



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

A RODA DA CAPOEIRA ANGOLA
OS SENTIDOS EM JOGO

CHRISTINE NICOLE ZONZON

Salvador
2007

CHRISTINE NICOLE ZONZON

A RODA DA CAPOEIRA ANGOLA
OS SENTIDOS EM JOGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador:
Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Salvador
2007

Zonzon, Christine Nicole

A Roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo. Christine Nicole Zonzon. Salvador: C. N. Zonzon, 2007.
138 f.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2007.

1. Capoeira. 2. Angola. 3. Aprendizagem. 4. Tradição. 5. Mandinga. I. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. II. Moura, Milton Araújo. III Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

CHRISTINE NICOLE ZONZON

A RODA DA CAPOEIRA ANGOLA

OS SENTIDOS EM JOGO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca:

Milton Araújo Moura (Orientador) _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Universidade Federal da Bahia

Lídia Maria Pires Soares Cardel _____
Doutora em Antropologia
Universidade Federal da Bahia

Teresinha Fróes Burnham _____
Doutora em Filosofia
Universidade Federal da Bahia

Salvador, 26 de julho de 2007.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal do Ensino Superior – CAPES, que oportunizou as condições materiais para a realização da pesquisa.

Ao professor Milton Moura, pela forma paciente, sensível e inteligente com a qual orientou a pesquisa, pelo respeito e a confiança que soube expressar diante das minhas dúvidas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, pelos ensinamentos e os diálogos que tornaram esses dois anos tão prazerosos quanto trabalhosos.

Ao historiador Frede Abreu e todo grupo de pesquisa Mestre Noronha do Instituto Jair Moura pelas ricas contribuições a esse trabalho.

Às grandes amigas Adriana Albert Dias e Clara Lourido, pelas incontáveis horas passadas a discutir todas as fases desse trabalho. Fico muito grata e honrada por ter amigas tão generosas e sábias.

Aos meus mestres de capoeira Poloca, Janja e Paulinha e ao mestre Valmir pela dedicação e os ensinamentos na capoeira. Agradeço também a eles e a todos os membros dos grupos Nzinga e FICA, cuja confiança e companheirismo possibilitaram as observações de campo, sem restrição nem constrangimento.

A minha filha Melissa, por aceitar e compreender o meu amor incondicional pela capoeira, e torcer pela realização deste trabalho e, por saber viver as próprias paixões e perseguir os próprios objetivos.

DEDICATÓRIA

A Zinedine Zidane.

RESUMO

A partir de uma pesquisa participante em dois grupos de capoeira angola de Salvador, investiga-se de que modo é (re)produzida e transmitida a prática tradicional e ritual, herança das matrizes culturais africanas e afro-brasileiras, em coletivos que se caracterizam, na contemporaneidade, pela heterogeneidade de seus membros. O enfoque recai sobre o percurso de aprendizagem, no intuito de evidenciar os processos de incorporação de disposições corporais e perceptivas no âmbito de uma vivência coletiva. Em seguida, atenta-se à vertente emocional da formação do capoeirista no sentido de trazer à tona a construção dos valores éticos e estéticos – o ethos – do universo da capoeira angola e reflete-se sobre os modos de negociação e de re-significação desses valores no contexto atual. Por fim, a observação concentra-se na encenação da roda de capoeira, cuja análise permite vincular os critérios de excelência dos fazeres corporais, musicais e dos comportamentos com a estrutura hierárquica dos grupos. A análise é orientada pelo eixo teórico-metodológico da teoria da ação prática do sociólogo Pierre Bourdieu, sendo assim compreendida a aquisição das competências e dos critérios de julgamento dos capoeiristas em termos de habitus, isto é, de incorporação de disposições historicamente constituídas, confrontadas no campo dialético das disputas em torno da legitimidade. Conclui-se esboçando uma esquematização dos princípios práticos que regem a capoeira angola, cuja plasticidade tem possibilitado a re-significação dos fazeres e dos valores na atualidade. Nessa perspectiva, o estudo aponta para a importância da inserção de novos atores e, mais particularmente, da recente participação feminina nesse universo “tradicional”, no sentido de revitalizar as representações místicas associadas à matriz africana – a mandinga – em detrimento do ethos das práticas da malandragem, legado histórico da capoeira de outrora.

Palavras-chave: Capoeira; Angola; Aprendizagem; Tradição; Mandinga.

ABSTRACT

Based on participant research in two *capoeira angola* groups in Salvador, in this study I observe the ways in which traditional and ritual practices – African-Brazilian and African heritage – are (re)produced and transmitted among markedly heterogeneous current members. I focus on the learning courses, aiming to highlight the process by which bodily and perceptive dispositions are acquired in collective experiences. In the next step, I turn to the emotional aspects of learning *capoeira* in order to draw attention to the construction of ethics and aesthetic parameters – the ethos – in *capoeira angola* universe, and analyze how these values are negotiated and resignified in the contemporary context. At last, I observe closely the *roda de capoeira* performance, whose analysis allows us to link excellence criteria – bodily, musical and behavioral – to the group hierarchy. The study is guided by Pierre Bourdieu's theory of practice. Thus I understand the acquisition of bodily abilities and judgment values for *capoeiristas* as habitus formation, that is, the embodiment of historically construed dispositions, dialectically disputed in the field around legitimacy. To conclude, I present an outline of *capoeira angola* practical principles that have been permitting the resignifying of “values” and “making” due to their plasticity. From this stand point, the research points to the importance of new actors entering the field, mainly the participation of women in this “traditional” universe, leading to a renewal of mythical representations around the African origin – the *mandinga* –, instead of the *malandragem* ethos that marked the *capoeira* in the past.

Keywords: Capoeira; Angola; Learning; Tradition; Mandinga.

RÉSUMÉ

À partir d'une recherche participante dans deux groupes de capoeira angola de Salvador, il s'agit ici de comprendre de quelle manière est (re)produite et transmise la pratique traditionnelle et rituelle, héritage des matrices culturelles africaines et afro-brésiliennes, au sein de collectifs, qui se caractérisent dans la contemporanéité, par l'hétérogénéité de leurs membres. L'attention se porte sur le parcours d'apprentissage afin de mettre en évidence les processus d'incorporation de dispositions physiques et perceptives dans le cadre d'un vécu collectif. On s'intéresse ensuite au versant émotionnel de la formation du capoeiriste, pour éclaircir la construction des valeurs éthiques et esthétiques – l'éthos – de l'univers de la capoeira angola, et la réflexion se porte sur les modes de négociation et de re-signification de ces valeurs dans le contexte actuel. En dernier lieu, l'observation se concentre sur la mise en scène de la ronde de capoeira, et l'analyse révèle les liens existant entre les critères d'excellence appliqués aux savoir-faires corporels, musicaux et comportementaux, et la structure hiérarchique de ces groupes. L'analyse a pour référence théorico-méthodologique la théorie de l'action pratique du sociologue Pierre Bourdieu, l'acquisition des compétences et des critères de jugements y étant par conséquent comprise en termes d'habitus, c'est à dire de dispositions constituées historiquement, qui se confrontent dans le champ dialectique des disputes de légitimité. En conclusion, on ébauche un schéma des principes pratiques qui régissent la capoeira angola, dont la plasticité permet une re-signification des savoir-faires et des valeurs dans l'actualité. Dans cette perspective, l'étude souligne l'importance de l'insertion de nouveaux acteurs, et plus particulièrement la récente insertion d'actantes féminines, au sein de cet univers traditionnel. Elle revitalise en effet les représentations mystiques associées à la matrice africaine, la *mandinga*, au détriment de l'éthos de la *malandragem*, héritage historique de la capoeira d'autrefois.

Mots clefs: Capoeira, Angola, Apprentissage, Tradition, Mandinga.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Várias</i> . Por Carybé.	031
Figura 2. <i>Chamada</i> . Por Carybé.	066
Figura 3. <i>Barracão</i> . Por Carybé.	095

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

GCAP	Grupo de Capoeira Angola do Pelourinho
FICA	Fundação Internacional de Capoeira Angola

SUMÁRIO

	Encantamento a Título de Prelúdio	001
1	INTRODUÇÃO	003
1.1	Capoeira angola, capoeira, <i>capoeiragem</i>	003
1.2	A capoeira angola dos anos oitenta e os grupos FICA e Nzinga	006
1.3	A roda em destaque	008
1.4	Perspectivas dos estudos sobre a capoeira	009
1.5	Para quem ou para além da tradição	014
1.6	A lógica prática da capoeira	016
1.7	Metodologia e objetivação	019
1.8	Etnografia e experiência	024
2	PERCEPÇÕES	031
2.1	Treinar o corpo e as percepções	036
2.2	Interagir com o outro	046
2.3	Dialogar com o corpo	052
2.4	Aprendizagem e temporalidade	059
3	VALORES	066
3.1	O jogo da capoeira: jogo de criança/jogo de ator	068
3.2	Disposições perceptivas e emoções	074
3.3	Canto e valores	077
3.4	O ethos da mandinga e da malandragem	082
3.5	Ethos da capoeira e valores da contemporaneidade	088
4	POSIÇÕES	094
4.1	Risco e eufemização da violência	097
4.2	A responsabilidade	104
4.3	O espaço sagrado da roda	111
4.4	Posições no espaço da roda e posições na estrutura do grupo	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

Encantamento a título de Prelúdio*

por Eunice Catunda

Quando chegamos ao terreiro, a capoeira já começara. Dois dançarinos coleavam rentes ao chão, enquanto dois berimbaus e três pandeiros acompanhavam com estranhos ritmos e sons aquela dança magnífica e forte. Os dançarinos do momento eram um carregador do mercado de água de Meninos e um operário da construção civil. O operário estava todo de branco, sapatos brilhando, camisa alvejando. Era um dos melhores dançarinos.

(...) A roda de espectadores, gente do bairro, gente amiga da qual os únicos estranhos éramos Maria Rosa Oliveira e eu. Em breve, estávamos eletrizadas pela dança. Só tomávamos conhecimento do tempo nos breves intervalos entre uma dança e a seguinte; e assim mesmo para achar que demorava a continuação...

A dança da capoeira é a representação simbólica de antigas lutas autênticas. Na capoeira angola, os dançarinos volteiam quase rentes ao chão, realizando paradas de braço, em posição horizontal, girando, escorregando como enguias e escapulindo por sob o corpo do adversário. Os golpes são constados por mesuras e pelas exclamações dos assistentes. Aliás, não fora a precisão daqueles movimentos, muitos dos golpes seriam mortais. Esse é o caso das célebres cabeçadas assestadas contra o peito e cujo impulso é sustado só no derradeiríssimo momento, quando a cabeça de um dos bailarinos já aflorou o corpo do outro.

A violência latente nunca se desencadeia e esse extraordinário domínio de paixões mantém a assistência numa incrível tensão de nervos, empolgando a todos numa espécie de hipnotismo coletivo quase indescritível. Só aqueles que assistiram a uma

* O historiador Frede Abreu reproduz a seguinte descrição de uma roda de capoeira de Mestre Waldemar, que deve ter acontecido em volta dos anos cinquenta e fornece as seguintes informações sobre a fonte: “A reprodução deste artigo de Eunice Catunda foi feita com base numa cópia. (...) 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” (ABREU, 2003, p. 28).

demonstração de capoeira de angola poderão compreender a monstruosa força e controle exigidos para que se realize cada um daqueles movimento, sem que se dê lugar a qualquer agressão, sem que se perca a elegância e a graça felina de cada gesto, absolutamente medido, calculado por uma espécie de instinto, já que os elementos atuantes se acham inteiramente entregues àquela arte aparentemente tão impulsiva e espontânea. (...)

1 INTRODUÇÃO

1.1 CAPOEIRA ANGOLA, CAPOEIRA, CAPOEIRAGEM.

No estudo que segue, falar-se-á dos modos de fazer e de sentir vigentes em dois grupos de praticantes da capoeira angola em Salvador, enfocando a transmissão de uma prática cultural conhecida por ser lúdica e ritual e apresentar fortes vínculos com a herança cultural africana e afro-brasileira, a partir da vivência física e relacional de seus membros num ambiente estruturado de aprendizagem¹ coletivo.

Antes de iniciar a apresentação dos grupos em que foi desenvolvida a pesquisa, é necessário deter-se, mesmo que brevemente, sobre a formação histórica da prática da capoeira, no intuito de situar os microcosmos que serão retratados aqui em meio a um universo mais amplo, tanto na sua duração quanto na sua extensão e diversidade atual. Com efeito, o próprio termo *capoeira angola* se consolida em paralelo e em oposição à denominação *capoeira regional*, na época em que o jogo começa a ganhar reconhecimento, passando progressivamente a impor-se como prática esportiva e, a partir de então, também chamada *cultural*. Esses dois principais estilos, largamente divulgados na contemporaneidade, têm como origem comum a *capoeiragem* de outrora, cujas origem e circunstâncias de aparecimento ainda permanecem controvertidas².

As pesquisas históricas situam o surgimento da capoeira “moderna” por volta dos anos trinta e quarenta do século XX, sendo a cidade de Salvador o palco desse processo de modernização. Distinguem entre essa nova fase e o período anterior com base na descriminalização da capoeira, em 1937, quando o capoeirista baiano Mestre Bimba é autorizado a abrir legalmente a sua academia: o Centro de Cultura Física e Capoeira Regional³. A criação da capoeira regional, qual seja, uma reconstrução da luta tradicional a partir da incorporação, junto aos golpes tradicionais da *capoeiragem* e do batuque, de técnicas

¹ O substantivo *aprendizagem* será empregado ao longo do texto para referir à dimensão processual do ato de aprender, em alternância com *aprendizado*, que designará o conjunto dos saberes adquiridos.

² A denominação *capoeira angola* parece ter surgido pela primeira vez na fala de Mestre Bimba, numa entrevista ao jornal *Diário da Bahia* em 13.03.1936 (ABREU, 1999, p. 66). A capoeiragem do século XIX também costumava ser chamada de *brincadeira de angola*. Os criadores e mantenedores da capoeira angola definem este estilo da capoeira moderna como continuidade e resgate da prática dos séculos anteriores. Quanto às controvérsias concernentes à história mais remota da capoeiragem, serão evocadas mais adiante, ao se tratar da bibliografia respectiva.

³ O certificado de registro original foi expedido pela Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública da Bahia, no dia 9.07.1937 (REIS, 2000).

oriundas de lutas orientais e ocidentais e da sistematização do ensino, constitui o marco inicial da ruptura com as práticas dos *capoeiras* de outrora, até então criminalizadas e sancionadas com penas de prisão e/ou deportação pelo código penal de 1890⁴.

A (re)criação da capoeira angola, em volta dos anos quarenta, dá-se em resposta e numa dinâmica de concorrência com relação ao sucesso obtido pela capoeira regional de Bimba, que vinha ganhando visibilidade e reconhecimento graças à confiança e ao apoio de pessoas das classes média e alta. Trata-se de uma outra estratégia no sentido de construir uma nova imagem da capoeira que pudesse ser melhor aceita socialmente (ABIB, 2005; PIRES, 2002; ABREU, 1999). Nessa segunda sistematização da prática e do ensino, são destacados os elementos religiosos e lúdicos da capoeira, sendo o resgate dos vínculos com a origem africana a missão que norteia a (re)elaboração da prática ancestral.

A vertente da capoeira angola declina em diversos locais de Salvador e sob a responsabilidade de vários mestres, nesse período inicial dos anos quarenta/cinquenta. A figura que acaba se impondo como sendo o seu mais “legítimo representante” é a de Mestre Pastinha, que irá assumir a posição de um outro herói cultural – ao lado e em contraponto com Mestre Bimba – da capoeira baiana nos discursos e representações ulteriores⁵.

Tanto a capoeira regional quanto a capoeira angola se expandem em diversas camadas sociais no início da segunda metade do século XX: a primeira, estreitamente vinculada com práticas esportivas (e competitivas); a segunda, tendendo cada vez mais à folclorização⁶. Os discípulos de Bimba (que morre em 1974) prosseguem com o trabalho de expansão da capoeira no Brasil e no mundo e vêm obtendo cada vez mais sucesso, aproveitando-se do crescimento da demanda no mercado dos esportes e das lutas marciais nas décadas finais do século XX. Já a capoeira angola encontra dificuldades em afirmar-se no contexto de modernização urbana de Salvador. Assim, pode-se dizer que, desde a sua (re)criação, o “estilo” angola configura-se como numericamente minoritário em meio à capoeiragem,

⁴ Uma portaria de 1821 já estabelecia castigos corporais e outras medidas de repressão à capoeiragem, mas é com a República que se intensificam a perseguição a esta e outras práticas dos negros, na Bahia e no Brasil.

⁵ O destaque conferido a Mestre Pastinha no universo da capoeira angola conserva até hoje aspectos um tanto enigmáticos. Seria necessário um estudo do campo, entendido como espaço de concorrência entre pretendentes (na acepção bourdieusiana, como se verá adiante) da capoeira baiana para dar visibilidade aos fatores que privilegiaram este nome em meio a outros representantes dessa vertente da capoeira. Um dos elementos que certamente pesou na construção da imagem de Pastinha encontra-se no campo da produção artística baiana da época. Artistas de renome como Carybé, Verger e Jorge Amado inspiram-se nesse personagem e na arte da capoeira angola em suas produções, associando Pastinha e seus discípulos aos símbolos da herança africana legítima na Bahia.

⁶ Como a capoeira angola perdia terreno, o recurso desenvolvido para a sua sobrevivência foi a prática de apresentações para turistas, seja nas academias, seja em casas de espetáculo.

característica esta que conserva até hoje⁷. A decadência da prática é evocada pelo antropólogo baiano Waldeloir Rego em seu livro clássico *Capoeira Angola* (1968). O autor atribui a morte da prática à descaracterização da “pureza” do jogo sob os efeitos das políticas de turismo empreendidas em Salvador⁸. Embora tal análise, portadora da idéia de que o desenvolvimento urbano e turístico implicaria irremediavelmente a morte das tradições culturais – o que apresenta semelhanças com as conclusões de Bastide (1995) a respeito do futuro do candomblé na Bahia, na mesma época – tenha sido desmentida pela expansão nacional e internacional da capoeira angola no fim do século XX e superada por outras abordagens no campo dos estudos da cultura⁹, as inquietações de Rego dão a medida das dificuldades enfrentadas pela capoeira angola no início dos anos setenta.

De fato, quando morre Pastinha em 1981, aos 92 anos e numa situação de abandono e miséria, pode-se dizer que a capoeira angola em Salvador está quase extinta¹⁰. Entretanto, é neste mesmo período que a prática vai encontrar um novo fôlego, iniciando-se um processo de revitalização que lhe confere os contornos que conhecemos hoje.

⁷ Segundo Araújo, “estima-se que cerca de 2,5 milhões de brasileiros praticam a capoeira. Alguns pesquisadores apresentam cerca de 20 grupos de capoeira angola na Bahia, local com a maior concentração de angoleiros no Brasil” (ARAÚJO, 1999, p. 35). Embora esses números sejam apenas indicativos – e o número de 20 grupos em Salvador esteja provavelmente muito abaixo da realidade –, evidenciam a inegável diferença de popularidade entre os dois estilos.

⁸ Este autor acusa as autoridades de levar os capoeiristas a “prostituir sua arte”. Afirma: “Mas o agente negativo no processo da capoeira sociológica e etnograficamente falando foi o órgão municipal de turismo. Detentor de ajuda financeira, material e promocional, corrompeu o mais que pôde” (REGO, 1968, p. 361).

⁹ Responde às inquietações de Rego sobre o fim da cultura a provocação de Sahlins, que, ao se referir aos “relatos etnográficos sobre povos indígenas que se recusavam tanto a desaparecer quanto a se tornar nós”, avança afirmando que “essas sociedades não estavam simplesmente desaparecendo há um século atrás, no início da antropologia: elas ainda estão desaparecendo – e estarão sempre desaparecendo” (SAHLINS, 1997, p.49).

¹⁰ Segundo depoimentos de capoeiristas e estudiosos, apenas a academia de Mestre João Pequeno encontrava-se, naquela época, com atividades regulares no Forte de São Antônio, e mesmo assim, com um número muito reduzido de participantes. Mestre João Grande, por sua vez, só retornaria às atividades de ensino da capoeira respondendo ao convite do GCAP, alguns anos mais tarde. Para o GCAP, tratava-se de atrair de volta para a capoeira angola “legítima” os mais “legítimos” angoleiros formados por Mestre Pastinha. Ora, João Grande e João Pequeno já gozavam da fama de ser os capoeiristas mais brilhantes da academia, e este lhes teria confiado a responsabilidade de perpetuar sua missão de transmissão da prática.

1.2 A CAPOEIRA ANGOLA DOS ANOS OITENTA E OS GRUPOS FICA E NZINGA

O universo da capoeira angola passou por um processo de revitalização a partir dos anos oitenta do século XX, no contexto soteropolitano, quando surgiram grupos auto-identificados como descendentes de Mestre Pastinha. A re-significação da prática, que se deve à iniciativa do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP¹¹, e sua consolidação no interior de outros grupos organizados ocorreram em consonância com o surgimento dos movimentos de reivindicação identitária, e mais particularmente com os grupos de militância que passavam a se chamar *movimentos negros*. O processo teve como eixo central a proclamação do pertencimento ao que passava a se chamar *cultura negra* em diversos ambientes, incluindo setores da mídia, da academia, dos diversos aparelhos governamentais, das artes, etc. Tratava-se, como se trata ainda, de definir e valorizar suas práticas como heranças de uma vigorosa matriz africana, qual seja, a cultura Bantu¹². Através dessa afirmação, a capoeira angola diferenciava-se mais ainda da capoeira regional, com relação à qual estava em franca competição, tanto na disputa por seguidores quanto por espaço de reconhecimento enquanto expressão cultural no cenário político e acadêmico brasileiro. Em face da capoeira regional – brasileira, baiana e mestiça –, reivindicava sua ascendência africana e enfatizava os aspectos da prática remetendo a tal origem. A prática da capoeira angola constituía-se como emblema de pureza negra e/ou de africanidade, em contraposição à prática da capoeira regional, caracterizada pela hibridação e por uma franca disposição de negociar espaços com outros grupos sociais e étnicos.

Do GCAP, principal protagonista desse movimento, surgiram novas lideranças mediante a formação de uma nova geração de mestres discípulos de Mestre Moraes, o fundador do grupo, e das cisões produzidas no seu próprio interior. É assim que são criados, em 1993 e 1996, respectivamente, a Fundação Internacional de Capoeira Angola – FICA e o Instituto Nzinga, objetos da presente pesquisa. O primeiro grupo nasce nos Estados Unidos, por iniciativa de Mestre Cobra Mansa – aluno de Moraes também conhecido como *Cobrinha* –, e em seguida desdobra-se em Salvador, sob a liderança do então contramestre Valmir,

¹¹ O GCAP nasceu em 1980, no Rio de Janeiro, mas foi na Bahia que se desenvolveu, a partir do ano de 1982, quando Mestre Moraes passa a ocupar uma sala no Forte de Santo Antônio Além do Carmo, inicialmente alternando os dias de aula com o Mestre João Pequeno e, em seguida, ocupando outro salão no primeiro andar do edifício (ARAUJO, 1999).

¹² A capoeira angola encontraria sua origem na cultura Banto, herdada dos escravos importados da região de Angola. Uma de suas missões políticas é de reabilitar a matriz africana Banto, que, desde o começo dos estudos afro-brasileiros, tem sido depreciada e esquecida em favor da matriz ioruba (também chamada nagô) (CASTRO, 2001; LOPES, 1988 *apud* CLEAVER, 2004).

discípulo de Moraes e Cobrinha. O Instituto Nzinga, por sua vez, é formado na cidade de São Paulo por um trio de contramestres, igualmente ex-alunos do GCAP baiano: Janja, Poloca e Paulinha. Em 2002, o contramestre Poloca, de volta para Salvador, inicia um novo trabalho nessa capital, convidando alguns capoeiristas a integrar o novo Nzinga baiano, com a participação da contramestra Paulinha. Em 2006, a contramestra Janja retorna à Bahia e assume junto com eles a liderança do grupo.

Os grupos FICA e Nzinga compartilham a origem, em termos de formação das suas lideranças. Ambos são auto-denominados como grupos da linhagem de Mestre Pastinha, tendo conseqüentemente práticas parecidas no que diz respeito aos métodos de ensino, à realização das suas rodas e à *filosofia* da capoeira, que pretendem transmitir para seus alunos. No entanto, cada uma dessas organizações também apresenta certas particularidades, uma vez que cabe a cada mestre reconduzir e interpretar seus saberes de modo sempre singular e em função da composição do seu grupo particular. O grupo FICA é caracterizado pela intensa movimentação de capoeiristas estrangeiros, participando das suas atividades por períodos curtos ou, por vezes, integrando o contingente de membros permanentes do grupo¹³. Possui núcleos em vários países e seus mestres, contramestres e treinéis¹⁴ realizam viagens regulares entre esses diversos pólos de atividade. O grupo Nzinga se diferencia da maioria dos grupos de capoeira angola (ou mesmo regional) por ter também lideranças femininas (duas mulheres e um homem). Estas também exercem atividades profissionais e militantes em prol das políticas de inclusão de gênero e de combate ao racismo, além de distinguir-se do perfil “tradicional” dos mestres de capoeira por terem, ambas, formação e títulos acadêmicos.

Assim, nesses dois grupos, fica evidenciado o fenômeno de heterogeneização do universo da capoeira angola, processo este indissociável da revitalização da prática e também visível em outros grupos da Bahia e/ou do Brasil. Em paralelo, os grupos FICA e Nzinga se definem como guardiões da tradição da capoeira e elaboram discursos e estratégias políticas no sentido de estreitar ainda mais os vínculos entre a capoeira e as tradições culturais e religiosas africanas.

¹³ É preciso ressaltar que a proporção de estrangeiros visitando ou aderindo ao grupo altera igualmente a repartição de gênero: muitos estrangeiros são de fato, estrangeiras.

¹⁴ Grau correspondente ao ajudante do mestre e/ou do contramestre, encarregado do treino dos alunos em geral – mais freqüentemente, dos alunos mais novos.

1.3 A RODA EM DESTAQUE

É no quadro do processo de revitalização da capoeira através de uma reafirmação de referências africanas que a roda ocupa um lugar de destaque no âmbito das práticas desenvolvidas por esses grupos, assumindo, na interpretação dos próprios atores, valores reconhecidos pelos próprios praticantes como sendo de autenticidade e de africanidade. A roda de capoeira angola passa a ser encenada conforme um roteiro ao mesmo tempo definido e flexível, em que as formas expressivas, corporal e musical, os papéis dos protagonistas, as configurações espaciais e temporais da performance são formalizados e ritualizados. Diversos elementos constitutivos da roda, sejam ritmos, seja o próprio repertório musical, sejam ainda movimentos do repertório gestual, compartilhados com as práticas religiosas do candomblé, vêm sustentar a afirmação identitária negra no sentido de comprovar a herança africana, garantindo, tanto para os praticantes como para os seus interlocutores mais diretos, como ainda para os demais interessados, uma legitimidade ao mesmo tempo religiosa, política e ancestral.

A roda apresenta-se, assim, como um espaço de afirmação identitária e também de aprendizagem e transmissão. É na roda que se aprende a ser *angoleiro* (praticante da capoeira angola), isto é, comunicar-se através dos códigos do grupo que, na maior parte, não são explicitados verbalmente: aprende-se assistindo à roda e dela participando.

A atuação na roda demanda o domínio de capacidades diversas: executar movimentos e golpes, tocar todos os instrumentos da bateria musical, cantar e sobretudo saber realizar cada um desses desempenhos com sabedoria, de modo original e esteticamente elaborado, ao mesmo tempo que reproduzindo formas tradicionais e obedecendo às regras implícitas do grupo. É nesses termos que ficam delineados os contornos de nosso objeto de estudo: a roda enquanto espaço ritual em que se constroem e expressam memórias, significados e valores coletivamente compartilhados. O estudo detém-se sobre os processos singulares de tal construção, tanto na própria roda quanto nas vivências diárias dos aprendizes capoeiristas.

1.4 PERSPECTIVA DOS ESTUDOS SOBRE A CAPOEIRA

No mesmo período em que se davam as transformações acima evocadas, a capoeira estava se constituindo como objeto de pesquisas acadêmicas nas áreas de historiografia, sociologia e antropologia, bem como no âmbito da educação e das artes. Já havia suscitado o interesse dos intelectuais desde as primeiras décadas do século XX, quando o jogo, então conhecido como *capoeiragem*, *brincadeira de angola* ou *mandinga* e aludido nas páginas policiais dos diários em que se denunciavam os crimes cometidos pelos *capodócios* e *desordeiros*, começa a inspirar produções de literatos e cronistas¹⁵.

A produção científica sobre a capoeira intensifica-se com o interesse despertado em torno das constituições identitárias e das expressões culturais remanescentes no Brasil deste fim de século XX. Os processos de modernização e urbanização do país repercutem contrariamente, com a investigação e valorização das práticas lúdicas tradicionais não redutíveis ao padrão racional da eficiência moderna (FARIAS, 2006). Nesse sentido, o tema da capoeira mostra-se propício às elaborações intelectuais que procuram trazer à luz e caracterizar as expressões da cultura popular, e no caso, da cultura negra, negligenciadas ou discriminadas nos quadros valorativos dominantes até então em vigor. Os enfoques adotados pelos respectivos autores são bastante diversos; contudo, pode-se afirmar que a discussão tem se concentrado preferencialmente em torno da construção histórica da capoeira, assim como da análise dos elementos sócio-culturais e étnicos que formaram as diferentes vertentes da capoeira hoje conhecidas. Neste sentido, tem se tratado de trazer à luz a dinâmica e as interdependências entre grupos e instituições que tomaram parte na constituição da prática da capoeira nas suas diversas formas, além de investigar a permanência ou a superação dos valores associados às diversas matrizes identificadas.

Algumas questões ocupam um lugar central nesta literatura:

- a origem controvertida da capoeira, africana ou escrava, negra ou mestiça, carioca ou baiana etc;

¹⁵ Waldeloir Rego (1968) consagra um capítulo de sua obra *Capoeira Angola* à capoeira na literatura, apresentando uma relação com os seguintes nomes: Jorge Amado, Manuel Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Manuel Querino, Melo Moraes Filho, Henrique Maximiliano, Viriato Correia, Odorico Tavares e Gilberto Amado.

- as relações históricas desta manifestação com as instituições, a lei e as elites políticas ou intelectuais, abordagem esta que investiga a pertinência de se falar em prática de resistência;
- as correlações entre a reconstrução ou re-significação da capoeira e os processos de formação da identidade nacional brasileira;
- e, ainda, a indagação dos fatores, agentes e valores, que permitiram a sobrevivência e o ressurgimento da capoeira na suas vertentes regional e angola, respectivamente como esporte e prática cultural vinculada à reivindicação negra, na contemporaneidade.

Os autores são unânimes quanto ao deslocamento da prática da marginalidade para formas de legitimidade e aceitação múltiplas, simultâneas ou consecutivas: esporte; folclore; expressão cultural; instrumento educativo. Tais mudanças fizeram com que os capoeiristas saíssem das ruas e outros recantos populares e concentrassem suas atividades em academias ou grupos. Também são ressaltadas a formalização e racionalização do ensino vinculadas à mudança de *status*, mas tal discussão, que poderia ser bastante fecunda no que diz respeito ao conhecimento das formas organizacionais e de transmissão da prática, acaba muitas vezes reduzida à oposição entre capoeira regional e capoeira angola.

Este eixo comparativo – originado na disputa entre os partidários respectivos da capoeira regional “moderna” e da capoeira angola “tradicional” – tem como efeito polarizar os atributos de cada uma destas vertentes: a organização racional é atribuída mais especificamente à capoeira regional esportiva, ficando assim com a capoeira angola os atributos de tradicionalismo, ritualidade e religiosidade. Em outras palavras, a perspectiva de enfoque da capoeira angola permanece inexoravelmente atrelada à identificação de suas raízes, sendo as investigações orientadas quase exclusivamente pelo conceito de “tradição” e a percepção do presente condicionada à busca do passado histórico ou mítico.

Se tal produção acadêmica favorece uma compreensão do caráter relacional e transformacional da capoeira – mais especificamente, no caso que nos interessa aqui, da capoeira angola, apreendida como uma prática sócio-cultural marcada pela herança africana e pela elaboração reflexiva em torno desta herança –, pouco espaço se dedicou no sentido de conhecer e fazer conhecer a estrutura e a dinâmica interna que redimensionam esta manifestação no seio dos grupos que a praticam, perpetuam e re-significam. Mais particularmente, tem sido ignorada a configuração renovada dos grupos no contexto em que

as proclamações identitárias, aliadas ao sucesso das novas formas ritualizadas adotadas nas suas práticas, começaram a atrair um público extremamente diversificado, desde o início do seu processo de revitalização.

Ora, tais mudanças, afetando a composição dos grupos, deram-se em paralelo àquelas concernentes à ritualização da prática e à politização do discurso, levando a pressupor a existência de vínculos entre ambos os fenômenos e levantando questionamentos quanto aos reordenamentos das práticas e dos valores. Mas a “miscigenação” dos grupos em termos de origem étnica ou social e de gênero, entre outros, é amenizada – quando não ignorada – na discussão como se fosse apenas um fenômeno marginal sem relação direta com os contornos identitários da manifestação que os estudos trazem à luz ou mesmo com a natureza dos modos de fazer, pensar e interagir com o mundo expressos na performance da roda.

Sendo assim, algumas perguntas essenciais que dizem respeito às inter-relações que estruturam os grupos deixam de ser postas. Poderiam ser formuladas assim:

- De que maneira as mudanças culturais e sociais (elas mesmas decorrentes das transformações políticas e sócio-econômicas que ocorrem no Brasil e no mundo ao longo do século XX) penetram no universo dos praticantes da capoeira organizados em grupos?
- Como são construídos e reconduzidos as estruturas organizacionais e os valores – ou seja, o ethos – através dos quais tais mudanças são acolhidas e re-significadas?
- Como se articulam as diferenças entre componentes caracterizados pela diversidade de origens na estrutura destes grupos, cuja identidade repousa sobre a proclamação de um pertencimento a uma cultura homogênea, qual seja, a cultura negra?

Apesar de terem se multiplicado os trabalhos de investigação em grupos de capoeira angola em Salvador como em outras cidades, as pesquisas etnográficas são exceções e os dados recolhidos sobre as modalidades da prática são relativamente escassos e fragmentários. Contamos, já, com alguns levantamentos dos repertórios gestuais e musicais da capoeira, entre os quais se destaca a obra seminal de Waldeloir Rego, fonte à qual recorrem todos os trabalhos ulteriores. No entanto, embora os dados recolhidos pelo folclorista nos anos sessenta sejam extremamente numerosos e precisos, o modelo enciclopédico do seu estudo pouco

esclarece os vínculos existentes entre os diversos elementos, além de isolá-los, para o estudo, dos protagonistas e das situações em que se dão as ocorrências¹⁶.

Os trabalhos mais recentes, por sua vez, apresentam alguns estudos de grupos de capoeira contemporâneos e levantam importantes questionamentos a respeito da dimensão simbólica da gestualidade e da musicalidade da prática (REIS, 2000; ABIB, 2005; ARAUJO, 2004; ZONZON, 2001). A abordagem que prevalece em muitos desses trabalhos se orienta pelo eixo analítico relativo à identificação das matrizes formando e informando a capoeira. O vínculo com a cultura africana constitui-se ao mesmo tempo como ponto de partida e conclusão como numa dinâmica tautológica. Os fazeres, ritos, gestos, cantigas, etc são apreendidos através dos conceitos de cultura popular, ancestralidade, africanidade (ABIB, 2005) ou no eixo comparativo cultura negra popular/cultura branca dominante (REIS, 1997), sem que se esclareça suficientemente se tais categorias se referem às proclamações identitárias dos capoeiristas ou à opção teórica do autor¹⁷.

Em algumas dessas abordagens, a discussão é alimentada a partir de textos “nativos” manuscritos ou livros, geralmente da autoria dos mestres de capoeira ou dos seus seguidores – sendo Mestre Pastinha, Mestre Bimba e Mestre Noronha os mais citados –, bem como de relatos e transcrições de entrevistas, sejam estas fontes secundárias, sejam recolhidas pelo estudioso que as apresenta. Embora estes documentos forneçam dados riquíssimos no que diz respeito às tomadas de posição das figuras de liderança do universo em questão, além de apontar para a natureza das disputas no embate entre definições e interpretações diversas ou opostas defendidas pelos autores respectivos, o recurso sistemático a estas fontes nos parece ser uma das razões da univocidade das perspectivas desenvolvidas nos estudos referidos. Convém lembrar que são principalmente os aspectos idealizados da prática que fundamentam o que estes mestres – e os capoeiristas em geral – costumam designar como “filosofia” da capoeira, ou seja, a elaboração discursiva que abrange desde a sua história até seus princípios e significados. Assim, recorrendo diretamente a estes construtos que apresentam a capoeira como uma comunidade simultaneamente mítica, histórica e política, os pesquisadores omitem

¹⁶ A escolha deste formato “enciclopédico” repousava na crença do autor num inevitável desaparecimento da capoeira angola no contexto de modernização da Bahia e, mais especificamente, em razão do crescimento do turismo, que ele vê como elemento de perversão da prática tradicional. Neste sentido, o autor pretendia, através do levantamento, resgatar informações e dados “autênticos” sobre uma prática considerada agonizante.

¹⁷ À exceção do trabalho de Araújo, em que a perspectiva de análise da autora é claramente explicitada. O ponto de vista que norteia a pesquisa é o de uma praticante da capoeira angola, fundadora e líder do grupo Nzinga, em São Paulo. A modalidade do trabalho, uma pesquisa ação em educação, permite que sejam conjugados os objetivos científico e militante (ARAUJO, 2004).

os mecanismos mínimos através dos quais é imposto um ajustamento das condutas heterogêneas em vista de se alcançar uma linguagem comum.

Ora, este trabalho toma como hipótese que a identidade étnica-política proclamada é hoje em grande parte construída através da aprendizagem e da convivência cotidianas. O que justifica em grande parte o esforço de empreender este estudo é precisamente a constatação de que esta vertente da experiência da capoeira é aquela que menos comentários costuma receber nos depoimentos dos atores e nas fontes literárias ou jornalísticas às quais os estudos recorrem, já que tais relatos tendem a retratar o que a prática tem – ou teria – de mais extraordinário, ou ainda a associá-la a alguma ideologia. Partindo-se de que os modos de agir rotineiros são naturalizados e, portanto, ignorados reflexivamente por aqueles mesmos que os praticam (BOURDIEU, 2000), é preciso lançar mão de instrumentos de investigação que possibilitem conhecer as condutas tais como são vivenciadas na prática da capoeira, no dia-a-dia das rodas, assim como também dos treinos e outros momentos de convivência dos grupos.

Apreender a capoeira – manifestação ritual, corporal, artística e lúdica – através das reflexões racionalizadas que suscita nos próprios atores implica atribuir à percepção racional ou reflexiva um lugar privilegiado para o conhecimento da prática¹⁸. Negligencia-se assim o fato de que o ator envolvido em qualquer prática nativa ou cotidiana ignora os princípios que organizam a sua maneira de agir, ou, retomando Bourdieu, que a verdade do domínio de uma prática repousa numa necessária *douta ignorância*, modo de conhecimento prático que não encerra o conhecimento de seus próprios princípios (BOURDIEU, 2000). Entende-se, portanto, que, tratando-se de uma prática intensamente corporal, de um universo no qual o mais nuclear transmite-se, adquire-se e desdobra-se também aquém da linguagem articulada por meio de palavras e da percepção reflexiva, o recurso ao dito não esclarece a lógica prática desempenhada nos modos de agir dos atores. Sem um trabalho de desnaturalização do fenômeno de transmissão tradicional (e conseqüentemente uma interrogação dos conceitos de *ancestralidade*, *africanidade*, *popular* ou *cultura negra*), corremos o risco de nos fusionarmos com o próprio objeto e, o que é mais grave, de elidir a abordagem de um dos aspectos mais ricos da capoeira angola, qual seja, o trabalho contínuo, sistemático e progressivo de

¹⁸ Tal postura remete ao método sociológico weberiano em que as ações cotidianas, os costumes e as tradições seriam dificilmente compreensíveis. Na tipologia de Weber, o tipo de ação tradicional é aquele que se encontra mais distante da ação racional em finalidade – que se constitui, por sua vez, como a mais transparente –, embora também reconheça que “a maioria das ações cotidianas habituais se aproxima desse tipo”, ou ainda, que “a ação real sucede, na maioria dos casos, em surda semi-consciência ou inconsciência do *sentido visado*” (WEBER, 1994). Com o conceito de *habitus*, Bourdieu procura resolver a questão de como compreender essas maneiras de agir : são simultaneamente impostas *de fora*, pela força do social, como no modelo de Durkheim, e originadas na ação individual subjetiva, do modelo weberiano. É o conceito de *incorporação* das estruturas objetivas que realiza essa síntese.

incorporação de valores e sentidos tidos como herdados de grupos étnicos e sociais, que remeteriam a modos de ser subversivos à ordem racional moderna, através da transmissão da prática em grupos estruturados e estrategicamente articulados com os contextos local e global de nossos dias.

1.5 PARA AQUÉM OU PARA ALÉM DA TRADIÇÃO

A perspectiva adotada nesse trabalho caracteriza-se por ser de “suspeição” quanto ao argumento da “tradição” negra (ou africana, Bantu) descritiva e explicativa da prática e dos valores inerentes à capoeira angola. Como já sinalizei, a versão apresentada pelos líderes dos grupos, e que encontra suas fontes nos depoimentos e escritos dos grandes mestres, figuras históricas de referências para os praticantes de hoje, situa-se no âmbito de discursos políticos num contexto de concorrências entre correntes distintas, historicamente construídas. Sendo assim, a “tradição” da capoeira angola informa sobre as diferenças que se quer evidenciar em comparação com outras práticas e grupos que disputam alguma forma de reconhecimento.

É igualmente verdade que o argumento da “tradição” perpassa todos os conteúdos explicativos da situação de aprendizagem num grupo de capoeira angola. Abrange regras cuja origem remete à criação da capoeira angola moderna por Mestre Pastinha: por exemplo, usamos as cores amarelo e preto e só podemos jogar calçados porque é tradição herdada do mestre amante da equipe de futebol Ypiranga. O que normalmente se chama *tradição* também sustenta aquilo que não menos normalmente se tem na conta de *fundamentos*, dentre os quais muitos se originam no universo religioso afro-brasileiro como o *status* sagrado dos instrumentos. Enfim, pode-se dizer que praticamente qualquer modalidade de comportamento na roda repousa sobre alguma tradição, dos *mestres de antigamente*, da *linhagem de Mestre Pastinha*, do GCAP, da *capoeiragem de rua de antigamente*, do candomblé, da *cultura africana*, da *ancestralidade africana*, da *transmissão oral*¹⁹, etc. Tal justaposição de referências a um passado histórico mais ou menos recente ou a um passado mítico africano deixa entrever a plasticidade do termo central *tradição*, cujo uso tem muitas vezes como efeito qualificar e valorizar a prática da capoeira angola.

¹⁹ Estão aqui reproduzidas as expressões e os termos ênicos, isto é, as formulações dos próprios capoeiristas, e mais particularmente dos mestres.

O fato de usar uma farda de determinadas cores ou de proibir a participação nas aulas ou nas rodas sem sapatos ou tênis, para retomar um exemplo bastante significativo, é arbitrariamente associado a valores ideológicos pela mediação de um pertencimento a uma linhagem que se promove como mais “autêntica”. São freqüentes os questionamentos dos adeptos da capoeira regional – e também de novos entrantes dos grupos de capoeira angola – no sentido de contestar essa regra de conduta, argumentando que a referência ao capoeirista negro “histórico” se encontraria de um modo mais “verdadeiro” na tradição da capoeira regional de se jogar descalço. Costuma-se esquecer, em tal debate, que, sendo a tradição o fruto de uma construção e ela própria uma contínua construção, os conceitos de *verdade* ou *autenticidade histórica* permanecem inadequados para avaliar as qualidades respectivas dos dois sistemas.

Deslocando a interrogação do porquê das práticas para o como, consegue-se conhecer muito mais sobre a singularidade do universo enfocado. Trata-se então de indagar de que maneira esse conjunto de regras, valores, comportamentos, embora possam parecer arbitrárias para quem está “de fora”, passa a ser aceito, como acaba fazendo algum sentido para quem é membro do grupo, e que sentido seria este. Nesta perspectiva, o questionamento dirige-se aos aspectos da prática que se situam aquém da representação que orienta a reconstrução da tradição angola, isto é, na própria experiência dos fazeres.

A proposta consiste em suspender – temporariamente – o discurso explicativo para atentar ao movimento dos corpos e à experiência dos sentidos, atribuindo os fenômenos de adesão e identificação dos capoeiristas a seu grupo e prática a um acontecimento de ordem vivencial articulado em contexto coletivo. A suspeição quanto à possibilidade de se dar conta da transmissão da capoeira angola a partir de uma adesão ideológica a alguma tradição (qualquer seja sua natureza e pertinência) é o fruto da minha própria experiência e de tantos outros capoeiristas. Constato que a crença na tradição não antecede nem justifica o pertencimento ao grupo; pelo contrário, resulta da convivência com este. Observo também que o capoeirista é identificado pelo seu “jeito de corpo”, sua tonalidade na hora de puxar o canto, suas habilidades físicas e outras tantas expressões ditas corporais. Estas garantem a sua atuação no sentido de perpetuar e transmitir uma prática tradicional, qual seja, a de jogar capoeira angola conforme determinados modos. Essas observações me levam a pensar a “tradição” da capoeira como algo incorporado, e não necessariamente pensado como tal. E, se algum sentido há para a tradição (da capoeira entre outras), acredito que esteja justamente nos

sentidos – na acepção de modos de sentir – que recriam um mundo de práticas e de representações construídas sobre as mesmas.

A opção metodológica adotada para a pesquisa vem auxiliar o que surgiu inicialmente como um questionamento sobre a minha própria prática de capoeirista. Os instrumentos teóricos escolhidos contribuem para compreensão de comportamentos que aparentam ser, ao mesmo tempo, arbitrários e ricos em sentidos. O desafio posto é justamente evitar a redução de uma dessas dimensões à outra, o que significa situar-se simultaneamente de dentro e de fora da prática.

1.6 A LÓGICA PRÁTICA DA CAPOEIRA

São estas as considerações que argumentam em favor de uma *démarche* que cuide em não se perder, pelo menos inicialmente, nos debates em torno das questões históricas e identitárias que têm mobilizado o interesse dos universos acadêmico e “nativo”. No intuito de orientar o trabalho por uma investigação da lógica inerente à própria prática, optei por estreitar o foco da pesquisa num campo etnográfico claramente definido espacial e temporalmente: as práticas performáticas das rodas de capoeira encenadas por dois grupos de capoeira angola de Salvador, apresentados acima. A escolha da roda como objeto central desta pesquisa contempla a centralidade que tal performance vem assumindo nas práticas e nos discursos dos grupos de capoeira angola contemporâneos – questão à qual me refiro no início deste capítulo – e, simultaneamente, decorre da opção teórico-metodológica que orienta este trabalho: investigar uma prática ritualizada através de um trabalho etnográfico participante que traga à luz os códigos e valores que a orientam e os modos de aquisição e transmissão dos mesmos.

As questões levantadas no estudo de uma prática – no caso presente, a experiência, constituição e transmissão de um jogo dito tradicional – são aqui tratadas com base numa releitura dos conceitos de *habitus* e de *incorporação dos valores* expostos por Bourdieu (1980). Seu modelo teórico-analítico, fundamentado num estudo extenso das práticas, incluindo alguns estudos de caso que se tornaram referenciais na pesquisa empírica, como *La Distinction* (1979), *Le Bal des Célibataires* (2002) e *Esquisse d'une Théorie de la Pratique* (2000), corresponde à recusa tanto do objetivismo que submete as relações entre os agentes a

um determinismo externo (mecânico ou inconsciente) como do subjetivismo que atribui a ação simplesmente a um ator racional perseguindo fins intencionalmente.

Enfocada nesta perspectiva, a prática (e mais especificamente a prática ritual) é de natureza dúbia, ambígua, pois tem como condição de ser ocultar os interesses tácitos pelos quais os atores são possuídos, isto é, as disposições adquiridas que orientam as ações sem passar por intenções conscientes. A apreensão científica tende a explicitar aquilo que deve justamente permanecer velado, pois a prática não implica – ou mesmo exclui – a lógica que aí se expressa (BOURDIEU, 1980). Donde a impossibilidade de traduzir a lógica da prática simplesmente em termos de intenção consciente ou de regras. Através do uso da terminologia do jogo, o modelo bourdieusiano destaca que os atores interagem no âmbito de estruturas objetivas (estrutura do jogo) que conhecem por familiarização e pertencimento a um grupo ou a uma classe, sem precisar efetuar escolhas conscientes ou obedecer a regras. As “estratégias”, embora aparentem apontar para uma intenção subjetiva com antecipação do futuro, tendem sempre a reproduzir as estruturas objetivas que as produziram. Elas são o produto do “futuro já sucedido de práticas passadas” (*idem, ibidem*). A chave deste paradoxo deve ser procurada na incorporação das estruturas objetivas: o habitus é a “história incorporada” em oposição ao campo, “historia objetivada” (*idem, ibidem*).

Se é pelo nascimento no interior de um grupo social ou classe que se dá de forma mais incondicional, porquanto mais inconsciente, a adesão aos valores que estruturam os comportamentos sociais, há no entanto toda uma escala de modos de aquisição do habitus que vai da simples familiarização à transmissão explícita, entre os quais o esporte, a dança, etc. Exercícios estruturais como rituais e jogos, ou todas as ações desempenhadas num espaço e num tempo estruturados, são modos de transmissão do domínio prático exercitados em todas as sociedades. O corpo, como a linguagem, é a sede dos significados, das memórias e portanto das disposições a reproduzir os valores da coletividade. Neste sentido, constitui-se como *locus* privilegiado da interiorização da exterioridade, ou mais, pode-se afirmar que só no corpo se completa a síntese indivíduo e sociedade, pois como afirma Bourdieu “ce qui est appris par le corps n’est pas quelque chose que l’on a (...), mais quelque chose que l’on est”²⁰ (BOURDIEU, 2000, p.123).

Esta incorporação das estruturas de um grupo nos sujeitos individuais é fruto de um processo lento e repetitivo; é uma aprendizagem de tipo iniciático tal como se pode observar nos grupos de capoeira angola. No enfoque aqui proposto, trata-se de apreender a prática da

²⁰ “O que se aprende pelo corpo não é algo que se tem, mas sim [algo] que se é”. Tradução da autora.

capoeira encarnada em homens, mulheres e crianças “reais” com os quais tenho convivido, pessoas estas que se tornaram – ou estão se tornando – “capoeiristas” através de um processo simultaneamente físico, psicológico e social, que remete à definição de Mauss para o que designa como *fato social total* (MAUSS, [1950], 2004).

Há, portanto, um conjunto de práticas ensinadas de um modo particular, não explícito, em virtude de serem desempenhadas regularmente e de modo igualmente particular, no espaço da roda de capoeira. Pergunta-se qual o sentido de tal combinação de elementos, ou seja, movimentos, cantos e ritmos, gestos e mímicas. Assim, um sistema de relações aparentemente arbitrário é focado como significativo. Alerta Bourdieu para a necessidade de compreensão de todos os atos ou discursos rituais, e não apenas os mais espetaculares, levando em conta a sua especificidade ressaltada nesses termos:

(...) la particularité [des actes et des discours rituels] réside précisément dans le fait que nul ne s’avise de les vivre comme absurdes, arbitraires ou immotivés, bien qu’ils n’aient d’autre raison d’être que d’être socialement reconnus comme dignes d’exister (BOURDIEU, 1980, pp. 35-36)²¹.

É também preciso dar voz às ressalvas de Bourdieu com relação ao uso do modelo estruturalista em etnologia. Segundo o autor, tal abordagem resultou em grandes equívocos, entre os quais o de focar esse sistema revelado pela análise estrutural como independente e autônomo em relação às funções sociais das interações. O uso da teoria estruturalista na antropologia levou muitas vezes a interpretar as variantes encontradas nas práticas e nos rituais como diferenças semiológicas dentro de um sistema de diferenças internas, como no modelo saussuriano, ignorando as correlações existentes com os demais sistemas de diferenças entre posições sociais. É preciso, portanto, compreender as ligações entre as diferenças internas entre elementos simbólicos e diferenças externas decorrente das posições dos agentes nas esferas econômicas ou políticas – os *campos* –, entre outras.

A *démarche* aqui proposta parte do estudo dos significados internos da prática, que têm sido negligenciados na bibliografia analisada sobre a capoeira. Trata-se de investigar a estrutura, constituição ou configuração da roda, isto é, a construção e a realização das ações e interações que envolvem os seus participantes, para em seguida relacionar o sistema diferencial de expressões e comportamentos com a estrutura do grupo hierarquicamente organizado. Desta forma, as diferenças são retraduzidas em termos de valores, bem como de

²¹ “a particularidade [desses atos e discursos rituais] reside precisamente no fato de que ninguém os vive como absurdos, arbitrários ou imotivados, ainda que não tenham outra razão de ser do que serem socialmente reconhecidos como dignos de existir” (Tradução da autora).

poder. A perspectiva é assim deslocada de uma análise que confronta o universo da capoeira como comunidade igualitária representativa dos grupos sociais dominados, por um lado, e as instituições dominantes (qualificadas pelos autores como racionais, brancas, modernas, etc) por outro, tal como é representado na maioria dos trabalhos consultados, para uma perspectiva em que se procura estabelecer analogias e homologias entre a excelência atribuída a certos praticantes a partir de fazeres (corporais, artísticas e comportamentos) e as relações de poder que estruturam os grupos.

Objetiva-se, assim, vincular os saberes e os poderes diferenciados que conferem as formas e os sentidos à prática da capoeira angola e, em seguida, compreender tal conjunto no contexto mais amplo das relações entre os grupos sociais também diferenciados envolvidos na (re)produção da prática.

1.7 METODOLOGIA E OBJETIVAÇÃO

Como já afirmado, os vínculos entre a capoeira e instâncias políticas, intelectuais e grupos socioculturais ou étnicos foram objeto de diversos estudos, cujos dados complementam a abordagem apresentada e são aqui confrontadas com aqueles produzidos na pesquisa de campo no universo de dois grupos baianos de capoeira angola.

Também são retomados aspetos etnográficos de pesquisas já disponibilizadas, quando os dados apresentados permitem esclarecer ou ampliar o foco das minhas observações ou ainda quando as conclusões às quais chegam os autores suscitam um diálogo proveitoso aos efeitos do trabalho, independentemente da coincidência ou não dos posicionamentos. É conveniente situar a perspectiva adotada pelos autores, no sentido de trazer à tona os pressupostos e valores inerentes à posição que ocupam no *campo*, para que se possa acolher suas contribuições. É importante que se diga isto porquanto existe, em muitos casos, uma estreita relação entre os pesquisadores da capoeira e seus objetos – o que também é o caso deste trabalho. O envolvimento com o universo que se pretende investigar costuma engendrar uma situação peculiar do pesquisador, que frequentemente se encontra vinculado ao seu objeto por laços afetivos, pois compartilha os valores e os interesses que animam os grupos de capoeira. Sendo assim, a sua perspectiva pode tender a uma certa idealização, pois a própria experiência enquanto membro de uma coletividade resulta na adoção consciente e/ou

incorporação de perspectivas e categorias dadas que orientam a sua apreensão. Ora, sabe-se que a relação que une o capoeirista a seu grupo, seu mestre e sua prática pode por vezes alcançar dimensões vitais em termo de auto-estima, inclusão social, equilíbrio físico e psico-afetivo. Em todo caso, isto implica uma identificação com este universo particular, sem a qual não haveria possibilidade de permanência prolongada no grupo.

Por outro lado, os dados e as conclusões que um trabalho acadêmico traz à luz irão direta ou indiretamente pesar no sentido de alimentar uma ou outra perspectiva sobre um objeto controvertido, pois a discussão sobre a identidade cultural negra ou afro-brasileira e a herança das matrizes tomadas como africanas, seja esta herança central ou apenas transversal nos estudos da capoeira, participa de um amplo debate com inegáveis dimensões políticas. Os discursos produzidos na academia, ao apresentarem o objeto sob uma vertente dada, enobrecida pela “objetividade científica”, exercem um poder de construção do real ao modo do discurso performativo (BOURDIEU, 1994) capaz de levar à existência fatos, relações e grupos ou, pelo contrário, relegar conclusões anteriores e alheias ao status de equívocos ou de simples mitos. Assim foi o caso de uma pesquisa etnográfica realizada pelo antropólogo português Neves e Sousa, em meados dos anos sessenta do século passado²², que revelava a existência de um rito de passagem consistindo numa luta entre dois rapazes observado em Angola e chamado de *dança da zebra* ou *N'golo*. Semelhanças notáveis entre os movimentos desempenhados em tal luta ritual e aqueles que caracterizam a capoeira brasileira, ressaltadas pelo autor do estudo, forneceram o insumo para pesquisas ulteriores argumentando a favor da origem Bantu da capoeira. A dança do *N'golo* como possível origem da capoeira é retomada em praticamente todos os trabalhos acadêmicos enfocando este tema dos últimos 30 anos²³.

Mais relevante ainda é que várias academias de capoeira angola adotaram como símbolos e logotipos representativos dos seus respectivos grupos o desenho de duas zebras em confronto, inspirados nos dados aportados pela pesquisa portuguesa e retomados não só nos mais recentes estudos acadêmicos brasileiros como também na literatura de vulgarização. Este

²²A primeira referência ao trabalho deste antropólogo é encontrada em Câmara Cascudo. Diz ele: “Albano de Neves e Sousa, de Luanda, poeta, pintor, etnógrafo, encarregou-se de elucidar o lado de lá; as fontes da capoeira” (CASCUDO, 1967, p. 184).

²³ Não pretendo aqui recusar tal hipótese, nem mesmo participar do debate polêmico sobre a trajetória histórica da capoeira no Brasil e na Bahia, inclusive porque a proposta da pesquisa não inclui abordar a discussão da origem da capoeira. Entretanto, convém ressaltar que faltam estudos comparativos entre as diversas lutas e danças rituais africanas e as suas supostas heranças na América do Sul e no Caribe, regiões em que se encontram diversas modalidades dessas práticas lúdicas e marciais (como a *Bassula*, a *Ladja* e o *Mouringue*). Neste sentido, a relação entre capoeira e *N'golo* me parece ser demasiadamente estreita em vista das múltiplas interseções que caracterizam as manifestações lúdicas e religiosas reinterpretadas pelas diásporas africanas nas Américas. Só nos últimos anos, pesquisadores e capoeiristas têm iniciado pesquisas a respeito dessas manifestações; assim, pode-se esperar que o tema inspire novas pesquisas num futuro muito próximo.

exemplo evidencia os vínculos que unem o mundo acadêmico e o universo da capoeira, num contexto em que a produção simbólica, acadêmica ou não, pode se tornar um elemento estratégico na disputa pelo reconhecimento de indivíduos e grupos e traz assim à tona a questão da relação do pesquisador com seu campo e objeto, justificando uma atenção especial.

A dimensão metodológica da pesquisa adquire assim um lugar central no conjunto do trabalho, correspondendo à posição donde se empreende a observação. Trata-se do elemento que condiciona não só a escolha dos dados considerados relevantes, como também a perspectiva analítica que orienta a sua interpretação. Ao pretender aqui investigar o que acontece na roda de capoeira com a finalidade de identificar e/ou reconhecer os códigos e valores que estruturam tal prática e constituem seu sentido singular, é preciso questionar os pressupostos inerentes à própria *démarche* da autora, pressupostos estes que se originam em duas vertentes da experiência: como praticante e admiradora da capoeira e na perspectiva de um trabalho acadêmico em Ciências Sociais. Ambas as posições implicam compromissos e acarretam determinados ângulos de visão que decorrem, em grande parte, do uso de categorias de apreensão e de critérios de coerência, ou seja, de uma lógica.

A perspectiva bourdieusiana auxilia a minha reflexão ao ressaltar a diferença entre a lógica teórica da prática, oriunda de uma apreensão que faz das práticas um “uso cognitivo” (BOURDIEU, 1982), esquecendo que as relações e as práticas que se pretende objetivar cumprem outras funções para os agentes, e a lógica prática da prática, decorrente dos habitus, predisposições incorporadas que estruturam as práticas sem que os agentes tenham intenções reflexivamente percebidas de perseguir determinados fins. Entre as construções teóricas sobre a prática, ainda se há de distinguir entre aquelas às quais os próprios agentes recorrem para explicar ou justificar seus modos de agir e as elaborações científicas. À duplicidade das perspectivas teóricas, é necessário responder através de uma dupla ruptura (BOURDIEU, 1980). A primeira é a já clássica ruptura epistemológica, que consiste em demarcar-se do ponto de vista dos agentes, da *sociologia espontânea*, termo que corresponde ao que Durkheim (1990) chamava de *pré-noções*. A segunda consiste em romper com o ponto de vista do observador, isto é, com o distanciamento necessário à observação científica para questionar as condições e os pressupostos de natureza social de tal postura e compreender que esta obedece a uma lógica diferente daquela que impulsiona os agentes, para enfim reintroduzir na análise essa distância objetivada. Tal *démarche* consiste, assim, em objetivar a objetivação.

Aos efeitos de alcançar este objetivo, à modalidade de observação participante, escolhida pelo fato de a autora do projeto conviver e participar das atividades dos grupos de capoeira observados desde uma época prévia à investigação, é associado um rigoroso acompanhamento crítico. Aposta-se na fecundidade da tensão relacional do binômio pesquisadora/campo para propiciar uma reflexão sobre os processos de naturalização dos valores. Através de uma postura reflexiva que interroga a escolha das categorias que surgiram de um modo que parecia “natural” no processo de tomada de notas que acompanhou as observações, são desvendados alguns dos pressupostos ocultos na vivência nativa. Em outros termos, a descrição do ritual, fase fundamental do trabalho etnográfico, é reveladora de categorias de classificação que também são categorias de apreciação ou de julgamento, as quais são incorporadas e remetem aos valores dos capoeiristas: o jogo é *bonito*, tem *axé*, é *jogo de mestre* ou *jogo de compadres*, o capoeirista é *aluno de Mestre X*, *aluno antigo*, *mandingueiro*, *de fora*, *mulher*, etc.

Por outro lado, também se lança mão, na etnografia, de critérios de classificação e avaliação inerentes à pesquisa científica para a medição e/ou comparação dos fenômenos observados. Trata-se, por exemplo, nos procedimentos de observação e de colheita de dados, de quantificar elementos da prática – o número de cantigas interpretadas numa roda, por exemplo – e/ou de medir os tempos de atuação dos jogadores, dos revezamentos de jogo ou de canto. Este concernimento com as quantidade e duração objetivas das performances é alheio aos marcos apreciativos nativos e remete a um trato do tempo orientado pela racionalidade científica, além de revelar habitus oriundos da origem européia – mais precisamente, francesa – da pesquisadora. Não se trata aqui de empreender uma síntese entre estes dois *ethos* diferenciados, mas de submeter as categorias êmicas (dos capoeiristas, entre os quais a autora em certo sentido e em certa medida) a uma análise sociológica de tipo etnográfico cujos instrumentos (fundamentados na racionalidade científica) são também objetivados.

Procurou-se assim reconstruir o objeto, evidenciando as divergências e intersecções entre a posição do fazer/participar e a posição do observar/analisar ao custo de um posicionamento reflexivo ao mesmo tempo difícil, desafiante e extremamente enriquecedor. Tal jogo entre distância/objetivação e familiaridade, que já se encontra presente, embora de um modo diferenciado, na minha experiência de estrangeira convivendo há duas décadas na capoeira e no Brasil, sustenta uma posição e um olhar que oscilam de dentro para fora e vice-versa. As duas experiências distinguem-se, no entanto, de forma significativa, pois, se na vida

cotidiana exerço o meu estranhamento de forma quase naturalizada²⁴, trata-se agora de objetivá-lo.

Em outros termos, foi preciso atentar à diversidade de pontos de vista, alternado e/ou se sobrepondo ao longo da observação e da escrita, que revelam níveis de identificação, de familiaridade e de conhecimento distintos. Optou-se pelo uso da primeira pessoa verbal para expressar a posição de autora da pesquisa e do texto, o que permitiu reservar o *nós* aos enunciados em que se deseja marcar a pertença ao universo dos angoleiros (*nós capoeiristas* ou, em outros momentos, *nós do Nzinga*). O uso do *eu* autoral permite que se desenhe o *ele/eles* do objeto e expressa – e propicia – o distanciamento necessário à análise. Enfim, esse *eu* assume a sua parcialidade e a sua subjetividade: quem escreve é **capoeirista, mulher, estrangeira e pesquisadora**. Ou ainda: enquanto capoeirista, tende a partilhar e, portanto, a perceber as experiências vivenciadas pelos aprendizes capoeiristas (e tende a ignorar aquelas dos mestres) e, enquanto mulher estrangeira, ocupa uma posição no *campo* que orienta o foco da observação no sentido de tornar mais visíveis as relações de poder.

A esse esforço de esclarecimento da posição da autora do trabalho²⁵, ou seja, do “sujeito”, falta ainda acrescentar uma consideração sobre a sua finalidade, seu receptor, já que esta segunda face determina, também, aquilo que é dito – ou não – no texto que segue. Parafraçando Castoriadis, a pergunta “quem?”, que remete à subjetividade daquilo chamado de indivíduo social, surge logo que se produz uma interpretação (o autor está se referindo à psicanálise, mas não há como negar que uma etnografia também seja, em parte, uma interpretação). Contudo, segue afirmando que qualquer interpretação dirige-se também a alguém e, neste sentido, implica a segunda pergunta: “para quem?” (CASTORIADIS, 1990, p. 235). Pois o presente texto destina-se em primeiro lugar a leitores acadêmicos e procura corresponder às exigências e padrões deste universo; por outro lado, também objetiva satisfazer leitores capoeiristas, o que significa respeitá-los, pesar o dito, omitir nomes ou fatos suscetíveis de explicitar aquilo que deveria permanecer na opacidade da prática.

²⁴ Praticamente, é um estranhar familiar.

²⁵ Como demonstra Geertz (1989), as estratégias textuais, ou seja, o estilo adotado pelo autor da etnografia, são indissociáveis das representações construídas a respeito do mundo do “outro”.

1.8 ETNOGRAFIA E EXPERIÊNCIA

A etnografia apresentada a seguir é construída a partir de uma pesquisa participante nos grupos Nzinga e FICA, no período entre novembro de 2005 e fevereiro de 2007. No primeiro desses grupos, as observações aconteceram em paralelo com a continuidade da minha participação às atividades regulares de treinos, rodas, conversas e convivência com os membros do Nzinga. No que concerne ao segundo, foram efetuadas visitas sistemáticas às rodas, treinos e *workshops* promovidos pela FICA, além de contar com narrativas (escritas e orais) elaboradas por uma capoeirista – também estudiosa da capoeira – membro deste grupo.

A escolha e a interpretação dos dados é condicionada pela própria vivência da autora, pois aquilo que é visto no “trabalho de campo” se insere num conjunto de conhecimentos e de experiências mais amplo no universo da capoeira angola em geral e nesses dois grupos, em particular²⁶. Esta perspectiva subjetiva procurou se confrontar com as experiências e apreensões – construções objetivas e subjetivas – do mesmo objeto, expressas por outros capoeiristas/pesquisadores envolvidos ou situados em diversas áreas de conhecimento.

Tal diálogo foi propiciado pela criação de um grupo de pesquisa expressamente constituído de estudiosos da capoeira, em Salvador, no início ano de 2006, reunidos em torno da proposta de se discutir os textos e produções dos seus participantes. O grupo de Estudo Mestre Noronha, sediado no Instituto Jair Moura, no bairro do Garcia, no centro de Salvador, realiza encontros quinzenais em que são apresentados estudos e pesquisas sobre a temática, reunindo capoeiristas que estudam capoeira, além de outros interessados. Alguns resultados parciais que desembocaram no texto da presente Dissertação foram debatidos nesse contexto. Através dos debates desenvolvidos neste ambiente, foi possível entrar em contato com diversas faces da experiência de capoeirista que enriqueceram e matizaram alguns aspetos das minhas próprias observações.

A escolha desse fórum de discussão num âmbito externo aos grupos está associada às restrições impostas pela estrutura organizacional hierárquica dos grupos de capoeira. Diversos elementos que a observação das práticas e a própria prática trazem à tona, associados às relações de poder – como a eufemização da violência ou a cooptação dos líderes, por exemplo

²⁶ Sou membro do Nzinga desde sua criação em Salvador, em 2003 e participei das atividades dos anos iniciais da FICA (de 1997 a 2000). Além da minha participação nesses dois grupos, enfocados na pesquisa, fui aluna em mais três grupos de capoeira angola da linha de Mestre Pastinha: GCAP (1989); Sementes do Jogo de Angola (1990-1992); e ZIMBA (1993-1997).

– remetem ao domínio do “tácito”, do não dito ou mesmo do desconhecido dos próprios atores. É relevante lembrar que meu ofício de pesquisadora não neutraliza a minha posição no *campo*, que comporta acordos, também tácitos, no sentido de aderir às regras implícitas e explícitas do grupo.

Nestas condições, o exercício de observação ocorreu de modo quase mudo (à exceção da autorização prévia obtida junto aos mestres), sem que eu solicite esclarecimentos sobre aquilo que estava sendo visto ou ouvido – e também, sem que me fossem solicitados esclarecimentos sobre aquilo que eu estava vendo e escrevendo. As “interpretações dos atores” (GEERTZ, 1989) fazem parte daquele fluxo de fazeres e dizeres que se oferecia à observação, ainda mais porque, em muitas das situações enfocadas, havia alguém ensinando algo a outro alguém. Os mitos, a tradição oral, a *filosofia* explícita da capoeira são apreendidos em meio ao conjunto de elementos considerados significativos apresentados no texto, constituindo-se como uma das facetas da experiência vivenciada pelos capoeiristas²⁷.

A partir do prisma da experiência, um dos objetivos centrais da etnografia é focar a dimensão corporal da prática no intuito de revelar as disposições físicas e mentais interiorizadas no esquema corporal próprio ao capoeirista. Ora, esta construção corporal, resultado de uma educação da gestualidade e dos sentidos adquirida ao longo de uma aprendizagem de longa duração²⁸, embora se situe aquém da consciência e da linguagem oral, encontrando-se assim ausente das racionalizações dos agentes, constitui-se como suporte às crenças e valores que estruturam a prática dos grupos de capoeira.

Em termos do procedimento etnográfico, nossa abordagem inspira-se nos procedimentos do sociólogo Loïc Wacquant em seu estudo sobre o pugilismo, *Corpo e Alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. O objetivo perseguido pelo autor é restituir à sociologia *a dimensão carnal da existência através de detecção e de registro, de decodificação e de escritura da dimensão afetiva e sensorial do mundo social geralmente negligenciada pelas abordagens estabelecidas* (WACQUANT, 2000, p. 11). O autor parte do conceito de aprendizagem pelo corpo, bastante visível no caso do boxe, pois a transmissão desta prática se dá aquém da linguagem verbal, e propõe estender tais mecanismos aos agentes sociais que participam de universos aparentemente bem menos corporais como os

²⁷ Em razão da opção metodológica inspirada na teoria da ação prática e em consequência desses ensinamentos “tradicionais” terem sido repetidos tantas vezes no decorrer da minha aprendizagem e também interpretados e comentados sistematicamente na maior parte da bibliografia sobre capoeira, tenderam a atrair menos minha atenção do que outros elementos mais discretos ou implícitos.

²⁸ É característica da capoeira angola a lentidão do ritmo de aprendizagem. Um capoeirista demora em torno de 20 anos para tornar-se mestre, um aluno novo pode passar de 3 a 6 meses treinando apenas os primeiros movimentos, e são geralmente necessários anos para aprender a tocar berimbau.

intelectuais. Disto se depreende que a sociologia deve, na medida do possível, compreender pelo corpo o universo que analisa (WACQUANT, 2006).

Esta vertente da análise permite que sejam integrados ao trabalho os domínios da experiência e da subjetividade, favorecendo o aproveitamento dos conhecimentos práticos da pesquisadora a respeito dos grupos e de seus componentes enfocados no trabalho. Com a *démarche* de objetivação, acima referida, estabelece-se uma distância para com os habitus adquiridos no meio e expressos na linguagem nativa. Torna-se desta forma possível confrontar os dados objetivos concernentes à estrutura da roda – configuração dos espaços físico e temporal, dinâmica dos revezamentos, classificação dos componentes em termos de gênero, nacionalidade, idade, entre outros – com a vivência subjetiva da investigadora e dos seus companheiros de capoeira, cuja interlocução cotidiana e não necessariamente reflexiva também constitui uma fonte de dados, já que é reveladora dos valores “naturalmente” atribuídos à prática.

As interações verbais espontâneas informam sobre as percepções e apreciações dos atores quanto às situações vivenciadas na capoeira “em tempo real”, à diferença dos depoimentos recolhidos por ocasião das entrevistas habitualmente utilizadas como fontes nas pesquisas, em que os capoeiristas – previamente escolhidos pelo entrevistador – expressam opiniões, relatam acontecimentos que tacitamente julgam significativos e dignos de ser lembrados naquela ocasião, ou seja, construções que, embora originadas na experiência, dela omitem os elementos percebidos como não consoantes com a imagem idealizada construída pelo grupo.

Esses diálogos informais e cotidianos são designados por Wacquant pela expressão *currículo oculto*, por vincular informações práticas ausentes nos ensinamentos mais formais de tais situações de aprendizagem. O aproveitamento dessas falas é central numa pesquisa que investiga as percepções e os julgamentos dos praticantes: são captados em contextos interativos precisos nos quais os ditos são dirigidos a interlocutores que ocupam posições diferenciadas no meio; prescindem das coerência e correção – moral e/ou lingüística – (auto)exigidas dos informantes de uma pesquisa etnográfica; enfim, são muitas vezes simultâneos aos próprios fazeres a que se referem, sendo assim reveladores das emoções suscitadas pelos acontecimentos.

O vocabulário êmico constitui, portanto, um segundo eixo interpretativo complementar à dimensão corporal da experiência. Constitui um meio de organização e um

canal de expressão dos valores e afetos associados a esta dimensão, quando os capoeiristas julgam as interações que presenciam ou das quais participam e, desta forma, tornam acessível a subjetividade da suas experiências. Por outro lado, há um aproveitamento desses dizeres nativos no sentido de serem os veículos de permanências históricas: através dos termos êmicos, relatos individuais contemporâneos sobre a prática da capoeira podem ser vinculados a elementos do passado e informar sobre a profundidade histórica dos habitus.

Com as gírias dos capoeiristas associadas a suas expressões corporais, trata-se também de adentrar um universo que muitas vezes escapa ao enfoque convencionalmente sociológico, pois se situa aquém da racionalização: o dos sentimentos. A intuição concernente ao lugar que o corpo e a emoção ocupam na construção social também fundamenta o estudo de Wacquant acima referido, que, por sua vez, retoma de Marcel Mauss (1968; 2004) o tema da educação da emoção para analisar a construção emocional inerente à identidade do boxeador. Esta mesma perspectiva mostra-se muito relevante no âmbito do presente trabalho. Com efeito, o domínio da expressão dos sentimentos nas performances corporais do jogo da capoeira é central, sendo a habilidade em esconder as demonstrações de medo, dor ou raiva, ou, pelo contrário, de teatralizar tais sentimentos ou seus opostos – segurança, alegria, ingenuidade – um dos principais componentes dos critérios de excelência, do mesmo modo que as qualidades de destreza corporal ou de execução musical. Assim, recorrer à experiência sensorial e emocional dos agentes constituiu-se como ferramenta complementar essencial no sentido de indagar a natureza das normas coletivas implícitas que sustentam a expressão dos sentimentos considerada adequada e as formas de aquisição/educação de tais manifestações legitimadas pelo grupo.

A atenção dada à linguagem e ao corpo no trabalho junto aos dois grupos de capoeira se orienta no sentido de trazer à tona a progressiva incorporação dos esquemas de percepção e de ação do capoeirista que são simultaneamente raízes e frutos de tais modos de sentir, agir e interagir. Estas disposições estruturadas e estruturantes, como as definiu Bourdieu (2000), podem também ser apreendidas nos componentes dinâmicos da corporeidade. Esta pesquisa, ao se deter especificamente sobre o repertório gestual característico da capoeira angola, elemento consideravelmente complexo no sentido em que associa dança, teatro, mímica e luta, além de incluir elementos da gestualidade religiosa afro-brasileira, procura trazer à luz as percepções do mundo suscitadas pelas tomadas de posição – entendendo a expressão no seu sentido literal – dos atores. Propõe-se assim estabelecer uma correspondência entre posições no espaço físico da roda e posicionamento no espaço social, sendo a estrutura do grupo de

capoeira apreendida como mediação e ferramenta de leitura da analogia proposta. Neste sentido, não só se analisam os gestos e movimentos executados no jogo que opõem os dois adversários, como também se abre o foco da observação para uma perspectiva mais abrangente que apreende os deslocamentos e as interações do conjunto dos participantes na roda. Trata-se, portanto, de desvendar a qualidade dos espaços simbólicos construídos através das configurações rituais – espaço do jogo propriamente dito, espaço da bateria musical, espaço da platéia – e de perceber regularidades na ocupação destes espaços portadores de valores diferenciados.

O texto elabora e reconstrói os diversos elementos da experiência de aprendizagem e de realização da capoeira angola, organizando-os em três tópicos que emprestam seus nomes aos capítulos: percepções, valores e posições.

No **capítulo 2: Percepções**, acompanham-se os processos de aprendizagem da capoeira no sentido de propiciar o entendimento das modalidades de incorporação dos movimentos e gestos que constituem o repertório físico da capoeira angola. São ressaltados os efeitos do trabalho físico/técnico sobre as percepções dos aprendizes no sentido de uma reconfiguração da percepção do espaço e do próprio corpo. Num segundo momento, atenta-se à dimensão interativa do jogo, focalizando-se o desenvolvimento de habilidades criativas que garantem a eficiência da capoeira. Explorando a metáfora nativa da capoeira enquanto “linguagem” ou “diálogo”, procura-se estabelecer analogias entre a comunicação corporal e a comunicação verbal, no sentido de compreender as dimensões individuais e coletivas dos códigos do jogo. Enfim, levando em conta o papel central da temporalidade no processo de aprendizagem da capoeira, reflete-se sobre a natureza iniciática que a prática partilha com o universo do candomblé.

No **capítulo 3: Valores**, trata-se de ampliar o domínio da vivência corporal constitutiva da formação do capoeirista, acrescentando à análise observações concernentes à educação emocional dos “iniciados”. São apresentados os componentes lúdicos e teatrais do jogo e analisados os mecanismos de incorporação de tais esquemas emocionais, destacando-se o papel do canto enquanto veículo de valores éticos e estéticos ambíguos. O tema da ambigüidade é retomado com base na releitura dos termos êmicos *malandragem* e *mandinga*, cujos sentidos são aprofundados mediante sua vinculação aos referenciais históricos e míticos transmitidos pelo viés da tradição oral. O cruzamento entre a observação das práticas contemporâneas e as interpretações “tradicionalistas” traz à tona a questão da re-significação do ethos em contextos de heterogeneização dos grupos.

No **capítulo 4: Posições**, o momento da roda propriamente dita é focado na sua especificidade, qual seja, suas características formais em termos de organização ritualizada dos fazeres. Essa perspectiva se detém sobre algumas questões que aparecem como centrais nas representações que os capoeiristas elaboram sobre esse espaço: o perigo do jogo e o controle da violência; a responsabilidade do capoeirista para com seu grupo e os modos de expressão do pertencimento; e o caráter sagrado da bateria musical e do conjunto do acontecimento. Em seguida, atenta-se à dinâmica de revezamento dos atores nesse ambiente estruturado, contextualizando o tema dos valores no âmbito das relações hierárquicas entre membros dos grupos e entre grupos diversos cujo encontro têm lugar no momento da roda. Esta análise procura associar os valores práticos encenados na roda aos mecanismos políticos de manutenção destes grupos, ou seja, reconstruir a analogia “nativa” entre capoeira (pequena roda) e mundo real (grande roda) a partir dos dados levantados na pesquisa.

Convém ainda explicitar alguns códigos tipográficos adotados nas páginas que seguem.

As vozes que se expressam na escrita são de diversos tipos. Além da fala da autora, na maior parte das vezes expressa pelo pronome pessoal na primeira pessoa do singular (opção justificada acima), são reproduzidos no texto os dizeres e interlocuções dos capoeiristas e alguns trechos do caderno de campo.

As notas de campo são apresentadas em estilo próprio, caracterizado por parágrafo com recuo e sem margem na primeira linha. Pode-se reconhecer facilmente este tipo de referência pela identificação que vem imediatamente depois da nota, que traz o nome do grupo em cujo ambiente foi feito o registro e a data do mesmo. Mesmo no caso da observação de um aspecto recorrente da prática, preserva-se a data do registro. Quando se trata do discurso alheio, conserva-se a forma em que foi captado e omite-se, quando se avalia necessário, o nome do seu enunciador. O discurso do praticante de capoeira, qualquer que seja seu posto, vem em itálico.

O vocabulário êmico vem em geral grafado em itálico. Entendem-se como *ênicos*, aqui, os termos característicos do grupo e cuja utilização pode ou não ocorrer fora de seus ambientes próprios. O que os torna emblematicamente ênicos é o fato de que, quando são utilizados fora desses círculos, são reconhecidos como próprios deles. Entretanto, isto não implica em exclusividade semântica. Pode ser útil, aos efeitos de esclarecer esta notação, um exemplo: o termo *mandinga* é utilizado com diversas acepções. Neste estudo, quando é

grafado em itálico, a autora quer chamar a atenção para as conotações especiais que o termo adquire no próprio meio estudado.

CAPÍTULO 2: PERCEPÇÕES



Figura 1: Vários

Joga bonito que quero aprender.

Retomando este verso de uma das cantigas mais tradicionais da capoeira angola, é possível vislumbrar alguns traços, entre os mais fundamentais, do percurso de formação de um capoeirista. Digo *capoeirista* como também poderia estar me referindo a um aluno ou iniciante, pois, como será apresentado a seguir, o processo de aprendizagem da capoeira angola é constante, independentemente do grau de excelência já adquirido pelo jogador. Os mestres reafirmam regular e publicamente seu estatuto de eternos aprendizes, cada experiência de jogo se configurando como uma oportunidade de desenvolver mais uma compreensão, um conhecimento, lançar mão de uma nova estratégia de ataque ou defesa; enfim, uma atuação singular rica em ensinamentos surge de cada nova interação. Assim, qualquer que seja o nível de experiência do capoeirista, o jogo com o outro se constitui sempre como oportunidade de aprendizagem.

Entretanto, há neste mesmo verso um segundo sentido, não menos explícito: aprende-se a capoeira vendo o outro jogar, como diz o segundo verso do refrão: *Joga bonito que eu quero ver.*

De fato, quem canta na roda está assistindo ao jogo. Aprende-se a capoeira vendo os jogos alheios, sendo a roda de capoeira o espaço em que são oferecidos os modelos e as oportunidades de praticá-los. Quando falo em *modelo*, no entanto, não me refiro apenas aos golpes ou ao que se costuma chamar *técnicas*, isto é, as performances físicas que constituem o aspecto mais espetacular do jogo da capoeira. Pois o que se aprende na roda, muito além de “fazer”, seriam modos de ser, isto é, de perceber e interagir com o outro e com o mundo. Numa situação de aprendizagem deste tipo, são indissociáveis as experiências oriundas da observação daquelas que remeteriam ao desempenho físico ou artístico próprio, sendo ambas vertentes de uma “participação”.

Ir para roda; estar na roda; entrar na roda; jogar na roda; cantar na roda; tocar na roda; ficar na roda; e, finalmente sair da roda: essas formulações remetem a modos de participação na roda de capoeira, que podem ser apreendidos como momentos sucessivos – se a perspectiva adotada for da participação de um indivíduo – e/ou simultâneos – do ponto de vista do evento na sua totalidade, como num registro global de um único instante em que seriam enfocados todos os participantes nos seus papéis particulares. O conjunto destes fazeres, complementares e intercambiáveis, dos quais o capoeirista lança mão na roda ao mesmo tempo em que observa sua realização na atuação de seus pares, é o que constitui um

ambiente de aprendizado que se assemelha à aprendizagem por familiarização, apontado por Bourdieu como sendo um modo de aquisição da *arte* e da arte de viver que caracteriza a vivência “nativa” (BOURDIEU, 1980).

Retomando da teoria da prática bourdieusiana o termo *arte* para qualificar o modo de fazer próprio a um grupo particular, introduz-se um terceiro elemento significativo, implícito no verso da cantiga, quando, ao se solicitar que se jogue bonito, atribui-se à qualidade estética um papel central na transmissão dos saberes. A qualidade estética das expressões corporal e musical exerce um inegável poder de sedução sobre o público que assiste pela primeira vez ao jogo, tanto que o encantamento com a beleza da capoeira constitui-se como um dos motivos mais frequentes de adesão de novos entrantes nos grupos. Falar da beleza do jogo, no entanto, reenvia à subjetividade dos critérios de avaliação, pois, como revela a análise dos dados etnográficos obtidos mediante a observação das rodas dos dois grupos enfocados na pesquisa, na capoeira, assim como em outros universos sociais, a apreciação valorativa das práticas reflete julgamentos de valores próprios aos seus membros, que cabe aos novatos adquirir no curso da aprendizagem. Assim, o jogo bonito só poderá se constituir como modelo para quem tiver discernimento para julgar a qualidade das maneiras de agir e interagir, o mestre ou aluno experiente. Ora, tais critérios, além de extremamente variáveis, são raramente explicitados, razão esta pela qual a convivência na roda acaba sendo a maior oportunidade de presenciar as manifestações de aprovação ou censura das posturas e atitudes e, conseqüentemente, de orientar seus comportamentos em função dos critérios partilhados pelo grupo.

Assim, muito mais do que a aquisição de técnicas físicas propriamente ditas, o que a participação na roda propicia, sob a forma de uma freqüência assídua neste ambiente, seria a familiarização com as regras implícitas do jogo, no sentido de um conjunto de ações e interações apropriadas – ou seja, consideradas como tais pelos membros do grupo – às circunstâncias particulares. Tal aprendizagem dá-se de modo não reflexivo, difuso, sendo o trabalho pedagógico exercido por todo um grupo sem que se recorra necessariamente à explicitação discursiva.

A participação na roda de capoeira foi, em outros tempos, o modo privilegiado de entrar no universo da capoeira como destaca o historiador Fred Abreu. Referindo às lembranças da aprendizagem da capoeira de Mestre Waldemar da Paixão, por volta dos anos trinta a quarenta do século passado, afirma que a iniciação no jogo se dava na própria roda de capoeira, “sem interrupção do seu curso”, sendo tal procedimento chamado de

“oitiva” (ABREU, 2003)²⁹. O relato das primeiras experiências na roda por Mestre Waldemar, um dos grandes nomes da capoeira do século XX, ilustra bem a função pedagógica da roda de capoeira de então e a informalidade da aprendizagem:

Eles [os mestres] vinham para Periperi, aquela roda danada. Foi quando eu peguei a aprender com eles. Eu era rapazinho. Comprava duzentos réis de vinho tinto, aquele copo branco de alça, ele tomava e dizia: *pegue na boca da minha calça!* Eu levava para pegar na boca da calça dele e ele virava aquela cambalhota desgraçada e já cobria com rabo de arraia. Quando eu ia levantando ele dizia: *não levante não, lá vai outro!* Os alunos dele jogavam com a gente como que [se] agente já era [fosse] bom. (*idem, ibidem*, p. 20).

A iniciação dos jovens à capoeira começava por uma convivência nos locais em que aconteciam as rodas. Observando os fazeres dos mestres, prestando-lhes pequenos serviços, em suma, transitando nos mesmos espaços, os rapazes adquiriam os primeiros conhecimentos sobre o jogo. Não raro, algum capoeirista experiente passava a ensinar a sua arte para algum deles, mostrando-lhe golpes e malícias da vadiação e chamando-o para a roda.

Se, como destaca Abreu, a aprendizagem da capoeira conta hoje com procedimentos bem mais sistematizados, a convivência na roda, isto é, a dupla experiência do jogar e do ver jogar a capoeira, não deixou de constituir um ponto central do processo de iniciação até hoje. A participação na roda é incentivada e sua importância justificada pela especificidade dos conhecimentos que propicia: o jogo de capoeira na sua completude tem lugar no ritual da roda de capoeira, ocasião em que se encontram reunidos e ordenados os diversos fazeres (corporais, musicais, teatrais), em situações de interação sempre novas, singulares e imprevisíveis. Enfim, além de espaço de aquisição de saberes únicos, a roda constitui-se como finalidade da prática da capoeira angola: aprende-se a capoeira para jogar na roda.

²⁹ Sobre a oitava : “Era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava a iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele. Diferentemente de hoje em dia, quando é mais freqüente se iniciar o aprendizado através de séries repetitivas de golpes e movimentos, antigamente, o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo : um balão boca de calça, por exemplo. A partir dele, se desdobravam outras situações inerentes ao jogo, que o aprendiz vivenciava orientado pelos ‘toques’ do Mestre” (ABREU, 2003, p.20) .

No entanto, o aluno novo do grupo de capoeira permanecerá algum tempo³⁰ na posição de mero observador da roda sem se autorizar - ou ser autorizado, pois a auto-avaliação do iniciante nem sempre coincide com aquela do mestre ou responsável do grupo – a entrar na roda, isto é, jogar, além de que, nas suas primeiras participações efetivas nos jogos de capoeira na roda, sua atuação não passará, muito provavelmente, de alguns poucos minutos, ou mesmo segundos – embora possam parecer-lhe intermináveis. Nesse período inicial, ele está participando de treinos e das aulas de instrumentos musicais regulares que têm por objetivo fornecer-lhe o preparo necessário à sua futura iniciação na roda.

A roda e os treinos aparecem assim como duas instâncias de formação do capoeirista distintas e complementares. Se a roda se constitui como horizonte dos treinos, o treino, por sua vez, fornece insumos para o desenvolvimento das seqüências interativas do jogo na roda.

Optei, neste capítulo, por retomar do universo empírico que constitui o objeto, a ordem do percurso de aprendizagem, detendo-me, em primeira instância, sobre as modalidades de aprendizagem praticadas nos treinos. Não se trata aqui de uma démarche realista, ou de qualquer pretensão de calcar o modelo analítico sobre a experiência do capoeirista, mas sim de dar destaque à vertente da experiência que se encontra mais negligenciada na bibliografia disponível sobre este tema. O treino, e mais particularmente os treinos iniciais, não são comentados pelos próprios atores, raramente são filmados ou fotografados para a produção de material de pesquisa, nem mesmo nas inúmeras reportagens sobre capoeira produzidas nas últimas décadas, e acabam sendo esquecidos pelos capoeiristas experientes. As tentativas iniciais de execução dos movimentos são pouco gloriosas, desajeitadas, feias...

Assim, poderiam levar ao descrédito alguns mitos sobre uma suposta “naturalidade” da capoeira, associados à perspectiva essencialista que embasa a transmissão da prática numa herança qualificada como étnica ou ancestral. Tais abordagens não questionam a construção de tal “naturalidade” corporal, ainda mais porque se alimentam em fontes oriundas das próprias racionalizações dos atores envolvidos na transmissão/reprodução da prática, os quais

³⁰ Quantificar e/ou generalizar a avaliação deste período em que o capoeirista iniciante se omite – e é omitido – dos jogos na roda afastaria a análise da observação empírica e da própria experiência. Observa-se considerável diversidade no que diz respeito à primeira entrada do novato na roda, o que se deve às variações de cada fator influenciando direta ou indiretamente nesta ocorrência: o ritmo de aprendizagem individual; o grau de coragem e agressividade do aluno; a avaliação do mestre em relação ao desempenho do aluno; a opção do mestre por provocar e desafiar o aluno, ou por deixá-lo tomar a própria iniciativa. Além desses fatores individuais e interpessoais, pesam significativamente aqueles relativos à configuração da(s) roda(s) em que se dá – ou não – a primeira atuação do novato, sendo uma roda restrita aos membros do grupo mais favorável, enquanto uma roda com convidados de outros grupos inibe tanto o iniciante quanto o seu mestre, já que a exposição de um membro do grupo afeta igualmente o nome do grupo e do mestre; enfim, uma roda com poucos participantes favorece a ocorrência dessa primeira experiência, pois há mais tempo a ser dividido entre todos os participantes.

ignoram – em grande parte não intencionalmente, embora se deva levar em conta também a existência de não-ditos (ou segredos) estrategicamente destinados a dificultar o acesso ao conhecimento – os mecanismos de incorporação da sua arte.

Trata-se de esclarecer, então, quais são os conteúdos e modos de aquisição da capoeira angola desenvolvidos no âmbito dos treinos – ou aulas, termo igualmente comum no vocabulário dos praticantes –, e de que maneira as habilidades adquiridas através dessas modalidades específicas de ensino sistematizado se articulam com o espaço de iniciação da roda.

2.1 TREINAR O CORPO E AS PERCEPÇÕES

Existe, em todos os grupos de capoeira angola da atualidade, um espaço claramente definido de aprendizado, qual seja, os ditos horários de “treino”, geralmente oferecidos nos períodos da noite – para os adultos –, com uma frequência de duas a quatro sessões semanais. A roda, por sua vez, tem lugar num único dia, no caso dos grupos observados. Trata-se da sexta feira de noite (grupo Nzinga) e do sábado de manhã (FICA)³¹.

É participando dos treinos que o aluno iniciante recebe os primeiros elementos de formação e informação sobre a sua futura atuação de capoeirista, ou seja, que começa a aprender a capoeira nos seus diversos aspectos, físicos e musicais. O aprendizado inicial se concentra em três frentes:

- o “treino” físico, propriamente dito, que consiste não só na assimilação dos golpes de defesa e ataque a serem desenvolvidos no jogo, como também na incorporação da movimentação corporal, do “jeito de corpo” como um todo;
- uma iniciação musical tendo como meta o domínio dos instrumentos que compõem a *bateria* da roda e das cantigas que acompanham o ritmo instrumental;
- momentos específicos de conversação e/ou de ensinamentos orais, quando o mestre ou responsável pela aula explicita alguns aspectos do jogo da capoeira e/ou relata eventos, histórias, *casos* remetendo à sua própria vivência ou à tradição oral da capoeira.

³¹ Os demais grupos de capoeira angola de Salvador também desenvolvem a roda semanal em algum período do final de semana.

Estas três vertentes das sessões de treino são encontradas em todos os grupos de capoeira angola, mas podem ser observadas variantes quanto à articulação dessas fases da aprendizagem no conjunto da organização do ensino. Pode haver, por exemplo, um horário semanal de treino especificamente reservado às aulas de instrumento, como é o caso do grupo FICA. Estas aulas podem também ser ministradas durante a primeira (ou última) meia hora do treino físico propriamente dito, como é o caso do grupo Nzinga. Qualquer que seja a opção adotada pelo grupo – e vale notar que a organização das aulas sofre mudanças freqüentes –, o tempo consagrado à movimentação corporal é significativamente superior àquele dedicado aos instrumentos musicais. Quanto aos ensinamentos orais, eles têm lugar no final de cada sessão de treinos, quando é formada uma pequena roda de bate-papo reunindo alunos e mestre (ou o responsável pela aula) e abre-se um espaço para perguntas e comentários sobre a aula que acabou de terminar: essa troca verbal não passa, geralmente, de alguns minutos.

Parece assim haver uma prevalência, indicada pela repartição do tempo das aulas, da dimensão física sobre as dimensões musical e verbal no início do processo de aprendizagem do angoleiro. Como se verá no capítulo 4, essa proporção poderá mudar consideravelmente à medida que o aluno se confirma no grupo. É relevante considerar que, no mundo da capoeira angola, o domínio dos instrumentos musicais passa a ser um indicador do grau de excelência do capoeirista. A aquisição dos saberes musicais não é o objeto de um ensino tão sistematizado quanto as técnicas corporais. A música constitui-se como pano de fundo das aulas, já que o treino se faz ao som de um gravador, ou hoje de um leitor de CDs, reproduzindo gravações de baterias musicais produzidas por diversos grupos de capoeira angola³². Outra prática freqüente consiste em dividir o conjunto dos participantes em dois subgrupos, um deles tocando os instrumentos da bateria, enquanto o outro treina, com revezamento regular dessas funções. Em todo caso, o aprendizado musical dá-se principalmente por familiarização, e constata-se que grande parte dos capoeiristas iniciantes, ou mesmo aqueles que já estão se confirmando na prática “física”, não têm acesso aos instrumentos musicais mais difíceis (e mais “nobres”), o que aponta para o papel central desse saber na constituição hierárquica do grupo.

Por ora, parte-se da constatação de que o novo entrante no grupo de capoeira irá, antes de tudo, aprender movimentos corporais, de modo intenso e repetitivo, o que leva a indagar qual seria o objetivo da iniciação física, ou, visto sob outro ângulo, de que vivência se trata.

³² Dispõe-se hoje de uma grande variedade desses discos, produzidos pelos grupos modernos ou ainda gravados recentemente por alguns *velhos mestres*, e comercializados entre os praticantes da capoeira angola.

Em *Learning Capoeira: lessons in cunning from na afro-brazilian art*, o antropólogo norte-americano Greg Downey (2005) propõe investigar como a prática da capoeira angola transforma a percepção do mundo vivenciada pelos capoeiristas. Num estudo orientado pela perspectiva fenomenológica, o autor, que conta com mais de dez anos de experiência como aluno da capoeira angola no Brasil e nos Estados Unidos, propõe voltar às “coisas mesmas” na sua ocorrência peculiar; no caso, os golpes e técnicas de jogo que constituem o repertório corporal do jogo da capoeira, no intuito de revelar de que maneira a incorporação desses movimentos através de um treinamento sistemático e prolongado chega a afetar os praticantes. Tal mudança no modo de viver o próprio corpo resultaria também numa mudança de percepção e atuação no mundo, fazendo com que um capoeirista não deixe de sê-lo nos demais ambientes e momentos do cotidiano.

Um dos aspetos mais interessantes desse trabalho é trazer à tona a estreita imbricação entre movimento corporal e percepção e relatar detalhadamente o conteúdo dos treinos de capoeira angola nos quais o autor se iniciou e aperfeiçoou na arte da capoeira angola, enfatizando a importância do desenvolvimento de habilidades perceptivas específicas e, mais particularmente, a acuidade visual em situação de movimento e de ameaça à integridade física.

Assim como demonstra o estudo de Downey, o treinamento físico, a repetição de golpes e técnicas corporais, por vezes bastante acrobáticas, não ensina por si só a jogar capoeira angola. A propósito, são muitos os exemplos de alunos iniciantes que, embora já disponham de preparo físico em termos de força muscular e equilíbrio, adquirido através de uma prática esportiva prévia, encontram-se totalmente despreparados no momento em que fazem as primeiras experiências de jogo na roda de capoeira.

Ouvi inúmeras vezes mestres e capoeiristas experientes afirmarem que *capoeira não é só jogar as pernas para cima*. Embora, raramente explicitem a natureza desse “algo mais” que caracterizaria então o verdadeiro jogo de capoeira angola³³, é pertinente supor que se referem – pelo menos em parte – às habilidades perceptivas.

O novo entrante no grupo de capoeira inicia a sua aprendizagem por uma dedicação quase exclusiva à aquisição de determinadas movimentações corporais; porém, é informado

³³ Tal omissão pode ser explicada por dois motivos distintos e não necessariamente exclusivos. O primeiro remete à *douta ignorância* inerente à lógica prática da prática tal como a define Bourdieu (ver capítulo 1). Deste ponto de vista, os próprios atores desconhecem os seus modos de fazer independentemente do grau de excelência que possam ter adquirido. O segundo aponta para a semelhança entre o processo de ensino da capoeira angola e as modalidades de iniciação nos terreiros de candomblé, em que o segredo desempenha um papel fundamental na transmissão dos conhecimentos e na perpetuação da organização hierárquica dos grupos.

pelos seus instrutores e pela própria observação dos companheiros mais experientes que aquilo que ele está aprendendo não é a capoeira enquanto jogo. Haveria, então, uma fase preliminar, uma espécie de prólogo ao processo de aprendizagem da capoeira propriamente dita. A especificidade desta fase aparece na configuração do espaço do treino e no vocabulário usado para designar os mais novos membros do grupo. Os alunos novos, os *novatos*, os *mais novos* (em oposição aos *mais velhos*) treinam junto com o resto do grupo³⁴; porém, costuma-se reservar uma porção do salão e por vezes delegar para um aluno mais velho, ou um *treinel* (título concedido a um aluno experiente que ministra regularmente aulas no grupo) a tarefa de *puxar o treino* desses iniciantes: ainda não se beneficiam dos ensinamentos do mestre.

Durante semanas³⁵, o iniciante na capoeira angola aprende os movimentos que constituem o repertório básico do jogo. Em primeiro lugar, aprende a *gingar* a deslocar-se num passo dançado que irá constituir a base do aprendizado e do jogo na roda³⁶. O aprendizado da *ginga*, aparentemente muito simples, requer um tempo considerável para que o movimento seja incorporado de modo que o capoeirista o execute naturalmente, ao modo de um segundo caminhar. Com efeito, ele precisará acrescentar progressivamente outros movimentos à trama da *ginga*, e isto requer que a sua atenção esteja voltada para a aprendizagem dessas posições e movimentações novas.

O segundo movimento ensinado costuma ser um movimento de defesa chamado *negativa*³⁷. Esta exige uma força considerável nos braços, já que quase todo o peso do corpo se sustenta nos membros superiores e que é preciso, ainda, empreender um esforço muscular maior para levantar-se e voltar à posição vertical da *ginga*.

A *ginga* e a *negativa* constituem-se assim como os elementos primordiais do ensino da capoeira angola, mesmo se são progressivamente incluídos, nos treinos, outros poucos movimentos diferentes, no intuito de somar novas técnicas, além de romper com o tédio do novo entrante ávido de aprender toda a capoeira. Os treinos dos iniciantes incluem assim,

³⁴ Em alguns casos, instaura-se um horário específico para os iniciantes. Contudo, essa prática parece ser exclusiva dos workshops ou eventos com oficinas de capoeira que reúnem um número elevado de participantes (às vezes centenas). Neste caso, os treinos ou oficinas são organizados em três turmas caracterizadas pelo nível de conhecimento dos alunos: iniciantes, intermediários e experimentados. No âmbito dos treinos cotidianos dos grupos observados, sendo menos numeroso o grupo, as aulas acolhem todos os alunos simultaneamente.

³⁵ Trata-se aqui de uma avaliação baseada no cruzamento de fontes diversas, como a observação dos percursos de aprendizagem dos novos membros do grupo Nzinga, a memória da minha própria experiência e a memória da experiência de outros capoeiristas com os quais conversei sobre esse tema.

³⁶ A *ginga* é um movimento de balanço do corpo com deslocamentos para os lados, para a frente e para trás, sendo que os pés do jogador se posicionam alternadamente nas três pontas de um triângulo imaginário no chão, enquanto os braços se movimentam frente ao corpo, protegendo-o de algum ataque eventual.

³⁷ *Negativa*: movimento de defesa que consiste em evitar um golpe de ataque do adversário, descendo com o corpo em posição lateral para o nível do chão, apoiado apenas nas duas mãos e num dos pés.

esporadicamente, os movimentos chamados de *rolê*³⁸, *aú*³⁹ e *rabo-de-arraia*⁴⁰, que aliam, ao exercício de força exercida nos braços, a inversão corporal pela posição de cabeça para baixo e a rotatividade do corpo, com deslocamento lateral, no caso do *aú*, e em torno do próprio eixo, no caso do *rolê* e do *rabo-de-arraia*. Também são praticados alguns movimentos simples executados em pé – como a *chapa*⁴¹ e a *meia lua*⁴² –, que são golpes de ataque, embora o acento dos treinamentos iniciais seja posto nas posições próximas ao chão, sendo o jogo embaixo a marca registrada do jogo de angola, e nas permutações que, como nota Leticia Reis, caracterizam a maior parte das movimentações da capoeira (REIS, 2000, pp.184-186)⁴³.

O repertório básico dos movimentos corporais da capoeira angola, ensinado nos treinos para iniciantes, reduz-se assim a um conjunto de uns poucos movimentos praticados de modo repetitivo e alternado, partindo da execução de cada um deles isoladamente até a combinação de cada movimento particular com outro, formando seqüências variáveis: *ginga + aú*; *ginga + negativa*; *ginga + rabo-de-arraia*; *rabo de arraia + negativa*; etc... De fato, além de serem um *bê-a-bá* da fase de iniciação, essas técnicas continuarão a ser desenvolvidas nos jogos de capoeira dos mais experientes na roda. Não raro, num treino para os alunos mais avançados, o mestre propõe que se faça um jogo com adversário em que os capoeiristas reduzam o repertório corporal a apenas esses quatro movimentos⁴⁴. Neles se encontram concentradas algumas das qualidades mais importantes do jogo: a mobilidade e o ritmo corporais e as atitudes de ataque e defesa, qualidades essas sobre as quais repousam as principais habilidades do angoleiro.

Entretanto, o iniciante ainda não vislumbra os desdobramentos potenciais dos movimentos que está aprendendo a duras penas. Para ele, o esforço se concentra na execução de posições corporais até então nunca experimentadas, o que significa um saldo de dores

³⁸ *Rolê*: movimento de defesa executado em posição agachada com uma das pernas esticadas para a frente servindo de apoio para um giro em torno do próprio eixo.

³⁹ *Aú*: semelhante ao movimento conhecido na ginástica como *estrela*. Consiste num giro lateral em que o corpo repousa alternadamente sobre as mãos e os pés.

⁴⁰ *Rabo-de-arraia*: movimento de ataque executado no *jogo embaixo*. Uma das pernas serve de eixo ao movimento rotativo (como no *rolê*), apoiando-se o jogador nas mãos. A outra perna esticada para trás, com ângulo de (mais ou menos) 90 graus, desenha um círculo no ar na altura da cintura do adversário (em pé) ou da sua cabeça (se o adversário encontrar-se também na posição baixa).

⁴¹ *Chapa*: movimento de ataque executado no *jogo encima*. O jogador equilibra-se num pé só e ataca o adversário esticando a segunda perna na sua direção como para empurrá-lo.

⁴² *Meia-lua*: movimento de ataque executado no *jogo encima* cujo desenho se parece com o contorno de uma meia-lua. O jogador equilibrado num pé projeta a segunda perna em direção ao adversário com movimento circular (partindo da cintura) de fora para dentro.

⁴³ A autora ainda distingue os deslocamentos que implicam permutação do alto e do baixo (como o *aú*) e aqueles que se dão por uma permutação da frente pelas costas, e finalmente os golpes que reúnem os dois tipos de permutação, ou seja, uma dupla inversão: frente/costa e alto/baixo (como o *rabo-de-arraia*).

⁴⁴ De acordo com os mestres, com esses quatro movimentos é possível desenvolver um jogo de capoeira de qualidade.

musculares, desânimo ou perplexidade frente aos limites até então desconhecidos, agora encontrados no próprio corpo, além do tédio já evocado oriundo das constantes repetição dos mesmos movimentos.

Se essa experiência inicial da capoeira angola deixou, na minha memória, poucos registros, posso, no entanto, lembrar essas sensações, vendo meus atuais companheiros de capoeira se esforçando na execução desses movimentos e ouvindo seus comentários após os primeiros treinos.

Será que vou aprender a jogar capoeira algum dia? [Nota de campo, Grupo Nzinga, 15.07.2006].

Queria muito aprender, mas não sei se vou conseguir [Nota de campo, Grupo Nzinga, 5.08.2006].

Muitos dentre eles não prosseguirão no percurso de aprendizagem. Como observava o então Contramestre Valmir, responsável pelo grupo FICA/Salvador: “(...) se no ano de dois mil e um até agora, estamos em setembro, se entrou na FICA quinze pessoas, dez não ficaram, ficaram cinco, ficaram a minoria (...)”⁴⁵. A evasão de novos entrantes é, portanto, um fenômeno comum, inerente à própria dinâmica dos grupos de capoeira. É relevante deter-se nesse fato, pois o abandono da capoeira logo nos primeiros meses de iniciação é revelador da dimensão dos múltiplos obstáculos enfrentados pelos novatos, que remetem tanto a fatores físicos como psicológicos ou sociais.

O tempo exigido pela aprendizagem da capoeira angola constitui-se como um dos fatores mais significativos de desistência dos novatos. Na entrevista acima referida, Valmir – hoje já mestre – atribui a desistência à concorrência exercida pelas atividades profissionais e pelos compromissos familiares, impossibilitando que o aluno dedique o tempo requerido pela prática da capoeira. No aspecto que interessa à condução da pesquisa, isto é, a vertente física do processo de aprendizagem, a lentidão da aquisição da movimentação corporal parece constituir-se como fator importante de seleção dos alunos.

A exigência de uma frequência rigorosa aos treinos decorre da necessidade de uma reorganização corporal⁴⁶. Trata-se de adquirir força muscular nos membros superiores e na região cervical, já que braços e cabeça passam a ser ponto de apoio e sustentação do corpo (na permutação alto/baixo), bem como equilíbrio (particularmente nos exercícios de rotação);

⁴⁵ Entrevista com o Contramestre Valmir. (ZONZON, 2001)

⁴⁶ A frequência obrigatória aos treinos, rodas, e demais atividades do grupo também remete aos critérios de aceitação dos novos membros, isto é aos valores e definições – em grande parte implícitos – dos grupos. Esses aspectos serão analisados nos capítulos seguintes.

enfim, é preciso reorganizar o corpo espacialmente, pois o capoeirista ficará grande parte do tempo de cabeça para baixo.

A inversão corporal aparece assim como ponto central do processo de aprendizagem, o que implica simultaneamente mudanças de ordem fisiológica e perceptiva. Por a cabeça e as mãos no chão, por exemplo, parece demandar uma adaptação que diz respeito aos sentidos (visuais e táteis), ao eixo corporal e à distribuição da força muscular e, conjuntamente, a representações socialmente construídas, pois leva a confrontar preconceitos relativos a noções como “o sujo”, “o infantil”, “o perigoso”, etc.⁴⁷. Uma aluna do Nzinga, comentando sua resistência a experimentar a *bananeira*⁴⁸, atribui tal dificuldade ao fato da movimentação “por o corpo em risco”, o que me leva a pensar que a inversão corporal também se constitui como um preparo emocional para a situação de confronto da roda. Assim, se jogar capoeira não é só “jogar as pernas para o alto”, como proclamam os mestres, a permutação alto/baixo não deixa de ser a marca registrada da capoeira angola e um dos principais desafios enfrentados pelo iniciante.

Compreender as dimensões do trabalho corporal envolvidas na aprendizagem da capoeira angola significa, então, estender a noção de corpo além de um mero mecanismo fisiológico movido por nervos e músculos. Com efeito, se o desenvolvimento muscular é também parte da transformação vivenciada pelo capoeirista, certamente não é o aspecto mais decisivo do processo de aprendizagem. O que o enfoque do preparo inicial do aluno novo traz à tona seria antes uma lenta incorporação de novas maneiras de perceber a si próprio e ao entorno.

Retomando da fenomenologia o conceito de corpo como modo de ser no mundo e a motricidade como modo de compreender e se relacionar com este mundo (MERLEAU-PONTY, 1945), podemos vislumbrar algumas das conseqüências desencadeadas por uma mudança da orientação desse corpo no espaço.

Segundo o filósofo, a experiência perceptiva demonstra que *ser* é sinônimo de *ser situado*. Haveria uma experiência original do espaço, anterior à representação, e que determina o nosso reconhecimento dos objetos. Como demonstra Merleau-Ponty,

⁴⁷ Tenho observado que as mulheres são particularmente resistentes ao contato com o chão, demonstrando uma maior preocupação e sensibilidade à sujeira e à dor provocada pelo atrito das mãos ou cabeça no chão, além de medo de cair. Não parece haver tais restrições entre as mulheres estrangeiras, o que pode apontar para a relação entre essas resistências e os atributos tradicionalmente tomados como simplesmente “femininos” e exigidos das mulheres brasileiras como a fragilidade, delicadeza, estética das mãos e do cabelo.

⁴⁸ *Bananeira*: movimento de inversão corporal em que o corpo fica repousando nas mãos e as pernas apontam para cima.

apreendemos sempre os objetos numa certa orientação espacial, em posição vertical, embora esses objetos nem sempre se apresentem nessa posição espacial. Por exemplo, pensamos um rosto numa posição estritamente vertical enquanto este raramente se oferece sob este ângulo à nossa vista. Assim, o reconhecimento ou a própria identificação do objeto depende de uma apreensão visual dada em termo de orientação espacial: um rosto invertido, observado longamente, aparece como monstruoso, perde seu *sentido*, na dupla aceitação da palavra . E acrescenta:

Renverser un objet, c'est lui ôter sa signification. Son être d'objet n'est donc pas un être-pour-le-sujet-pensant, mais un-être-pour-le-regard qui le rencontre sous un certain biais et ne le reconnaît pas autrement. C'est pourquoi chaque objet a "son" haut et "son" bas qui indiquent, pour un niveau donné, son lieu "naturel", celui qu'il "doit" occuper (*idem, ibidem*, p. 301)⁴⁹.

Tal observação tem desdobramentos dos mais interessantes. Em primeiro lugar, se admitirmos que só reconhecemos os objetos na posição “naturalmente” dada em termos de alto e baixo (mesmo se, rompendo com a perspectiva filosófica da Fenomenologia, entende-se aqui por “natural” aquilo que é socialmente constituído), a inversão corporal, *o mundo de pernas para o ar*, aparece como um mundo não só diferente como verdadeiramente irreconhecível, podendo ser assustador ou excitante (ou as duas coisas simultaneamente). A experiência do capoeirista *novato* vem corroborar essa afirmação, uma vez que um dos pontos mais consensuais dos relatos dos novatos a respeito dos primeiros jogos de capoeira reside na dificuldade de “ver”. O iniciante nada vê do adversário nem do espaço em volta; encontra-se literalmente desorientado.

Presume-se então que o treinamento individual, sistemático, das posições invertidas procura dotar o aluno de uma experiência primordial de mobilidade orientada na posição de permutação do alto/baixo. O que ele adquire nesse preparo inicial é um reconhecimento do espaço em torno – onde estão agora o chão e o teto – como também da localização do próprio corpo. De fato, observa-se que, nas posições de permutação do alto/baixo corporal, perde-se a visão das partes do corpo que costumamos perceber visualmente: as pernas, a barriga e até os braços. Os novatos não sabem se suas pernas estão dobradas ou esticadas e também sentem dificuldade em identificar e controlar o lado para o qual estão direcionando seus movimentos,

⁴⁹ Inverter um objeto é retirar o seu significado. Seu ser de objeto não é, portanto, um ser-para-o-sujeito-pensante, mas sim um ser-para-o-olhar que o encontra sob um certo viés e não o reconhece [se encontrado] de outro modo. É por isso que cada objeto tem “seu” alto e seu “baixo” que indicam, para um nível dado, seu lugar “natural”, aquele que ele “deve” ocupar. (Tradução da autora, grifos no original).

quais são as orientações laterais, para frente ou para trás do espaço em volta. Essas dificuldades adquirem maior acuidade quando à permutação se associa um movimento de rotação. É fácil compreender que tal perda de orientação e de percepção do corpo e do entorno possa provocar sensações de dor ou medo e igualmente despertar o senso do lúdico através do reencontro com brincadeiras de crianças⁵⁰.

Um dos recursos utilizados para desenvolver essa nova percepção espacial na aprendizagem é solicitar do aluno, nos treinos, que fixe sempre um ponto definido no espaço em relação ao qual se situam; melhor dizendo, um ponto para o qual se dirigem todos os movimentos que efetua. É um adversário imaginário, por vezes concretizado por uma cadeira ou outro objeto qualquer disposto no chão. Na situação de jogo com adversário na roda – ou nos treinos mais avançados –, este ponto de referência virá a ser o outro jogador, ou seja, algo que se move no espaço e ameaça a própria integridade física. O que importa notar, por ora, é que o reconhecimento do próprio corpo depende de uma referência externa, um outro, seja em carne e osso, seja provisoriamente representado por um objeto.

Na prática cotidiana das aulas de movimento, pode-se efetivamente perceber uma alternância entre os exercícios praticados sozinhos e aqueles praticados em dupla. Assim, a percepção do próprio corpo no espaço invertido e a percepção do corpo do outro se dão num *continuum*. Logo que o aluno demonstra um domínio mínimo dos movimentos básicos, começa a participar dos treinos junto com o restante do grupo, ou pelo menos de alguns momentos deste treino⁵¹. É relevante observar que, mesmo quando o aluno treina individualmente, tem como modelo os companheiros na sua volta ou o mestre *vis-à-vis* executando os mesmos exercícios. Ele tenta, então, reproduzir o que vê simultaneamente. Não havendo tempo para reflexão, a imitação se dá de modo direto, corpo a corpo, pelo viés de uma identificação com os gestos do outro. Ora, este outro está situado em qualquer posição do espaço em volta (por exemplo, do lado do iniciante, na sua frente ou atrás deste, se os alunos estão dispostos em filas regulares no salão, ou em posições laterais variadas, quando o treino é efetuado com os alunos em círculo), o que obriga o aluno a operar uma espécie de “tradução”

⁵⁰ Muitas pessoas não conseguem reprimir gritos de pavor quando experimentam as posições de cabeça para baixo como a *bananeira*. É interessante notar que tal posição é muitas vezes considerada natural pelas crianças pequenas. Quando visitam a academia e assistem à roda em companhia da sua família, as crianças de 1 a 5 anos costumam imitar os movimentos que vêem executados pelos capoeiristas na roda, sem demonstrar a menor apreensão ou estranhamento.

⁵¹ É freqüente, no grupo FICA, que o aluno novo seja integrado à totalidade do treino dos mais avançados. Nesta situação, o desafio é ser confrontado abruptamente com a incompetência em reproduzir qualquer um dos movimentos executados pelos companheiros. Por outro lado, ao ser incluído no grupo maior, o iniciante recebe uma marca de consideração. O efeito desta vivência – não necessariamente perseguido intencionalmente pelo mestre ou responsável pela aula – assemelha-se a uma espécie de “tratamento de choque”, curiosamente muitas vezes bem sucedido. O aluno fica “instigado”.

do movimento alheio para adaptá-lo à sua própria situação no espaço. Essa capacidade de transposição remete ao que Merleau-Ponty chama de *esquema corporal*, definido como sendo um sistema de equivalências, um invariável imediatamente dado através do qual as tarefas motoras são instantaneamente transponíveis (*idem, ibidem*, p.176)⁵². Em suma, para fazer igual ao outro, é preciso fazer diferente. Sem espelho para conferir os seus próprios movimentos (esse objeto nunca é encontrado nos salões das academias de capoeira angola), sem roteiro codificado explicitando os modos de execução do movimento em termos de lateralidade nos raros *feed back* verbais que o aluno recebe do seu mestre e companheiros⁵³, o trabalho de aprendizagem corporal da capoeira angola depende quase exclusivamente de uma percepção do próprio corpo em relação ao corpo do outro – ambos em movimento – e ao espaço em volta.

Percebe-se assim que, desde o início da aprendizagem, trata-se de adentrar um universo diferenciado em termos de espaço e portanto de percepções. A experiência particular aponta para a necessidade – e a dificuldade – de mudar o próprio corpo físico e sensorial, e nesse sentido acentua a dimensão individual do processo, tendendo a ocultar a dimensão coletiva de tal mudança. Interrogados sobre o tipo de dificuldades encontrados na prática da capoeira angola, muitos alunos se referem a limitações ou despreparo de ordem fisiológica: falta de flexibilidade, de força nos braços ou de equilíbrio, problemas de articulações, dores nos joelhos ou ombros, etc...⁵⁴ As atividades perceptivas são raramente evocadas, ao passo que é comum os entrevistados comentarem acerca da sua dificuldade em executar as posições de inversão como a *bananeira*.

Há, no entanto, evidências (e é o que tentei demonstrar através da análise da configuração dos treinos iniciais) de que o processo de aprendizagem passa pela percepção e a identificação com o outro – melhor dizendo, os outros –, já que é todo o grupo que se

⁵². O que a observação dos exercícios de inversão corporal sugere é que, quando o espaço em volta deixa de ser “natural” ou familiar, a imitação não é mais dada de modo imediato, pois o sistema de equivalências precisa ser reconstruído. A experiência apresenta certas semelhanças com o aprendizado de uma língua estrangeira. O modelo nativo não pode ser simplesmente imitado e reproduzido, já que a comunicação lexical e gramatical é portadora de marcas referentes à posição do sujeito (por exemplo, ao “você” corresponde um “eu”, sendo ambos pronomes com suas desinências verbais peculiares). Para Bourdieu, é nos exercícios estruturais, nos jogos rituais, que se adquire o sentido de intercambiabilidade das posições e de reciprocidade, sendo assim que o nativo se apropria do domínio prático dos esquemas fundamentais (BOURDIEU, 1980, p. 127).

⁵³ Nunca ouvi referir às noções de direita e esquerda ao longo desses anos de prática da capoeira angola. Pode-se designar uma perna ou um braço através de pronomes demonstrativos “este/esta” ou qualificá-los como outro(a) braço ou perna quando o mestre explica o movimento ou ajuda o aluno a retificar a sua execução. Aliás, tais explicitações verbais constituem a exceção, podendo o iniciante executar um movimento de um modo não conforme ao modelo solicitado sem suscitar reação alguma de parte do mestre ou instrutor.

⁵⁴ Estas perguntas foram propostas sob a forma de questionários abertos em duas outras pesquisas desenvolvidas, respectivamente, em grupos de capoeira angola de Salvador (FICA, Zimba e Acanne) em 2001, e nos grupos Nzinga de São Paulo e Fica dos Estados Unidos, em 2005 (ZONZON, 2001; ARAUJO, 2005).

constitui como modelo do novato nos exercícios individuais, como também se revezam todos os membros do grupo na hora de treinar em dupla ou de jogar na roda. Os alunos mais velhos, sobretudo os mestres, trazem também uma perspectiva de devir para o iniciante. Suas competências técnicas, a beleza das suas execuções, mais do que “coisas” a serem imitadas, representam um ambiente em que o novato se encontra imerso e, de alguma forma, contaminado. Tal vertente da experiência, embora fundamental, permanece na opacidade do não dito, daquilo que não é objeto de uma percepção reflexiva. A dimensão coletiva da aprendizagem escapa assim tanto aos conteúdos verbais que servem de suporte ao ensino quanto aos depoimentos do capoeirista a respeito da sua vivência de aprendiz.

2.2 INTERAGIR COM O OUTRO

O que deixa entrever a observação da fase inicial de aprendizagem da capoeira, e mais particularmente a reorganização dos modos de percepção, é que treinar significa mudar progressivamente a perspectiva do corpo individual experimentando, aprimorando outros modos de ver, ser e agir. A ênfase na dimensão pessoal do processo de aprendizagem e das suas dificuldades remete a uma sensibilidade individualista, no sentido de um modo de perceber o corpo isoladamente do mundo em volta. Tal apreensão do corpo é desafiada pela perda de marcos referenciais (espaciais) e identitários (desconhecimento do próprio corpo). Trata-se então, para o aprendiz de capoeira, de reconstruir novos mecanismos corporais e sensitivos, guiado por um meio de aprendizado coletivo.

Nota-se que a natureza comunitária do jogo da capoeira já é lugar comum nos discursos nativos e acadêmicos. Os primeiros afirmam e celebram o vínculo com ritos de passagem da tradição africana Bantu⁵⁵ enquanto os segundos a justificam historicamente e/ou orientam suas análises do universo da capoeira a partir dos conceitos de comunidade, ancestralidade, oralidade e africanidade (ARAUJO, 2004; ABIB, 2005). Mestres e estudiosos valorizam assim os atributos “tradicionais” da capoeira angola, entendidos como um diferencial e uma expressão de resistência aos moldes hegemônicos de relações sociais qualificados como modernos, racionais, brancos ou embranquecidos etc. Tais afirmações, estreitamente vinculadas a posicionamento ideológicos, não questionam os modos práticos de

⁵⁵ O rito do N'golo, dança das zebras, aludido no capítulo 1.

adesão ao modelo comunitário celebrado. Contudo, a crença no corpo individual não remete simplesmente a alguma opção ideológica, e a passagem a uma experiência coletiva do corpo tampouco se dá através de uma adesão à ideologia do resgate das tradições ancestrais. Tratar-se-iam, pelo contrário, de *estados de corpo* inerentes ao pertencimento do sujeito a um grupo social, um lugar, uma época, pois, como diz Bourdieu (1980, p. 115):

La croyance pratique n'est pas un "état d'âme" ou, moins encore, une sorte d'adhésion décisive à un corps de dogmes et de doctrines institués ("les croyances"), mais, si l'on me permet l'expression, un *état de corps*. La doxa originaire est cette relation d'adhésion immédiate qui s'établit dans la pratique entre un habitus et le champ auquel il est accordé, cette expérience muette du monde comme allant de soi que procure le sens pratique⁵⁶.

Na situação enfocada neste trabalho, o pertencimento ao “campo”, termo que refere no caso presente ao grupo de capoeira ou ao universo da capoeira angola, é objeto de uma escolha de um sujeito individual⁵⁷. O trabalho de corpo empreendido no processo de aprendizagem tende a propiciar que certas estruturas coletivas possam ser assimiladas pelo aprendiz a despeito da sua crença prévia – incorporada enquanto habitus – na natureza individual do seu corpo.

Embora a adesão por motivos ideológicos – nos termos de Bourdieu, a “adesão decisória a um corpo de dogmas e doutrinas” – também possa sustentar a *démarche* do aprendiz capoeirista, sendo que este, por exemplo, justifica o seu interesse pela prática da capoeira por motivos políticos ou religiosos, é através das experiências corporal e sensorial propriamente ditas, partilhadas num meio em que todos se dedicam a aprender e praticar a capoeira, que se constitui uma nova “crença prática”.

Neste momento de reflexão, parece útil lembrar que a capoeira se define como um jogo, o que pressupõe um outro com quem se joga. Embora essa afirmação possa parecer óbvia, o que implica em termos de adequação das habilidades desenvolvidas neste jogo, e portanto a serem adquiridas para este fim, nada tem de insignificante. O caráter relacional é inerente a todos os modos de fazer, sejam movimentos corporais, sejam execuções musicais, e

⁵⁶ A crença prática não é um “estado d'alma” ou, menos ainda, uma sorte de adesão decisória a um corpo de dogmas e doutrinas instituídas (“as crenças”), mas, se me permitem a expressão, um estado de corpo. A doxa originária é esta relação de adesão imediata que se estabelece na prática entre um habitus e o campo ao qual está acordado, esta experiência muda do mundo como que evidente [allant de soi] que o senso prático propicia. (Tradução da autora, grifo no original).

⁵⁷ A adesão ao grupo de capoeira se dá de um modo diferente no quadro dos trabalhos educativos empreendidos pelos grupos que tem como clientela crianças e adolescentes de comunidades carentes de Salvador. Neste caso, é a capoeira que está indo em direção a um coletivo já constituído, o que obriga a reformular a questão da adesão individual.

não há, portanto, técnica alguma que valha por si só. Toda e qualquer competência é medida pela sua adequação à atuação alheia.

Ao contrário das técnicas inerentes a muitos esportes, à dança ou mesmo a artes marciais, os movimentos corporais, os golpes de ataque ou defesa não possuem uma forma ideal ou perfeita de realização. Um movimento de *aiú* pode ser executado de muitas maneiras diferentes: com as pernas esticadas, dobradas, abertas, agrupadas; com deslocamento lateral extenso ou sem sair do lugar de partida; lenta ou rapidamente; etc. O movimento certo é aquele que melhor responde à atuação – desenvolvida ou prevista – do adversário. Se este lançar mão de um golpe de ataque enquanto estou dando o *aiú*, preciso estar com o tronco protegido pelas pernas dobradas ou transformar o meu movimento, no meio da execução, num outro movimento de contra ataque. Também posso executar o movimento aberto para suscitar um ataque de parte do adversário, isto é, enganando-o no sentido de me mostrar vulnerável, com a intenção – segunda – de aproveitar-me da sua investida para desestabilizá-lo. Essas estratégias que constituem a qualidade do jogo – como se verá mais adiante – repousam justamente sobre a diversidade de execuções possíveis para qualquer um dos movimentos. Assim, pode-se dizer que a multiplicidade das formas de se executar as performances físicas tem por meta e resultado aumentar a sua imprevisibilidade, matizando, complexificando e dificultando assim a decodificação do jogo da capoeira.

Nas sessões de treino, são executadas repetitiva e alternadamente diversas maneiras de desempenhar os movimentos. De fato, se a capoeira angola dispõe de um número limitado de movimentos (nominalmente, em volta de uma dúzia), as variações são, por sua vez, infinitas. Entre as variantes mais “clássicas” ensaiadas nas aulas de movimentos, destacam-se aquelas relativas às diversas alturas em que o jogo pode ser desenvolvido: entre o *jogo de baixo*, *rente ao chão*, e o *jogo de cima*, em posição erguida, intercala-se uma pluralidade de posturas intermediárias, todas elas dando origem a uma forma particular de lançar mão do movimento. O ritmo de execução também pode ser modificado, seja “dançando” o movimento de forma graciosa e aparentemente inofensiva, seja soltando-o repentinamente e com acentuada velocidade e agressividade. Semelhantemente, elementos como o alcance, a simetria e a amplitude do deslocamento, entre outros, declinam-se segundo as contingências sempre novas do jogo ou da inspiração do mestre ministrando a aula. Por fim, se se leva em conta ainda as inúmeras combinações de dois, três ou mais movimentos possíveis, percebe-se que o

repertório corporal da capoeira tende mesmo ao infinito; como dizem os mestres, *a capoeira não tem fim*⁵⁸.

Voltando à dinâmica da aprendizagem, uma das conseqüências da diversidade de execuções possíveis é que, a cada aula, apenas poucos movimentos são treinados, às vezes apenas um, interpretado de diversos modos. Se as aulas iniciais priorizavam, em certa medida, a imitação de um modelo “padrão”, o trabalho corporal associa agora uma boa dose de criatividade e interpretação. Trata-se doravante de superar o movimento codificado que guiou a incorporação das técnicas na fase primordial da aprendizagem. Estas realizações “padrão” da *ginga* e dos golpes básicos devem ser erradicadas da movimentação corporal, sendo substituídas pelo jogo desenvolvido e lúdico. Contudo, embora desapareçam enquanto realizações efetivas, esses modelos continuam condicionando e restringindo as criações corporais, fazendo com que o leque de movimentos criados seja ao mesmo tempo infinito e limitado.

Na prática, significa incluir no movimento elementos expressivos e lúdicos chamados de *mandinga* – ou também *aleotrias*, neste caso, pelos mestres do Nzinga. Além de embelezar o jogo, a *mandinga* tem como objetivo iludir o adversário, impedindo que ele possa prever donde e quando irão partir os movimentos de ataque alheios, bem como dificultar o sucesso de seus golpes, uma vez que o jogador se movimenta de modo totalmente imprevisível. A capacidade de disfarçar o seu jogo, também chamada de *malícia* e de *malandragem*, acaba representando a qualidade distintiva mais positiva do capoeirista, o supra sumo da arte, sendo o angoleiro, então, batizado de *mandingueiro*⁵⁹.

Ilustrativas da nova exigência de um desempenho corporal criativo e imprevisível são as constantes interpelações dos mestres, ao longo dos treinos, criticando ironicamente a falta de criatividade e expressividade da movimentação dos alunos e incentivando-os a dançar:

*Vamos sair do arroz com feijão*⁶⁰!; *Quebre!*, *Dance!*; *Horrível!* [Nota de campo, Nzinga, 15.04.2006].

⁵⁸ Essa formulação da autoria de Mestre Pastinha é um dos topos da transmissão oral. A citação na sua integridade é: “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método, seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (PASTINHA, 1988).

⁵⁹ Originado do termo *mandingues*, que designa um povo da África Oriental (BASTIDE, 1996). No Brasil, esses termos designam geralmente a feitiçaria e o feiteiro, tendo um uso derivado na linguagem êmica da capoeira (DIAS, 2005; ZONZON, 2010). O tema da *mandinga* será focado no terceiro capítulo, para aprofundar os significados subjacentes a essa designação e estudar mais especificamente os valores associados ao capoeirista *mandingueiro*.

⁶⁰ Por “arroz com feijão”, entende-se o movimento de *ginga* codificado e regular, desprovido de variações coreográficas. Os angoleiros associam esse modo de *gingar* mecânico ao estilo da capoeira regional. Costumam dá-lo como ineficiente, já que a regularidade do ritmo dos deslocamentos possibilita ao adversário prever a posição do corpo do jogador, adquirindo assim uma vantagem tática no jogo.

*Parece um robô! Capoeira angola é dançada!; Brinque com o corpo! mandingue!*⁶¹
[Nota de campo, FICA, 31.10.2006].

Longos momentos dos treinos são dedicados exclusivamente a esses exercícios dançados; de fato, passada a fase de iniciante, o aluno exercita a realização dos golpes e movimentos, sempre em meio à dança, ritmada pelo acompanhamento musical, seja mecânico, com CDs, seja executado por uma parte dos alunos que se revezam entre a bateria e o treino. Perseguindo desempenhos corporais simultaneamente artísticos e originais, eficientes e objetivos, até os golpes básicos podem ser interpretados de modo a contradizer os ensinamentos primordiais. Como declarou uma mestra, na ocasião do bate papo que finaliza a aula:

O que vocês aprenderam no início, vocês precisam agora desaprender para fazer o contrário [Nota de campo, Nzinga, 12.03.2006]

É importante ressaltar que a expressividade corporal própria de cada indivíduo está sempre direcionada a uma interação. Neste sentido, pode-se afirmar que a estilização do movimento articula o componente pessoal à dimensão coletiva e comunicativa da corporeidade. O revezamento no trabalho em dupla faz com que o aluno se acostume a interagir com modos de jogar sempre diferentes, situação esta que se assemelha à atuação na roda. O outro, com o qual ensaia os movimentos, não é um adversário padrão anônimo, mas sim homem, mulher, criança, novato ou experiente, cada um com suas características físicas próprias, seus limites, seus movimentos prediletos, seus pontos fracos e fortes e seu estilo de jogo.

Assim, os treinamentos evoluem progressivamente da realização individual relativamente codificada dos movimentos básicos descritos nas páginas iniciais deste capítulo para a aquisição de uma destreza corporal, qualidade definida por Downey (2005, p. 28) como habilidade para encontrar rapidamente uma solução motora para uma complicação inesperada surgindo da situação externa. O foco da atenção se desloca então do próprio corpo para a percepção do outro, sendo que o corpo parece aproveitar-se desta deixa para expressar-se mais livremente, passando do status de objeto para o de sujeito. É justamente neste deslocamento que reside a chave do aprendizado e o brilho do jogo, enfim, o poder de ação e de sedução da capoeira.

Os exercícios ensaiados durante horas, ao longo de meses e anos, transformam uma execução percebida como complexa, dolorosa e estranha em novos habitus motores que virão

⁶¹ Do verbo *mandingar*, amplamente usado no universo da capoeira.

se substituir aos reflexos antigos que levavam a correr da ameaça ou retrucar com gestos diretos como pontapés, empurrões, etc, no momento do confronto. As reações instintivas permanecem muito tempo inscritas nos movimentos do corpo, e observa-se que, mesmo que aparentem ser incorporadas nas realizações dos alunos nos treinos, a estilização e a codificação do movimento só lenta e progressivamente impõem-se nas ações e reações na situação do jogo na roda.

De finalidade de aprendizagem nos treinos, o movimento passa, para os jogadores experientes, a ser um meio de expressão e interação que chega a ser lúdico e estético sem deixar de ser eficiente. O que costuma impressionar o observador é a facilidade com a qual são executadas as performances, o relaxamento do corpo que oculta o esforço, o sorriso no rosto em meio a uma acrobacia ou a um vigoroso golpe de ataque. Exibe-se a imagem de uma naturalidade corporal cuja consistência particular merece aqui uma atenção especial. Cabe discutir o que seria esta “naturalidade”.

Embora os jogadores experientes aparentem agir de modo “natural”, não se pode falar numa estrita automatização do movimento, uma vez que a atuação jamais pode ser mecânica. Primeiramente, porque os movimentos surgem da dança e a ela retornam. Esta coreografia, que leva o nome de *variação de ginga*, é composta de improvisações, mímicas, mudanças repentinas, o que sugere uma boa parte de inovação criativa. Em segundo lugar, porque, sendo a imprevisibilidade a chave do jogo, repetir sempre as mesmas seqüências de movimento resulta em tornar-se vulnerável para os ataques adversários. Por fim, não se trata de executar simples movimentos previamente ensaiados e aperfeiçoados, e sim de mobilizar uma ou outra variante de um movimento, escolhida em meio a uma infinidade de execuções possíveis, no intuito de responder criativamente a uma situação surgindo naquele momento.

De forma semelhante ao processo de iniciação do candomblé investigado por Goldman, “o que se deve aprender não é conceptualizado como um corpo perfeitamente coerente e unificado de regras e conhecimentos, como algum tipo de doutrina sobrecodificada e imposta de cima”. O conjunto dos saberes é reunido ao longo dos anos até que “adquiram uma densidade suficiente para que com ele se possa fazer alguma coisa” (2005, p. 205).

Percebe-se que aquilo que o aluno precisa aprender, a capacidade de interagir através de um repertório de movimentos adaptados às ocorrências peculiares de cada jogo, não pode ser simples e previamente ensinado. Há um componente pessoal e casual da interação corporal que se situa além – ou aquém? – de qualquer conteúdo definido, ou conjunto de

conhecimentos, pré-existindo à situação do jogo, que poderia ser ensinado de forma sistemática.

Ensinando em aula algumas variantes do movimento de cabeçada, o mestre conclui a sessão dizendo aos alunos que a cabeçada pode ser apenas “mostrada”, isto é, o movimento é interrompido antes de se ter alcançado o alvo (o abdômen ou o tórax do adversário). Do contrário, se for completada, geralmente resulta em derrubar (para trás) esse adversário. Enfatiza então a necessidade de optar por uma das duas realizações – a simples ameaça ou o golpe – porque, em se tratando de um golpe perigoso, também para quem o aplica, ficar no meio caminho entre uma coisa e outra (a representação e o ato) significa expor a própria cabeça a algum golpe de contra ataque. E acrescenta:

Não posso dizer para vocês em que ponto exato, qual é o lugar, em que você decide entre mostrar o golpe e voltar para trás, ou entrar mesmo e dar a cabeçada. Isso é algo que ninguém pode dizer prá vocês⁶², vai depender de um monte de coisas: de você, do seu adversário, do jogo... É você que precisa sentir este limite... [Nota de campo, Nzinga, 11.11.2006].

Assim, não se trata apenas de saber o que fazer, mas sim, quando fazê-lo (Downey, 2005). Essa escolha ou decisão – aquilo que nenhum mestre pode ensinar ao aluno de forma definitiva e eficiente – traz à tona um dos aspectos mais interessantes da prática e do ensino da capoeira aos efeitos desta pesquisa, qual seja a complexidade da relação entre componentes mentais e físicos da ação.

2.3 DIALOGAR COM O CORPO

A incorporação dos movimentos próprios da capoeira só pode ser compreendida se se admitir a viabilidade de uma ação física e automatizada e, ao mesmo tempo, mental e intencional. Cabe aqui retomar algumas considerações de Wacquant no seu estudo sobre o aprendizado do boxe, em que evidencia “a imbricação mútua de disposições corporais e mentais” que caracteriza o boxeador já formado. “O mental torna-se uma parte do físico, e vice-versa; o corpo e a mente funcionam em simbiose total” (2002, p. 116). E acrescenta:

⁶² Grifo da autora.

Assim, a estratégia do boxeador produz o encontro entre o habitus pugilístico e o próprio corpo que o produz, apaga a distinção escolástica entre intencional e o habitual, o racional e o emocional, o corporal e o mental. Emerge da ordem de uma razão que, incrustada no fundo do corpo, escapa à lógica da escolha individual. (*idem, ibidem*, p. 118)

Seguindo a proposta de Wacquant, se a prática do boxe faz do corpo uma “máquina inteligente de dar e receber socos” (*idem, ibidem*), o preparo específico a que se submete o capoeirista tende, pelo contrário, a apagar toda manifestação de ação mecânica, promovendo uma inteligência corporal que aparenta ser exclusivamente criativa. O que surpreende, neste caso, é a capacidade de lançar mão de ações objetivas e eficientes – golpes e contra-golpes – sem deixar de “brincar”, “dançar”, “criar” ou mesmo, como se verá na observação das rodas, de se envolver simultaneamente com qualquer outro acontecimento em volta. Em ambos os casos, a “naturalidade” da movimentação corporal é o fruto de anos de preparação e a excelência resulta na aquisição de um tipo de pensamento corporal que não passa pela intermediação do pensamento abstrato, da representação prévia e do cálculo estratégico (*idem, ibidem*, p. 117)

Este paradoxo aparente entre uma prática estratégica na qual não há tempo para a reflexão transparece nos conselhos e orientações contraditórios dos mestres, seja durante o treino, seja durante o próprio jogo: *Pense! Pare para pensar no que você está fazendo!* versus *Não pare, não!, Não dá tempo para pensar!*; nas definições acerca do caráter inato ou cultivado da capoeira dadas pelos mestres: *A capoeira é igual a um jogo de xadrez* ou *A capoeira é muito simples, qualquer um pode jogar...*; ou ainda, nesses comentários em que a capoeira aparece por vezes como uma qualidade inerente ao aluno *É simples, não posso lhe dizer como faz, só você vai encontrar o seu jeito... Deixa a capoeira sair de você...*, e por vezes como algo externo a ser interiorizado como nesse consolo clássico – e irônico – de mestre a aluno depois de uma aula de berimbau: *O dedo está doendo? É a capoeira entrando!*

Internalização ou exteriorização, instinto ou intencionalidade, as formulações que procuram dar conta da lógica prática da capoeira, ou seja, dos princípios que regem o jogo, parecem sempre oscilar entre perspectivas que apreendem a ação como sendo movida por disposições biológicas predeterminadas ou que, pelo contrário, são o fruto de um trabalho voluntário, de uma decisão livre e mentalmente elaborada.

Pensar em termos de incorporação de disposições (BOURDIEU, 1980) possibilita conceber a ação sem passar pelas alternativas analíticas que situam as causalidades no âmbito de determinismos (biológicos ou mecânicos) ou, pelo contrário, enfatizam as finalidades e

apostam num processo de decisão. Na perspectiva que embasa a teoria da prática e que parece mais adequada para aproximar-se dos mecanismos práticos subjacentes ao jogo da capoeira e investigar os modos de transmissão implícitos desta prática, pode-se afirmar que aquilo que o treino opera é a incorporação de estruturas de comportamento capazes de gerar ações e interações corporais adaptadas a um contexto em que todos partilham do mesmo código. No jogo, são aplicados sistematicamente alguns princípios, mas tais princípios não são conhecidos separadamente das suas execuções pelos próprios atores que os aplicam. Por isso, as racionalizações elaboradas pelos mestres ou capoeiristas aparecem muitas vezes como contraditórias. O ensino da capoeira traz à tona a defasagem entre a lógica prática da ação e a lógica teórica construída para sistematizar e explicitar verbalmente seus mecanismos.

Isso não significa, contudo, que o aprendizado possa prescindir de suportes verbais eficientes. Destaca-se aí o recurso às imagens que auxiliam, muitas vezes, a transmissão e permite expressar aquilo que escapa ao discurso analítico. É o caso das letras de música em que são expressos, de forma metafórica, saberes que dizem respeito aos princípios do jogo e aos modos de aprendizagem. Um bom exemplo é a cantiga *Joga bonito que quero aprender*, cuja interpretação foi explorada como ponto de partida deste capítulo. O universo musical desempenha papel central na aquisição de saberes e valores, configurando-se como meio de aprendizado por familiarização, uma vez que a transmissão desses saberes é muito menos sistematizada do que na vertente física da capoeira. Particularmente, nota-se que não há discursos elaborados sobre os significados das cantigas, cabendo assim, a cada um, captar e interpretar – ou não – a seu modo, os conteúdos lingüísticos das canções⁶³.

Um dos recursos didáticos comumente utilizado para explicitar os mecanismos que regem o jogo consiste no uso de exemplos oriundos de outros universos vivenciais, geralmente mais comuns ou cotidianos. Entre as muitas imagens e analogias que surgem nas explicações e nos comentários dos mestres, destaca-se o paralelo entre o jogo da capoeira e os ritos de conversação ordinários, pela recorrência do seu uso entre os grupos de capoeira angola, bem como pelas possibilidades de compreensão do jogo que propicia.

Para qualificar os modos de interagir no jogo através de movimentos corporais, os mestres costumam lançar mão de metáforas. Na capoeira, dizem, trata-se de desenvolver um *diálogo corporal*. Cada movimento da interação entre os dois adversários é designado como *pergunta e/ou resposta*, e pede-se, nos exercícios em dupla nos treinos, que apenas um dos

⁶³ Não me deterei, por ora, sobre esse rico repertório musical e poético, cuja extensão e relevância mereceria um estudo específico. Abordar-se-á, no entanto, alguns aspectos significativos das letras de cantigas no capítulo 3.

jogadores *pergunte e/ou responda* à sua vez porque não podem – e *fica feio* – os dois *falarem* ao mesmo tempo. Numa outra formulação freqüente, a capoeira angola, no seu conjunto, seria *uma linguagem* diferente de outras – a da capoeira regional sendo o contraponto mais explorado na argumentação. Os desempenhos desta modalidade são vistos como menos refinados e variados do que as execuções dos angoleiros, sendo que a comparação (dir-se-ia a emulação) entre uma linguagem direta e grosseira (a do outro) e outra mais elaborada e sutil (a própria) resulta sempre na distinção da capoeira angola com relação à regional. Enfim, numa terceira vertente da analogia, afirma-se que cada capoeirista tem a sua própria *linguagem*, isto é, o seu estilo singular.

Nessas interpretações, são explorados diversos níveis de compreensão do que é a linguagem. Isto parece interessante aprofundar.

Na imagem do diálogo, a analogia com a língua repousa sobre a função comunicativa de ambas as práticas. Enfatiza-se que a dinâmica da comunicação se dá entre limites que asseguram não só a sua eficiência como também a “cortesia” da relação. Trata-se, à imagem das interações verbais analisadas por Goffman, de aplicar um conjunto de regras de procedimento destinadas a orientar o fluxo das mensagens emitidas, cada um dispondo de um certo tempo de fala, com uma freqüência determinada (GOFFMAN, 1974, pp. 32-33).

Inseparavelmente da função comunicativa, a linguagem do corpo também classifica o seu autor dentro de parâmetros valorativos e, neste sentido, o inclui ou exclui. Está aqui suposto que o diálogo corporal partilha as mesmas características que o seu homólogo verbal; o valor dos enunciados – qual seja, o valor simbólico – sempre remete à classificação externa ao sistema lingüístico (BOURDIEU, 1982). No caso aqui discutido de uma comunicação através da linguagem da capoeira, o bom ou mau uso dos códigos de revezamento é um dos indícios que revela a situação do capoeirista no campo. Quando inexperiente, ele está aprendendo a dialogar, sem conseguir ainda expressar-se nos códigos da estrutura de revezamento preconizada: quer “falar” o tempo todo sem deixar espaço para o seu parceiro; ou, pelo contrário, fica mudo, não interage, não responde às perguntas corporais. Estas posturas são características das primeiras participações na roda. A exclusão, ou desqualificação, também ocorre quando o capoeirista não fala a língua do grupo, como se vê muito claramente quando algum aluno joga no ritmo mais rápido, próprio da capoeira regional, e é censurado.

Igualmente, afirmar que um grupo partilha uma mesma linguagem equivale a traçar fronteiras abrindo espaço para a classificação, valoração e concorrências. Como o sotaque⁶⁴, que denuncia um pertencimento (seja ele regional, familiar ou de um grupo social qualquer), o estilo ou linguagem de um grupo de capoeira é aquilo a partir do qual ele pode ser julgado. É comum ouvir apreciações gerais sobre o estilo de jogo de um grupo: *o grupo F joga muito rápido; o jogo do grupo A é muito mandingueiro; os alunos de Mestre Z fazem jogo acrobático, etc.*

Quando tem por referente a realização individual, isto é, o estilo de cada um, a metáfora da linguagem parece remeter à função estética da língua. Neste caso, são destacados os “jeitos de corpo”, as figuras de expressão, a dança de cada um como se poderia falar da prose ou da poesia de um escritor. Observa-se, no entanto, que o estilo nunca é totalmente pessoal, pelo simples fato de que o processo de aprendizagem se dá inicialmente por mimese e imitação dos mais velhos. Certas “manias expressivas” passam de mestre a aluno, e aquilo que aparentava ser idiossincrático, passa a ser marca registrada de um grupo.

As figuras comparativas do diálogo, da linguagem da capoeira, do estilo do grupo e do capoeirista colocam em evidência o vínculo entre expressão individual e expressão coletiva: nas interações lingüísticas e corporais encontram-se entremeadas espontaneidade individual, adequação ao contexto interativo e obediência a um quadro limitativo de possibilidades. Procurando aprofundar o paralelo entre capoeira e língua, e apropriando-me dessa figura clássica dos comentários “nativos”, faz sentido projetar essa analogia para o entendimento dos processos de aprendizagem e incorporação da capoeira⁶⁵.

Do mesmo modo em que falamos a nossa língua, no dia-a-dia, sem a percepção reflexiva de estar escolhendo as palavras e nem por isso atendendo menos a regras gramaticais, lexicais e semânticas, e somos capazes de formular enunciados sempre novos e diferentes, o ideal da incorporação da capoeira é de poder comunicar corpo a corpo, sendo os movimentos escolhidos no próprio ato, isto de um modo “natural”, para compor seqüências de movimentos adequadas a cada situação de interação.

⁶⁴ Bourdieu reitera a importância do sotaque como marcador de diferenças regionais ou de classe, ou seja de distância para com a língua padrão num campo dado, e seus efeitos de classificação e desclassificação (BOURDIEU, 1980;1982;1984).

⁶⁵ A analogia entre capoeira e língua foi uma das intrigações que me levaram a empreender este trabalho na ótica da lógica da prática. Parece-me impossível afirmar se a ressonância que essa associação tem para mim é prévia ou, pelo contrário, resultado dos dizeres dos meus mestres de capoeira. Há uma convergência entre a minha experiência individual de aprendizado da capoeira e da língua, a imagem comparativa utilizada pelos mestres de capoeira e, ainda, a teoria desenvolvida por Bourdieu sobre incorporação de habitus e lógica prática da ação.

Contudo, as duas situações de aprendizagem se apresentam de maneira totalmente diferente. No caso da comunicação verbal em língua materna, a competência adquirida prescinde de um conhecimento sistemático dos modos de execução ou das regras, sendo que o mesmo se pode dizer a respeito de práticas corporais “nativas”, tão banais como o modo de andar ou de dormir que Mauss designou como *técnicas corporais* (MAUSS, [1950] 2004). O domínio da linguagem da capoeira, por sua vez, não conta com os processos de familiarização nativa, já que não se aprende no berço, mas sim, no mais das vezes, com uma idade que se aproxima da fase adulta⁶⁶.

Sobre essa diferenciação entre os dois modos de aprendizado, Bourdieu lança mão da analogia entre língua e prática corporal, pondo em comparação a vocação nativa e a aprendizagem dos esportes. O autor propõe estabelecer uma dupla comparação entre a adesão a um campo social e a aprendizagem da língua materna, por um lado, e a adesão ao jogo de tipo esportivo (composto de regras explícitas, de tempos e espaços estritamente delimitados e de contratos explícitos) e a aprendizagem de uma língua estrangeira:

(...) et le long processus dialectique, souvent décrit comme “vocation”, par lequel (...) on “choisit” ce par quoi on est “choisi” (...) est à l’apprentissage d’un jeu ce que l’acquisition de la langue maternelle est à l’apprentissage d’une langue étrangère: dans ce dernier cas, c’est une disposition déjà constituée qui s’affronte à une langue *perçue comme telle*, c’est à dire comme un jeu arbitraire, explicitement constitué comme tel sous forme de grammaires, de règles, d’exercices, et expressément enseigné par des institutions expressément aménagées à cette fin; dans le cas de l’apprentissage primaire, au contraire, on apprend em même temps à parler le langage (qui ne se présente jamais qu’en acte, dans la parole propre ou autre) et à penser *dans* ce langage (plutôt qu’avec ce langage)⁶⁷ (BOURDIEU, 1980, p.113).

Poder-se-ia perguntar, então, como situar a aprendizagem da capoeira entre essas duas alternativas.

Se o capoeirista, assim como o praticante de um esporte, não nasceu em meio aos códigos da prática e precisou, portanto, aprendê-los num meio expressamente constituído para

⁶⁶A idade dos capoeiristas que enfocamos neste estudo se concentra, em média, entre 20 e 40 anos. O trabalho desenvolvido com crianças, em ambos os grupos, tem uma dinâmica diferente sobre a qual não nos detemos. Pode se consultar o trabalho de Araújo (2005), que analisa uma experiência deste tipo no grupo Nzinga de São Paulo.

⁶⁷(...) e o longo processo dialético, muitas vezes descrito como “vocação”, pelo qual (...) se “escolhe” aquilo pelo qual já fomos “escolhido” (...) é para a aprendizagem de um jogo semelhante ao que seria a aquisição da língua materna em relação ao aprendizado de uma língua estrangeira: neste último caso, é uma disposição já constituída que se confronta a uma língua *percebida como tal*, isto é, como um jogo arbitrário, explicitamente constituído como tal sob a forma de gramáticas, de regras e exercícios, e expressamente ensinado por instituições expressamente organizadas para este fim; no caso da aprendizagem primária, ao contrário, aprende-se ao mesmo tempo a falar a língua (que só se apresenta em ato, na fala própria ou do outro) e a pensar *dentro desta* língua (e não *com* esta língua) Tradução da autora. Grifos no original.

o seu ensino, observa-se, no entanto, que a capoeira não se enquadra em algumas características atribuídas ao ensino dos esportes, associado por Bourdieu ao ensino de uma língua estrangeira. De fato, a descrição das modalidades de treino apontou para o fato de que a sua transmissão não passa pelo recurso a regras formuladas univocamente, com validade universal, para todos os sujeitos e circunstâncias.

Parte-se também, como na aquisição de uma língua estrangeira, de disposições já constituídas a serem superadas. Tentei retratar neste capítulo alguns dos aspetos do ensino visando à naturalização de novos modos de ação e de percepção: novos parâmetros de mobilidade no espaço; novas funções associadas às partes do corpo; novas competências de percepção visual e de antecipação das intenções do adversário, etc. Contudo, observei que muito pouco é dito, durante o percurso de aprendizagem, sobre os modos corretos de agir, deixando assim o aluno descobrir “na prática” a eficiência de seus movimentos e a adequação da sua linguagem aos códigos em vigor.

Assim, se o capoeirista novato se confronta com a linguagem da capoeira e a percebe como tal – arbitrária, incompreensível e estranha –, terá, mesmo assim, que tentar comunicar através de seus códigos **ao mesmo tempo** em que aprende a desvendar a língua do outro. O aprender e o fazer não se encontram separados, ainda mais porque, através da participação na roda, ainda num período inicial do aprendizado, o aluno se encontra envolvido numa interação “real”, tendo que encontrar meios de responder às perguntas que lhe são feitas, com golpes “reais”.

Seria pertinente, então, elaborar uma comparação entre o aprendizado da capoeira e o aprendizado de uma língua estrangeira em situação interativa real. Trata-se daquilo que os didáticos das línguas chamam de *imersão*. A roda representa o ponto extremo desse procedimento, sendo que os treinos também buscam suplantar e por vezes reconstituir um ambiente de familiarização para que o aluno passe a se comunicar “livremente”, isto é, de maneira espontânea e criativa e, ao mesmo tempo, respeitosa de uma gramática e de uma etiqueta que definem e limitam a linguagem corporal.

É algo semelhante a esse caminho que vai do pensar *com* ao pensar *dentro de* – e, em se tratando de capoeira, o sujeito do pensar se identifica com o próprio corpo e o vínculo de expressão é o seu movimento – que se persegue através dos modos de aprendizagem da capoeira angola. Tratar-se-ia então de alcançar, a partir de um “aprendizado secundário”, o equivalente da *vocação*, isto é, fazer de uma adesão “voluntária” e crítica, uma crença no

sentido de “estado de corpo” (BOURDIEU, 1980, p.113). Enfim, a chave desse processo de conversão que faz do exercício deliberado e sistematizado um modo de agir em que já se apagaram os rastros que denunciam o esforço e a artificialidade é a longa duração do processo.

2.4 APRENDIZADO E TEMPORALIDADE

Isso vem com o tempo. Todo aluno de capoeira ouve inúmeras vezes esta breve frase com ar de ditado ou de bom senso ordinário, quando espera ansioso ou curioso por uma orientação, ou pela explicação de algum movimento ou técnica, ou ainda quando questiona a pertinência de algo que lhe parece desprovido de sentido. Inerente ao processo de incorporação da prática da capoeira, é um longo trabalho que visa tanto a perder habitus antigos quanto a adquirir novos habitus. Os aprendizes capoeiristas concentram seus esforços em romper com as disposições já constituídas às quais se refere Bourdieu na citação acima. Sob essa designação, encontram-se reunidos modos de agir geralmente apreendidos como reflexos instintivos, à imagem dos mecanismos de fuga-ataque analisados pela etologia animal assim como dados fisiológicos e psicológicos associados – também, mas não exclusivamente – à individualidade do aprendiz, como suas proporções físicas, seu senso de equilíbrio, sua tolerância ao esforço, ao medo, à situação de confronto, etc. Também remete a disposições tidas como propriamente culturais: enfrentar o medo do ridículo, prescindir da verbalização habitual nas situações de aprendizado, situar-se num grupo hierarquizado cujos valores diferem daqueles da sua família, escola ou ambiente de trabalho, entre outros.

Tudo isto só vem com o tempo. Tal axioma bem poderia ser traduzido assim: o aprendizado supõe a persistência, a paciência e a duração prolongada dos processos de assimilação. A própria relação com o tempo torna-se o objeto central deste processo de transformação. O tempo da capoeira vai se revelar progressivamente na sua especificidade. Entretanto, desde a adesão inicial do aluno ao grupo, passa a impor-se uma reorganização do cotidiano, qual seja, uma primeira reconfiguração do tempo.

A assiduidade aos treinos e às rodas nas academias de capoeira representa, em geral, uma disponibilidade média de 3 a 4 noites – ou períodos equivalentes – semanais, cada treino ocupando um período de 2 horas nos dois grupos de referência. As rodas têm, por sua vez,

durações diferenciadas no grupo FICA e no grupo Nzinga. Neste último, a roda, como os treinos, ocorre num período noturno de duas horas, enquanto naquele, é realizada aos sábados, no horário das 9:30 às 13:00, podendo por vezes prolongar-se. Para além dessas diferenças⁶⁸, nos dois casos, a participação a todas as atividades do grupo de capoeira implica um saldo horário médio de 8 a 12 horas semanais (incluindo algum tempo de deslocamento mínimo até o local das atividades), mais particularmente concentradas nos períodos normalmente consagrados aos lazeres, à vida familiar e ao descanso, ou mesmo competindo com algum horário normalmente dedicado a atividades profissionais ou produtivas, no sentido convencional⁶⁹.

O que se observa, na prática, é que a assiduidade aos treinos e rodas varia consideravelmente, indo de uma participação quase infalível a uma frequência esparsa ou desordenada. Pode-se afirmar, no entanto, que, uma vez que a incorporação dos esquemas corporais, emocionais e mentais da capoeira exige uma prática prolongada e regular, esta condição implica uma auto-regulação dos alunos no sentido de ter que optar, em algum momento de seu percurso, entre um abandono, uma retirada temporária ou um maior envolvimento na prática.

Entretanto, não se pode esquecer que, devido à considerável rotatividade dos membros de um grupo, o conjunto acaba sempre comportando uma grande variedade de alunos, com níveis diferentes de frequência (e de conhecimento da capoeira). Como veremos adiante, a dedicação ao grupo e ao próprio processo de aprendizagem constitui-se como um dos critérios significativos em termos de sucesso nesta e de aquisição de um certo status no grupo hierarquizado.

Por esse motivo, tornar-se capoeirista implica modelar simultaneamente seu corpo e suas percepções e o seu tempo, adequando seus ritmos cotidianos à agenda das atividades do grupo⁷⁰: a capoeira passa a fazer parte da sua vida. Porém, se o tempo dedicado à capoeira é, por um lado, claramente definido em termos de horários somados, imbricados ou substituindo-se a outras atividades da vida cotidiana, a temporalidade peculiar à aprendizagem da capoeira se deixa apreender com uma densidade peculiar.

⁶⁸ Essa e outras diferenças observadas nos dados recolhidos nos dois grupos devem ser analisadas e compreendidas à luz de dados concernentes à história à configuração particulares tais como: tempo de existência do grupo; número de membros; origem dos membros; perfil dos mestres; etc. Esta questão será abordada pormenorizadamente no capítulo 3.

⁶⁹ No caso da autora desta pesquisa, a prática da capoeira implicou recusar toda e qualquer atividade profissional regular que se estendesse para além das 18 horas.

⁷⁰ Além dos treinos e rodas regulares, solicita-se do aluno que participe de encontros, eventos, reuniões e visitas a outros grupos.

Downey (2005) assinala que o tempo dedicado ao próprio jogo na roda não passa em média de 10 minutos por semana. O autor enfatiza a desproporção entre a importância outorgada a essa performance, considerada como momento forte, finalidade e avaliação do aprendizado, e a insignificância da duração dessa vivência em termos quantitativos. Vale acrescentar a essa observação que diversos saberes são principalmente ou exclusivamente acessíveis na roda, como os códigos de início e fim de jogo, as interfaces entre o repertório musical e o jogo e uma porção importante de todo aprendizado musical, as atitudes de respeito aos mestres, etc. O aprendizado destes modos de fazer e de ser é vinculado ao tempo passado na roda (jogando e também assistindo), o que torna esse processo particularmente lento. Entende-se que um evento que se restringe a uma única vez na semana não permite uma apropriação rápida de um leque tão extenso de conhecimentos, nem mesmo facilite uma simples compreensão dos diversos aspectos do acontecimento. São ensinamentos não sistemáticos que exigem anos de convivência e se constituem como marcos diferenciais restritos aos capoeiristas experientes.

Estas razões vêm se somar à demora no processo de reorganização corporal e sensorial, o que muitas vezes chega a contrariar ou surpreender as expectativas do capoeirista iniciante. Diferentemente dos ciclos de aprendizagem sistematizados das instituições de ensino modernas e/ou convencionais, o processo de incorporação da capoeira se mostra inevitavelmente lento e repetitivo, sem perspectiva de conclusão nem marcos objetivos de avaliação dos progressos obtidos.

Estou aprendendo a capoeira, ainda não sei nada, gosta de afirmar publicamente Mestre João Pequeno, considerado, aos 89 anos, o mestre de capoeira angola mais velho ainda em atividade. *Não tenham pressa em aprender*, aconselham os mestres aos novos alunos ansiosos por acessar a novos conhecimentos, treinar movimentos mais complexos, ou ainda por respostas a suas dúvidas.

O aprendizado da capoeira apresenta-se, assim, como um conhecimento *ad infinitum* e, neste sentido, guarda homologias e analogias com o processo iniciático dos cultos de candomblé. Reproduzindo aqui uma bela descrição etnográfica apresentando a iniciação de uma jovem num terreiro de nação angola, pretendo trazer à luz as semelhanças entre os modos e tempos de aprendizagem dos dois universos:

(...) Pouco a pouco ela procura descobrir os segredos do candomblé, o “fundamento”. Para isso, terá muitas dificuldades, pois, em sentido estrito, ninguém lhe ensinara nenhum cântico, dança ou gesto apropriado. Como não

pode fazer nenhuma pergunta, deve observar, com a cabeça e os olhos baixos, sem nunca parecer estar atenta ou interessada demais. Logo descobre que curiosidade demais atrapalha: por um lado, porque **as mais antigas** não estão interessadas em divulgar o que sabem pois correm o risco de serem superadas pelas **mais jovens**; por outro, **porque não é bom aprender depressa demais, uma vez que tudo o que se faz no candomblé pode acarretar, em caso de erro, conseqüências extremamente nefastas para si e para os outros**. Se alguém toma iniciativas cedo demais, pode provocar o descontentamento das divindades, devido a conhecimentos mal assimilados e utilizados sem discernimento. (...) “O Tempo não gosta do que se faz sem ele” dizem as mais antigas. **É preciso, portanto, ter muita paciência e perseverança, pois assim serão criadas amizades e, em troca de longas horas de trabalho, serão adquiridos conhecimentos preciosos, ao se prestar atenção nas conversas, e serão aprendidos as diferentes cantigas e passos de dança ao se comparecer a todas as festas**. À medida que o tempo passa, a noviça adquire mais segurança. **O conhecimento do ritual entranha-se lentamente nela**. Gestos e palavras, danças e melodias acabam por se tornar automatismos indissociáveis (COSSARD, 1970, *apud* GOLDMAN, 2005, pp. 226-227)⁷¹.

Como no candomblé, o grupo de capoeira organiza seus membros e embasa seu processo de aprendizagem entre os *mais antigos* e os *mais jovens*. Como no candomblé, a lentidão da aprendizagem justifica-se pelos riscos que podem provocar um mau uso dos conhecimentos (alguns golpes de capoeira podem chegar a ser mortais, donde a importância de saber parar o golpe se o adversário não conseguiu esquivar-se a tempo, isto é, possuir um controle do próprio corpo, uma percepção do outro, da distância, do tempo e do movimento). Também como no candomblé, “o que se aprende não é conceitualizado como um corpo unificado de regras e conhecimentos” (Goldman, 2005, p.207) e depende, portanto, de uma convivência prolongada junto aos mais experientes, de um presenciar casual de conversas em que os interlocutores se referem àquilo que nunca será dito explicita e diretamente ao novato. Enfim, presenciar as rodas, assim como comparecer às festas do terreiro, constitui-se como uma fonte insubstituível de conhecimentos.

A lentidão caracteriza os ritmos da capoeira angola: ritmo da sua bateria musical, da execução dos movimentos, das aprendizagens⁷². Um dos seus marcos de diferenciação mais evidente, em relação à capoeira regional, é a ausência dos cordões que sancionam e explicitam, para o próprio aluno tanto quanto para os companheiros e observadores, o grau de excelência alcançado pelo capoeirista. Na capoeira regional, a cor do cordão utilizado pelo

⁷¹ Grifos da autora.

⁷² Foi bastante significativo a este respeito observar, durante as observações de rodas de capoeira que forneceram alguns dos dados fundamentando este trabalho, que o conselho mais freqüentemente proferido pelo mestre aos jogadores enquanto estes estão interagindo na roda diz respeito ao ritmo do jogo. *Com calma; devagar; escute o berimbau*. Através destas frases, pede-se ao capoeirista que controle a ansiedade que tende a aumentar a velocidade do seu jogo.

aluno na hora do treino ou do jogo informa em que grau da escala de ensino ele se encontra⁷³. O angoleiro, ao contrário, não dispõe de uma escala fixa com a qual ele possa medir o seu desempenho e sinalizar aos demais seu nível de excelência .

Assim, no quadro temporal da aprendizagem da capoeira angola, o processo de evolução do aluno não segue um percurso de ascensão linear vertical ao modo de uma escala. O tempo não pode ser dominado através de uma racionalização objetiva, adequando um plano de progressão da aquisição dos saberes a durações previsíveis. Como diziam as filhas de santo mais antigas citadas acima, *o Tempo não gosta do que se faz sem ele*. A tessitura do tempo desafia as expectativas e os cálculos, uma vez que carece das rupturas simbólicas que costumam sancionar, nas instituições de ensino convencionalmente sistematizado, a outorga de títulos, diplomas, ou mesmo simples faixas de tecido colorido amarrados na cintura. Saiba-se do poder que exercem os cerimoniais de titulação ou de nomeação, enfim, os ritos de instituição, como os denominou Bourdieu (1982), em termos simultaneamente simbólicos e reais. Legitimam uma posição definida na hierarquia de um grupo social, isto é, dotam a pessoa de um valor diferenciado, instituindo-lhe uma competência reconhecida pelos demais e por ela mesma.

Ora, no universo da capoeira angola, esta diferenciação apenas se materializa de modo explícito com a obtenção dos graus de *treinel*, *contramestre* e *mestre* – aqueles que ensinam. Assim, todos os demais membros do grupo são simplesmente alunos, *novos* ou *velhos*, sem que haja sistematização visível e/ou estável na passagem de uma categoria para outra.

A opacidade dos limites de diferenciação, num universo que aparece e se assume, como sendo consideravelmente hierarquizado, aponta para a existência de instrumentos sutis de avaliação e de auto-avaliação dos quais o capoeirista lança mão para situar-se quanto à qualidade dos seus desempenhos (sejam as performances físicas no jogo, sejam os desempenhos musicais na bateria) e, conseqüentemente, em relação ao lugar que ocupa na hierarquia do grupo.

Para avaliar o seu progresso na capoeira, o aluno recorre então à percepção do desempenho dos demais companheiros, do mesmo modo que, como já se viu, lança mão da observação dos movimentos corporais dos outros para encontrar os próprios modos de

⁷³ Leticia Reis analisa a origem dos rituais da capoeira inspirados dos universos acadêmicos, religiosos e militares. “Para legitimar socialmente a capoeira, Bimba transpõe práticas e rituais acadêmicos (formatura, paraninfo), religiosos (batizado, padrinhos e madrinhas) e militares (as medalhas) para o mundo da capoeira” (2000, p. 108).

execução dos golpes. Este jogo comparativo – não isento de espírito de competição – se dá de maneira difusa e silenciosa. Jamais ouvi, em situação alguma, um capoeirista se afirmar melhor do que o outro; na mesma linha, seria impensável um mestre comparar um aluno com outro. Aliás, os comentários apreciativos de mestre para aluno constituem uma exceção.

*Em dois anos de capoeira, meu mestre não falou uma única vez a respeito de um movimento meu: “está bem”*⁷⁴. [Nota de campo, Nzinga, 9.10.2006].

Reconhecer-se como angoleiro depende, assim, da capacidade de avaliar seu próprio desempenho, contextualizado num conjunto de desempenhos alheios, ambos medidos com critérios de valores silenciados, turvos e instáveis. Nesta perspectiva, o tempo desempenha um papel fundamental. Em primeiro lugar, porque a qualidade de *mais velho* é um dos raros atributos cujo valor é explicitado nos ensinamentos orais e nas referências às figuras de autoridade, emblemas da capoeira angola: os *velhos mestres* são os modelos e os detentores da tradição; os *alunos mais velhos* são aqueles que jogam mais capoeira, dominam as técnicas corporais e musicais na roda, podendo, em certas circunstâncias, substituir o mestre ministrando aula para os *mais novos*.

O que o tempo traz também, somada às habilidades físicas e perceptivas, é uma bagagem de experiência que possibilita conhecer, na prática, os critérios valorativos inerentes ao grupo, ou, em outros termos, saber agir atendendo ao que se espera de um angoleiro. Só com o tempo, o aluno acessará o discernimento da qualidade dos jogos, das interações, dos modos de se comportar no grupo em geral. Mais particularmente, saberá interagir de modo conveniente com qualquer capoeirista, levando em conta a situação em que se dá o jogo (ou mesmo a roda na sua configuração também singular), a situação do seu interlocutor na hierarquia do grupo ou do universo da capoeira angola e a sua própria situação neste contexto.

O conhecimento que uma longa convivência no grupo propicia é de fato associado a um reconhecimento dos critérios sobre os quais repousa a excelência. Significa, sobretudo, aceitar afetiva e efetivamente o fato de que aqueles que podem ditar (mesmo que de modo implícito) os comportamentos são precisamente os que ocupam o topo da hierarquia.

A incorporação dos valores – entre os quais se destaca a escala da hierarquia, uma vez que condiciona todo o resto do sistema – se dá, em grande parte, de um modo imperceptível,

⁷⁴ Após ter recolhido essa declaração, passei a prestar mais atenção, durante as observações dos treinos, às formas usadas pelo mestre para dar algum retorno positivo ao aluno sobre a execução de algum movimento, e a expressão de aprovação mais entusiástica – e bastante freqüente – que pude ouvir foi: “Isso!”. Esta palavra costuma vir acompanhada de algumas expressões gestuais, como o menear da cabeça, o contrair ou abrir os olhos e a serenidade do mestre, mostrando que está satisfeito com o resultado alcançado pelo aprendiz. A própria inflexão da pronúncia da palavra já conota a aprovação.

embora o conjunto de ensinamentos orais, chamado pelos capoeiristas de *filosofia*, também veicule princípios morais proclamados tradicionais. A *tradição oral*, ou a *herança dos mestres*, ou ainda os *fundamentos da capoeira*⁷⁵ não se apresentam ao novato como opções, e sim como elemento existencial inerente à prática, sendo freqüentes as reticências iniciais dos novos capoeiristas em acatar tais modelos. Situando a prática da capoeira angola no contexto da contemporaneidade de um grande centro urbano como Salvador, e levando-se em conta a diversidade das origens sociais, geográficas e de gênero que caracteriza a composição dos grupos, compreende-se que a crença em princípios que refletem a ordem tradicional nem sempre possa originar-se de uma adesão ideológica.

Assim, pode-se afirmar que a aprendizagem da capoeira abrange também uma impregnação de valores que escapa ao filtro ideológico da opinião pessoal. É a incorporação desse ethos do capoeirista que constitui o tema do capítulo que segue.

⁷⁵ Esses três termos são os mais freqüentemente usados pelos mestres para designar os conteúdos filosóficos e morais da capoeira angola que norteiam a prática e os comportamentos dos capoeiristas angoleiros.

CAPÍTULO 3: VALORES



433=1

Figura 2: Chamada

A percepção da roda jogando é muito diferente da observação, há muita emoção [Nota de campo, FICA, 8.04.2006].

Essa anotação foi realizada logo após uma visita ao grupo FICA. Naquela ocasião, pretendia observar a roda, mas, sendo o número de participantes insuficiente para preencher todos os ofícios (oito tocadores na bateria e, no mínimo duas pessoas jogando), desisti do meu papel de estudiosa para entrar na roda. Em outro trecho:

R. me chama para substituí-lo no berimbau viola. Não quero fazer feio. Dói o dedo, mas faço abstração. [*idem*].

Há sensações, alegrias e sofrimentos que não podem ser percebidos por quem observa, ainda mais quando se trata de ocultar as emoções. Na roda de capoeira, o controle das expressões espontâneas de sentimentos como medo, raiva ou dor constitui um dos aspectos da sabedoria prática do angoleiro, assim como as habilidades corporais e musicais.

A educação das emoções, item de especial importância no currículo do capoeirista, é um dos aspectos da aprendizagem mais difíceis de se objetivar, pois implica um retorno reflexivo sobre processos subjetivos cujo decorrer é necessariamente despercebido. Com efeito, não se trata apenas de uma ocultação daquilo que se sente, mas sim de uma transformação do sentir resultado de um controle e de uma estilização dos modos de expressão.

As articulações entre o sentir e o expressar apresentam-se então como múltiplas, complexas e ambíguas. Nós, capoeiristas, achamos “belíssima” uma cabeçada aplicada no nosso peito por um adversário (ARAÚJO, 2003), reagimos a um ataque esbugalhando o olho porque não temos medo ou rindo porque estamos apavorados. Em suma, parafraseando uma imagem clássica da antropologia cultural (GEERTZ, 1989), uma piscadela pode até ser o efeito de uma gota de suor que caiu no olho, um discreto sinal de cumplicidade dirigido a um parceiro, um falso sinal de cumplicidade destinado a ser visto por todos ou todas essas coisas numa sucessão tão rápida que tende à simultaneidade, a sensação de ardor dando início a um jogo de disfarces que, por sua vez, suscita novas sensações.

Procurar “decifrar” esses códigos expressivos para retratar os “verdadeiros” sentimentos dos atores (palavra que no caso pode ser entendida nos dois sentidos, o de ator social e o de comediante) seria uma pretensão inócua. No caso de capoeiristas experientes, a competência para representar emoções de um modo teatral, divertido e estético desencoraja qualquer tentativa de interpretação. Basta lembrar que são capazes de enganar seus adversários, providos de um capital de malícia e desconfiança à altura do deles. O que, no

entanto, pode se mostrar muito mais proveitoso, aos efeitos de conhecer o mundo da capoeira, é retratar como se adquirem tais dons expressivos, para que servem na lógica do jogo e, por ultimo, que gênero de valores são reproduzidos ou produzidos junto com o “bom uso” das expressões emocionais.

Em tal abordagem, a formação emocional do aprendiz de capoeira tende a ser compreendida como instrumento de adequação a valores coletivos. Significa que, em vez de enfocar o sentimento como fenômeno psicológico, individual, marcado pela pura espontaneidade, adota-se uma perspectiva que destaca o caráter obrigatório das expressões dos sentimentos, como indicava o primeiro artigo de Marcel Mauss, *L'expression obligatoire des sentiments* (MAUSS, [1921] 1968). Em outro texto em que introduz a expressão *techniques du corps*, ressalta o vínculo entre a aprendizagem das habilidades corporais propriamente ditas e a educação da emoção, “o sangue frio”, “a resistência à emoção” que permitem a eficiência dessas técnicas (MAUSS [1934] 2004, p. 385).

São os movimentos do corpo e das emoções que realizam a eficiência e a estética do angoleiro, e, por fim delinham um sistema de valores práticos: um ethos. A partir das observações de campo nos grupos Nzinga e FICA e de uma análise das categorias de classificação reveladas pelo vocabulário êmico, este capítulo investiga os modos de articulação destas instâncias na vivência prática dos capoeiristas e os processos de alteração desta dinâmica na contemporaneidade.

3.1 O JOGO DA CAPOEIRA : JOGO DE CRIANÇA/JOGO DE ATOR

A partir da descrição do processo de aquisição das técnicas e dos movimentos básicos da capoeira angola desenvolvida no capítulo anterior, em que enfatizei os obstáculos, as dificuldades e as transformações exigidas na fase inicial do processo de aprendizagem, poder-se-ia presumir que o clima emocional associado à experiência é consideravelmente tenso e sofrido. Ora, ao entrar nas academias de capoeira onde foi desenvolvida a pesquisa, em meio a uma sessão de treino, o visitante depara-se com um ambiente lúdico e descontraído, onde abundam sorrisos, piadas e brincadeiras, sem esquecer o fundo musical que empresta ritmo às evoluções dos capoeiristas, conferindo aos movimentos um aspecto de dança e, ao conjunto da cena, um ar de festa.

Esta nova descrição do ambiente de uma aula de capoeira, ressaltando, agora, as expressões mais sonoras e extrovertidas – e conseqüentemente mais evidentes – não desmente as considerações anteriores. A divergência entre essas duas versões, além de apontar para os limites de uma descrição etnográfica, oriundos tanto da própria natureza da escrita quanto da inevitável tomada de posição do observador⁷⁶, reflete uma duplicidade inerente à própria experiência, qual seja, de uma vivência física e emocional ao mesmo tempo árdua e lúdica.

Percebe-se então a co-existência de emoções diferentes associadas à experiência da aprendizagem da capoeira. Essa co-existência da dor e da alegria, do medo e da brincadeira e da frustração e do prazer decorre, em primeiro lugar, da convivência de indivíduos diferentes dispoendo de um capital corporal próprio, de disposições para situações de risco ou de exposição também diferentes e, principalmente, de diversos graus de aquisição dos ensinamentos. Sem que seja necessário se deter aqui sobre os componentes pessoais da vivência emocional, o que se impõe enfocar mais de perto são os modos de articulação dos aprendizados corporais e emocionais num ambiente de convivência em grupo e os efeitos que tal convivência suscita em termos de educação emocional.

Já foi ressaltada a importância da observação dos modelos para a aquisição dos movimentos e dos golpes, sendo a imitação o principal meio de aprendizagem da capoeira angola. Durante a aula, todos estão partilhando o mesmo espaço e quem está ensaiando os primeiros movimentos e se confrontando com dificuldades de todas as ordens (com a falta de força muscular, de equilíbrio, de ritmo etc) presencia, à sua volta, as execuções de companheiros mais experientes. Ora, além de orientar fazeres corporais, a convivência atua também no sentido de “contaminar” o novato com o clima lúdico e estético do grupo. Assim, as demonstrações de habilidades do mestre e dos capoeiristas mais confirmados exercem um poder de sedução que alimenta o desejo de aprender e as interações descontraídas que perpassam o ambiente – gritos, risos, piadas, cantos – distraem dos exercícios repetitivos e “aliviam” as sensações desagradáveis inerentes aos treinos iniciais.

Sessão de treino: O mestre canta, grita com voz estrondosa: *Embora ! Agora! Vamos nessa!*, interpela os alunos com provocações e piadas (...) na hora de um exercício

⁷⁶ A perspectiva adotada na primeira descrição aproximar-se-ia da percepção de um aluno novato na capoeira; na segunda, tratar-se-ia da visão de um observador “externo”. Nesta, são enfatizados os aspetos mais visíveis enquanto aquela se fundamentou num conhecimento mais íntimo da experiência cujo caráter não explícito escapa a uma observação rápida e pontual. Contudo, essa esquematização não dá conta de retratar o universo emocional “real” dos capoeiristas, já que, como qualquer texto etnográfico, tende a produzir uma sistematização, generalizações e coerência que são ausentes das lógicas práticas da prática. (Bourdieu, 1980).

exigindo muita força nos braços se dirige às mulheres: *as moças podem fazer um pouquinho só!*, para na frente de um novato que tenta em vã executar o movimento pedido e faz caretas de pavor, se benze, abre um sorriso e sai cantando. Chama um aluno mais velho e demonstra o movimento *executado com suavidade*, comenta: *É simples, assim (...)* O pessoal parece exausto. O mestre pede para todos gíngarem *à vontade, para descansar* e cantarem ao mesmo tempo que estão executando os passos. Após 3 minutos desse “recreio”, retomam os movimentos intensivos de bananeira e ponte, e os gritos do mestre, as (falsas) ameaças de bater em quem pára com uma biriba. Lembra uma brincadeira de crianças! [Nota de campo, FICA, 5.10.2006].

O lúdico aparece por vezes associado ao universo infantil de brincadeiras e provocações. Os movimentos mais árduos de *bananeira*, *pião*, *ponte* e *reversão*⁷⁷, bem como as inversões corporais em geral, deslancham manifestações de medo e excitação⁷⁸. Em certas ocasiões, todos os membros do grupo observam as execuções dos companheiros e lançam desafios, aplaudem, encorajam os alunos mais novos a executar o movimento, ou vêm em seu socorro segurando-os. Quanto mais os exercícios físicos estiverem associados à sensação de risco e de esforço físico intenso, mais redobram as piadas, os cantos, as risadas, numa espécie de exorcismo do medo e da dor.

O ponto alto do efeito de sedução ocorre, sem dúvida, na participação na roda, onde são encenadas as melhores performances musicais e corporais e é intensificada a vertente lúdica do jogo através do uso de mímicas, de passos coreográficos, de fingimentos, “faz de conta”, “falsidade”, “aleotrias”, “mandinga”, “malandragem”, “malícia”⁷⁹, etc. Aliás, muitos capoeiristas associam o despertar da suas “vocações” a algum episódio em que se depararam, mais ou menos casualmente, com uma roda de capoeira e decidiram dedicar-se à aprendizagem dessa arte. A beleza dos movimentos e a malícia dos jogadores são os dois aspetos que suscitam um encantamento, tanto para o visitante quanto para o próprio praticante. Vale lembrar que a predominância das dimensões lúdica e musical do jogo constitui uma das principais características da capoeira angola. Neste sentido, a habilidade corporal e a dimensão lúdica são indissociáveis e pode-se afirmar então que as habilidades expressivas (teatrais) são parte inerente da qualidade “estética” da capoeira angola, sendo, conseqüentemente, um dos conteúdos essenciais do percurso de aprendizagem.

⁷⁷*Pião*: movimento giratório executado com o corpo repousando sobre a cabeça no chão (também típico do hip hop ou street dance).

Ponte: o jogador, na bananeira, deixa o corpo cair para trás e fica se sustentando nas mãos e nos pés, o corpo arqueado virado para cima.

Reversão: movimento de retorno da posição da ponte para a posição da bananeira.

⁷⁸ Esses exercícios são os mais prezados pelas crianças que treinam no grupo Nzinga. Já entram no salão plantando *bananeira* e executam os movimentos acrobáticos, “por conta própria”, toda vez que surge uma interrupção da aula.

⁷⁹ Todos esses termos se referem à arte de ludibriar o adversário, fingindo intenções como também emoções.

Aprende-se a *jogar* – não a *lutar*, termo por vezes utilizado para a capoeira regional, mais especificamente nas competições –, o que significa brincar e representar. Os capoeiristas de outrora alternavam a palavra *capoeiragem* com *brinquedo* ou *brincadeira*⁸⁰, ou ainda diziam *pular* a capoeira, o que evoca claramente um universo entre infantil e lúdico. Quanto ao “representar”, ingrediente fundamental da malícia, remete a todas as figuras de fingimento, seja das intenções do jogador, seja das suas emoções, além de caracterizar o jogo e a roda como um espetáculo destinado a ser visto e apreciado.

Assim, o preparo difícil e demorado sobre o qual repousam as habilidades físicas, o aspecto “trabalhoso” da capoeira é ocultado no jogo, como bem o demonstra a expressão *vadiar*, comumente empregada em substituição do verbo *jogar*. Com o uso deste termo, traz-se para o presente a herança histórica da capoeira marginalizada, associada à população negra das ruas da capital baiana no período pós-abolição, como explica a historiadora Adriana Albert:

(...) desde o final do século XIX, o termo “vadio” era usado tanto para referir àqueles que não tinham trabalho, como para designar todos os que viviam de ocupações esporádicas. A palavra “vadiação” também qualificava as brincadeiras, os jogos e os divertimentos de rua cultivados pelo povo e repudiados pelos que sonhavam com uma população que vivesse disciplinadamente pelos supostos padrões europeus. (...) repetia-se a toda hora que a vadiagem era a “mãe de todos os crimes” (DIAS, 2006, p. 30).

Vadiação e *vadiagem* permanecem presentes no vocabulário dos capoeiristas como sinônimos de capoeira. Em vez de um sentido pejorativo, o termo ganha na sua interpretação nativa conotações positivas, pois evoca o prazer propiciado pelo jogo, provando que o capoeirista tem domínio físico e emocional suficiente para brincar e se divertir em meio à luta.

Paradoxalmente, a transfiguração do esforço em dança e/ou brincadeira, ou seja, a aquisição de uma desenvoltura corporal, é o fruto do longo processo de treinamento (tema do capítulo anterior) que procura erradicar do movimento as marcas de codificação iniciais e inibir os reflexos de defesa que tendem a surgir espontaneamente em situação de risco e exposição.

O esforço e a dor que provocam alguns movimentos, como também os sentimentos de medo, humilhação, vergonha e raiva, que podem ser suscitados pelos confrontos, não devem

⁸⁰ O termo *brinquedo* já é encontrado em Manuel Querino (1955), na primeira descrição etnográfica da capoeira baiana. A palavra *brincadeira* é usada por Mestre Noronha e retomada por historiadores da capoeira do início do século (COUTINHO, 1993).

ser expressos na roda. Com efeito, fornecem informações para o adversário que tirará partido da insegurança demonstrada para dominar o jogo, acentuando seus ataques ao perceber seu parceiro confuso e distraído. A ocultação das emoções cumpre neste sentido uma primeira função de estratégia, que consiste em tornar as intenções e as ações imprevisíveis e, conseqüentemente, mais eficientes. Esse aspecto estratégico é, propriamente falando, a *malícia*. Vinculada a esta qualidade de eficiência, encontra-se também uma valorização estética de determinadas formas de expressar sentimentos. Pois não se trata apenas de ocultar a raiva, o medo ou outras emoções, mas de substituí-las por outras – em outras palavras, desenvolver um jogo de ator.

O angoleiro evidencia de maneira mais teatral e brilhante a sua arte nas situações de exposição, de risco ou de dor, como, por exemplo, quando é atingido por um golpe e cai⁸¹. Com efeito, a ocorrência da queda reúne experiências emocionais fortes, do ponto de vista simbólico, pois representa uma perda de postura não só física como moral. Além de confrontado ao risco de ferimentos mais graves como fraturas ou torções, que são relativamente freqüentes, o capoeirista, nesta ocasião, é destituído da sua elegância e literalmente jogado no chão. Este impacto é traduzido pelo uso metafórico, na linguagem comum de Salvador, da expressão *levar uma rasteira*, no sentido de ser frustrado da realização das expectativas com relação àquilo que se tomava como garantido, ou colocado numa situação de perda ou insegurança inesperadamente⁸².

A rasteira e/ou a queda, capazes de suscitar emoções intensas e provocar sentimentos de humilhação, são justamente percebidas pelos capoeiristas como os momentos mais intensos da roda. Deslançam ruidosas reações da platéia e alimentam conversas e comentários ulteriores; enfim, parecem condensar uma forte carga emocional, não só para os jogadores envolvidos na interação como para o conjunto dos participantes na roda. Por isso, a demonstração de habilidades representativas e de um perfeito sangue frio naqueles momentos é capaz de reabilitar a imagem de quem sofreu a queda, fazendo com que o golpe sofrido se torne uma oportunidade de mostrar sua competência, pois divertir a platéia é privilégio dos capoeiristas mais conceituados.

O jogador abre um grande sorriso ingênuo; finge que vai fugir da roda tremendo de maneira cômica; simula que tira do bolso uma navalha; ou ainda, levanta com tanta

⁸¹ Assim como diz a canção de Vinicius de Moraes e Baden Powel, Berimbau: *Capoeira que é bom, não cai / E se um dia ele cai, cai bem*. Álbum *Poesia e Canção*, Forma, 1966.

⁸² Esta prática ou atitude guarda homologias e analogias com a atuação do malandro ou do *trickster*, cujo êxito sempre corresponde ao logro do interlocutor, adversário ou inimigo.

velocidade que poucos terão percebido sua queda. Essas mais diversas opções de representação cumprem um papel de modelo. Por sua vez, as reações de desaprovação a quem, numa situação semelhante, revida com violência ao encontro do adversário ou se detém paralisado pelo medo informam negativamente sobre os valores atribuídos às expressões diretas das emoções⁸³.

Assim, se não há indicação precisando com exatidão “o que” fazer, existem, mesmo assim, claros indícios do “como” encenar adequadamente as expressões emocionais. O que fica evidenciado é a necessidade de distanciar-se do impacto primeiro, o que corresponde a um controle do impulso (de fuga ou de agressão) e a uma conseqüente transformação do movimento emocional. Seja fingindo o sentimento contrário, seja até mesmo representando esse mesmo sentimento, porém de forma estilizada, a excelência reside em traduzir emoções numa nova forma de desenvoltura. A representação improvisada no fogo da ação, em frações de segundos, assemelha-se a uma “segunda natureza” emocional.

A progressiva transformação dos esquemas emocionais mediante o desenvolvimento de expressões lúdicas e teatrais não confina suas manifestações à vivência na capoeira. Essas novas disposições adquiridas, literalmente incorporadas, alteram igualmente as inter-relações cotidianas do capoeirista, sendo o angoleiro reputado por sua arte de disfarçar seus sentimentos, isto é, de enganar, fingir e mentir, com um poder de convencimento ímpar. Assim, toda declaração de boas intenções, toda proclamação de afeto, contentamento ou concordância é recebida pelos pares com uma desconfiança igualmente disfarçada. É o famoso *faço de conta que acredito*.

Longe de constituir-se como obstáculo às amizades, a *malícia* compartilhada parece constituir-se como base das relações entre capoeiristas. A compreensão mútua de códigos contraditórios reforça os processos de identificação entre pares, além de alimentar brincadeiras cujo alvo também pode ser terceiros desavisados ou capoeiristas mais novos e, portanto, mais ingênuos. Nas ocasiões em que os membros do grupo se encontram fora das atividades da capoeira, seja na saída ritual para o *boteco*, depois da roda, seja na vivência de outros vínculos profissionais, familiares ou de amizade, perpetuam os jogos de representação da prática da capoeira: são ameaças de golpes fingidas; caretas e piscar de olhos; versos de

⁸³ É o conjunto das ações e das reações do grupo a essas ações que se constitui como grade de leitura da adequação dos comportamentos. Todavia, aquilo que se pode fazer depende da posição ocupada no grupo, isto é, numa hierarquia mais ou menos explicitada. Por definição, qualquer comportamento do mestre, e, entre os mestres, do mestre mais velho, é isento de críticas, tema este sobre o qual voltaremos no capítulo 4.

cantigas pontuando a conversação; piadas, alusões e subentendidos remetendo a acontecimentos conhecidos dos interlocutores e muitos outros elementos lúdicos e/ou teatrais.

Observa-se, portanto, que a comunicação repousa sobre o conhecimento e o reconhecimento de modos de expressão, fazendo com que o motivo do riso, da diversão, da graça possa escapar a quem não convive com o grupo. Nesta perspectiva, o prazer e a alegria associados ao jogo resultam de uma reconstrução do sentir fruto da vivência coletiva.

3.2 DISPOSIÇÕES PERCEPTIVAS E EMOÇÕES

Se o controle de certas emoções que prejudicam a eficiência do jogador é facilmente justificável, a inibição de sentimentos de alegria ou empolgação apresenta-se à análise como um problema mais complexo. O capoeirista iniciante ou o visitante de uma roda de capoeira angola, encantado pelo espetáculo e mobilizado pelo ritmo musical, começa a bater palmas em cadência. Atitude das mais “naturais” – especialmente em se tratando de uma cena ocorrida em Salvador, onde acompanhar o ritmo com palmas constitui-se como um modo de interação comum de ouvintes, espectadores ou participantes, em shows, rodas de samba, cantoria etc. Olhares de desaprovação vêm avisar os autores da indesejável manifestação de entusiasmo: na capoeira angola, não se batem palmas⁸⁴. Através da vivência dentro do grupo, será adquirida uma nova sensibilidade e serão (con)formados sentimentos tão “íntimos” e inofensivos como a alegria e o prazer e suas expressões.

A observação dos modos de expressão das emoções dos capoeiristas na roda informa quase tão sistematicamente acerca do seu grau de familiarização com a prática quanto o seu desempenho corporal ou musical. Os *mais velhos* não poupam nem as manifestações de prazer, nem a expressão de julgamentos sobre os acontecimentos do jogo. Trocam olhares com os companheiros, soltam gritos de aprovação ou desaprovação, riem, enfim, apreciam as qualidades dos movimentos e das estratégias executados pelos jogadores. Em contrapartida, os *mais novos* omitem-se de tais exteriorizações de emoções e julgamentos. Simplesmente assistem, absorvidos pela dupla tarefa de observar o jogo e de responder ao canto. Se se

⁸⁴ O bater palmas, expressão de disposições corporais e emocionais elaboradas culturalmente que integram o habitus soteropolitano, não tem lugar entre os códigos da capoeira angola. Uma possível interpretação desse desgosto seria atribuí-lo a um mecanismo de diferenciação com a capoeira regional, em cujos ambientes se batem palmas normalmente para acompanhar o ritmo da bateria.

distraem por um instante, são chamados de volta a seu ofício pelo mestre, transmitindo seu sermão num verso de cantiga, num olhar ou numa careta. Para alguns deles, a preocupação do momento se concentra na perspectiva da chegada iminente da sua vez de “entrar na roda” para jogar, com sua carga de apreensão e expectativas. Além disso, os micro-acontecimentos que provocam as reações dos capoeiristas mais experientes podem passar totalmente despercebidos aos olhos dos iniciantes, seja porque simplesmente não os vêem, seja porque não “fazem sentido” para eles. Não se destacam como dignos de uma atenção particular ou ainda não são para eles decodificáveis.

A diferença entre formas de participações extrovertidas e mudas é geralmente vinculada à diferença entre a dos conhecedores e aquela dos leigos. Os conhecedores dispõem de mecanismos de percepção e de apreciação que fazem com que possam ver aquilo que o leigo não vê. Assim, uma percepção superficial que não capta as finezas e os pormenores do movimento não dá acesso ao prazer propiciado pela execução daquilo que nos é familiar (BOURDIEU, 1984/2002, p. 184)⁸⁵. Por isso, ao aprofundar seu conhecimento da capoeira, o capoeirista aprende a sentir prazer, tanto jogando como assistindo aos jogos. Ele aprende a sentir e a classificar essas novas sensações através de uma espécie de *bricolage* entre a própria percepção e o que se percebe da percepção dos outros, sendo que o novato tende a adequar a sua própria experiência ao modelo de percepção oferecido pelos demais (LE BRETON, 2004)⁸⁶.

Lembrando o número elevado de evasão dos membros dos grupos nas semanas iniciais da adesão, é possível supor que a ausência de prazer associado à prática constitua mais um fator de desistência. Aliás, nota-se também que a participação nas rodas torna-se cada vez mais regular à medida que o capoeirista se integra no grupo e se confirma na prática da capoeira. O absentismo, aí, é inversamente proporcional ao tempo de permanência do aluno no grupo. Vários motivos podem explicar esse desinteresse do recém iniciado pela roda. Ele jogará menos do que os *mais velhos*, terá acesso a poucos – ou nenhum – instrumentos da bateria, já que não domina as técnicas musicais, e provavelmente se sentirá excluído de muitas das trocas e interações gestuais e verbais emitidas numa linguagem que ainda lhe é estranha. Os períodos de duas, três horas consecutivas – ou mais – passados semanalmente na

⁸⁵ Nesta perspectiva, Bourdieu compara o prazer que sente o amante do esporte na hora do jogo ao prazer experimentado pelo amante da música durante a execução da obra.

⁸⁶ O autor aborda a questão das sensações destacando a natureza social – e não apenas fisiológica – da configuração dos sentidos. Baseado num estudo sobre a aprendizagem de novas formas sensoriais no contexto do consumo da maconha (BECKER, 1985), demonstra como as sensações podem se tornar agradáveis através de uma adequação ao modelo de percepção oferecido pelos pares. Trata-se de reproduzir as sensações necessárias e de decodificá-las como prazerosas.

roda, que podem parecer monótonos ou tediosos para os novatos, adquirem progressivamente singularidade e consistência, sendo cada roda o palco de uma riqueza de acontecimentos inimaginável para os leigos.

Nos diálogos cotidianos entre capoeiristas, os comentários sobre a roda representam um dos assuntos prediletos. A roda foi *boa, ótima* ou *fraca*, teve *axé* ou *dendê*⁸⁷, a depender de critérios específicos que compreendem basicamente o número de participantes e, entre eles, de mestres ou capoeiristas de renome; a qualidade da bateria musical, tocadores e instrumentos e a qualidade dos jogos que depende, por sua vez, da identidade dos jogadores e da sua esperteza.

O prazer propiciado pela roda, ou antes, a própria apreciação desta, aparece então como subordinado a uma série de conhecimentos objetivos (*Quem é esse senhor de idade ? – É o Mestre João Grande, que foi aluno de Pastinha! Um dos maiores mestres antigos ainda vivos!*), como também de disposições para percepção e avaliação subjetiva de pormenores - *uma rasteira bem dada! Uma cabeçada perfeita* . Sem esquecer que um dos fatores levados em conta na avaliação das habilidades é justamente a identidade dos autores das performances, o que torna interdependentes o conhecimento das pessoas e a apreciação dos jogos.

A capacidade de atenção aparece como um dos pontos centrais na aquisição dessas disposições para ver e julgar. De extrema importância no desenvolvimento das habilidades técnicas (aprender os movimentos e perceber as intenções do adversário no jogo em dupla), também desempenha um papel fundamental para a apreensão visual dos pormenores da prática e para decifrar o valor coletivamente atribuído às atuações. Prestar atenção significa, num primeiro momento, omitir-se de julgamentos e reações espontâneas – tal como sugere a advertência *preste atenção!* – , abster-se de comentários próprios no intuito de evitar ferir as crenças consensuais ao cometer uma gafe, como emitir apreciações pejorativas sobre o jogo de um mestre, ou valorizar excessivamente a performance na roda de um jogador *regional*. Tal erro reverte-se em seguida numa depreciação do seu autor que realmente *não entende nada de capoeira angola, é um turista no grupo*, enfim, a este praticante é negado o mérito e, de certa forma e em certa medida, o pertencimento.

Convém, neste momento, voltar à temática da aprendizagem, eixo do segundo capítulo. Sem dúvida, a atenção é a base de um conjunto de saberes que *só vem com o tempo*:

⁸⁷ Os termos *axé* e *dendê* designam a energia que anima o conjunto da roda, tocadores, jogadores e participantes em geral. O estudo mais referencial sobre o conceito de *axé* é o de Juana Elbein dos Santos (1980).

identificar e incorporar os modos de expressão estéticos e éticos partilhados pelo grupo. Como no processo de incorporação de movimentos e das percepções sensoriais, o capoeirista depende do efeito do tempo e da repetição para aprender a sentir e expressar emoções. Num período inicial, o novato se encontra totalmente absorvido pela preparação física e sensorial, o que resulta numa diminuição provisória da sua capacidade para enxergar o outro ou ouvir e interpretar seus dizeres. Isso não significa, no entanto, que não aprecie a capoeira, inclusive porque foi seduzido pela beleza dessa prática, como é o caso de muitos observadores, visitantes e turistas. Entretanto, embora suas percepções possam ser consideravelmente aguçadas por outras vivências – no âmbito da arte, por exemplo – ele não compartilha os critérios de classificação quanto ao que merece ser qualificado como um movimento, um jogo ou um ritmo bonito. Essa construção é o efeito da convivência com o grupo peculiar que tem suas próprias codificações expressivas⁸⁸.

3.3 CANTO E VALORES

A imersão quase cotidiana, com seus efeitos de rotinização e “naturalização” dos comportamentos, produz um tipo de atenção distraída, não voluntária, em que se vê sem olhar e se ouve sem escutar. Superada a fase de concentração no esforço propriamente dito, o aluno pode relaxar e ser tocado pelo que ocorre à sua volta sem tensão ou intenção. Este tipo de envolvimento é evidenciado no ato de cantar, que testemunha a conquista de uma participação na performance do grupo no seu conjunto ao mesmo tempo em que sinaliza a entrega ao prazer e à ludicidade.

Cantar na roda é, em primeiro lugar, partilhar a expressão e a emoção do conjunto do grupo, orquestrada conforme uma dinâmica de diálogo entre o *solo* de quem *puxa o canto* e o *coro* formado por todos os demais integrantes. Além de suscitar sentimentos de alegria e evidenciar o pertencimento à estética ritualizada da roda, o canto configura uma fonte ímpar de informações codificadas sobre a história e os valores da capoeira angola. Ora, estas informações não são apenas descritivas, inclusive porque são estilizadas, fragmentárias e metafóricas.

⁸⁸ Ainda há de se levar em conta que a qualidade atribuída a movimentos ou execuções musicais difere significativamente de um grupo para outro, o que corresponde ao que chamei de estilo de linguagem no capítulo anterior.

A decodificação das letras de cantigas passa por uma primeira fase de discernimento auditivo, uma vez que o jeito de cantar segmenta as palavras, acentuando algumas sílabas ao favor do ritmo musical além de reproduzir sotaques e transformações fonéticas inerentes às formas de falar comuns em ambientes populares (REGO, 1968)⁸⁹. Os cantos da capoeira partilham características com os cantos tradicionais dos trabalhadores negros: o “jogo responsorial”; a construção “interjuncional”, composta de gritos, avisos, alertas e gemidos; crônicas sonoras com improvisos dos acontecimentos à vista (Abreu, 2005, p. 98). Em ambos os registros, os versos cantados comportam “sílabas engroladas, entrecortadas, corrupteladas, sons onomatopaicos, sotaques, versos de duplo sentido e de sentido oculto, **cujo código de decifração seria exclusivo dos que estão por dentro**”⁹⁰ (“*idem, ibidem*”).

Aos obstáculos à compreensão das letras de cantiga ressaltados acima, ainda se de acrescentar o fato que uma porção significativa dos componentes dos grupos observados é formada de jovens oriundos do ambiente urbano, de meios intelectuais, ou mesmo originários de outros países ou regiões, portanto, de pouca familiaridade com esses sotaques mais populares.

A anotação reproduzida a seguir retrata um momento da roda em que um velho mestre convidado lança uma cantiga tradicional desconhecida dos participantes, trazendo à tona alguns elementos de compreensão dos modos de decodificação desenvolvidos:

Mestre Bigodinho, convidado na roda, lança um corrido que as pessoas não conhecem e ninguém responde. Recomeça. Ele ensina com a boca, a expressão, o olhar como se deve responder (o refrão). Ele faz a mímica para que as pessoas compreendam a imagem (a metáfora): *A onça te pega Maria/cachorro latia/veado no mato...* As pessoas tentam imitar, sem compreender, olhando para ele e para a articulação daqueles que já “pegaram” as letras. O mestre para a roda: *Vocês precisam aprender a cantar!* [Nota de campo, FICA, 25.03.2006].

Nota-se que os alunos capoeiristas lançam mão da sua percepção visual para auxiliar a percepção auditiva. Trata-se, em primeiro lugar, de deduzir o som da articulação da boca do cantador e, em seguida, de inferir o sentido da palavra a partir de uma imagem sugerida pelos gestos e expressões faciais do cantador. Sendo assim, o sentido das letras das cantigas está em estreita associação com o conjunto das percepções do ouvinte, tendo a interpretação uma dimensão corporal e imaginativa.

⁸⁹ O etnólogo Waldeloir Rego realiza uma análise das cantigas de capoeira, detendo-se sobre os fenômenos fonéticos e morfológicos, além de registrar as letras 139 cantigas conhecidas na época em que desenvolveu seus estudos, isto é nos anos sessenta do século passado. .

⁹⁰ Grifo da autora.

O sentido do canto é indissociável da sua forma e é construído através da imitação e da repetição. De certo modo, as cantigas ganham sentido progressivamente, à medida que as imagens que evocam tomam corpo, sendo os enunciados associados a uma infinidade de situações diferentes ocorrendo na roda. *O siri que derruba o caranguejo, o licuri que quebra o dendê*, ou ainda *a cobra que te morde* acontecem nas interações dos jogadores. As palavras não remetem a outras palavras, mais sim a ações, são vivenciadas.

É igualmente relevante o formato dialógico da cantoria: solo/coro. O mestre *puxa o canto* e os participantes à roda respondem. O diálogo, desenvolvido como figura metafórica da interação corporal, é agora encontrado num formato assimétrico: só o solo tem autonomia para improvisar versos e para iniciar ou finalizar cantigas. Há uma dimensão performativa da palavra cantada, qual seja, de um discurso ritual de autoridade que dita os valores e cria o mundo (BOURDIEU, 1982). É pertinente supor que as inúmeras repetições dos versos das cantigas⁹¹ constituem um instrumento significativo de doutrinação⁹² através do qual são transmitidos os princípios práticos de maneira essencialmente codificada e enigmática.

Sem que seja preciso deter-se de modo aprofundado nos principais temas evocados no repertório cantado da capoeira angola, inclusive porque a sua abrangência mereceria um estudo específico, o enfoque de alguns aspetos deste repertório e da dinâmica de sua apresentação ajuda a compreender de que maneira se dá a incorporação de valores, sem que haja necessariamente um conhecimento reflexivo ou reconhecimento dos princípios aos quais se adere.

O canto, na roda de capoeira, propicia uma adesão prática, em corpo – como se viu –, a um grupo, no sentido de o coro proclamar incansavelmente o pertencimento ao universo da capoeira angola. Uma porção muito significativa das cantigas apresenta-se sob a forma de enunciados afirmando o vínculo com a terra das origens, Angola. Cantigas tais como: *vou m'embora, vou m'embora/vou m'embora para angola; saí de angola, passei pelo congo...; angola-ê-ê, angola-ê angola* e outras tantas mais, evocam as viagens de partida e retorno à África mítica. Esses mesmos versos proclamam a configuração do praticante enquanto angoleiro, como nestas letras em que são associados pertencimento e valor: *eu sou angoleiro/angoleiro de valor*⁹³.

⁹¹ Segundo os levantamentos nas rodas dos grupos Nzinga e FICA, podem ser cantadas até 60 cantigas numa roda. O tempo médio de duração de cada uma está em torno de 5 minutos, tempo durante o qual o coro repete exatamente o mesmo verso, enquanto quem *puxa* o canto alterna algumas (poucas) variações além de improvisações criativas. .

⁹² Embora não se pretenda aqui apresentar argumentações sobre os efeitos do canto sobre as crenças e construções de valor, vale a pena lembrar o uso do cantar pelas instituições religiosas civis ou militares.

⁹³ Grifo da autora.

Um segundo aspecto relevante é a recorrência de uma estrutura textual de inversão e da figura da antítese em uma parte considerável do repertório. A ilustração mais simples deste paradigma é uma cantiga cujo refrão diz: *Ô sim, sim, sim/Ô não, não, não* enquanto o solo declina: *Ô não, não, não/Ô sim, sim, sim; hoje sim/amanhã não*, etc...Escolho o exemplo desta cantiga tradicional, aparentemente desprovida de conteúdo semântico definido, justamente porque se reduz à expressão da oposição. Em outros termos, não há referentes ao *sim* e ao *não*. Esta antítese radical, que aparece modulada na dualidade mesma da interpretação, constitui a própria mensagem para a qual proponho a seguinte interpretação: as coisas são e não são, os contrários não se excluem; seguem-se ou superpõem-se.

Em muitas outras cantigas, a estrutura é construída de modo semelhante, a partir de pares semânticos opostos : *jogo de dentro/jogo de fora; por cima do mar eu vim/por cima do mar eu vou voltar; grande pequeno sou eu*, e assim adiante. O jogo das palavras ecoa o jogo do corpo: acima e abaixo; dentro e fora; indo e voltando na ginga, sendo a inversão igualmente tematizada no movimento corporal e nas composições poéticas das cantigas.

Assim, um universo em que os opostos não se excluem, o que nem sempre é fácil compreender intelectualmente ou racionalmente, insinua-se no praticante da capoeira através dos veículos corporais e musicais, no ritmo e na repetição das rodas e dos treinos. Aquilo que poderia se mostrar inconcebível do ponto de vista lógico ou moral é posto em prática, em ritmo, em vivência prazerosa, alterando progressivamente, para além das percepções, os conceitos.

A duplicidade e a ambigüidade dos comportamentos, a flutuação das regras ou a instabilidade dos critérios de apreciação são cantados antes de ser pensados ou “aceitos”. Designações que pareciam inicialmente enigmáticas tornam-se paulatinamente familiares por serem ouvidas centenas de vezes. Embora não sejam dadas explicações daquilo que é designado como um *mandingueiro* ou um *jogo bonito*, por exemplo, as letras das cantigas criam contextos de interpretação, associando significantes, relatando narrativas, proclamando valores.

Como já se ressaltou, uma das características deste repertório cantado é que o sentido é predominantemente implícito, sendo sugerido por conotações, metáforas, metonímias ou outras figuras de linguagem, o que abre espaço para múltiplas interpretações. Na prática da roda, o canto e o jogo se inspiram mutuamente. Neste sentido, o significado das palavras ou

dos versos adquire consistência através da sua associação com os acontecimentos do jogo; reciprocamente, a qualidade do jogo e dos jogadores é expressa no canto.

Nesta perspectiva, a participação no canto/na roda destaca-se como um poderoso instrumento de incorporação dos valores. Trata-se de um modo de conhecimento difuso que depende fundamentalmente da acumulação de experiências. A adaptação do julgamento aos critérios do grupo é o fruto deste processo de atenção desatenta, um presenciar de situações e comportamentos quantas vezes forem suficientes para que possam aparecer regularidades, reações positivas ou de censura sancionando determinados modos de agir e, com isso, aprender a discernir o *jogo bonito*, o *angoleiro de valor*, o *mandingueiro* em meio a situações sempre novas, instáveis, mutáveis ao favor dos encontros ímpares entre jogadores propiciadas pelos revezamentos dos protagonistas dos jogos na roda.

Este processo pode não ser percebido pela razão reflexiva, uma vez que o capoeirista não tem como meta sistematizar os códigos de avaliação do grupo ao qual pertence, e sim aprender capoeira. Seu ponto de vista é essencialmente prático. Não se trata aqui de confundir os mecanismos de aprendizagem e de pertencimento “reais” com a teoria através da qual se procura analisá-los. Esse equívoco consiste, segundo Bourdieu, em pôr como princípio da prática o modelo construído *a posteriori* para dar conta da mesma, ignorando a realidade temporal da prática “se fazendo”, cuja característica é a incerteza dos resultados (BOURDIEU, 1980). Não há intenção nem estratégia elaborada pelo capoeirista no sentido de adequar seus sentimentos e afetos a um modelo dominante; contudo, o seu êxito em tornar-se um bom capoeirista depende da qualidade da sua adesão ao grupo e a seus valores, pois, quanto mais próximo física, afetiva e ideologicamente das figuras de autoridade detentoras dos saberes, quanto mais oportunidades terá de beneficiar-se da suas atenções e ensinamentos.

Nestas condições, as vertentes físicas e emocionais da trajetória de inclusão no grupo são necessariamente atreladas à partilha de uma ética – melhor dizendo, de um ethos, já que não se trata, no caso, de uma moral sistematizada e verbalizada, e sim de um sistema de princípios práticos à dimensão ética (BOURDIEU, 1984/2002, p. 133).

3.4 O ETHOS DA MANDINGA E DA MALANDRAGEM

Cada jogo de capoeira, entendido como diálogo corporal ou interação entre duas pessoas, repousa sobre ações e expressões escolhidas num repertório previamente incorporado. O mesmo se pode dizer do conjunto da roda, considerando, neste caso, as interações entre todos os participantes e incluindo, portanto, as manifestações da platéia e da bateria musical. A opção dos jogadores por este ou aquele outro movimento depende, antes de tudo, da necessidade de eficiência. Porém, levando em conta que existem inúmeras maneiras de chegar a tal eficiência, isto é, de sair de um golpe ou de aplicá-lo, as escolhas dependem, de fato, de princípios estéticos e éticos que correspondem ao que os capoeiristas chamam os *fundamentos* ou a *tradição* da capoeira angola. Com essa referência às práticas passadas, as disposições corporais e os valores a elas associados (os *habitus* ou *ethos* dos capoeiristas⁹⁴) aparecem como sendo o produto da história ao mesmo tempo que são decisões imediatas e modos de sentir que respondem a cada situação presente.

Os ensinamentos explícitos dos mestres não bastam para constituir-se em critérios de ação, uma vez que são muitas vezes contraditórios, a exemplo dos conselhos concernentes à componente mental da ação já evocados neste texto. Levando em conta as situações de interação sempre novas e a exigência de respostas imediatas – sejam os movimentos corporais, sejam as expressões afetivas e emocionais dos diversos atores –, é o próprio corpo que “escolhe”, pois, os princípios de tal escolha são incorporados. Os valores não são pensados para serem depois postos em prática; pelo contrário, são disposições do corpo, são gestos, posturas, maneiras de se movimentar e de expressar-se em relação ao contexto de interação .

O que confere força ao *ethos* é justamente prescindir da consciência reflexiva. É uma moral que não precisa necessariamente de coerência, pois se tornou *hexis*, gesto, postura (Bourdieu, 1984; 2002). A aparente arbitrariedade das regras implícitas da capoeira e a sua incoerência surpreendem e desorientam o novato ou o observador profano. Os visitantes costumam perguntar qual é a regra ou o objetivo do jogo. O capoeirista iniciante não entende por que um mesmo movimento é qualificado, em certas ocasiões, como *golpe de mestre* e, em

⁹⁴ Segundo Bourdieu, a noção de *habitus* compreende a noção de *ethos*, já que os princípios de classificação constitutivos do *habitus* são indissociavelmente lógicos e axiológicos (1984/2002, p. 133). No uso desses conceitos no presente texto, refiro-me mais especificamente ao *ethos* quando quero destacar os aspectos morais e éticos que produzem (e são produzidos) pelas escolhas práticas, e ao *habitus*, ou às disposições, para designar o conjunto das ações e dos valores a elas associados.

outras, *jogo sujo*. É o caso de como conciliar as injunções reiteradas em evitar tocar o corpo do adversário (*se pegar*) ou praticar qualquer forma de violência e as manifestações de entusiasmo provocadas por uma cabeçada que projeta a sua “vítima” fora do círculo da roda. E ninguém, nem mesmo os mestres mais experimentados, poderá informar sobre uma linha de conduta generalizada. *Isso não pode ser ensinado*, costumam dizer. Cada momento é um momento, cada interação é singular e precisa ser resolvida em função de uma percepção física, sensorial e moral própria a cada jogador. Além da impossibilidade de se transmitir princípios de modo teórico enquanto só existem na prática, pode-se supor que, em se tratando de um sistema de ensino do tipo iniciático, há saberes que o aluno deverá descobrir ao longo de seu percurso, quando estará envolvido o suficiente para entender, isto é, aceitar os princípios que perpetuam a prática.

Nesta perspectiva, conhecimento e reconhecimento do ethos da capoeira encontram-se vinculados. A marca mais específica destes princípios é a oscilação das regras morais e estéticas, uma vez que, como já foi apresentado aqui através de diversos exemplos, o bom e o mau, o bonito e o feio, não podem ser compreendidos fora da situação interativa real. A ética prática da capoeira, cujas contradições são manifestadas na instabilidade das condutas no próprio jogo e no duplo sentido de terminologias êmicas tais como *falsidade*, *esperteza*, *malandragem* etc, permite que os julgamentos de valor sobre as ações dos atores se modifiquem em função da sua posição na hierarquia. Na ausência de uma regra de contornos rígidos e definitivos, os fazeres dos capoeiristas de prestígio são vistos com olhar favorável ou até de admiração, enquanto as mesmas ações empreendidas por quem não goza de reconhecimento podem ser desprezadas. O ethos do sim e do não sustenta, neste sentido, a organização hierarquizada do grupo, reforçando a legitimidade das figuras de autoridade, através de uma reafirmação constante de suas qualidades⁹⁵.

Indefinição, ambigüidade, duplicidade, oscilação dos valores, tais são as características da moral prática desempenhada no jogo, na roda e no grupo, que tornam tão rico e surpreendente o mundo da capoeira angola e tão difícil a sua aprendizagem e análise. A dificuldade encontrada para situar a capoeira no universo das práticas esportivas ou artístico-lúdicas é reveladora da sua especificidade. Para se falar da capoeira, é preciso associar termos que remetem a categorias conceituais opostas: luta e dança; risco real e faz de conta; parceiro

⁹⁵ O que não significa que a oscilação dos valores tenha como meta objetiva e deliberada a perpetuação da hierarquia, embora isto aconteça no sentido de reproduzi-la, dentro de certos limites que serão abordados no próximo capítulo.

e adversário; jogo estratégico e reação imediata; universo infantil e sabedoria dos mais velhos...

Os limites da terminologia adequada para designar os princípios e valores da prática não se resumem a uma simples questão textual, mas dão uma dimensão, no âmbito teórico, de alterações perceptivas e cognitivas que vêm ter lugar na experiência real. A aprendizagem desse “entre dois” pouco pode contar com os marcos referenciais conhecidos através de outras situações de aprendizagem semelhantes. No ensino esportivo, por exemplo, sempre existem regras explícitas determinando aquilo que é permitido e aquilo que é proibido. Nas artes marciais e nas lutas assim chamadas, outras práticas geralmente consideradas próximas da capoeira, o repertório gestual e a avaliação do sucesso da sua execução obedecem a critérios fixos, estabelecidos previamente e uma vez por todas⁹⁶. Enfim, a proclamação de valores como sinceridade e lealdade representa um consenso em praticamente todos os ambientes educativos – para não dizer sociais, em geral – da contemporaneidade. Nestas condições, a imersão no universo da capoeira faz surgir dúvidas e incompreensões, e por vezes, discordâncias.

Com efeito, no topo da escala dos valores dos angoleiros, encontram-se as qualidades da *malícia*, da *malandragem* e da *mandinga*. Estes três substantivos se referem à qualidade do jogo, sendo também declinados para designar a pessoa, sendo o angoleiro *malicioso*, *malandro* ou *mandingueiro*. De todo modo, evocam atributos que em outros contextos – ou em outras épocas – são associados a uma falta de caráter ou ao uso de procedimentos legalmente ou moralmente repreensíveis. É só lembrar que os artifícios dos capoeiristas eram também designados pelos mestres de outrora pelo nome de *traição* (COUTINHO, 1993).

Estes termos, usados quase como sinônimos na prática, originam-se em três universos particulares. O da malícia, bem conhecido dos personagens de contos tradicionais⁹⁷ e associado à astúcia; o da malandragem, que remete diretamente a sujeitos sócio-

⁹⁶ O que define o esporte moderno é justamente a sistematização do seu ensino e a regulamentação das práticas (BOURDIEU, 1984/2002). Historicamente, pode-se observar a crescente univocidade dos parâmetros, o que viabiliza a universalização das regras e dos records e a própria glorificação do esporte como culto à disciplina, ao desempenho da perfeição, à busca da contínua superação. A unicidade humana, neste contexto, é cada vez mais compreendida como unicidade das formas do ser humano.

⁹⁷ Segundo Bastide, a malícia caracteriza os personagens dos contos tradicionais africanos e afro-americanos que encenam animais astuciosos (BASTIDE, 1996). Este traço também é destacado na literatura medieval, por exemplo, com o personagem *Renart*, de *Le Roman de Renart*.

historicamente situados⁹⁸ e o da mandinga, cujas conotações são mais misteriosas, vinculadas a práticas mágico-religiosas⁹⁹.

Em muitos estudos históricos ou antropológicos sobre a capoeira, assim como nas elaborações discursivas dos capoeiristas sobre a sua própria prática, *mandinga* e *malandragem* são entendidos como heranças das tradições passadas e explorados no sentido de vincular as formas modernas da capoeira com seus antepassados africanos, afro-brasileiros e/ou com formas de resistência dos segmentos marginalizados da população. Estas abordagens ressaltam as origens dos ritos da capoeira e evidenciam as permanências e ressignificações das suas práticas e símbolos nas realizações contemporâneas. Do ponto de vista dos processos e códigos de aprendizagem do corpo, das percepções e das emoções que constituem o eixo da presente investigação, os legados da *malandragem*, enquanto modo de sobrevivência de camadas marginalizadas da sociedade brasileira do início do século XX, ou ainda da *mandinga*, compreendida no sentido de práticas mágicas de origem africana, constituem elementos importantes enquanto criações e representações simbólicas que canalizam os valores experimentados no universo da capoeira.

A postura social do malandro, particularmente hábil para sair-se de situações desfavoráveis sem conflito, deslocando-se ao favor das oportunidades e dos riscos, é metaforizada na expressão *jogo de cintura*, que também define a postura física do capoeirista gingando e jogando. Para Downey (2005), o ponto chave da movimentação da capoeira angola é a flexibilidade da cintura.

O campo do malandro vai da malandragem socialmente aprovada até o autêntico marginal ou bandido. Entretanto, o que caracteriza a malandragem é o uso da ambigüidade como instrumento de vida (DaMatta, 1997) e – acrescento – uma estética de corpo e de vida, reinterpretada na capoeira através de uma gestualidade. Modos de levantar com delicadeza a perna da calça, segurando o tecido com os dedos, enquanto ginga; *faz de conta* dando a impressão de que passa uma navalha no pescoço do adversário, num gesto coreografado acompanhado de um sorriso aberto e ingênuo; uso de roupas brancas, chapéus ou outros acessórios que compõem um personagem viril e elegante, que “não perde nunca a pose” nem se suja ao jogar capoeira... Esses são os modelos dos velhos mestres, referências imitadas até pelas crianças, sendo incorporado o ethos do vagabundo nobre, da imoralidade admirável.

Que bela cabeçada ele me deu!

⁹⁸ Para uma análise do malandro como personagem paradigmático da sociedade brasileira ver DaMATTa, 1997.

⁹⁹ Sobre a origem do termo mandinga ver ZONZON, 2001. Sobre relações históricas entre malandragem e mandinga nas práticas da capoeira, ver DIAS, 2006.

A *mandinga*, por sua vez, vincula a prática da capoeira à sua origem africana. Evocando inicialmente a magia e a feitiçaria, vem associada à esfera religiosa do universo da capoeira, vertente esta que tem sido particularmente enfatizada nas narrativas e nas práticas dos grupos contemporâneos¹⁰⁰. São *mandingas* os gestos de proteção efetuados pelo jogador na roda, os *patuás* que se leva pendurados no pescoço, como também os movimentos ou o próprio jogo de quem age de modo perigoso, seja porque põe em risco a própria vida (ou se expõe a ferimentos graves), seja porque ameaça a de seu adversário. Vale lembrar que um dos componentes da magia reside na destreza do oficiante (MAUSS, [1950] 2004). Nesta perspectiva, os poderes do capoeirista em termos de domínio de técnicas corporais, golpes acrobáticos de ataque ou defesa por exemplo, compõem a sua *mandinga* de forma inseparável dos poderes sobrenaturais que ele canaliza.

O atributo do *corpo fechado* caracteriza o mandingueiro assim como o *jogo de cintura* caracteriza o malandro. Neste caso, a expressão remete tanto à proteção mágica da qual se beneficia após efetuar certos ritos religiosos no terreiro de candomblé quanto à postura corporal adotada no jogo de capoeira, fechando o corpo aos ataques do adversário, isto é, executando os movimentos com o corpo encolhido e protegendo os pontos mais vulneráveis com seus braços e pernas. Ao falar de *mandinga*, os capoeiristas se referem então simultaneamente ao que chamam de poderes *espirituais* e a poderes físicos. A movimentação específica do corpo que vale ao jogador o apelido de *mandingueiro* não só comporta e integra as técnicas já citadas acima como abrange certas coreografias executadas de um modo particular. O capoeirista *quebra* (ou *requebra*), isto é, movimenta-se de uma maneira descontínua, num passo sincopado feito de rupturas bruscas do ritmo e de torções do corpo que lembram um estado de transe. É toda a pessoa que se curva, se inlete, se faz pender naquele gesto.

Esta movimentação de um corpo desarticulado, que exige um domínio motor considerável para criar a impressão de uma falta de domínio, constitui-se numa arma eficiente por impossibilitar ao adversário qualquer previsão do golpe a vir. Sem dúvida, fazer surgir desta coreografia um golpe preciso e certo “representa” um verdadeiro ato mágico –

¹⁰⁰ O vínculo entre a capoeira angola e a cultura africana Banto e a aproximação com o universo religioso dos terreiros de candomblé tem encontrado cada vez mais destaque nas estratégias de legitimação e de valorização dos grupos.

entendendo-se aí por “representa” a componente teatral da simulação e a presentificação de forças sobrenaturais¹⁰¹.

Não há como dissociar essas duas vertentes – o faz de conta e o transe – da *mandinga*, nem separar, na *malandragem*, as más intenções daquilo que é simplesmente um jogo, porque é justamente a diferenciação entre as aparências e uma outra instância do ser, supostamente mais verdadeira ou consciente, que tende a ser abolida na performance corporal do angoleiro.

Os *ethos* da *malandragem* e da *mandinga* partilham portanto os mesmos princípios práticos e apresentam-se como modelos justapostos e complementares. Promovem fazeres corporais e expressivos ambíguos e valorizam a exibição de um poder simultaneamente físico e moral, seja individual (do *malandro*), seja espiritual (*da mandinga*), cuja realização máxima é personificada na figura dos mestres. A distinção entre os dois modelos torna-se particularmente visível nas indumentárias dos mestres que alternam o estilo *malandro* à imagem dos capoeiristas de outrora vestindo calças de bocas largas e sapatos de bico fino, com modelos compostos de batas e/ou calças confeccionados em panos africanos, testemunhando de uma estética mais contemporânea¹⁰². No âmbito da gestualidade, alguns ritos, mímicas, saudações, jeitos de corpo etc reforçam um dos estilos apontando para uma interpretação mais religiosa ou, pelo contrário, para uma postura desafiadora e viril. Assim, pode-se afirmar que são os mestres ou os capoeiristas de renome, tomados como modelos pelos seus discípulos, que atualizam as representações dos valores dos grupos, dando preferência ou ênfase a uma ou outra das suas vertentes.

Os movimentos corporais e as expressões teatrais desempenhadas no jogo são objeto de transformações ao longo do tempo, tornadas particularmente visíveis se comparar a capoeira de hoje e aquela praticada nas décadas de quarenta a setenta, registrada em filmes eventualmente exibidos nos grupos. A linguagem corporal dos *mestres de antigamente* ainda traz muitos elementos de uma capoeiragem de rua, em que os jogos representativos, a *falsidade*, a *maldade*, a *malandragem* predominam sobre a formalização dos movimentos e do ritual. Assim, o reforço da *mandinga* em detrimento da *malandragem* como valor ético e estético dos jogos pode ser associado à atuação das novas gerações de mestres que passaram a liderar grupos ao longo das três últimas décadas.

¹⁰¹ A questão da simulação da magia também é abordada por Mauss em *Esquisse d'une Théorie Générale de la Magie*. O autor conclui a interrogação atribuindo à simulação do mágico um caráter ao mesmo tempo voluntário e involuntário, pois o mágico se engana a ele próprio como o ator que esquece que representa um papel (2004, pp. 86-89). Na mesma linha de reflexão, Bourdieu, afirma por sua vez que o corpo acredita no que representa (BOURDIEU, 1980, p.123).

¹⁰² É privilégio das figuras de autoridade escapar ao uso obrigatório da farda do grupo o que lhes permite apresentar-se nas rodas vestidos “a caráter”, isto é, declinando versões das velhas ou novas tradições.

Uma das questões em jogo na interpretação corporal e moral inspirada da cultura da malandragem reside no embate entre o modelo masculino machista do valentão e a ética contemporânea favorável à promoção da igualdade da mulher, que tende a se reforçar à medida que a participação feminina no seio dos grupos de capoeira se torna cada vez mais significativa.

3.5 ETHOS DA CAPOEIRA E VALORES DA CONTEMPORANEIDADE

Os movimentos e expressões do corpo que continuam sendo o maior veículo de ensino da capoeira nos grupos contemporâneos constituem-se também como eixo de transmissão das práticas e dos valores do passado. O *ethos* da *capoeiragem* de antigamente é perpetuado nos gestos, embora a prática tenha passado por transformações significativas no que diz respeito à sua inserção social: origem dos componentes, sistematização do ensino, re-significação positiva das representações associadas à origem afro-brasileira, entre outras.

Tomando aqui um axioma relativamente convencional: a tradição consiste num processo de reconstrução do passado em conformidade com os valores do presente. O que chamamos de *memória coletiva* depende de operações de seleção, isto é, de esquecimentos e lembranças que respondem aos critérios morais e éticos vigentes no grupo (Hallbwach, 1990). A ênfase conferida a alguns episódios ou aspectos da capoeiragem do início do século e a ignorância de outras tantas facetas da capoeira daquela época dão testemunho desta dinâmica seletiva da memória.

Nesta seleção, o envolvimento dos capoeiristas com as forças da ordem, a capangagem política e o caráter violento e machista de muitas das suas brigas desaparecem da memória, embora estudos históricos demonstrem a constância dessas práticas nas primeiras décadas do século XX (DIAS, 2006). Os discursos modernos ressaltam a capoeira como herança africana e forma de resistência à escravidão e à opressão, bem como resgatam a vitalidade dos vínculos ancestrais da capoeira com as religiões afro-brasileiras, quais sejam, memórias ressignificadas no âmbito dos valores atuais.

Contudo, os gestos, posturas e expressões que constituem a forma prática da ética, designada aqui como *ethos*, não se transformam na mesma medida ou no mesmo ritmo que os

princípios teóricos. Percebe-se que os discursos identitários que situam a capoeira no âmbito das práticas culturais e políticas transformaram-se de modo significativo ao longo do último século, enquanto a linguagem prática, a gíria dos capoeirista e, de modo ainda mais evidente, a movimentação se conservam de maneira consideravelmente estável¹⁰³. Este fenômeno da prevalência da memória corporal, ou memória motora, sobre a memória intelectual, que explica a permanência e a re-significação de ritos e práticas de origem africana o contexto de transformações das estruturas sociais (BASTIDE, 1995), tem garantido também a vitalidade do ethos masculino nas práticas ritualizadas da roda de capoeira angola.

A figura do valentão presentificada na gestualidade do desafio, assim como num número considerável de cantigas, associa representações de masculinidade aos critérios de excelência do angoleiro. À tal valorização de posturas corporais, éticas e estéticas viris, somam-se fatores oriundos da própria estrutura hierárquica do universo da capoeira, uma vez que são os velhos mestres que se constituem como modelos para os mais novos, o que garante uma perpetuação da imagem masculina tradicional.

Neste contexto que favorece uma reprodução dos velhos valores, a transformação ocorre através de duas principais vias. A primeira é a já citada ênfase dos componentes rituais, quais sejam, a gestualidade e a musicalidade religiosa afro-brasileira. Com efeito, as representações vigentes a respeito do universo cultural africano destacam a importância do papel feminino em termos de liderança nos âmbitos religioso e político¹⁰⁴. Assim, o vínculo tradicional entre a capoeira e a religiosidade africana é reforçado de diversas formas: incorporando mais sistematicamente, dentro do repertório corporal, posturas e gestos inspirados dos ritos do candomblé; acrescentando ao repertório das cantigas um número significativo de cantos em línguas Bantu; promovendo a participação de especialistas religiosos do candomblé nos eventos de capoeira ou na organização dos grupos; e ressaltando,

¹⁰³ Os historiadores e estudiosos da capoeira bem sabem da preciosidade do gesto, já que recorrem a gravuras e ilustrações dos viajantes estrangeiros do século XIX como fontes. A partir das cenas retratando danças e lutas de negros em que as posturas corporais são semelhantes àquelas do jogo hoje conhecido como capoeira, puderam induzir a existência da prática no início do século XIX em diversos lugares do Brasil. Embora muitas dessas representações não sejam designadas pelo autor (Rugendas) como sendo propriamente de capoeira, certos pormenores característicos que dizem respeito à postura física dos personagens sustentam a hipótese de se tratar dessa mesma luta. Entre os comentários elaborados pelos autores: “Rugendas, no clássico *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, inseriu dois **preciosos** desenhos que reproduzem aspectos a capoeira no começo do século passado” (MOURA, 1980, p. 25. Grifo da autora); ou a legenda do historiador João Reis para uma gravura do mesmo pintor: “formação de uma cultura de resistência: a capoeira” (REIS, 1987, 47).

¹⁰⁴ O nome escolhido pelo grupo Nzinga ilustra essa alteração das figuras heróicas escolhidas como símbolo da capoeira para representações femininas. Remete à Rainha Nzinga Mbandi (1582-1663), também conhecida como Rainha Jinga, que teve uma notável atuação nas lutas contra a investida portuguesa em seus territórios. Ficou conhecida pela sua bravura e inteligência, como também por ser uma negociadora hábil, tornando-se um mito. Entre as diversas interpretações dadas a sua imagem, destaca-se a de símbolo de resistência ao invasor colonial e de precursora dos movimentos de libertação (BEZERRA, 2004).

nos discursos, as ligações entre a capoeira angola, a tradição africana e a *espiritualidade*. Conforma-se através dessas ações e criações, chamadas no seu conjunto de *reafricanização da capoeira angola*, um ethos que satisfaz simultaneamente à exigência de realização da ancestralidade e à pressão do contingente de mulheres capoeiristas que reivindicam um maior reconhecimento nos grupos de capoeira.

O segundo fator de alteração da reprodução do ethos masculino é o surgimento de lideranças femininas que assumem a maestria de grupos. De fato, o conjunto das alterações das práticas e dos discursos evocados acima se deve, em parte, à iniciativa de figuras de autoridade femininas, embora esse mesmo processo seja também visível nos grupos liderados por homens¹⁰⁵. A presença de mulheres na posição de mestre – no caso, de *mestra* – oportuniza mudanças ainda mais radicais no sentido de substituir modelos de comportamentos herdados da *malandragem* masculina por representações de excelência associadas a figuras femininas. O caso do grupo Nzinga ilustra este deslize das representações por ser o primeiro espaço de capoeira angola liderado por mulheres. Atuando como lideranças políticas e militantes no âmbito das relações étnicas e de gênero, além de gozar de um status de prestígio na hierarquia acadêmica, estas figuras de autoridade apresentam-se, portanto, em ruptura com o perfil mais tradicional do mestre de capoeira.

Na prática das relações e interações que envolvem os membros dos grupos nas atividades de treino, de roda e de discussões, a presença da mulher no topo da hierarquia inibe a exibição de comportamentos machistas, corriqueiros no universo da capoeira angola: além das cantigas, o assédio sexual, gestos que colocam a capoeirista numa situação humilhante no jogo na roda, comentários de desprezo etc. Ainda mais relevante, os lugares de prestígio na roda e no grupo, principalmente aqueles ocupados pelos tocadores de berimbau, passam a ser mais acessíveis às mulheres, enquanto isto constitui uma exceção nas rodas mais tradicionais.

Estas mudanças consoantes com valores democráticos contemporâneos, que ocorrem de modo mais ou menos acentuado na maioria dos grupos de capoeira angola liderados por mestres mais jovens, são o reflexo das mudanças na composição dos grupos em termos de gênero, bem como de origem cultural e geográfica. Com efeito, tanto em pesquisas

¹⁰⁵ A vertente explicitamente política, étnica e religiosa da capoeira angola é um legado do grupo GCAP, em que foram formados os mestres dos dois grupos em que se desenvolveu o estudo. Isto explica que em ambos se observa o mesmo fenômeno de promoção dos valores religiosos como elemento constitutivo da tradição e da estética da capoeira. Contudo, só no grupo Nzinga, liderado em conjunto por três mestres, entre os quais duas mulheres, foram excluídos do repertório das cantigas todos os elementos de conotação machista. No grupo FICA, os modelos masculinos canalizam simultaneamente o ethos religioso e o ethos da malandragem.

anteriores¹⁰⁶ quanto nos dados quantitativos levantados nos grupos Nzinga e FICA nos anos de 2005 a 2007, nota-se um crescimento considerável do número de mulheres e/ou estrangeiros entre os componentes dos grupos.

O grupo FICA tem núcleos em quatro países (e *antenas* em formação em mais cinco), cujos membros são acolhidos na sede de Salvador, além de outros capoeiristas membros de grupos de capoeira angola no exterior que, embora não afiliados à FICA, participam das suas atividades durante temporadas na Bahia, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos da capoeira, *bebendo na fonte*. A participação destes estrangeiros declina em períodos de pequena ou longa duração, em modalidades variáveis que vão do estágio ou workshop à integração entre os componentes, membros permanentes do grupo, passando por status intermediários e flutuantes, em que os capoeiristas são definidos como *os estrangeiros*, ou *os gringos* (o primeiro termo sendo geralmente empregado na presença dos nomeados; o segundo, na sua ausência). A proporção deste contingente de visitantes nas atividades do grupo é muito irregular, variando em função do calendário das férias e dos eventos organizados pelo grupo. Contudo, pode atingir números importantes que vão de 25 a 60% dos participantes nas rodas observadas¹⁰⁷.

É interessante ressaltar ainda que, ao se falar em estrangeiros, alude-se a uma maioria de mulheres¹⁰⁸, que por sua vez vão se somar às mulheres membros efetivos do grupo FICA. Estas representam uma proporção muito significativa do conjunto dos integrantes deste grupo. Além desta interseção entre as duas categorias distintas – mulheres e estrangeiros –, é pertinente destacar que ambos ocupam, mesmo que em grau diferenciado, uma posição subalterna nas representações tradicionais reatualizadas pelo grupo, como demonstra a ausência de mulheres ou estrangeiros entre as figuras de autoridade, sendo homens e brasileiros todos os mestres, contramestres e treinéis do grupo.

¹⁰⁶ Uma pesquisa realizada em Salvador em 2000 fornece dados relativos à distribuição de gênero em dois grupos de capoeira angola, da linhagem de Mestre Pastinha: o grupo ZIMBA e o grupo FICA. Em ambos, a proporção de mulheres entre os membros do grupo gira em torno de 40%. (ZONZON, 2001) Um outro levantamento realizado no Instituto NZINGA (outro nome do grupo NZINGA) em São Paulo, no ano de 2003, revela números semelhantes (ARAUJO, 2005). Esses números apenas são indicativos, uma vez que, nas duas pesquisas, não se pode garantir se é a significativa a porção que respondeu aos questionários. Contudo, podem ser levados em conta na medida em que as observações de rodas realizadas no âmbito da presente pesquisa apresentam um perfil de composição dos grupos, em termos de gênero, condizente com esses dados.

¹⁰⁷ No que diz respeito ao número de estrangeiros nos grupos, não procede trabalhar com levantamento de dados quantitativos, pois a participação destes segmentos de capoeiristas é extremamente variável ao longo do ano. Seria preciso estabelecer um critério de tempo de permanência mínimo para o visitante ser considerado como membro do grupo.

¹⁰⁸ O fato é que em alguns grupos de capoeira, principalmente na Europa, a quantidade de mulheres supera a dos homens, o que tem repercutido sobre a repartição dos gêneros entre os visitantes na Bahia.

Da mesma forma, no que diz respeito aos cargos assumidos na roda, as posições de prestígio são, na sua imensa maioria, reservadas aos homens. À exceção de algumas mulheres que são antigas alunas e, ocasionalmente, de estrangeiros(as), os integrantes masculinos têm o privilégio de tocar os berimbaus na maior parte dos casos. Porém, nas circunstâncias em que representam uma maioria dos participantes, como nos eventos ou workshops, ou ainda quando se trata de antigos(as) alunos(as), acabam assumindo estes instrumentos, o que aponta para uma certa alteração dos padrões correspondentes à estrutura hierárquica do grupo.

A mudança é ainda mais evidente no caso do grupo Nzinga, pelo fato de a liderança ser assumida por duas mulheres conjuntamente com um homem. A composição do grupo, diferentemente daquela da FICA, inclui poucos estrangeiros e visitantes, mas as mulheres correspondem a cerca de 50% dos integrantes. Outra característica deste grupo é a participação de crianças. Estes, formados na capoeira no próprio grupo Nzinga, embora treinem em horários diferentes daqueles dos adultos, juntam-se às atividades do resto do grupo à medida que demonstram habilidade, responsabilidade e interesse para com a prática da capoeira. Nestas condições, as rodas do grupo Nzinga reúnem em média um mesmo número de homens, mulheres e crianças¹⁰⁹, ficando a bateria musical a cargo destas três categorias em revezamento. Isto, é claro, considerando-se os limites das habilidades adquiridas pelos integrantes.

Enfim, se o perfil peculiar de cada grupo, que se tratou brevemente de esboçar nos últimos parágrafos, revela dinâmicas diferentes que resultam em diferentes estilos, linguagens e interpretações dos valores, nota-se mesmo assim que, em ambos os grupos, a presença de mulheres, jovens oriundos dos meios estudantis e estrangeiros, surte um efeito “democratizante”. Isto é confirmado pelos próprios mestres, ressaltando que o tipo de ensino que praticam se distingue daquele que receberam nos anos oitenta, quando a disciplina era extremamente rigorosa, prevendo-se sanções para todo ou qualquer tipo de infração às regras concernentes a horários ou uso da farda, cumprimento de tarefas, ausências na roda etc.

Observa-se que tanto a relativa descontração do machismo no universo da capoeira quanto a sua internacionalização oportuniza a entrada nos grupos de pessoas que estariam, *a priori*, excluídas das vias de ascensão às posições de poder. Isto se dá em virtude de estarem desprovidas das qualidades mais tradicionais do capoeirista, herdadas dos personagens históricos mistificados, masculinos e nativos. Por outro lado, estes novos componentes são em

¹⁰⁹ No caso, crianças que têm entre 6 e 13 anos e são moradores da comunidade em que o grupo se situa.

grande parte responsáveis pela possibilidade de sobrevivência dos grupos, formando a sua clientela, se nem sempre desejada, pelo menos efetiva¹¹⁰, seja pelo fato de representar uma proporção muito significativa dos alunos pagantes dos grupos, seja porque abrem espaço para o desdobramento dos grupos em outros estados ou países (o que, por sua vez, propicia viagens remuneradas para os mestres), seja ainda porque as práticas exigem que os grupos contem com um número mínimo de alunos, sobretudo no caso da roda. Em suma, a existência e o futuro da capoeira angola estão atrelados à sua capacidade no sentido de atrair praticantes e em ter êxito na sua formação.

A situação de interdependência entre capoeiristas postulantes ou novatos, por um lado, e lideranças tradicionais, por outro, desencadeia a necessidade de compromissos entre ambas as partes. Não só os alunos abrem mão de certos princípios para tornar-se membros do grupo como os mestres flexibilizam posturas antitéticas aos habitus das novas categorias de neófitos. Em particular, minimizam as atitudes resolutamente autoritárias, a expressão do desprezo para com quem vem *de fora* e a discriminação das mulheres.

A dinâmica destes compromissos pode ser entendida em termos de lutas entre postulantes e dominantes num *campo*, isto é num espaço estruturado de posições (BOURDIEU, 1984/2002). Configura este *campo* a totalidade dos membros do grupo organizado hierarquicamente, que ocupam, portanto, posições diferentes numa escala de prestígio e de poder. Tal perspectiva analítica, entretanto, deve se estender ao conjunto dos grupos de capoeira angola que conformam o universo da capoeira angola em Salvador, uma vez que a dinâmica interna de cada grupo sofre a influência das interpretações distintas conferidas à tradição, em outros espaços organizados. Com efeito, todos estes grupos definem-se como detentores e seguidores de uma tradição, tanto os que seguem o modelo masculino mais autoritário quanto aqueles que re-significam suas práticas em torno de valores mais igualitários. E proclamam-se como *membros de uma mesma família – irmãos* ou *compadres*.

É no âmbito da roda de capoeira que se dá o encontro de grupos, gerações, mestres e valores distintos. A roda apresenta-se, neste sentido, como um espaço privilegiado para observar como se resolvem as diferenças e se equilibram os poderes, entre velhas e novas formas de autoridade.

¹¹⁰ Uma das preocupações expressas pelas lideranças dos grupos de capoeira angola é a dificuldade de se atrair uma população de jovens negros e, no caso das lideranças femininas, de mulheres negras.

CAPÍTULO 4: POSIÇÕES



Figura 3: Barracão

Já se destacaram, ao longo deste trabalho, duas características significativas da roda de capoeira. A primeira, visível no nível das aparências imediatas, diz respeito ao caráter festivo da roda no sentido de dinamizar todo o seu potencial lúdico e estético. A segunda, revelada a partir da própria experiência de aprendiz capoeirista – ou, antes do retorno reflexivo sobre esta experiência – designa a roda como sendo a culminância do processo de aprendizagem, uma vez que todos os saberes assimilados e os valores incorporados nos treinos, nas aulas musicais, através dos ensinamentos orais, na convivência com os pares, e na participação/observação da roda serão postos em prática na própria roda.

Por outro lado, atentando às referências feitas a este tema no decorrer dos ensinamentos verbais e das conversas entre capoeiristas, destaca-se mais uma faceta intrigante da roda: *a roda é de verdade, para valer* em oposição ao que se diz acerca das aulas ou treinos, por sua vez qualificados como sendo *de mentira*. Esta afirmação da veracidade da roda vem se contrapor à natureza lúdica e teatral referida acima e permite vislumbrar a complexidade da relação entre mundo real e representação que está em jogo na realização da roda de capoeira.

Com efeito, embora seja na roda que a capoeira assume plenamente sua qualidade de jogo, os aprendizados adquiridos no ambiente restrito da roda de capoeira são estendidos para outras áreas da vida social, sendo a identificação da roda com o mundo real traduzida pelo uso dos dois termos: *pequena roda* (da capoeira) e *grande roda* (da vida real). O que se aprende e vivencia na roda de capoeira, teria, assim validade nos demais domínios da experiência, convertendo-se a esperteza do capoeirista em uma orientação de seus comportamentos nas mais variadas situações de interação do dia-a-dia.

Como ressalta Downey (2005, p. 167), ao exortarem seus alunos a aplicar, na vida cotidiana, os ensinamentos que aprenderam no jogo, os mestres de capoeira não estão incentivando-os a lançar mão de *aús*, *cabeçadas*, *meia-luas* ou outros golpes para resolver os conflitos que surgem no dia-a-dia. Sugerem que façam uso dos sentidos, das estratégias e dos comportamentos que aprenderam a desenvolver na arte da capoeira para detectar e preparar-se para os eventuais perigos do mundo real. Contudo, não explicitam nem exemplificam de que modo e em que ocasiões dar-se-ia a transferência das competências do capoeirista para a sua vida cotidiana; apenas insistem sobre a necessidade de continuar *sendo* capoeirista – *angoleiro*, *mandingueiro*, *experto* – fora da *pequena roda* e em todos os momentos da vida real, na *grande roda*.

A roda ocupa, portanto, um lugar ambíguo, tanto em relação à prática cotidiana da capoeira – em que se destaca como diferente –, quanto nos seus vínculos com *a roda da vida*, também chamada de *mundo de fora*, cujas semelhanças com a performance na roda de capoeira são ressaltadas. Um jogo de homologias, analogias, comparação, oposição e rupturas delinea os contornos daquilo que a roda é, e por extensão, daquilo que a capoeira e/ou o capoeirista expressam, apresentam e representam, transmitem e interpretam.

Nesta perspectiva, a roda em si merece ser investigada enquanto manifestação singular provida de sentidos específicos. Aparece como uma espécie de condensado do universo da capoeira, um espaço em que elementos aprendidos – e apreendidos – separadamente ao longo do processo de aprendizagem são combinados conforme um esquema particular, adquirindo assim outra natureza, força e significado. O clima da roda reenvia, nesta perspectiva, à *efervescência*, termo usado por Durkheim (1968) referindo-se à natureza própria aos ritos, no sentido de realizar forças coletivas e crenças existentes para além das ações individuais.

Na abordagem que orienta o desenvolvimento deste terceiro capítulo, observou-se a dinâmica da performance, procurando-se destacar que elementos distinguem este espaço/momento das demais práticas dos grupos. Busca-se compreender de que maneira os fazeres e interações aí desenvolvidos realizam a capoeira enquanto jogo *de verdade*, entendido como aquisição/realização de saberes transferíveis às situações do cotidiano mundano e/ou produzindo efeitos neste nível da vida real.

Um trabalho extenso de observação das rodas dos dois grupos de capoeira tomados como objetos empíricos deste trabalho, bem como uma escuta das orientações de conduta transmitidas aos capoeiristas pelos seus mestres, explicitamente ou não, trouxeram à tona alguns elementos em torno dos quais se organiza a reflexão aqui proposta.

Do ponto de vista das representações nativas, a roda é percebida como um espaço de risco e responsabilidade. É um jogo que tem conseqüências sobre o mundo real. É a interpretação ritualística e religiosa que se constitui como marco de diferenciação em relação às demais práticas realizadas no seio dos grupos. O fato de a roda ser um *ritual*, um espaço *sagrado*, confere às ações aí executadas uma seriedade ímpar e justifica certos cuidados especiais que rodeiam a realização da performance.

No nível das práticas encenadas, identificou-se uma especificidade no tocante à dinâmica de revezamento dos atores e papéis que compõem a roda. Percebeu-se que as posições ocupadas pelos capoeiristas na topografia da roda encontravam-se em estreita

associação com as qualidades a eles atribuídos, ou seja, com suas posições na estrutura hierárquica dos grupos. Assim, embora o capoeirista seja instruído teoricamente a aprender todas as técnicas e saberes, na prática da roda, apenas alguns poucos terão oportunidades de exercer o conjunto desses fazeres.

Essas duas vertentes embasam a reflexão desenvolvida a seguir, que tem por objetivo investigar o papel da roda enquanto realização e regulação de relações entre indivíduos e grupo. Pergunta-se, assim, qual é o vínculo entre a estrutura dinâmica da roda e a sua missão de preservação de uma ordem e de representações coletivas.

4.1 RISCO E EUFEMIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Ao contrário das pequenas rodas informais realizadas nos finais de treino, que têm como função familiarizar os novos entrantes com o jogo em dupla e iniciá-los aos instrumentos musicais, a *roda aberta*¹¹¹ do grupo, realizada semanalmente, não constitui propriamente um exercício. Aí, não há mais espaço para ensaiar o movimento *de mentira*, para tentar e errar, ou experimentar um instrumento musical em cujo manejo não se tem segurança e domínio. Só vale acertar o golpe ou a esquivada, saber o canto e o toque de berimbau e respeitar as regras de comportamento ditadas pelos *fundamentos* da capoeira..

Os mestres redobram os conselhos, advertindo seus alunos acerca da especificidade da situação da roda aberta: entrar na roda significa assumir risco e responsabilidade. É necessário um preparo para tal situação, seja no que diz respeito à condição física do capoeirista, que deve estar em posse de todas suas capacidades, seja naquilo que concerne ao domínio psicológico, à sua *energia* ou estado *espiritual*, cujas alterações podem tanto prejudicá-lo quanto provocar efeitos nefastos sobre o conjunto do *ritual*.

Nos ensinamentos cotidianos, os alunos são avisados dos riscos que correrão ao entrar na roda para jogar. Tudo que pode ser executado e ensaiado com certa segurança no treino tornar-se-ia perigoso na hora da roda: *Isso, vocês podem ou não podem fazer na roda. Na roda, tudo pode acontecer*. Segundo as explicações dos mestres, o risco decorre do encontro com membros de outros grupos, que falam ou não a mesma linguagem, podem ter um jogo

¹¹¹ O termo *roda aberta* refere-se ao fato de que o grupo aceita, nesta ocasião, a participação de membros de outros grupos, a princípio – mas não sempre – também praticantes da capoeira angola.

violento ou más intenções. De fato, o nível de violência expressa na roda pode ser exacerbado nos jogos entre capoeiristas oriundos de diferentes grupos. Um dos motivos deste acréscimo de agressividade é o próprio desconhecimento do adversário, que pode acarretar erros de avaliação e imprudências. Um dos capoeiristas pode *apertar o jogo* demasiadamente, desrespeitando – sem sabê-lo – a superioridade de seu adversário, seja no que diz respeito à sua malícia e excelência física e técnica, seja em termos de capital simbólico, isto é, da sua posição na hierarquia. Pôr o pé no rosto de algum mestre – para tomar um exemplo extremo, porém, relativamente comum – é expor-se a represálias que podem ser bem humoradas ou não, imediatas ou diferidas, expressando-se, na maior parte das vezes, através de ações que fazem desmornar física ou psicologicamente o autor da agressão.

No jogo entre os membros de um mesmo grupo, também fica evidenciado um aumento da violência se se compararem as interações nos treinos àquelas que têm lugar na roda. Um dos fatores que ajudam a compreender tal mudança é a presença de um público formado pelos próprios participantes da roda e, muitas vezes, por alguns visitantes amadores da capoeira, observando a performance¹¹². Trata-se então de uma situação de exposição ao olhar alheio, o que pode despertar, nos capoeiristas, desejos de aparecer sob o melhor ângulo. Sentimentos de amor próprio, impulsos de competição e, em alguns casos, uma perda total de sangue frio propiciam o surgimento de atos desmedidos que podem levar à predominância da vertente da luta sobre a de dança ou brincadeira no decorrer do jogo.

É preciso ressaltar ainda que as reações do conjunto dos participantes podem incentivar esses impulsos agressivos, através de manifestações de entusiasmo que celebram um golpe ou uma queda, fato este que revela a estreita imbricação entre a violência individual manifestada e o ethos coletivo do grupo. Cabe ao mestre, ou a quem assumiu a direção da roda, temperar os excessos chamando atenção dos jogadores e pedindo que tenham mais calma e atenção. A mensagem pode ser transmitida através da escolha da cantiga (*devagar, devagar, capoeira de angola é jogada devagar*), pela inclusão, no meio do canto, de versos improvisados lembrando os atributos da capoeira angola (ritmo lento, brincadeira e dança) ou interrompendo, por alguns instantes, o jogo para cobrar dos capoeiristas uma mudança de comportamento, sendo que essa pausa lhes permite também recuperar seu sangue frio. Enfim, se esses meios de interferir na dinâmica da interação se mostrarem ineficientes, o mestre resolve então finalizar o jogo chamando uma nova dupla ao pé do berimbau.

¹¹² Quem sabe se poderia levar em conta também o fato de as rodas de hoje serem muitas vezes filmadas e fotografadas, o que promove um acréscimo de exposição.

O mestre assume, neste sentido, o papel de controlador da violência. Na prática, observa-se que a intervenção verbal mais freqüente, em meio ao jogo, consiste em integrar nos versos cantados incentivos para que os capoeiristas diminuam a velocidade de movimentos e tenham cuidado (com o outro e com eles próprios). Contudo, também são proferidos incentivos à luta, desafios, provocações que atuam no sentido de *apimentar* o jogo, isto é, de pedir aos jogadores que *soltem* (desenvolvam) o jogo, arrisquem-se mais, executando movimentos mais difíceis e perigosos. Haveria assim um equilíbrio sutil entre luta e dança, produzido em cada interação particular, cuja avaliação cabe ao mestre, e que define, em certa medida, o perfil e o ethos de cada grupo¹¹³.

As observações das rodas nos grupos FICA e Nzinga trouxeram à tona algumas particularidades quanto ao trato dado à violência em cada um desses espaços. Constatou-se que, na roda do FICA, os jogos costumam ser mais intensos e arriscados. Os golpes que visam a fazer cair o adversário, como a *rasteira* e a *cabeçada*, são encontrados com muita freqüência no repertório gestual dos jogadores. Esses e outros movimentos de ataque podem ser executados de forma completa, isto é, atingindo de fato o adversário, em vez de limitar-se a simples ameaças. Assim, joga-se *para valer*, termo que testemunha do valor atribuído a esse tipo de jogo mais agressivo que alterna ou se mistura com o jogo mais manso, por sua vez qualificado de jogo na *camaradagem*. De fato, esses dois estilos de jogo estão estreitamente entrelaçados, o que é mais particularmente visível nas interações entre os capoeiristas mais primorosos do grupo. Camaradas, amigos ou mesmo irmãos (no sentido próprio) envolvem-se em provocações mútuas com alto teor agressivo, arriscando e por vezes acertando golpes cuja força projeta o adversário acima da platéia dos participantes.

Entre os cantos proferidos nas rodas da FICA, constam várias composições cuja mensagem explícita ou conotada é um incentivo ao enfrentamento e à valentia. Algumas cantigas interpelam e desafiam o capoeirista, num tom irônico: *Se não güenta, prá que veio?*; *Quero ver tu jogar meia hora*; *Dá, dá, dá no nego*, entre outras. Também se notou algumas intervenções do(s) mestre(s), contramestre ou treinel(éis) exortando os alunos a lançar mão de golpes de ataque. *Vamos parar com este jogo de compadre*, grita o mestre, denunciando um

¹¹³ A questão da classificação da capoeira entre luta e dança é central nos debates a respeito da nova definição conferida à prática na época da sua legitimação ou oficialização. A partir de um levantamento de notícias publicadas entre os anos 1940 e 1970 na imprensa brasileira, nota-se que as novas representações construídas sobre a capoeira nessa época enfatizam o abandono da violência nas práticas dos grupos de capoeira, ressaltando a vertente estética da luta, por vezes chamada de *ballet*, ou coreografia. Neste esforço de reabilitação da capoeira estigmatizada enquanto manifestação da “barbárie” negra, é considerável a contribuição de alguns segmentos da elite intelectual baiana, e mais particularmente de artistas – brasileiros ou estrangeiros entre os quais Pierre Verger, Carybé e Jorge Amado –, cujas obras destacam o caráter estético da luta. Fonte: Painel de Documentação sobre a capoeira baiana – 1940-1970. Pesquisa do Instituto Jair Moura, ainda em andamento.

aparente acordo tácito entre os capoeiristas que torna o jogo previsível e monótono, ou, ainda, levanta do seu lugar na bateria para celebrar um golpe bem sucedido, expressando através do riso e do gesto a sua satisfação e sendo em seguida imitado pelos demais componentes da bateria musical.

Na roda do grupo Nzinga, por sua vez, o ambiente aparenta ser mais inocente e os jogos relativamente inofensivos. Os capoeiristas que encenam a performance são, na sua maioria, menos experientes do que no FICA, o que pode ser explicado pela fundação mais recente do grupo (4 anos apenas em Salvador, enquanto o FICA já conta com 10 anos de existência na capital baiana). Assim, se se comparar a destreza corporal e a malícia exibidas nas duas rodas, observa-se um grau de excelência consideravelmente superior entre os membros do FICA, o que lhes permite executar movimentos bem mais espetaculares, arriscados e também mais ofensivos. O ritmo dos jogos regido pela cadência da bateria musical costuma ser mais lento e a duração de cada jogo é, em média, inferior àquela observada nas rodas do FICA, o que, muito provavelmente, reduz a empolgação dos capoeiristas.

A essas diferenças objetivas que dizem respeito ao capital corporal e às habilidades de capoeirista adquiridos em cada um dos espaços de aprendizagem, vêm se somar elementos de caráter ideológico, ou seja, a opção – já evocada neste trabalho – por linguagens corporais e musicais que tendem num caso a enfatizar a valentia masculina (*malandragem*) e, no outro, o pertencimento ao universo sagrado afro-brasileiro (*mandinga*).

Não surpreende, então, notar que, na roda do grupo Nzinga, as cantigas de incentivo à valentia, referidas acima, estejam ausentes do repertório do grupo, assim como outras que foram deliberadamente erradicadas¹¹⁴, deixando lugar a composições mais recentes oriundas do universo do candomblé ou celebrando o vínculo com uma África mítica. O grande número de crianças participando da roda e, em certa medida a importância da liderança feminina resultam numa preocupação em evitar ou limitar a violência dos jogos. Por um lado, procura-se preservar a integridade física das crianças – de 4 a 13 anos – e oferecer-lhes um modelo de conduta julgado correto; por outro, elabora-se, de forma mais ou menos deliberada, um padrão de excelência coerente com o público feminino e com os demais *outsiders*¹¹⁵ da

¹¹⁴ Ao exemplo das letras com conotações sexistas ou racistas, como foi ressaltado no capítulo anterior.

¹¹⁵ Tomo esse termo emprestado de Norbert Elias (2000), para qualificar os capoeiristas “forasteiros”, isto é, oriundos de grupos sociais não tradicionais no universo da capoeira (mais especificamente mulheres, jovens de classe média intelectuais e estrangeiros).

capoeira tradicional, no sentido de reconhecer os modos de expressão desses componentes como sendo também válidos na linguagem do jogo e da roda.

Contudo, esta orientação, que poderia ser chamada de *politicamente correta*, se constitui apenas como uma tendência que produz uma alteração progressiva dos comportamentos esperados do capoeirista. No âmbito da roda, essa linguagem corporal em que prevalece a vertente lúdica, com fortes apelos à religiosidade africana, se conjuga à reprodução da prática da capoeira da *malandragem*. Não se pode esquecer que os modos de agir aí desenvolvidos são fruto de um longo trabalho de incorporação de movimentos, percepções e sentimentos herdados das gerações anteriores através da mediação dos mestres, cuja lógica prática escapa à adesão ideológica. Assim, no acaso dos encontros propiciado pela dinâmica da roda, quando um dos jogadores se expressa através de uma linguagem de jogo mais agressiva, a interação corporal do seu parceiro tende a adequar-se ao *diálogo* proposto, respondendo aos golpes de ataques com saídas e contragolpes eficientes. Um mestre do Nzinga instrui seus alunos nesses termos:

Devem aprender a sair dos movimentos porque em outras circunstâncias, da visita de membros de outros grupos para nossa roda, por exemplo, esses capoeiristas vão realmente finalizar seus golpes – chapas, cabeçadas, rabo de arraia – com velocidade e vocês precisam aprender a sair rápido... e aprender a dar o golpe na sua integridade. [Nota de campo, Nzinga, 29.11.2006].

Notou-se, a partir das observações e dos registros efetuados nas rodas do Nzinga, que nas ocasiões de eventos realizados no grupo que contam com a presença de um número significativo de convidados (por vezes, igual ou mesmo superior ao número dos integrantes do grupo), amenizam-se algumas diferenças evocadas acima: o jogo e a bateria aceleram, as interações entre jogadores tornam-se mais agressivas e são interpretadas algumas cantigas que não integram o repertório do grupo. Com efeito, ao mestre convidado a participar da roda de um outro grupo, é comum conceder o lugar de comando do ritual, isto é, a responsabilidade e a honra de tocar o berimbau *gunga*, de puxar os cantos e de controlar a dinâmica dos jogos. Percebe-se, portanto, uma interferência direta do padrão de comportamento de um grupo convidado no ritual da roda de seu anfitrião mediante a atuação da sua liderança na orquestração e no controle das performances.

De modo análogo ao que acontece no jogo entre os dois capoeiristas que precisam encontrar uma linguagem comum, o encontro entre grupos propicia o contato entre uma diversidade de códigos, de estilos e de princípios (morais ou práticos) que requer um ajustamento das singularidades. A roda constitui-se portanto como espaço de trocas, não só

entre capoeiristas, como também entre coletivos, o que faz deste ritual um palco de disputas sobre formas e valores e um centro estratégico de negociações. Nessas condições, todo grupo precisa adaptar seus valores – e, de modo prático, seu estilo de jogo, seu repertório musical, etc – ao contexto particular de cada roda, no intuito de resguardar a possibilidade de um diálogo que atesta o pertencimento a uma mesma linhagem.

Percebe-se então que, mesmo na roda essencialmente lúdica do grupo Nzinga, a violência continua existindo como um recurso potencial do qual se lança mão em diversas ocasiões. Quando ausente ou amenizada na prática do jogo, continua mesmo assim sendo uma referência central que orienta os comportamentos e as interações, pois é evocada verbalmente de forma reiterada. Com efeito, se os casos de acidentes com ferimentos graves são surpreendentemente raros, as alusões à possibilidade de alguém ferir ou ser ferido no jogo na roda de capoeira são extremamente freqüentes no dia-a-dia das conversas e ensinamentos orais.

Referindo-se a esses casos, como narrativas de fatos passados ou simples hipóteses, os mestres e capoeiristas experientes, só usam o termo *violência* para designar ações e comportamentos alheios. O que *entre nós* se caracteriza como sendo *malícia* e *esperteza* (no vocabulário dos capoeiristas de outrora, *maldade* e *traição*¹¹⁶) torna-se violento, desprezível e sobretudo incompatível com a *ética* da capoeira angola, quando observado nas práticas de capoeiristas que não pertencem à mesma *família*.

Vale lembrar que, desde a época da legitimação e formalização da capoeira em torno dos anos quarenta e cinquenta do século passado, quando partidários da capoeira regional disputavam com os defensores da capoeira angola o reconhecimento pela forma mais legítima da prática, estes últimos costumam taxar os jogos de seus concorrentes de *violentos*. Da mesma forma, na discussão opondo Bahia e Rio de Janeiro pelo mérito de possuir a melhor capoeira – ou a mais autêntica –, os baianos denunciavam a *violência* dos cariocas, atribuindo esse caráter brutal à herança das maltas de capoeira que assombravam o Rio de Janeiro no século XIX¹¹⁷. Por outro lado, aqueles aos quais eram atribuídos os modos violentos – a “barbárie”! – retrucavam acusando seus detratores de jogar uma capoeira ineficiente, folclórica, deturpada, feminilizada, que teria passado por um branqueamento...

¹¹⁶ Conforme relata Mestre Noronha em seus manuscritos (COUTINHO, 1993).

¹¹⁷ Sobre a história da capoeira do Rio de Janeiro no século XIX pode se consultar os livros de Carlos Eugênio Soares (1994; 2001). As discussões entre partidários da capoeira regional e da capoeira angola, por um lado, e entre capoeiristas baianos e capoeiristas cariocas, por outro, são reveladas pela documentação levantada na imprensa (já citada) e apresentada no Seminário “Painel de Documentação sobre a capoeira baiana 1940-1970”, 26/03/2007, Instituto Jair Moura, Salvador.

Trazendo a memória dessas polêmicas do passado, constata-se que a problematização da violência vem associada ao confronto com os valores da modernidade. Outrora vinculada à marginalidade das camadas populares negras, é hoje destoante com a missão da capoeira em termos de prática educativa baseada numa valorização da cultura popular e da herança cultural africana, dimensão destacada pela maior parte dos autores contemporâneos (ABIB, 2004; ARAUJO, 2004)¹¹⁸. Essa afirmação de uma ideologia ética e igualitária, vinculada repetitivamente nos produtos destinados à divulgação da capoeira angola (entrevistas, folder de apresentação de eventos, palestras ministradas pelos mestres, etc.) desconsidera o caráter ambivalente das práticas encenadas na roda de capoeira.

De fato, embora taxar algum grupo de violento seja desprezá-lo, o jogo isento de violência é igualmente desvalorizado¹¹⁹. Os momentos mais envolventes e mais lúdicos da roda são aqueles em que o *jogo esquenta*, sendo que o ápice da performance coincide com os golpes mais perigosos, os famosos *golpes de mestres* como a *cabeçada* e a *rasteira*, que resultam muitas vezes em derrubar o adversário.

A violência aparece, assim, como algo que não pode ser dito, cuja expressão se restringe ao domínio prático, habilmente disfarçada no jogo da *malícia* e do *faz-de-conta*. Esses termos, assim como grande parte do léxico dos capoeiristas (*malandragem*, *maldade*, *esperteza* ou ainda *risco*, *perigoso*, etc..) encontrados nas narrativas sobre a roda de capoeira, são eufemizações da expressão da violência no âmbito discursivo¹²⁰.

Se, no domínio verbal, a violência precisa ser eufemizada, isto é, atenuada, na prática do jogo na roda, convém embelezá-la e ocultá-la. O golpe que acerta (e por vezes machuca) o adversário sem que ninguém possa perceber o acontecido, pois se disfarça habilmente em meio a uma seqüência de movimentos que aparentam ser uma dança, é um golpe de mestre. A excelência e o mérito de tal feito não são facilmente percebidos pelo público. Pelo contrário, a apreciação é reservada aos poucos capoeiristas que souberam ver (porque já desenvolveram habilidades perceptivas adequadas), ao autor da façanha e, curiosamente, à própria vítima,

¹¹⁸ Nas perspectivas adotadas por esses autores, a tradição africana é idealizada no sentido de destacar os modos de transmissão tradicionais como modelos educativos. Em ambos os trabalhos, assim como nos demais estudos etnográficos sobre a capoeira angola contemporânea, não encontrei nenhuma referência à violência. Essa omissão reflete o acordo tácito dos capoeiristas no sentido de ocultar essa dimensão do jogo.

¹¹⁹ O que pode ser o caso, por exemplo, dos jogos desenvolvidos no grupo Nzinga, considerados como *fracos* por capoeiristas de outros grupos que vem participar da roda.

¹²⁰ A violência também pode ser aludida remetendo ao caráter mágico da roda como é o caso do autor e capoeirista Pedro Abib, que vincula o atributo sagrado da roda de angola (chamado por ele de *mandinga*) com a situação de perigo fatal à qual o capoeirista se expõe: (...) *o pé do berimbau, local de entrada e saída do jogo na capoeira angola, é um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte. A morte é sempre uma possibilidade latente. Todo capoeira sente sua presença ao agachar-se ao pé do berimbau.* (ABIB, 2005, p. 194). Grifo da autora.

que, ao ocultar sua dor, sua queda ou sua emoção, pôde demonstrar uma capacidade de autocontrole e disfarce à altura daquela de seu adversário.

Essas constatações levam a situar as formas de violência exercidas na roda de capoeira entre aquelas ao mesmo tempo mais presentes e mais mascaradas. O recurso a eufemismos na linguagem e nos atos compreende-se como necessidade de denegação daquilo que precisa permanecer tácito, ou, ainda, nas palavras de Bourdieu: “L’euphémisme est ce qui permet de dire tout en disant qu’on ne dit pas; ce qui permet de nommer l’innomable...”¹²¹ (BOURDIEU, 1994, p. 182).

Trata-se de uma violência simultaneamente aberta e física, por um lado, e de uma violência simbólica refinada, por outro. E, não por acaso, é no âmbito da roda, espaço da prática não explicitada e da realização plena da *tradição*, que a violência encontra sua forma de expressão e de ocultação. Nesta perspectiva, entende-se a exibição redobrada de formas lúdicas e estéticas ocorrendo na roda como uma estratégia de formalização (no sentido literal de dar formas) da violência, o que, de certo modo, esclarece alguns aspetos do binômio perigo/ludicidade, que estrutura a prática da capoeira no seu conjunto.

4.2 A RESPONSABILIDADE

A partir da discussão desenvolvida acima, compreende-se que o ambiente da roda, ao mesmo tempo descontraído e tenso, suscita no capoeirista uma certa apreensão na hora de entrar para jogar. Assim, poder-se-ia num primeiro momento entender a roda como um lugar de *ação*, tomando emprestado um termo, originado no universo dos jogos e usado por Goffman para referir-se a uma atividade problemática, isto é, que pode resultar em graves conseqüências – entre as quais se destacam os possíveis danos ao corpo próprio, único *bem* insubstituível –, sendo este risco conhecido pelo ator que nela se engaja (GOFFMAN, 1974). Segundo este autor, é a reestruturação da atividade cotidiana no sentido de levar esta atividade ao limite que faz da rotina um campo de *ação*. Pondo em paralelo as atividades desempenhadas nos treinos com aquelas que têm lugar na roda aberta, observa-se de fato uma intensificação dos mesmos fazeres e já foi ressaltada a influência da platéia sobre os

¹²¹ O eufemismo é o que permite dizer, ao mesmo tempo que dizendo que não se diz, o que permite nomear o inominável. Tradução da autora.

comportamentos dos jogadores que procuram exibir suas qualidades individuais. Contudo, o risco que se assume ao entrar na roda de capoeira não diz respeito apenas à própria integridade física e moral; o que está também em jogo é a imagem do coletivo ao qual pertence o capoeirista.

Nesta perspectiva, diferentemente do jogador ou esportista que procura uma emoção e uma confirmação pessoal do seu *caráter* apreensível numa análise que se detém sobre os aspetos pessoais e interpessoais da ação, o capoeirista que joga na roda também assume a responsabilidade de representar seu grupo e seu mestre¹²².

A responsabilidade está vinculada à função de avaliação desenvolvida pela roda, ressaltada por Araújo nesses termos:

A Roda de capoeira é considerada o espaço para onde todas as ações se encaminham. Entre os angoleiros, é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber. É o local de constantes avaliações sobre como cada indivíduo exercita nesta – Pequena Roda – seu entendimento e posicionamento sobre as *coisas da vida* - Grande Roda – mas, sobretudo, **de exposição dos valores que cada mestre adota para realizar a iniciação dos seus discípulos**. Assim, mais que avaliar o desempenho puro e simplesmente de cada indivíduo, a Roda afere a conduta de quem ensina, de quem orienta este ou aquele capoeirista. (ARAÚJO, 2004) (grifo da autora).

É o conjunto do comportamento do capoeirista que está sendo visto e julgado nesta ocasião, não apenas por seu mestre e seus companheiros do dia-a-dia como também por *estranhos*, pois no grupo estamos *entre nós*, enquanto na roda aberta recebemos *convidados*, *gente de fora* (entenda-se aqui capoeiristas membros de outros grupos) .

Assim, nesta ocasião, trata-se de comprovar que se conhecem os *fundamentos* da capoeira, isto é os valores, as regras implícitas, a linguagem codificada das interações, além do repertório corporal e musical. O desempenho do capoeirista na roda condiciona portanto a avaliação da sua excelência, e conseqüentemente o situa na hierarquia do grupo. Por outro lado, cada capoeirista é tido responsável pela imagem do seu grupo e pelo prestígio do(s) mestre(s) que lhe ensinou(aram) a capoeira, fazendo com que a sua atuação afete simultaneamente o valor do seu grupo medido no universo dos grupos co-participantes da performance.

¹²² Ao referir-se aos *lugares da ação*, Goffman (1974) cita os praticantes de esportes de competição e de esportes radicais e enfoca o indivíduo que escolheu essa tomada de risco do ponto de vista das implicações psicológicas e existenciais pessoais determinadas por um quadro de referência social. Contudo, nas práticas esportivas modernas, ao exemplo do futebol, as performances individuais e os resultados obtidos afetam, além da auto-imagem, a imagem de grupos mais amplos: o time, a cidade ou o país, semelhantemente à performance de um capoeirista que representa o seu grupo.

Nesta perspectiva, algumas convenções e regras (umas explícitas, outras não) que regem a participação em rodas abertas encontram significado. O capoeirista deve vestir a farda do seu grupo de origem para freqüentar as rodas abertas de outros grupos, o que permite que sejam identificados, “à primeira vista”, o seu pertencimento e a sua linhagem, já que estão impressos na camisa o nome do grupo e, muitas vezes, a cidade de origem e o nome do mestre responsável do núcleo (isto porquanto muitos grupos têm núcleos em diversos locais no Brasil e/ou no exterior¹²³). Sendo assim, o jogador desconhecido que entra na roda é identificado através dessas informações estampadas no peito (ou nas costas). É privilégio dos mestres ou dos capoeiristas de renome prescindir do uso da farda. Já são referências no universo da capoeira, sendo portanto conhecidos de todos. Mesmo assim, costuma-se agregar a seus nomes o nome de seus mestres ou grupos, e mesmo os maiores e mais venerados mestres continuam usando esse nome patronímico, ao exemplo de Mestre João Pequeno *de Pastinha*.

Algumas cantigas referem a esse processo de identificação: *Menino, quem foi seu mestre?...* ou ainda: *Quem é ele que chegou agora/quem é ele, jogador de angola*. Acontece também que, para apresentar publicamente um convidado à roda – prática corriqueira nas rodas realizadas com a presença de público –, o jogador refere-se ao seu nome, seu grupo de origem e o nome de seu mestre.

Nos bastidores, ao comentar os acontecimentos da roda – sejam elogios, sejam críticas – o que se procura saber, antes de tudo, é **quem** fez, deu, levou, caiu, bateu, jogou, cantou... Os mais velhos informam os mais novos; na dúvida, recorre-se ao mestre que é *quem sabe*, enfim, a interpretação da interação e a sua apreciação dependem estritamente da identificação dos protagonistas¹²⁴, o que significa, na maioria das vezes (pois, entre os capoeiristas, como alhures, há mais anônimos do que celebridades), identificar o coletivo ao qual pertence. Em outros termos, o capoeirista, antes de ter nome próprio, é chamada de aluno de Mestre M..., ou ainda membro do grupo G...

¹²³ O grupo Nzinga tem sua sede em São Paulo, cidade onde nasceu, e núcleos em Brasília e Salvador; no exterior: na Alemanha, no México e em Moçambique. O grupo FICA está hoje espalhado em 11 cidades dos Estados Unidos, França, México e Moçambique, além de antenas em formação na América Central, Finlândia e Rússia. No Brasil, o grupo tem representações em Salvador, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Goiás. O mesmo fenômeno de internacionalização é observado na maior parte dos grupos de capoeira angola de Salvador.

¹²⁴ Esse mesmo processo de identificação foi usado para as tomadas de notas, durante as observações das rodas. Assim, todo jogador cujo nome me era desconhecido foi identificado através do emblema da sua camisa, ou, na ausência de farda, indagando junto a algum capoeirista experiente qual era a sua origem, isto é, o nome de seu mestre, do grupo ao qual pertence e, eventualmente, a cidade ou país de procedência. Essas informações forneciam uma grade de leitura das interações observadas no sentido de apontar para mudanças de comportamentos de um mesmo jogador em função da identidade de seu adversário.

Uma segunda regra de conduta na roda diz respeito ao redobramento das restrições de comportamento na ocasião da participação a uma roda aberta em outro grupo. É preciso obter autorização do seu mestre para participar dessas rodas¹²⁵, fato que, por si só, já se constitui como fator de inibição, uma vez que se arisca, em primeiro lugar, a enfrentar uma recusa, que leva como significado subjacente um julgamento desfavorável a respeito das competências do postulante, expresso enigmaticamente através de um *Você não está pronto*, ou disfarçado em pretextos, adiamentos ou omissão. Se acrescentar ainda as referências feitas ao perigo potencial inerente ao jogo na roda – analisados acima –, são muitos os motivos do capoeirista novo para deixar de tomar essa iniciativa. Nessas condições, as visitas às rodas costumam ser facilitadas nas ocasiões de eventos e celebrações, quando é o grupo inteiro, guiado pelo seu mestre, que vai *prestigiar* a roda de um grupo *amigo* (ou ainda grupo *irmão*, denominações sobre as quais se voltará a seguir).

Amparado pela presença de seus companheiros e de seu mestre – ou não –, o capoeirista que vai para a roda aberta de outro grupo comporta-se com respeito e cuidados redobrados, pois, além do risco permanente de se machucar no jogo, deve se preocupar em fazer uma boa impressão. Trata-se de adequar-se ao ambiente, percebendo e decifrando códigos que diferem daqueles que lhe são familiares, como o jeito de tocar o atabaque, o ritmo mais ou menos acelerado da bateria ou o nível de violência tolerado¹²⁶. Também deve identificar os componentes da roda atribuindo-lhes a posição que ocupam no conjunto e o trato correspondente e exibir seus saberes na medida certa, preceitos resumidos pelos mandamentos: *saber entrar*; *saber sair*; *saber jogar*. Toda a preparação adquirida nos treinos e na formação do capoeirista embasa suas maneiras de agir naquele momento; porém, os passos em falso (simbólicos ou reais), que não levam à consequência no cotidiano ou são repreendidos com uma certa paciência e compreensão na roda do seu grupo, passarão a marcar a sua reputação; e o que é mais grave: prejudicarão a fama de seu mestre, que não soube ensinar...

¹²⁵ A autorização do mestre, embora necessária, não condiciona absolutamente a participação dos capoeiristas em outras rodas. Conta Downey que costumava visitar diversas rodas infringindo esta regra, junto com outros colegas do seu grupo (GCAP). Nota-se a originalidade desta confissão no sentido de trazer à tona algo da dissonância, desobediência ou heterogeneidade existente no universo do grupo de capoeira, elemento este omitido nas perspectivas idealizadas que retratam essas comunidades como agrupamentos homogêneos em torno de valores e símbolos unanimemente partilhados e aceitos. Convém lembrar que o autor, além de capoeirista e antropólogo, também é norte-americano. Sua posição à margem, vinculada à estrangeiridade, justifica que rompa alguns acordos tácitos em torno da mestria, autoridade e tradição, que precisam ser apresentados como vínculos naturais (DOWNEY, 2005).

¹²⁶ Vive-se portanto uma situação semelhante ao convidado num jantar que espera indícios de seus anfitriões para sentar-se à mesa e começar a comer. Onde sentar? Repetir o prato? Disfarçar um acesso de tosse ou o desgosto por algum prato, etc.

São freqüentes as cenas de desmoralização ou de ridicularização de um capoeirista pouco experiente que cometeu um deslize em meio à roda. Se errou o compasso do atabaque ou do pandeiro, à vista de todos, pode ser convidado a se retirar do seu posto com olhares furiosos ou – o que é pior – de total desprezo. Se se descuidou no jogo, ficou desatento, caiu em meio a um golpe ou deixou escapar qualquer outro sinal de que supervalorizou a sua capacidade real, são improvisados versos comentando a falha com ironia e gozação, pois *quem não pode com mandinga não carrega patuá*. De volta para casa (no seu grupo de origem) ainda receberá uma reprimenda por ter exposto o nome do grupo; enfim, estará confrontado com a seriedade de seus atos que envolvem a reputação do coletivo, isto é, de seu(s) mestre(s) e *companheiros/irmãos* do grupo.

A metáfora familiar e o uso de termos de parentesco expressam o pertencimento a um mesmo grupo e/ou a uma mesma linhagem. Referindo-se aos membros do grupo FICA, os mestres do grupo Nzinga falam em *nossos irmãos* – e vice-versa. A família é reconstruída a partir da descendência de um mesmo mestre: os líderes dos dois grupos foram discípulos de Mestre Moraes, no GCAP, nos anos oitenta, o que lhes confere um estatuto de irmãos. Nessa configuração, o mestre aparece no lugar do pai, uma vez que todos aqueles que receberam seus ensinamentos (que guarda homologias e analogias com uma *criação*) mantêm – e/ou proclamam – relações fraternas.

Algumas conseqüências dessa representação merecem ser destacadas. Sendo o grupo uma família sob o controle de um mestre que ocupa, na estrutura, o lugar de pai, todos devem obediência e respeito à figura de autoridade (paterna)¹²⁷ e os atos de cada um dos membros marcam, positiva ou negativamente, o nome do coletivo. Os irmãos se tornam, por sua vez, líderes de grupos (mestres, após ter passado pela posição de contra-mestre¹²⁸), e conseqüentemente mantêm sob sua responsabilidade novos capoeiristas. Ora, os alunos de mestres irmãos, também são irmãos, porém podem ser chamados de *visitantes de fora*, quando freqüentam a *nossa* roda. De certa forma, são providos de um atributo fraterno menos intenso do que aqueles formados por um mesmo mestre, que treinam e convivem no dia a dia. Esta

¹²⁷ No grupo Nzinga, liderado também por mulheres, estas detêm a autoridade e podem ser chamadas de *mestra* ou simplesmente pelo nome. A simbologia paterna encontra-se deslocada para a figura de um pai-de-santo (*tata*, termo usado no candomblé de Angola) que desempenha o papel de conselheiro e líder espiritual do grupo e é chamado pelos mestres e (alguns) membros do Nzinga de *nosso pai*. As crianças são orientadas a usar desta designação.

¹²⁸ A diferença de status entre mestre e contramestre é dificilmente apreensível, pois, sendo a escala e os valores relacionais, o contramestre recebe o trato de mestre quando lidera um grupo. É o caso do grupo Nzinga, que não conta com a participação de um mestre formado, sendo liderado por três contramestres. Os mestres que formaram esses contramestres atuam na liderança de outros grupos: Mestre Cobra Mansa é um dos mestres do grupo FICA; Mestre Moraes lidera o GCAP; e Mestre João Grande, o Capoeira Angola Center, em Nova York.

aparente contradição entre a afirmação de um vínculo marcado pelo pertencimento a uma mesma família e, em paralelo, o uso das designações *visitantes* e *de fora*, que remetem a uma relação de exterioridade, traduz a instabilidade das categorias de referência das quais se lança mão no universo da capoeira.

Mesmo sem atribuir aos atores intenções objetivas, isto é, interpretar o sistema como um instrumento elaborado na intenção de surtir alguns efeitos, não há como deixar de notar que a remissão ao pertencimento familiar resulta, em múltiplas ocasiões, em aliviar tensões e resolver disputas, enquanto, em outras ocasiões convenientes, ao qualificar os membros de outros grupos como *gente de fora*, reforça-se a coesão interna do grupo e, eventualmente, permitem-se críticas e/ou atos agressivos ao encontro daqueles que não fazem parte do convívio mais estreito¹²⁹.

Enfim, é relevante notar que a imagem da casa metaforizando o grupo – através da expressão corriqueira *em casa* – evoca o universo protetor oposto ao mundo da rua, mundo de fora, em que os perigos estão onipresentes. Como ressalta Da Matta na sua análise do mundo social brasileiro, “a categoria rua indica basicamente o mundo com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado onde as coisas estão no seu devido lugar” (1997, p.90). Ainda segundo este autor, a rua remete ao universo da malandragem, associado na capoeira a um passado marginal cheio de periculosidade. Contudo, as rodas de rua também trazem à tona o vínculo histórico dos capoeiristas com o universo da *vadiagem* e das festas populares em que costumavam exhibir sua arte¹³⁰ e, a este título, são vistas como ocasiões de reatar o vínculo com antigas tradições. Pode-se afirmar, portanto, que são simultaneamente objeto de repulso/medo e de atração/valorização.

As rodas realizadas na rua, apenas em ocasiões muito especiais, como é o caso da festa do 2 de Julho celebrada todos os anos pelo FICA, que tem sua sede no bairro epônimo, evidenciam tal diferenciação. Nesta e em outras ocasiões de realização de rodas em vias públicas da cidade, os grupos costumam juntar-se (geralmente, reúnem-se dois ou três grupos da mesma linhagem), agregando assim um número significativo de capoeiristas. Persegue-se desta forma o duplo objetivo de exhibir ao público uma performance de peso, qualitativa e

¹²⁹ A função da fofoca depreciativa sobre terceiros e da fofoca elogiosa sobre o próprio grupo de pertencimento enquanto instrumento de coesão da comunidade é tratada por Elias. Tal mecanismo é encontrado de forma mais sistemática a serviço da oposição capoeira de angola/capoeira regional (como se viu em relação às acusações concernentes à violência dos capoeiristas regional), porém não deixa de existir, mesmo que seja de uma forma mais discreta, nas apreciações e comentários dos angoleiros sobre seus *visitantes de fora*, ou ainda os membros brasileiros a respeito dos estrangeiros do mesmo grupo. (ELIAS, 2000).

¹³⁰ Os estudos históricos sobre a capoeira baiana do início do século XX ressaltam a participação dos capoeiras nas principais festas de largo então celebradas (DIAS, 2005; ABREU, 2003; PIRES, 2002)

quantitativamente falando, e de garantir a segurança do evento diante da vulnerabilidade criada pela situação de rua, propicia a interferências de capoeiristas *de fora* potencialmente perigosos.

Como se vê, os atributos de pertencimento e exterioridade variam em função do lugar de execução da roda e da composição de seus participantes. Parece haver, no entanto, uma necessidade de atribuir a uma porção dos capoeiristas o qualificativo *de fora*, o que conseqüentemente delinea uma comunidade de pertencimento entre aqueles que escapam a essa designação¹³¹. Recebemos na roda do Nzinga *os alunos de mestre René, os meninos do Acupe, nossos irmãos da FICA e do Zimba ou uns regionais do bairro*, ou seja, outros coletivos¹³² que definem o que somos através da afirmação sutil e codificada (na linguagem, por exemplo) de semelhanças e diferenças construídas historicamente, pela descendência do mestre, mas que flutuam em função do conjunto recriado a cada roda.

Assim, pode-se dizer que, na situação de encontro entre membros de diversos grupos ocorrendo na roda aberta, as identidades e pertencimentos são postos em jogo de maneira que lembra a negociação prática do espaço encenada no jogo em si. De fato, o jogo da capoeira angola consiste numa alternância de tomadas de posição entrando e saindo do adversário, dinâmica esta aludida nas letras de uma das cantigas: *jogo de dentro, jogo de fora*. O princípio de alternância da proximidade e do afastamento, realizado na prática do jogo de angola, pode também informar a respeito das relações entre indivíduos e grupos que participam da roda de angola, no sentido de que metaforiza o movimento de inclusão/exclusão através do qual são, a todo instante, reconstruídas as fronteiras das identidades coletivas.

Enfim, além da experiência do parentesco e, de certa forma, em continuidade com esta, as representações que destacam a roda enquanto espaço sagrado ou ritual constituem outro ângulo de visão da performance em que podem ser apreendidas singularidades da sua estrutura hierarquizada.

¹³¹ Um mesmo deslizamento da categoria *de fora* pôde ser observado no que diz respeito aos capoeiristas estrangeiros. A exterioridade é relativizada e amenizada em função da co-presença de alguém de maior grau de estrangeiridade. Assim, o estrangeiro que pertence ao FICA, por exemplo, acaba sendo incluído entre os *irmãos* na situação de encontro com o estrangeiro de um grupo desconhecido, ou mesmo no jogo com um capoeirista regional.

¹³² Mestre René lidera o grupo ACANNE, com sedes no bairro Dois de Julho e na Fazenda Grande do Retiro, enquanto o Mestre Boca do Rio, o grupo Zimba, localizado no bairro de Pituáçu. Já o bairro de Brotas abriga o Grupo Cultural de Capoeira Angola do Acupe, liderado por Mestre Marrom. São grupos designados alternadamente como amigos ou *irmãos* e/ou como capoeiristas *de fora* que freqüentam regularmente as rodas da FICA e, mais eventualmente, do Nzinga. Quanto à presença de capoeiristas regional nas rodas, embora rara, é facilitada no caso de pertencimento a um mesmo bairro.

4.3 O ESPAÇO SAGRADO DA RODA

Quando os aspetos lúdicos e as manifestações emocionais coletivas ganham destaque, aumentam simultaneamente o perigo (a violência potencial ou real) e as pressões normativas que abrangem o desempenho físico e técnico (movimento e instrumentos musicais); intensifica-se a cobrança em relação à expressão adequada das emoções (sendo justamente esta ocasião mais propícia à perda do sangue frio) e às formas de tratamento devidas às diversas categorias de participantes. Ainda há de acrescentar, a esse conjunto de regras de condutas, aquelas que dizem respeito aos tempos e espaços da performance, qual seja, a sua dimensão ritual.

Este último ponto abrange saberes e normas estritamente vinculados à performance da roda, o que significa que seu aprendizado não é prévio nem sistematizado, uma vez que os conteúdos diferem daqueles que são transmitidos na formação do aluno capoeirista. Neste sentido, constitui mais uma ruptura entre o universo cotidiana do grupo e a universo sagrado da roda.

As regras específicas que regem os comportamentos dos capoeiristas na roda incluem restrições no tocante ao espaço, no sentido de definir as posições e os deslocamentos no círculo que configura a performance. O salão em que tinham lugar os treinos é reorganizado espacialmente na ocasião da roda, sendo o círculo a figura geométrica que passa a orientar os fazeres. Assim, a organização espacial do evento se dá em ruptura com a espacialidade rotineira, demarcando a entrada em um universo diferenciado ao qual se deve deferência e respeito.

A roda não pode ser atravessada. Qualquer deslocamento do capoeirista para se dirigir ao pé do berimbau, lugar de início do jogo, ou para pegar algum instrumento musical na bateria segue o contorno do círculo por fora. As movimentações dos participantes na roda assemelham-se, neste sentido, à estética do movimento da dança e dos golpes dos jogadores cuja característica é de desenhar linhas indiretas. Cortar a roda é considerado uma falta grave e um desrespeito aos *fundamentos* da capoeira. A incursão no espaço sagrado da roda denuncia a imperícia do infrator e, além de comprometer a sua própria imagem a de seu grupo, resulta em *quebrar a energia da roda*, provocando uma interrupção da dinâmica do ritual.

Os tempos da roda também se distinguem da temporalidade das aulas. Há uma clara oposição entre a estrita regularidade da sucessão dos fazeres na roda e a imprevisibilidade da dinâmica de cada aula¹³³, uma vez que os exercícios e atividades propostos nos treinos variam constantemente (exercícios individuais ou em dupla; grande variedade de movimentos ensaiados numa aula ou um único movimento repetido durante duas horas; aulas de instrumentos musicais ou acompanhamento com música mecânica, etc). Os fazeres da roda seguem, por sua vez, uma seqüência precisa, dita *ritualizada*, evidenciada pela entrada sucessiva dos instrumentos musicais da bateria, inalteravelmente na ordem seguinte: berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiros, agogô, reco-reco e, por fim, atabaque¹³⁴; observa-se também a seqüência igualmente inalterável dos cantos: *ladainha*, *chula* e *corrido*¹³⁵.

O caráter sagrado da roda tem como paradigma o caráter sagrado da bateria musical, sendo assim transferida a deferência devida às figuras de autoridade de pessoas (mestres e capoeiristas mais velhos) para instrumentos musicais explicitamente hierarquizados. Com efeito, diferentemente da escala de poderes imprecisa – no sentido de que não demarca claramente as diferenças qualitativas entre os diversos integrantes do grupo, à exceção do mestre, como se viu – que estrutura o grupo hierarquicamente, os instrumentos musicais têm um status preciso e imutável, conferido pela *tradição*.

Tal escala de classificação dos instrumentos coincide, embora imperfeitamente, com a sua ordem de sucessão na performance da bateria. Encontram-se situados segundo a seguinte escala (em ordem decrescente) : berimbau *gunga*, berimbau *viola*, berimbau *médio*, atabaque, pandeiros, agogô e reco-reco.

¹³³ Em paralelo com a oposição, visível na prática, entre a dinâmica imprevisível dos treinos e a dinâmica da roda ritualizada, é delineada uma oposição inversa no sentido de a roda ser o lugar onde tudo pode acontecer enquanto as interações que têm lugar nas aulas estão sob controle, ou seja, pouco perigosas.

¹³⁴ Esta seqüência é própria aos grupos FICA e Nzinga, assim como alguns outros grupos da linhagem de Mestre Pastinha. Pequenas diferenças são encontradas em outros grupos, como o adiamento da entrada do atabaque após a finalização da *ladainha* (canto inicial). A ordem temporal e espacial da bateria musical constitui-se, assim, como signo distintivo entre grupos, caracterizando sua identidade singular, e também distingue o conjunto dos grupos de capoeira angola do conjunto dos grupos de capoeira regional. Nestes, a composição da bateria não inclui a mesma variedade de instrumentos, além de permitir que seja realizada uma roda com um número de instrumentos variáveis a depender das circunstâncias e da disponibilidade de tocadores e instrumentos.

¹³⁵ *Ladainha*: canto solo de início de roda, geralmente executado pelo tocador de berimbau *gunga*. Caracterizada por uma forma narrativa, pode celebrar as façanhas de um mestre ou herói da capoeira, evocar algum episódio histórico ou consistir em um meta-comentário sobre a filosofia da capoeira.

Chula: canto que segue a ladainha com formato dialógico solo/coro. É composta de versos curtos repetidos pelo coro: louvações à capoeira, aos jogadores, aos mestres, a Deus; chamadas de atenção sobre os perigos do jogo expressas de modo metafórico (por exemplo: *faca de ponta/pode cortar*); convites a iniciar o jogo.

Corrido: também cantado no formato solo/coro, porém segundo o esquema pergunta (solo) resposta (coro), sendo a pergunta variável e sujeita a improvisações e a resposta inalterável. Os corridos são cantados durante todo decorrer dos jogos na roda, sendo o repertório muito vasto e variado.

A prevalência do berimbau traduz-se pelo papel que desempenha na dinâmica da performance, uma vez que comanda a roda e cria o clima do jogo da capoeira. Cabe ao berimbau *gunga* iniciar e finalizar a roda e escolher, dentre o repertório dos *toques*¹³⁶, aquele que será seguido pelos demais berimbaus. Os principais *toques* de berimbau executados na capoeira angola são: *Angola*, *Angola invertido*, *São Bento Grande*, *São Bento Pequeno*, *Jogo de Dentro*¹³⁷. Ao variar os *toques*, o tocador do *gunga* sugere a cadência e o tipo de jogo a ser executado pela dupla de capoeiristas que *brincam* em meio ao círculo. Assim, ele inspira os sentimentos dos jogadores e do conjunto dos participantes da roda, pois transmite o *axé*, a energia vital e cósmica. Por outro lado, também catalisa a energia do seu tocador, ou mesmo de outro participante da bateria ou da roda, no sentido de ser vulnerável aos descompassos pessoais e humanos. Um capoeirista *carregado* (bebeu na véspera da roda ou está envolvido gravemente com problemas pessoais) pode perturbar a ordem ritual instituída, traduzindo-se esta ruptura por uma ruptura do arame do berimbau: *O arame estourou várias vezes na roda. A energia estava pesada* (comentário recolhido junto a participantes de uma roda da FICA).

Ao se referirem ao berimbau, os mestres enfatizam a sua origem africana, o que o destaca como o mais *autêntico* ou *tradicional* em meio aos demais instrumentos. Aproximando a capoeira do candomblé, os berimbaus da capoeira são postos em equivalência com os atabaques usados nas cerimônias religiosas através de uma analogia que ressalta o número de instrumentos (três) e o seu papel de orquestração do ritual. O berimbau é, portanto, tido como representação simbólica da religiosidade afro-brasileira, vínculo da ancestralidade e, a esse título, é reconhecido como dotado de um poder espiritual que justifica seu lugar central no ritual.

A afirmação do valor simbólico do berimbau enquanto instrumento sagrado vem paulatinamente substituir-se a uma outra narrativa a seu respeito, que retratava o seu uso enquanto arma, na época da repressão à capoeira, quando capoeiristas revidavam às investidas da polícia com vigorosas berimbadas. Segundo relato de Mestre Noronha, a verga do instrumento podia virar um cacete e a vaqueta, varinha com a qual é percutido o arame – servia para furar o *inimigo*. Mestre Pastinha, por sua vez, conta que usava uma foicezinha

¹³⁶ O termo *toque* designa o padrão rítmico do berimbau, ou seja *a mais longa seqüência consecutivamente repetida* (Koetting, *apud* Pinto, 2001, p. 47).

¹³⁷ Os toques citados são aqueles adotados nas rodas e nos ensinamentos dos grupos FICA e NZINGA. É relevante acrescentar que a escolha dos toques de berimbau é um dos pontos em torno dos quais se dá a disputa por legitimidade, suscitando, assim, polêmicas entre grupos a respeito do que seria a *verdadeira tradição*.

encaixada no cabo do instrumento *praqueles que quisesse me ofender* (COUTINHO, 1993; PASTINHA, 1988 *apud* DIAS, 2006¹³⁸).

Na contemporaneidade, todos os cuidados que rodeiam o manejo do instrumento – *armar* ou *desarmar* o berimbau sem nunca inverter a posição vertical com a cabaça para baixo, reservar as tarefas de afinação dos berimbaus e de substituição desses instrumentos durante a roda à carga dos alunos de maior prestígio, etc – enfatizam a sua função simbólica e tendem a fazer esquecer seus antigos aproveitamentos práticos. Os relatos da capoeira de antigamente, retratos da *malandragem*, que até recentemente compunham a história oral da capoeira transmitida pelos velhos mestres, cedem hoje diante das representações da capoeira numa conotação cultural ou espiritual, a *mandinga*.

Para além – ou aquém – das elaborações construídas a respeito do instrumento que o associam à componente espiritual da capoeira, voltando ao domínio da experiência, inúmeros depoimentos de capoeiristas evocam a emoção suscitada pelo som do berimbau. Falam em *apelo* ou *chamada* para entrar na roda (ou jogar capoeira), atribuindo ao som provocado pela vibração do arame, ampliado pela cabaça que serve de caixa de ressonância, um poder de envolvimento por vezes qualificado de hipnótico ou irresistível. São muitas as cantigas de capoeira que comportam um verso evocando esse efeito atrativo: *berimbau chamou...*

À sonoridade peculiar do instrumento, acrescentam-se uma estrutura organológica – um arco munido de uma corda só – e uma técnica de uso também bastante incomuns. Com efeito, a sustentação do instrumento é feita no dedo mínimo da mão esquerda (ou inversamente se o tocador for canhoto), enquanto a cabaça é alternadamente encostada e afastada da abdômen do tocador. Em consequência desta particularidade, a aprendizagem do berimbau depende, em primeiro lugar, da aquisição de uma musculatura adequada no dedo mínimo da mão, assim como da formação de um calo na face lateral deste dedo, sobre o qual repousa o peso do berimbau. Quanto ao uso da barriga para fechar a abertura da cabaça, ritmicamente, no intuito de provocar a alternância dos sons abafados e abertos, é uma das técnicas cujo domínio exige maior tempo de exercício pois requer uma dissociação motora dos lados direito e esquerdo do corpo.

¹³⁸ A autora reconhece no berimbau uma metáfora da capoeira baiana no sentido de sintetizar a alegria das rodas e as brigas dos valentes. Na época retratada pelas fontes documentais que embasam seu trabalho de pesquisa histórica sobre a capoeira baiana (anos 1910 a 1925), ainda não há referências ao caráter sagrado do berimbau. Tudo indica que a associação direta e explícita entre berimbau e religiosidade passa a integrar os discursos de apresentação da capoeira angola após os anos setenta/oitenta.

No ofício do tocador de berimbau, certas partes do corpo de pouca atuação no cumprimento das tarefas do dia a dia, ou seja, tidas como improdutivas¹³⁹, passam a desempenhar funções ativas. Há uma re-significação do esquema corporal semelhante àquela desenvolvida na aprendizagem dos movimentos da capoeira, quando a cabeça passa de uma posição de superioridade espacial e simbólica a uma função de sustentação do corpo no chão; por sua vez, a mão troca a sua nobre função de apreensão para substituir-se aos pés na caminhada em posição invertida, ou seja, nos deslocamentos na *bananeira*.

Essas observações sobre a vertente sensitiva e corporal da experiência do tocador de berimbau deixam entrever de que modo é construído, na prática, o espaço diferenciado associado a esse instrumento particular. O instrumento goza da reputação de ser difícil de tocar. Em outras palavras, envolve competências que o distinguem e conferem ao seu tocador um ganho simbólico. Deste ponto de vista, pode ser apreendido como uma marca de distinção, no sentido em que Bourdieu (1979) usa dessa palavra, demonstrando a estreita associação entre práticas culturais e posições sociais. O status do instrumento e o status de seu tocador acabam se confundindo como o retratam as letras de música : *berimbau mestre, berimbau é o maior...*

Por outro lado, o ensinamento do manejo deste instrumento é muito pouco sistematizado. As aulas de berimbau – e outros instrumentos – são irregulares, quando não ausentes da formação diária do capoeirista. No caso específico do berimbau, que requer uma adaptação de caráter físico (o desenvolvimento da musculatura bem como do calo no dedo mínimo), é preciso uma prática regular e repetitiva para alcançar o domínio do instrumento. O que se observa na prática dos grupos é que apenas os alunos e capoeiristas mais experientes – e, dentre estes, os que se dedicam especificamente à aprendizagem desse instrumento, treinando em casa ou convivendo com os mestres fora das aulas coletivas – adquirem o domínio do berimbau. Mais que qualquer outra, esta competência costuma estar associada a uma *vocação* que, por vezes, toma a forma de uma cooptação (BOURDIEU, 1980), cabendo às lideranças do grupo a escolha de quem pode e deve aperfeiçoar-se na técnica do berimbau.

O resto dos instrumentos é tido como oferecendo menor grau de dificuldade e, igualmente, conferindo menos prestígio ao tocador (conforme a escala citada acima). Mesmo sendo de manejo simples, como o reco-reco, por exemplo, qualquer instrumento deve ser

¹³⁹ Pode-se pensar na expressão popular *não mexer nem um dedinho*, em que esse dedo é representativo de um esforço mínimo, ou na associação corrente na linguagem entre *barriga* e consumo, fome, necessidade (*Isso não enche a barriga de ninguém*), ou ainda na locução *empurrar com a barriga*, sinônimo de protelação sistemática, preguiça, negligência.

tocado de modo a cumprir seu papel no conjunto da orquestra, omitindo-se qualquer improvisação e, sobretudo, respeitando a prevalência dos instrumentos mais nobres, tanto em termos de seqüência de entrada quanto no que diz respeito ao volume sonoro do toque.

Com efeito, o conjunto da bateria musical, sob o comando do berimbau, está em destaque na realização da roda. Cabe ao *ritmo* – outro nome dado à bateria – temperar e ordenar ritualisticamente os jogos dos capoeiristas. A execução musical reúne, neste sentido, o duplo atributo de fonte de ludicidade e de solenidade, sendo este último caráter diretamente associado à dimensão sagrada do instrumento e à identidade *distinta* dos tocadores.

Partindo do berimbau, elemento de maior peso simbólico no ritual, em que se concentram o poder espiritual e o poder de comando da roda e de liderança do grupo, e abrindo a visão para o conjunto dos papéis que compõem a dinâmica da roda, atenta-se, a seguir, à dinâmica dos atores da roda de capoeira angola, no sentido de esboçar os contornos desta ordem ritual. Trata-se de compreender que princípios organizam o revezamento dos fazeres no espaço da performance e de que maneira reproduzem ou alteram as estruturas dos grupos de capoeira angola contemporâneos.

4.4 POSIÇÕES NO ESPAÇO DA RODA E POSIÇÕES NA ESTRUTURA DO GRUPO

A encenação da roda de angola se dá em um clima de solenidade. Na capoeira angola, a ritualização da roda tem se constituído como marco de diferenciação com relação às práticas da capoeira regional ou da capoeira dita *de rua*. A roda dos grupos da linhagem de Mestre Pastinha é estritamente formalizada em termos de posição dos participantes e dos instrumentos e de ordenamento seqüenciado das performances corporais e musicais. De um ponto de vista prático, isto significa que a realização da roda depende da reunião de pessoas e instrumentos em número e qualidade suficientes para compor a bateria musical completa, um coro de cantadores e uma dupla de jogadores, sendo o conjunto da performance regido através de uma dinâmica de revezamentos dos diferentes fazeres musicais e corporais. O bom decorrer da roda depende do respeito a esta ordem, que depende, por sua vez, de um conhecimento e reconhecimento das qualidades e valores de cada um dos participantes, sendo esta avaliação sempre relacional e portanto em constante mutação.

A roda de capoeira angola configura-se num círculo formado pelos participantes. A circunferência é assimétrica, composta, de fato, de uma parte circular e de um segmento linear. Observa-se que existem na roda três posições distintas, associadas a seu traçado: o espaço ocupado pela bateria musical, ou seja, oito “postos”, geralmente alinhados, estando os tocadores sentados num banco; um semicírculo que encontra as duas extremidades desta linha e é formado pelos participantes sentados no chão; e a superfície interna do círculo, circunscrita pelas demais posições, que configura o espaço de movimentação dos dois jogadores.

Um dos princípios fundamentais do roteiro da roda é o revezamento: os participantes sentados se deslocam progressivamente e de ambos os lados até a *boca* da roda para substituir a dupla que finaliza o jogo; tocadores de instrumentos também são substituídos por outros, o que permite que eles executem o jogo de capoeira dentro do círculo. Percebe-se, portanto que a cada posição corresponde um ofício: no lugar da bateria, os tocadores de instrumentos e a iniciativa do canto; nas posições sentadas no chão, os ocupantes observam e respondem ao canto; e no meio do círculo, os jogadores se enfrentam e brincam executando os movimentos da capoeira.

Se durante as aulas todos participam das mesmas atividades – à exceção do mestre que coordena a atividade –, seja simultaneamente, seja em revezamento, quando o grupo é dividido em dois sub-grupos que alternam regularmente entre bateria e treino, na hora da roda, além de aparecer uma terceira posição de participante/espectador, os ofícios são assumidos de modo assimétrico. Embora se afirme a importância do desenvolvimento de todas as competências na formação do capoeirista, pois o angoleiro, por definição e por antítese ao capoeirista regional¹⁴⁰, seria aquele que não apenas sabe jogar, como também sabe tocar e cantar, o que se observa na prática é que nem todos os participantes da performance irão ocupar todas as posições ao longo de uma roda.

Nota-se, pelo contrário, que alguns membros do grupo têm maior mobilidade do que outros, ocupando alternadamente os três lugares. Alguns parecem ser mais confinados à posição no coro, sentados no semi-círculo, com raras e curtas intervenções jogando no meio da roda – ou até nenhuma intervenção na bateria ou no jogo. Outros permanecem o tempo quase todo na bateria, sendo que neste mesmo posicionamento ainda se especializam em alguns instrumentos.

¹⁴⁰ O virtuosismo no domínio do canto e dos instrumentos musicais é um dos pontos de diferenciação entre a capoeira angola e a capoeira regional, assim como o ritmo mais lento e a movimentação no chão.

Há uma grande diversidade de posições e de mobilidades, as quais, embora possam à primeira vista parecer aleatórias, revelam diferenças de status, hierarquia, popularidade, idade, gênero etc. Ainda é preciso acrescentar que a distribuição dos papéis e a dinâmica dos revezamentos não são explicitadas através de regras definidas e estáveis, sendo necessário ao novo entrante situar-se nesta movimentação apenas com base na observação e na experiência, decodificando sinais e lançando mão, mais uma vez, da suas habilidades perceptivas e intuitivas.

As observações sistemáticas e prolongadas das rodas – aliadas à participação nas atividades desses grupos e outros freqüentados anteriormente ou ocasionalmente – trouxeram à tona correlações quase sistemáticas entre posições ocupadas na roda e posições ocupadas na hierarquia do grupo. Esquemáticamente, dir-se-ia que as posições na roda se repartem entre dois extremos:

- a posição de máxima importância é de quem toca o berimbau *gunga*, também chamado *berimbau mestre*. Cabe ao tocador dar início e pôr fim à roda, escolher o toque e as mudanças de toque, ter preferência para cantar a ladainha inicial e puxar os cantos, além de chamar os jogadores para ouvir algum conselho – dito ou cantado. Este lugar de poder é, na maioria das vezes, ocupado pelo mestre ou, na sua ausência, por algum membro do grupo mais experiente da sua confiança.
- a posição mais “humilde” é de quem fica sentado no círculo, assistindo o jogo e respondendo ao canto. Tal posição é característica, por exemplo, do mais novo entrante no grupo, que ficará sentado durante todo o decorrer da roda, sem acessar à área do jogo nem à área da bateria¹⁴¹.

Entre esses extremos, há uma intensa movimentação dos participantes da roda em direção aos dois ofícios mais ativos, quais sejam, tocador e jogador.

A roda é estruturada de maneira que os capoeiristas cheguem “naturalmente” ao lugar de início do jogo, pois, à medida que acaba o jogo de uma dupla, é substituída por um novo par, o que resulta em fazer andar a “fila” de ambos os lados da bateria. Este fluxo em direção à *boca da roda* – extremidades do semi-círculo – é relativamente regular, uma vez que a duração dos jogos também apresenta uma constância – geralmente de 5 a 10 minutos, podendo se estender bem mais quando a luta opõe capoeiristas experientes ou mestres. Essa

¹⁴¹ A permanência nessa mesma posição durante todo decorrer da roda também pode ser imposta pelo mestre a um aluno que se encontre “em falta” com algumas das suas obrigações a título de castigo. Por exemplo, isto ocorre no caso em que o capoeirista não está vestindo a farda ou tem se ausentado dos treinos reiteradamente.

característica permite assim aos participantes prever quando e com quem irão entrar na roda e, em certos casos, incentiva trocas de posição no círculo de maneira a garantir a parceria desejada, embora um dos princípios fundamentais da capoeira angola seja a capacidade de desenvolver um jogo bonito com qualquer parceiro, independente de seu grau de excelência.

A dinâmica regular que rege a movimentação dos capoeiristas da posição de platéia à posição de jogador sofre também a influência da dinâmica de revezamento dos demais ofícios: de platéia a tocador e reciprocamente; e de jogador a tocador e vive-versa. Há, portanto, múltiplas e imprevisíveis interferências no fluxo que conduz à *boca da roda*, prevalecendo a vontade dos capoeiristas mais velhos sobre a dos novatos. Isto significa que os primeiros costumam jogar antes da sua vez, introduzindo-se diretamente no lugar de início do jogo quando desejam; executam vários jogos seguidos com diferentes parceiros, todas essas exceções necessitando de aprovação – tácita – pelo mestre que comanda a roda.

No caso de uma roda com muitos participantes, seja na ocasião de uma comemoração ou de um evento, quando se encontram reunidos de 50 a 100 capoeiristas numa mesma roda, a competição em torno da *boca da roda* é exacerbada. A roda *não anda*, ou, em outras palavras, só os capoeiristas que gozam de um status preferencial conseguem jogar.

No movimento em torno da bateria, evidencia-se de modo ainda mais claro o caráter assimétrico das relações. A observação dos revezamentos no seio da bateria musical revela a natureza seletiva desses ofícios e permite desvendar alguns dos mecanismos que regem o acesso aos instrumentos.

Nota-se em primeiro lugar que a dinâmica de revezamento da bateria musical tem seu ritmo próprio, sendo a substituição dos tocadores dos diversos instrumentos mais lenta do que a dos jogadores e a dos instrumentos mais nobres, ainda mais lenta do que a dos instrumentos mais simples. Neste sentido, a frequência de revezamento de um instrumento encontra-se associada à sua classificação na escala valorativa mediante a seguinte relação: quanto mais difícil e provido de valor simbólico for o instrumento, mais tempo permanecerá a cargo de um mesmo tocador.

Assim, o tocador de berimbau gunga é aquele que permanece mais tempo no seu ofício. Num caso extremo, o mestre que assume este instrumento não será substituído durante todo o decorrer da roda¹⁴². Nas rodas em que se desenvolveu a observação para esta pesquisa,

¹⁴² Isso só foi verificado em grupos mais tradicionais, ou seja, liderados por mestres mais velhos, ao exemplo do grupo Angoleiros do Mar, de Arembepé. Na roda observada, o Mestre Lua de Bobó permaneceu no berimbau gunga durante as duas horas e apenas os membros do grupo foram autorizados a pegar instrumentos, à exceção de um mestre visitante que foi convidado a integrar a bateria nos últimos minutos da roda.

há um revezamento de tocadores em todos os ofícios da bateria musical. Foi possível identificar algumas diferenças significativas quanto ao revezamento do *gunga* e dos demais instrumentos nobres: berimbau *viola*, *médio*, e atabaque.

Na roda do grupo FICA, os berimbaus ficam a cargo do mestre, do contramestre e dos treinéis, bem como dos filhos do mestre, na quase totalidade das rodas, embora alguns alunos mais velhos também possam ter acesso a esses instrumentos ocasionalmente e por períodos mais curtos. A estes últimos, parece ser reservada mais sistematicamente a responsabilidade do atabaque e dos pandeiros, assim como dos demais instrumentos “menores”, agogô e reco-reco; estes, por sua vez, são acessíveis aos alunos mais novos.

No Nzinga, há uma maior diversificação dos tocadores de berimbau. Além dos três mestres, o acesso a esses instrumentos está aberto aos alunos mais velhos, aos alunos que começam dominar a técnica desse instrumento e sobretudo às crianças que desejam exercitá-lo, à medida que desenvolvem a competência julgada suficiente. O menor grau de excelência dos tocadores de berimbau (comparando com os tocadores da FICA) faz com que o revezamento seja mais freqüente, pois os membros mais recentes não têm resistência suficiente para segurar o berimbau por períodos muito longos. Por outro lado, a experiência de tocar berimbau na própria roda permite que um maior número de alunos desenvolva a aprendizagem desta técnica num contexto que carece de aulas específicas de instrumentos.

A troca de tocador efetua-se mediante acordos tácitos, muitas vezes imperceptíveis à maioria dos presentes. Quem está de posse de um instrumento sinaliza gestualmente ou com o olhar para algum capoeirista sentado no círculo que deseja ser substituído, convidando-o a assumir seu lugar. Deste modo, escolhe seu sucessor, atribuindo-lhe a competência necessária ao ofício e conferindo-lhe ou reiterando-lhe prestígio. A iniciativa também pode partir do pretendente, que irá, de modo semelhante, manifestar sua vontade de tomar um instrumento. Neste caso, no entanto, poderá enfrentar uma recusa se o tocador decidir permanecer mais um tempo com o instrumento ou favorecer outro pretendente.

Percebe-se, assim, que os tocadores de instrumentos são detentores de um poder de decisão que os coloca acima dos demais capoeiristas e, em certa medida, acima das regras gerais de revezamento, as quais, embora imprecisas e contraditórias, estipulam a necessidade da permutação. Mais particularmente, os tocadores de berimbau e, em menor grau, os de atabaque, gozam do poder de avaliar quem tem competência e mérito para tocar, isto é, para comandar o ritual e/ou marcar a cadência da bateria. De certo modo, passar o instrumento

significa transferir algum poder. E não se trata apenas do **que** se transfere, mas **como**, com que rapidez ou lentidão e com maior ou menor deferência ritualizada.

De fato, observa-se que há pouca – ou nenhuma – competição em torno dos instrumentos menores, cujo acesso é aberto a praticamente todos. São justamente os postos em que se concentram os capoeiristas de menos prestígio – novatos, mulheres e estrangeiros – que têm pouco ou nenhum acesso aos instrumentos nobres, nas rodas da maioria dos grupos de capoeira angola. Em contrapartida, os berimbaus suscitam disputas silenciosas e acordos mediados por olhares e gestos sutis, ou mesmo por proclamações abertas da hegemonia do tocador que puxa o *corrido*: *Este gunga é meu, não dou prá ninguém*.

Muitas dessas formas de comunicação passam despercebidas aos olhos dos capoeiristas sentados à platéia – a não ser que concentrem sua atenção nos tocadores, mas estão geralmente mais cativados pelo jogo – assim como escapam à observação do público leigo. Conseqüentemente, o capoeirista que aspira a assumir um desses instrumentos nem sempre pode desvendar a razão pela qual não encontra oportunidade. Tudo acontece como se houvesse concursos de circunstâncias que fazem com que outro pretendente leve vantagem sobre ele.

Parece que tem uma comunicação só entre quem está na bateria. Mais especialmente nos berimbaus. V. inclui nos versos de um *corrido* uma mensagem para o filho que acabou de chegar na roda. Aponta para o destinatário com olhares enquanto o corpo está virado para os berimbaus ao lado. [Nota de campo, FICA, 23.03.2006].

O mestre faz sinal para a tocadora sair do médio. Por que? [Nota de campo, FICA, 23.09.2006].

O berimbau chama o fim do jogo. Roque (na viola) passa o instrumento para um rapaz do Acupe (freguês da roda), frustrando uma menina que tinha se levantado para substituí-lo. Ainda faz uma careta para ela como para pedir umas desculpas forçadas [Nota de campo, FICA, 17.02.2007].

Várias outras anotações tomadas em campo expressam minha falta de entendimento quanto aos significados de gestos, expressões de olhares ou mesmo versos cantados de improviso que pareciam dirigir-se a algum interlocutor da roda. Estes registros, embora muitas vezes confusos, me ajudaram a entender alguns dos mecanismos de exclusão/inclusão dos tocadores na roda.

Como os demais princípios práticos de funcionamento da roda, o movimento dos tocadores submete-se à prevalência dos mestres. Em toda e qualquer ocasião, estes têm prioridade para tocar qualquer instrumento, prescindindo da aceitação do seu detentor. Isto

vale tanto para o(s) mestre(s) do grupo quanto para os mestres visitantes. Os alunos recebem orientação para ceder o instrumento aos mestres visitantes, assim como para abster-se de requerer o instrumento que se encontra em mãos de um deles. Contrapondo-se a esta regra de deferência às *visitas*, são dados outros conselhos no sentido de preservar a autoridade do mestre anfitrião.

Vocês têm que segurar a bateria, revezando com quem é também do grupo, evitando de deixar a roda nas mãos do pessoal de fora, porque a roda é nossa (dica de um mestre a seus alunos, instruindo os modos de agir na roda aberta [Nota de campo, Nzinga, 4.11.2006].

Em ambas as rodas, os mestres visitantes são convidados, em algum momento do decorrer do ritual, a tocar o berimbau gunga, o que significa comandar a roda. Esta transferência de liderança produz alguns efeitos sobre o andamento da roda¹⁴³ e, mais particularmente, sobre a dinâmica dos revezamentos da bateria. Na roda do Nzinga, tal situação inibe a iniciativa dos capoeiristas mais novos em tocar os berimbaus e o atabaque. Trata-se de preservar o nome do grupo no sentido de atender à ordem tradicional, segundo a qual esses instrumentos distintos são reservados às categorias de capoeiristas distintos. Assim, embora a roda do Nzinga apresente singularidades consideráveis no que diz respeito à possibilidade de acesso aos lugares de prestígio (e de comando), abrindo espaço a todas as categorias de capoeirista, esta iniciativa de democratização da estrutura da roda encontra seu limite no convívio com as figuras de autoridade mais tradicionais (geralmente, mestres mais velhos), uma vez que estes gozam de mais autoridade do que os mestres do próprio grupo.

Estas observações destacam a função do revezamento – particularmente, do revezamento dos tocadores na bateria musical – como sendo de (re)produção da autoridade e, conseqüentemente, dos valores ou da *tradição* da capoeira, apontando os limites impostos à movimentação dos mais novos – portadores de novos valores – em direção às posições de poder. Entretanto, ainda se há de considerar outra dimensão significativa da dinâmica dos movimentos entre as diversas posições, qual seja, a realização de um princípio fundamental da prática: ser angoleiro é movimentar-se em todos os níveis do espaço (físico) e o jogo de angola é uma negociação de espaço entre dois adversários.

Como já foi ressaltado, o revezamento é tido como princípio central da dinâmica da roda, uma vez que sanciona o sucesso no processo de aprendizagem dos capoeiristas, os quais devem, paulatinamente, tornar-se capazes de assumir todos os ofícios. Saber tocar, saber

¹⁴³ Como uma possível mudança de padrões éticos, um aumento ou uma diminuição do patamar de agressividade aceita, etc. Estes, aspetos foram tratados no capítulo anterior.

cantar e *puxar o canto*, saber jogar com qualquer adversário encontrado no acaso do revezamento constituem-se como objetivos da aprendizagem no grupo.

A competência do capoeirista encontra sua realização mais plena na pessoa do mestre. Ora, este mestre, modelo de excelência, além de assumir, por direito, o comando no berimbau, é também aquele que pode ocupar todas as posições no espaço da roda. Sendo sua prevalência, desde já, assegurada em todos os ofícios, não precisa esforçar-se por fazer valer sua posição de poder, nem provar que a tem. Em outras palavras, não perde a autoridade quando ocupa um lugar na platéia ou toca um instrumento de menor prestígio, podendo assim prescindir do jogo de competição em torno dos espaços (de jogo ou da bateria).

Observa-se que o mestre pode, ao longo de uma roda, passar por todas as posições existentes na sua configuração. Toca o *gunga*, joga com quatro alunos seguidos, senta-se em meio à platéia, pega o berimbau viola, troca pelo pandeiro ou o agogô, volta a jogar mais um tempo escolhendo seus adversários, fica em pé entre a bateria e a platéia, enfim, ocupa os diversos espaços, inclusive posições fora dos três ofícios “ortodoxos” – platéia, bateria, jogo. Essa mobilidade é imitada pelos alunos mais velhos à medida que sentem seus saberes e poderes legitimados.

A singularidade desta movimentação, em que se encontram associados uma maior presença, não só no espaço, mas também no tempo de atuação, aponta para a afirmação de uma onipresença e uma onipotência, qualidades estas que constituiriam a excelência do capoeirista.

No decorrer da roda, dando atenção à movimentação do mestre, notou-se também que a ocupação dos espaços não se limitava aos deslocamentos entre ofícios evocados acima. O que o mestre demonstrava era que estava percebendo todos os espaços dentro e fora da roda, como atestam as notas reproduzidas abaixo:

V. (o mestre) está no berimbau, tocando e cantando. Entre dois versos, chama um aluno e troca com ele algumas palavras. Era para pedir que atenda uma visitante que entrou na porta errada do outro lado do salão, nas suas costas ! [Nota de campo, FICA, 25.03.2006)

O mestre interrompe a roda para pedir aos capoeiristas que cantem. Interpela uns alunos estrangeiros: *Vocês me viram em Itapuã, ontem de noite? Não? Eu os vi. Você estava de camisa marrom e havaiana. Tavam com uma menina... m'bora cantar !* (Nota de campo, FICA, 28.01.2006)

Trata-se de dois comentários enfocando o mestre em meio à roda. No primeiro, surpreendeu-me a sua capacidade em perceber todos os movimentos que acontecem no

espaço, ainda que fora do seu campo de visão, enquanto está se dedicando a várias tarefas simultâneas: tocando berimbau, puxando o canto com improviso, prestando atenção ao jogo que inspira os versos improvisados e atento também ao conjunto da roda. Em múltiplas ocasiões, pude notar – e admirar – a abrangência da percepção visual, auditiva e sinestésica dos capoeiristas experientes, evidenciada também quando percebem incidentes mínimos acontecendo na platéia ou na bateria enquanto estão jogando na roda.

Na segunda anotação destacada acima, o mestre está repreendendo dois alunos pela sua falta de ânimo para cantar, devida a um provável cansaço após uma noite de festa. Ora, o capoeirista deve vir para roda em posse de todas suas capacidades, sendo veementemente desaconselhado a beber ou dormir pouco na véspera¹⁴⁴. O mestre deixou nas entrelinhas que tinha uma visão dos feitos de seus alunos mesmo quando estes não se encontravam no ambiente do grupo de capoeira. Há uma intenção deliberada – expressa com ironia – de afirmar uma certa ubiqüidade.

Do exposto acima, entende-se que a habilidade em se movimentar em todos os espaços, bem como a ampliação da visão e da abrangência daquilo que pode ser percebido são atributos associados à autoridade. Não se deve esquecer, no entanto, que estas também são as qualidades e competências que o ensino da capoeira procura desenvolver, pois o jogo de angola consiste em uma movimentação em todas as direções, dentro e fora do adversário, encima e embaixo, e em um aumento da percepção visual que permite ao capoeirista ter uma visão de tudo na sua volta (*capoeirista não tem costas*, segundo Mestre Janja, Nzinga).

Ora, já foi destacada, ao longo deste trabalho, uma relação de analogia entre a prática do corpo (ou do jogo) e a lógica da roda (ou da estrutura dos grupos), sendo que as disposições corporais se transferem às relações no espaço social (BOURDIEU, 1980). Nesta perspectiva, o princípio que estabelece a necessidade de o jogador estar sempre em movimento (pois o imobilismo o coloca a mercê dos ataques de seu adversário) traduzir-se-ia, na escala da roda e do grupo, numa lógica de revezamentos constantes entre todos os officios, operando no sentido de impedir o congelamento das posições.

Os valores incorporados na lógica prática da capoeira, expressos na linguagem êmica pelos termos *filosofia*, *fundamentos* ou *tradição*, norteiam o conjunto das relações entre capoeiristas (mestres e alunos). Em vez de intenções objetivas ou de crenças ideológicas, o que impulsiona a dinâmica de reprodução e mudanças do universo desses angoleiros

¹⁴⁴ Segundo a tradição oral, não só o uso de bebidas alcoólicas, como também o sexo devem ser evitados antes da roda, pois tornam o capoeirista vulnerável, de *corpo aberto*. Esse preceito é expresso nos versos de uma ladainha da autoria de Mestre Poloca: *dia de roda não bebo/em mulher não ponho a mão*.

organizados em grupos são os modos práticos de se interpretar – tanto no sentido de alterar e ressignificar quanto no sentido da interpretação teatral – a tradição.

Nesta perspectiva, o jogo das posições na roda expressa bem as ambigüidades das lutas de poder entre postulantes e dominantes: Por um lado, tende a (re)confirmar e (re)produzir os poderes estabelecidos, opondo obstáculos à mobilidade dos novos integrantes, tanto na escala do grupo quanto na escala do universo tradicional da capoeira angola; por outro, é subtendido por um ethos que realiza a instabilidade, a imprevisibilidade e a inversão das posições.

Uma das figuras mais prezadas pelos capoeiristas na roda é a luta do fraco contra o forte. Quando um jogo opõe uma criança e um mestre, ou ainda um capoeirista velho e curvado e um jovem musculoso e ágil, e aquele que está em situação desfavorável, aproveitando-se de um descuido de seu adversário, toma vantagem, a platéia comemora com entusiasmo e chega mesmo a aplaudir; esta última manifestação costuma ser restrita à celebração de jogos entre mestres de renome.

Evocada numa ladainha que inicia com o verso *tamanho não é documento*, a inversão das posições de poder talvez se constitua hoje como um antídoto à tendência de formalização da prática e ao conseqüente enrijecimento da estrutura dos grupos frente à grande afluência e concorrência de capoeiristas vindos das categorias reconhecidas como não tradicionais no universo da capoeira angola. A partir da pesquisa apresentada nas páginas precedentes, a categoria de *outsiders* que se destaca como mais habilitada a ocupar os espaços de poder, rompendo com a reprodução de lideranças tradicionais herdadas da *malandragem*, parece corresponder às mulheres, inclusive porque as demais categorias não o reivindicam nem se organizam para este fim¹⁴⁵. Além dos discursos, dos eventos em comemoração à mulher, dos questionamentos abertos de certos aspetos machistas ou discriminatórios da “tradição”, são os próprios saberes da capoeira que se mostram suscetíveis de abrir estes espaços. Afinal, não se pode esquecer que é no dedo mínimo que repousam os poderes.

¹⁴⁵ Seria inconcebível que capoeiristas reunidos em torno da identidade de “estrangeiros”, ou mesmo de “universitários”, ou ainda de “sulistas” reivindicassem um maior acesso às posições de poder.

CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retorno à advertência, tantas vezes proferida pelos meus mestres: *capoeira não é apenas jogar as pernas para o alto*. Muitas vezes me perguntei sobre o porquê da insistência nesta formulação. Interpretei-a como uma resposta ao desprezo que se tem comumente às “coisas do corpo”, tidas como inferiores e/ou opostas às coisas da mente e do espírito. Ao proclamar que a sua prática não se reduzia a uma atividade corporal, os capoeiristas não estariam aderindo – embora sem intenção – a uma ideologia que privilegia a dimensão intelectual da existência e, em contrapartida, menosprezando a originalidade e a riqueza de seu próprio *savoir-faire*¹⁴⁶.

Ou estariam eles se referindo – pela formulação *não é apenas* – a outros sentidos postos em jogo na realização deste movimento que, por sua vez, poderia ser tomado como paradigma da capoeira? Pois sabem eles – com um saber prático – que o movimento do corpo envolve experiências individuais e coletivas que não estão acima ou além do corpo, e sim atreladas a um trabalho simbólico e prático que, por sua vez, modela este corpo do capoeirista e transforma, também simbólica e praticamente, o mundo em sua volta, mediante um jogo de movimentos e posições.

Jogar as pernas para cima é ver o mundo de cabeça para baixo; é transformar-se corporalmente e alterar seus esquemas perceptivos e emocionais; é brincar; é ariscar a queda (o corpo e a honra); é convidar um parceiro a imitá-lo, derrubá-lo ou encontrar uma resposta qualquer com a criatividade de seu próprio corpo; é mostrar sua habilidade e sua excelência como capoeirista; é promover-se numa escala de valores coletivos e ganhar reconhecimento e prestígio; é presentificar e transmitir uma linguagem herdada de outros mestres, de outros tempos....

O estudo que ora se conclui se deteve sobre três dimensões do universo da capoeira angola contemporânea, apreendidas nos processos de aprendizagem e de realização da prática: a incorporação de esquemas corporais e perceptivos; a modelagem das emoções, dos

¹⁴⁶ Em diversos grupos de capoeira angola, entre os quais o Nzinga, nota-se a iniciativa de incentivar os alunos a apresentar seminários sobre a capoeira e outros temas relacionados à cultura africana e/ou à relações inter-étnicas e de gênero no âmbito das atividades regulares do grupo. Essa prática, inaugurada no GCAP dos anos 80, embora tende muitas vezes a permanecer no nível das intenções e dos projetos, não deixa de ser indicativa de um desejo de ampliar a vivência da capoeira para os domínios intelectuais e discursivos. É sustentada no argumento de que *a capoeira não é só corporal*.

sentimentos e das categorias de julgamentos; e a inscrição dessas disposições físico-perceptivas, emocionais e valorativas numa ordem coletiva através de um ritual: a roda.

Procurei traçar de que modo eram incorporadas disposições para agir, julgar e crer, dando destaque ao princípio de *sociação*, isto é ao condicionamento das categorias de juízo e ação através de vivências partilhadas (WACQUANT, 2004). Nas entrelinhas das descrições e dos relatos, nos dizeres dos capoeiristas sobre sua experiência prática e, mais particularmente, na escolha e na interpretação da autora a respeito do universo ao qual pertence, perpassa a dimensão individual da vivência – a individuação –, termo que refere à singularidade dos modos de internalização das disposições originadas na história de cada um, em seus habitus familiares, de classe, gênero, etc.

Nesta perspectiva, orientada pela teoria da ação prática de Bourdieu, tratei de esboçar os contornos do que seria a prática da capoeira angola e a competência do angoleiro através da categoria analítica de *habitus*, o que implicou, de certa forma, perseguir regularidades e coerências que não se apresentam no campo empírico com a mesma nitidez ou permanência que na escrita, produto da análise.

Assumindo o efeito de deslize oriundo da passagem da experiência da lógica prática para a da elaboração teórica, parece-me ainda assim relevante tentar esquematizar os princípios que norteiam a competência do angoleiro perseguida no processo de aprendizagem e encenada na roda. Funcionam como categorias classificatórias, à base da estrutura hierarquizada dos grupos, na forma de um ethos – ética prática e estética não necessariamente reflexiva – que opera em contextos diferentes e de modos também diversos.

Os contextos foram definidos pelas diversas situações enfocadas na análise: treino, ensinamentos orais, repertório das cantigas, interações entre jogadores, interações entre membros de um grupo e entre grupos, dinâmica da roda. Os modos de operar desses princípios são inerentes a cada contexto, ou seja: um mesmo princípio, como a inversão (para retomar um exemplo já explorado acima) pode operar no campo prático físico (*plantar bananeira*); no nível perceptivo do olhar (que vê o mundo de baixo para cima); no domínio das emoções (sentir medo/expressar valentia); no jogo entre dois capoeiristas (o fraco derruba o forte); no sentido conotado de uma cantiga (*grande pequeno, sou eu*); e no manejo prático de um instrumento (o dedo mínimo sustenta o berimbau mestre, *berimbau maior*), etc.

Além da **inversão**, outros princípios práticos vigentes na movimentação corporal podem ser transpostos à definição das habilidades sensoriais, interativas e ético-estéticas merecem ser destacados:

A **movimentação circular** e/ou indireta presente na maior parte dos golpes (*rabo de arraia, meia-lua, armada, rolê*, para citar apenas os principais) é reproduzida pelos contornos da roda e condiciona a movimentação de seus participantes em direção aos diversos ofícios. A percepção visual desenvolvida pelo capoeirista almeja abranger um foco de 360 graus – o círculo. Enfim, se se associar a figura do “circular” à figura do “indireto”, através da analogia entre linha reta ou ação direta *versus* linha curva ou ação indireta, pode-se verificar que este princípio embasa praticamente todos os modos de expressão emocionais e as estratégias de interação no jogo.

A **re-significação do esquema corporal** afeta não só as partes do corpo (principalmente a cabeça, as mãos, as pernas na execução dos movimentos e o dedo mínimo no manejo do berimbau) como as percepções (qual na aprendizagem das cantigas, que repousa tanto sobre o visual quanto sobre o auditivo). Do ponto de vista da dinâmica na roda, tem como equivalente o princípio de revezamento, que consiste justamente em uma mudança de função/ofício.

A **abrangência da movimentação**, em todas as direções e todas as alturas – no eixo vertical –, embasa o desempenho corporal do jogador, uma vez que o próprio do jogo de angola é justamente ter lugar acima (em pé) e embaixo (rente ao chão). No confronto entre adversários, vê-se encenada uma disputa/negociação cujo princípio norteador consiste em dominar corporal e visualmente todos os espaços em que o jogo tem lugar. Enfim, viu-se que o ideal de excelência do mestre corresponde, na dinâmica da roda, a ocupar todas as posições e ofícios, atestar uma capacidade de percepções de qualquer acontecimento em volta ou, até mesmo, de fatos ocorrendo em outros espaços e tempos, dando a impressão de ser provido do dom de ubiquidade.

Pode-se acrescentar ainda, ao registro de movimentação resumido acima, a figura da **alternância entre interioridade e exterioridade**. É o *jogo de dentro/jogo de fora*, que metaforiza o modo específico de negociação dos espaços entre jogadores, quando estes alternam recuos com invasões do espaço corporal do adversário. Essa mesma imagem declina-se no tema da partida e do retorno, uma das temáticas centrais das cantigas (*por cima do mar eu vim/por cima do mar eu vou voltar*, para citar apenas um exemplo). Também

retrata, a nível simbólico, o jogo de inclusão/exclusão das categorias de pertencimento dos grupos (os *irmãos* são *visitantes de fora*) e rege os movimentos de coesão e/ou oposição entre grupos.

Na perspectiva sintética e generalizante da coerência da prática adotada nesta reflexão, pode-se dizer que a competência construída por esses princípios práticos visa ao alcance da imprevisibilidade: o capoeirista nunca está onde se espera encontrá-lo, nem age de maneira previsível. Transferida no quadro de referência das atitudes morais, a imprevisibilidade faz-se capacidade de iludir ou *falsidade*, com seus desdobramentos de ludicidade, de sedução e de periculosidade. O *faz de conta* reinterpreta a herança sócio-histórica da *malandragem* e/ou torna-se *mandinga*, vinculando a capoeira angola a suas raízes na África mítica. Por fim, transposta para o âmbito relacional, isto é, em termos de estratégias políticas internas aos grupos, entre grupos ou ainda dos grupos de capoeira para com outras instâncias da sociedade, este princípio resulta em uma extrema mobilidade das associações e das identificações. Neste nível, também, a capoeira angola se revela escorregadia, instável, ambígua. *Joga prá lá e prá cá, ginga* ao favor das circunstâncias e das necessidades: é arte, luta de resistência, religião, educação, pesquisa; é Bantu, africana, brasileira, baiana, internacional; prega o anti-racismo, discute gênero e direitos, resgata tradições, e com elas, submissões e contradições...

O mundo da capoeira, tomado na sua dimensão política de manutenção do poder, revelou ambigüidades e contradições que foram destacadas a partir da confrontação de dizeres e fazeres múltiplos e por vezes antagônicos. Interpretá-las a partir da aplicação dos princípios práticos da prática não basta, no entanto, para encerrar a reflexão, pois significaria interpretar o habitus como início e fim do percurso analítico. Seria atribuir à estrutura singular do universo da capoeira um poder absoluto de determinação das práticas, elidindo deter-se sobre a formação histórica destas disposições. Em outros termos, há de se perguntar, também, como foram – e continuam sendo – formados tais conjuntos de disposições e valores em contextos sociais sucessivos.

Este estudo pouco se deteve sobre a profundidade histórica das formas de agir encontradas. Tal omissão deve-se, em parte, à opção metodológica assumida: uma participação observante alicerçada numa experiência vivida anterior neste mesmo campo de pesquisa. Nestas condições, as questões trazidas na análise dizem respeito a um período

determinado, o da pesquisa, e, indiretamente a uma temporalidade mais extensa que se inicia na época da minha entrada no universo da capoeira angola¹⁴⁷.

Em paralelo, procurou-se vincular alguns fatos observados na contemporaneidade com dados históricos concernentes à capoeira baiana destes últimos cem anos, na medida em que surgiam elementos que remetiam à história da *capoeiragem*, o que foi o caso para a análise de alguns termos êmicos cujo entendimento depende de tal contextualização histórica. O foco do trabalho concentrou-se na atualidade, mantendo certa distância para com algumas discussões polêmicas no universo da capoeira, que dizem respeito à “verdadeira” história, ou seja, a “tradição”, em que estão em jogo disputas por poder e legitimidade, o que dificulta consideravelmente as possibilidades de clareza – e mesmo de expressão – sobre o assunto¹⁴⁸.

Mesmo assim, a partir das informações recolhidas nesta pesquisa e em outros trabalhos produzidos na área, foi possível acompanhar tendências e alterações em curso, que trazem à tona a questão da maleabilidade do habitus como construto histórico sujeito a forças externas. Apontou-se para a influência dos grupos sociais diferenciados envolvidos na prática da capoeira angola hoje, mais particularmente no que diz respeito ao crescimento da participação de mulheres e outras categorias não tradicionais nos grupos. Procurei vincular a mudança de ethos – e de habitus, já que são as próprias práticas corporais e a linguagem que são alteradas – à heterogeneização da composição dos grupos de praticantes da capoeira, e ressaltar a existência de tensões e de lutas de poder, declinadas em torno dos componentes machistas e da expressão da violência tradicionalmente presentes na capoeira. Foi ressaltado o papel dos mestres no controle dessas alterações, com destaque à maestria feminina – no caso do grupo Nzinga – enquanto agente promovendo deliberadamente estas mudanças.

Também foi destacada a função do processo de reafrikanização da capoeira, bem como o apelo à sua dimensão espiritual, no sentido de responder criativamente às incompatibilidades entre os valores dos capoeiristas oriundos dos grupos sociais tradicionais (geralmente homens, negros, baianos, com baixo nível de escolaridade e de renda) e os valores dos *outsiders* que tendem a ocupar cada vez mais espaço no universo (mulheres, brasileiros de outros estados, universitários, estrangeiros). Nesse contexto, a passagem de um *habitus* vinculado à *malandragem* para um ideal de excelência construído em torno da

¹⁴⁷ As lembranças evocadas pelos mestres dos dois grupos enfocados no estudo remetem ao início da década de oitenta, época muito próxima daquela a que remontam minhas próprias lembranças.

¹⁴⁸ Essas limitações não só decorrem da minha própria inserção no campo, como também da relativa escassez de dados históricos sobre a capoeira baiana dos anos quarenta – época em que se forma a capoeira angola – aos anos oitenta – período de surgimento dos grupos da linhagem de Pastinha. Estudos que começam a ser desenvolvidos pelo Instituto Jair Moura deverão auxiliar as próximas pesquisas e possivelmente trazer contribuições para uma análise da formação histórica das disposições e valores “tradicionais” da capoeira angola.

imagem da *mandinga* parece constituir-se como via de mudança e de resolução dos conflitos entre grupos sociais distintos.

Enfim, os grupos observados demonstraram uma certa incoerência e contradições entre princípios práticos e morais. Este fenômeno foi ressaltado a partir do estudo da dinâmica dos revezamentos na roda. O sistema parecia perseguir, ao mesmo tempo, um enrijecimento da estrutura com o reforço da estabilidade da autoridade, e, por outro lado, um estímulo à participação mais ampla dos novos entrantes e uma conseqüente democratização da estrutura.

Foi possível perceber que é na roda que o embate entre interpretações distintas da tradição se torna mais acirrado e visível, pois reúne membros de grupos diversos, cada um com seu estilo ou *linguagem* de jogo, como dizem os capoeiristas, e suas crenças (práticas e/ou ideológicas). A roda pôde, neste sentido, ser apreendida como palco de luta entre poderes, no seio de um mesmo grupo e intergrupos, o que corresponde, nos termos tomados de empréstimo à análise bourdieusiana, à noção de *campo*. Nas palavras do sociólogo: um espaço estruturado de posições cujas propriedades dependem da sua posição nestes espaços, em que agentes ou instituições lutam pela conservação ou a subversão da estrutura de distribuição do capital específico (BOURDIEU, 1984/2002, p.114). Por *capital específico*, entende-se aqui a excelência do capoeirista, em todos os seus aspectos, qualidade esta que lhe promove como mestre ou liderança do grupo.

A dimensão ritual da roda faz com que seja exercido um controle destas lutas entre indivíduos e grupos, enquanto a reprodução de formas tradicionais limita as possibilidades de transformação dos fazeres e valores. Isto, contudo, não impede radicalmente a propagação de práticas novas, ressignificadas, geralmente deixadas à iniciativa das lideranças mais jovens. Há uma constante negociação dos espaços no âmbito dos formatos práticos e estéticos da capoeira, o que permite uma convivência em meio a diferenças – se não harmônica, pelo menos dinâmica. Tais características podem ajudar a entender a surpreendente vivacidade da prática submetida a novas forças externas no contexto contemporâneo.

Uma perspectiva mais ampla do campo seria, todavia, necessária para compreender a dinâmica deste microcosmo em meio a outros microcosmos concorrentes ou aliados (ou sucessivamente concorrentes e aliados). De fato, esses grupos autodenominados *descendentes da linhagem de Mestre Pastinha* dividem o espaço (isto é, a clientela, o renome, o beneficiamento através de políticas públicas na área da cultura¹⁴⁹) com outros grupos de

¹⁴⁹ A disputa pelo acesso a financiamentos públicos não é uma componente nova no cenário das inter-relações entre grupos de capoeira; porém, tudo indica que pode tomar maiores dimensões no momento atual, em que estão surgindo políticas específicas destinadas à promoção da capoeira enquanto patrimônio cultural brasileiro.

capoeira angola e regional, também associados entre eles ao favor de critérios diversos. Por outro lado, no próprio *campo* constituído pelos grupos da *linhagem de Pastinha*, observa-se uma influência crescente das filiais sediadas em outros estados do Brasil e em outros países. Essa influência é análoga àquela ressaltada no estudo dos grupos baianos, mas certamente se apresenta mais vigorosa, uma vez que os capoeiristas que ocupam na Bahia a posição de *outsiders* podem, em outros lugares, representar a quase totalidade dos membros dos seus grupos, e que a internacionalização aparenta ser, nos nossos dias, uma das vias mais significativas de expansão da capoeira angola e de sustentação econômica das novas lideranças.

O conjunto destas inter-relações que compõe o palco de confrontação dialética do habitus precisaria ser levado em conta juntamente com a elucidação das determinações passadas que produziram as disposições e os esquemas corporais, sensoriais e valorativos (WACQUANT, 2004). A tarefa excede as dimensões e o foco do presente trabalho e as conclusões brevemente apresentadas acima se restringem a um recorte temporal e espacial conciso; entretanto, este recorte não deixa de aportar conhecimentos tanto sobre os processos de produção e reprodução de tradições quanto sobre a possibilidade de observação metódica desses processos.

Este ponto, que diz respeito à dimensão metodológica do trabalho aqui apresentado, merece ainda um último comentário. É relevante acrescentar que o percurso analítico empreendido num meio familiar, ensaiando, também na *démarche* científica, o exercício de proximidade e afastamento do objeto, revelou ser uma experiência enriquecedora tanto como capoeirista quanto como pesquisadora. Longe de desencantar o universo da capoeira, a *démarche* científica propiciou um enriquecimento da experiência vivida, revisitada a partir de um novo olhar que rompeu a rotina do conhecido. Fez surgir inúmeras dúvidas e desejos de aprofundar e compreender melhor as articulações entre presente e passado, investindo em possíveis cruzamentos entre etnografia e história. Por outro lado, deixou vislumbrar a imensidão e a complexidade de tudo aquilo que não pôde – nem pode – ser dito ou compreendido racional ou intelectualmente; só pode ser compreendido enquanto vivido.

Em sentido contrário, ou seja, atentando à contribuição da lógica prática para a lógica teórica, as aprendizagens adquiridas na capoeira auxiliaram o ofício da etnografia no sentido de facilitar a mobilidade entre exterioridade e interioridade. Os saberes da *pequena roda* também valem para a contemplação da *grande roda*, e – por que não? – para o ofício de sociólogo: observar; deslocar-se entre diversas posições e poder ver, perceber, sentir de

diferentes ângulos; desconfiar das evidências, do dito e mesmo do visto; aproximar-se e afastar-se do outro; nunca desprezar a capacidade deste outro; procurar aprender cada vez mais a cada interação com o outro... e brincar.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas, São Paulo: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

ABREU, Frederico José de. *Capoeira. Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.v.I.

_____. *Bimba é bamba: A capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

_____. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Org. Zarabatana, 2003.

ARAUJO, Costa, Rosângela. *Iê Viva Meu Mestre: A capoeira angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*. 2004. (Tese de Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, USP, São Paulo.

_____. Entrevista com Contramestre Janja, *Revista Toques D’Angola*. Brasília, Ano I, numero zero, abril de 2003. p. 8-9.

_____. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros bahianos (anos 80 e 90)*. 1999. (Dissertação de Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, USP, São Paulo.

BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires: Les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris: L’Harmattan, 1996.

_____. *Les religions africaines au Brésil: Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisations*. Paris: Presses Universitaires de France, [1960] 1995.

BECKER, Howard, *Comment on devient fumeur de marijuana*. Outsiders: Etudes de sociologie de la déviance. Paris: Métailié, 1985.

BEZERRA, Francisco, Rainha Jinga: soberana do Ndongo e Matamba, *Revista Toques d’Angola*. Brasília, Ano II, número dois, maio de 2004. p. 16-17.

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire: L’économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.

_____. *Esquisse d'une théorie de la pratique: précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris: Ed. Du Seuil, 2000.

_____. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris, Editions raisons d'agir, 2004.

_____. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

_____. *Le Bal des Celibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*. Paris: Ed. Du Seuil, 2002.

_____. *Le sens pratique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

_____. *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984/2002.

_____. *Raisons Pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Editions du Seuil, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

CASTORIADIS, Cornelius. *Le monde morcelé: Les carrefours du labyrinthe – 3*. Paris: Editions du Seuil, 1990.

CLEAVER, Swai Roger Teodoro. Entendendo o Banto. *Revista toques d'Angola*. Brasília, Ano II, numero dois, maio de 2004. p.6 -7.

COSSARD, Gisèle Binon. *Contribution à l'Étude des Candomblés du Brésil: Le Rite d'Angola*. 1981. (Thèse de 3^{ème} cycle). Paris.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira de Angola: os manuscritos de Mestre Noronha*. Frederico Abreu (org.). Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia: Uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DOWNEY, Greg. *Learning capoeira: Lessons in cunning from na Afro-Brazilian art*. New York: Oxford University Press, 2005.

DURKHEIM, Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

_____. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Ed. Nacional, 1990.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade: O Carnaval-Espectáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

_____. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Studio, 1989.

GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

GOLDMAN, Marcio. *Formas do Saber e Modos do Ser: Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé" em Religião e Sociedade 25 (2): 202-227 (2005)*.

HALLBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

MAUSS, Marcel. *Essais de Sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1968.

_____. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, [1950], 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MORAES, Vinicius de e Baden Powell. *Álbum, Poesia e Canção*. Forma, 1966.

MOURA, Jair. *Capoeiragem, Arte & Malandragem. Cadernos de Cultura, N. 2*. Salvador: PMS, 1980.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 1988.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música: questões de uma antropologia sonora, Revista de Antropologia, v. 44 n. 1, São Paulo, 2001*.

PIRES, Antônio L. C. Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro Mangangá: três personagens da Capoeira Baiana*. Tocantins: NEAB. Goiânia: Grafset, 2002.

_____. *A capoeira na Bahia de todos os Santos: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins: NEAB. Goiânia, Grafset, 2004.

QUERINO, Manuel. *Bahia de Otrora*. Salvador: Progresso, 1955.

REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a História do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIS, Leticia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: A Capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extensão. (Parte I). *Mana*. Estudos de antropologia, Volume 3, n. 1, abril 1997, p. 41-72.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro: (1808/1850)*. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2001.

_____. *A Negregada Instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *El atleta como um espejo del mundo*. Disponível em <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/04/15/u-01176254.htm>

_____. Esclarecer o habitus. *Revista da Faculdade de Letras : Sociologia*, série I, vol. 14, 2004, p. 35.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

ZONZON, Christine Nicole. *Capoeira Angola, Construção de identidades*: uma investigação sobre as identidades construídas por grupos de capoeira angola em Salvador. 2001. (Dissertação de Maîtrise em Línguas e Civilização) – Université Stendhal, UFR de Langues, Littératures et Civilisations Etrangères, Grenoble, França.