participantes e o público pela força do enredo. Os compostos de sensações vão se multiplicando, intensificando a “vibração”,⁴¹ o “enlace”⁴² ou “corpo-a-corpo” e o “recuo”.⁴³

O IÊ, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê “FINAL”

Os corpos-capoeira em movimento formam é que podemos situar a capoeira como arte, não só por aqueles (os mestres) que atribuem significados históricos à capoeira presente nas suas falas, mas, sobretudo pela força de criação dos afectos e perceptos que o público pode desfrutar saboreando as imagens-passagem em uma roda de capoeira.

Sábios mestres, que criaram novas estratégias para serem vistos, conseguiram instituir, com os seus corpos, uma outra narrativa que seduzisse o olhar do espectador devido a sua performance sublime, dotada de enunciados cômicos e trágicos, fazendo desse contexto uma irrupção comunicativa de situações dramáticas pela presença do enredo nada pronto e nem definitivo. A peleja dos corpos em jogo revela um conjunto de “gestos dramáticos”⁴⁴ que, além de iluminar singularmente a disputa no qual os jogadores têm a chance da “vitória” ou da “derrota”, criam novas situações corporais que formam afectos e perceptos.

⁴⁰ SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia no Largo de Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, BA, no dia 12 de junho de 1989.

⁴¹ Para Deleuze, a vibração “caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 218.

⁴² O enlace ou corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente energético). Cf. Ibid.

⁴³ “[...] a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se entende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem necessidade de qualquer base)”. Cf. Ibid.

⁴⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.