

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“O centro da roda é o centro da vida”
Tradição, experiência, e improviso na roda de capuêra angola

Carlos Alberto Corrêa Moro

São Paulo, SP

2016

Carlos Alberto Corrêa Moro

“O centro da roda é o centro da vida”

Tradição, experiência e improviso na roda de capuêra angola

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Área de Concentração: Antropologia das Formas expressivas.

Orientador: Professor Doutor John Cowart Dawsey

São Paulo, SP

2016

Carlos Alberto Corrêa Moro

“O centro da roda é o centro da vida”

Tradição, experiência e improviso na roda de capuêra angola

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Ano de depósito: 2016.

Banca Examinadora

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

Prof. Dr. Scott Head

São Paulo, SP

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M" Moro, Carlos Alberto Corrêa
"O centro da roda é o centro da vida": tradição,
experiência e improviso na roda de capuêra angola /
Carlos Alberto Corrêa Moro ; orientador John Cowart
Dawsey. - São Paulo, 2016.
157 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Capuêra. 2. Improviso. 3. Experiência. 4.
Narrração. 5. Tradição. I. Dawsey, John Cowart,
orient. II. Título.

Dedicatória

“Não pense em crise, trabalhe!” foi o bordão que em 12 de maio de 2016 ressoou mais uma vez, com o peso e a poeira dos séculos de escravidão, na voz rouca de mais um Senhor branco engravatado. Para aqueles para quem a “crise” é e sempre foi perene e o estado de exceção é regra há séculos, a frase proferida pelo presidente interino golpista soa com ecos do estalar da chibata. “Trabalha negro, negro trabalha! Trabalha negro pra não apanhar!” diz um canto corrido que as vezes irrompe em rodas de capuêra angola. No entanto este mesmo canto prossegue dizendo: “Quando cheguei à Bahia, a capuêra me libertou!”. A roda de capuêra, assim como outras manifestações populares festivas ou religiosas, como as congadas, o batuque, o candomblé etc., se constituíram como territórios nos quais, apesar da precariedade e instabilidade que a vida cotidiana pudesse ter, vínculos de confiança e fé em algum tipo de criação coletiva puderam germinar e crescer. Sim, foi também na festa que se engendrou e se engendra um tipo de (r)existência bastante peculiar: círculo conspiratório de afirmação da vida, energizado pelas vibrações do couro dos atabaques, do arame dos berimbaus; coro que, em sua força e potência, não se resgnia à tristeza ao mesmo tempo que se nega a esquecer os muitos banzos que o “progresso” tende a emudecer.

Dedico este trabalho a todos os mestres, mestras e demais pessoas que vivem e, com seus corpos e energia vital, mantêm vivas não só as mais diversas formas de brincadeiras, festividades e rituais populares de origem negra, mas projetos de futuro e sociabilidade. Que a afetividade engendrada nas rodas de capuêra, e outras festas e brincadeiras populares, possa um dia cumprir seu “trabalho” em toda sua amplitude, abalando profundamente a sisudez e violência de séculos que impregnam a “Ordem e Progresso”.

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte financeiro ao longo desta pesquisa, e à toda a equipe docente e técnica do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da USP pelo apoio e qualidade de seu trabalho.

Ao professor John C. Dawsey, meu orientador, agradeço pela inspiração e confiança que me deram todas as conversas e conselhos compartilhados. O tamanho de sua simplicidade e humildade como pessoa só se equiparam à força, criatividade e potência de seus escritos que tanto me inspiraram ao longo dos últimos três anos. À todos os amigos do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), pelo ambiente criativo, sincero e alegre que vêm nutrindo há tantos anos. Com certeza não poderia ter espaço melhor para experimentar e compartilhar cada passo de minha pesquisa.

Aos professores Scott Head e Rose Satiko por terem aceitado compor a banca de defesa. Ao professor Scott também agradeço pela leitura minuciosa e pelos comentários rigorosos e generosos feitos à versão apresentada ainda na banca de qualificação.

Aos amigos Felipe Munhoz, Bruno Borges, Thiago Haruo e à minha mãe, Maria Madalena Corrêa, pela leitura atenciosa e comentários feitos sobre algumas das prévias deste trabalho. Aos fotógrafos capueristas, Luiza Snege, Mariana Zoboli, Marcos Gatinho, Gustavo Souza, José Maria Piquerez e Danilo Marx por terem cedido suas fotos e enriquecido este trabalho com a particularidade e delicadeza de cada um de seus olhares.

À Fela Kuti, Miles Davis, Dave Brubeck, Egberto Gismonti, Paulo César Pinheiro, Mestre Gato Preto, Mestre Paulo dos Anjos, Mestre Waldemar da Paixão e Mestre Canjiquinha por boa parte da trilha sonora deu ritmo e andamento para minha escrita.

Às minhas irmãs, Carol e Camila, pelo carinho, pelas conversas, pelos cafés e tapiocas compartilhados cotidianamente em nossa “toca”. Ao meu pai e primeiro mestre, Moro, pelo tanto que me inspira com sua inteligência, tão afiada quanto prática e atrapalhada, e sua inventividade de “cientista maluco”. À minha mãe e primeira

mestra, Madalena, por seu amor incondicional e pelo pouco que consigo aprender de sua incrível capacidade de mesclar ternura com disciplina e rigor de caráter.

Agradeço à Luiza, minha namorada e comparsa de tantos anos, pelo amor que não deixamos de nutrir um pelo outro. Também lhe agradeço pela leitura atenta, pelos comentários e revisão da versão final deste texto.

Agradeço à Paulo Castor pelo capuêra e professor que é. Pela atenção e amor com que se dedica à arte que escolheu. Pela exuberância e criatividade com a qual nos presenteia toda vez que entra na roda para vadiar. À Eduardo Sobral, pela simplicidade e grandeza de sua capuêra. Pela energia e vivacidade que transmite como professor. E pelo exemplo que dá a todos com sua disciplina e polivalência.

Agradeço à todos os amigos de capuêra que tive o privilégio de fazer desde que me lancei neste projeto e que tanto contribuíram na sua construção. Naty, Digão, Tarik, Mary, Danilo, Miranda, Canônico, Roberta, Luana, Sofia, Ícaro, Leandro, Fiote, Tomás, Tom, Júlio, Letícia, Magê, Jamila, Renato, Helô, Helena Canto, Helena Daidone, Pajé, Gatinho, Evandro, Gislaine, Suzana, Astrid, Vitali, Francisca, Camilo, Veridiana, Kely, Djeane, Zé Maria, Fabi, Magô, Tassi, Maíra, Luiza, mestra Nenete, mestre Jorge Satélite, mestre Madeira, Giovanni Luchini, Seu Jorge, Gustavo, Crochê, vocês me fazem sentir em casa em São Paulo, Belo Horizonte, São José dos Campos, Gamboa, e tantos outros lugares do Brasil. Como diz mestre Jaime: “estamos buscando nosso povo”!

Por fim, um agradecimento do tamanho do mar imenso – Paraguassu! – a Jaime, a quem, ao longo destes anos de convivência, aprendi a chamar de mestre Jaime de Mar Grande. A sinceridade de seu sorriso, a doçura e cuidado de suas palavras, a facilidade e leveza com a qual nos deixamos estar ao seu lado, a confiança e humildade com a qual trata a todos, colocam por terra, de forma delicada mas definitiva, qualquer ranço ou traço de superioridade, hierarquia, idolatria que possa em algum momento ter habitado a palavra mestre. Lhe agradeço pela parceria neste experimento existencial que foi conciliar esta pesquisa de mestrado com o mergulho profundo que dei na capuêra. Assim como cada fibra de meus músculos, nenhuma das palavras que digo ou escrevo são as mesmas depois desta experiência.

Uma palavra: capuêra!

Lista de Figuras

Figura 1- Aprendendo a jogar capuêra, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	39
Figura 2- Martelo e Esquiva, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)	51
Figura 3- Rasteira e Aú, São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)	52
Figura 4- Olhares na roda, São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)	52
Figura 5- Olhares na Roda, Baiacu, Vera Cruz/BA (Foto de Luiza Snege)	53
Figura 6 - Roda da associação Paraguassu em São Paulo (Foto de Mariana Zoboli)	78
Figura 7- Salão M. Paulo dos Anjos (Foto de Luiza Snege)	79
Figura 8- Roda na sede da Paraguassu, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)	94
Figura 9- Roda de rua no Elevado João Goulart "Minhocão", São Paulo/SP (Foto de Mariana Zoboli)	94
Figura 10- Cantador: mestre Madeira (Foto de Marcos Gatinho)	102
Figura 11- Cantador: mestre Jaime de Mar Grande (Foto de Luiza Snege)	103
Figura 12- Mestre Jaime de Mar Grande preparando o espaço da roda, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Danilo Marx)	105
Figura 13- Jogo absorvente 1, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)	110
Figura 14- Jogo Absorvente 2: mestre Jorge Satélite, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)	110
Figura 15- Cortejo de Berimbaus na praia da Gamboa de frente para a Baía de Todos os Santos e a cidade de Salvador (Foto de Marcos Gatinho)	133
Figura 16- Cortejo de Berimbaus no bairro Campos Elíseos, próximo ao "Minhocão", São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)	134
Figura 17- Lancha "Catarina Paraguassu", que faz a travessia Mar Grande/Salvador cruzando parte da Baía de Todos os Santos, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	141
Figura 18- Da Gamboa olhando para Salvador, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	143
Figura 19- Gamboa: rua onde se localiza a sede da associação Paraguassu, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	143
Figura 20- Meninos caçando guaiamu no terreno da associação Paraguassu, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	144
Figura 21- Trabalhando o dendê, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)	144

Resumo

A roda de capuêra angola, em sua multiplicidade de significados, inaugura, a cada novo grito de “Iê”, a cada nova ladainha, a cada novo apertar de mãos aos pés do berimbau, um espaço no qual tudo o que já foi, todo legado ancestral da capuêra, se atualiza, com nuances sutis ou transformações surpreendentes, na fricção com o agora, com os corpos, vozes e a energia vital dos capuêras que vivem tal arte. Na prática e cultivo desta arte convivem uma espécie de culto dirigido simultaneamente ao que foi legado por mestres do passado, à tradição, – na forma de cantos, toques e movimentos corporais – e ao que é criado e recriado nos improvisos que emergem da experiência de cada nova roda. Nesta capuêra angola, com a qual tomei contato a partir de pesquisa de campo realizada ao longo de quase quatro anos junto a Associação Cultural de *Capuêra* Angola Paraguassu criada por mestre Jaime de Mar Grande, as conotações de acervo e transmissão de conhecimento carregadas pelo termo “tradição” se equilibram e articulam com processos de ordem mais emergente e improvisacional. No primeiro capítulo analiso o processo de produção corporal e preparo para o improviso que se dá nos treinos cotidianos, sobre como encontrar a *sua capuêra*. No segundo, seguindo as linhas melódicas e variações dos cantadores, volto minha atenção aos desdobramentos surpreendentes que ocorrem no calor da ação nas rodas. No terceiro e último capítulo, busco pensar a forma como a capuêra torna-se a vida dos capueristas e suas vidas tornam-se e dão feições particulares à capuêra que praticam e *insinuam* a seus alunos. O conceito de experiência, nas fronteiras do pensamento de Walter Benjamin, Victor Turner e Tim Ingold é uma batida constante que atravessa todo o trabalho.

Palavras chave: Capuêra, Improviso, Experiência, Narração, Tradição.

Abstract

The Capuêra Angola roda, in its multiplicity of meanings, opens, every time someone exclaims "Iê", in every ladainha, in every shake of hands at the foot of the berimbau a space in which all that has already been, all ancestral legacy of capuêra, is updated, with subtle nuances or striking changes in friction with the present, the bodies, the voices and the vital energy of the living capueristas. The practice of this art is marked by a cult oriented simultaneously to the old mestres legacy and the tradition – in the form of songs, beats, gestures and body movements – and to that which is created and recreated in the improvisations that emerge from the experience of each new roda. In this capuêra Angola, with which I made contact from field research conducted over nearly four years with the Cultural Association Capuêra Angola Paraguassu created by mestre Jaime de Mar Grande, the connotations of collection and transmission of knowledge carried by the term "tradition" are balanced and articulated with other processes with more emergent and improvisational features. The first chapter analyses the body's production process and the preparation for improvisation that happens in everyday practice, or how to find your own capuêra. In the second, following the melodic lines and variations of the "cantadores", the attention is turned to the amazing developments that occur in the heat of action on the rodas. The third and final chapter try to think how capuêra becomes the life of capueristas and their lives, merging with capuêra, becomes and gives special features to the capuêra they practice and teach to their students. The concept of experience, on the borders of the thought of Walter Benjamin, Victor Turner and Tim Ingold, is a constant beat that sounds through out the work.

Key words: Capuêra, Improvisation, Experience, Narrative, Tradition.

Resumée

La roda de capuêra angola, dans sa multiplicité de signifiés, inaugure, à chaque «Iê» crié, chaque «ladainha» chantée, chaque serrer de mains au pied du berimbau un espace dans lequel tout ce qui est du passé, toute héritage ancestrale de la capuêra, s'actualise avec des nuances subtiles ou des transformations épatantes, dans sa friction avec le présent, avec les corps, les voix et l'énergie vitale des capueristas vivants. Dans la pratique et culture de cet art cohabitent en même temps une sorte de culte à l'héritage des mestres du passé ou à la tradition - sous forme de chants, de cellules rythmiques ou de mouvements corporels - et une valorisation de ce que se crée et se recrée dans les improvisations qui émergent de l'expérience à chaque nouvelle roda. Dans cette capuêra angola avec laquelle j'ai pris contact lors d'une recherche sur le terrain réalisée au sein de l'Association Culturelle de Capuêra Angola Paraguassu, créée par mestre Jaime de Mar Grande, les connotations de collection et transmission de savoir portées par le terme tradition s'équilibrent et s'articulent avec des processus d'ordre plus émergent et de l'improvisation. Le premier chapitre analyse les entraînements quotidiens où se donne le processus de production et préparation corporelle pour l'improvisation. Au deuxième chapitre, suivant les lignes mélodiques et les variations élaborées par les «cantadores», l'attention se tourne vers les déploiements surprenants mis à l'oeuvre pendant les interactions sur la roda. Le troisième et dernier chapitre poursuit les rapports entre la vie des capueristas et la pratique de la capuêra d'autant plus que leurs vies deviennent la capuêra et la capuêra, dans la mesure que devient leurs vies, gagne un visage particulier et idiosyncratique. Le concept d'expérience, aux frontières de la pensée de Walter Benjamin, Victor Turner et Tim Ingold, résonne tout au long de la dissertation.

Mots Clés: Capuêra, Improvisation, Expérience, Narration, Tradition.

Sumário

I. Introdução	13
Caminhos sinuosos da tradição.....	13
A roda de <i>capuêra</i> , um caldeirão em ebulição	16
Inventar e reinventar a roda: fricções entre o passado e o presente	21
O centro da roda é o centro da vida.....	26
Aprendendo a gingar: algumas notas metodológicas	30
II. Repetir até ficar diferente: imitação, insinuação e improviso no treino de capuêra angola	38
Forjar um corpo para o improviso: desenvolvendo habilidades e afinando a atenção	43
“A padronização do movimento é a prisão do pensamento”: imitação, composição e improviso.....	57
Tradição, experiência, vida e improviso.....	69
III. No centro da roda: Experiência, improviso e narração nas voltas da roda de capuêra angola	73
Casa de capuêra, um lugar para ser habitado	76
“Todo tempo não é um”: presente e passado em <i>constelação</i> na roda de capuêra.	81
“Nem tudo é pra todos perceberem”: alegoria, ambiguidade e performatividade no cantar do capuêra	89
Esboço de um conceito nativo de ritual.....	104
IV. No Centro da Vida: Tecendo a vida com os fios da capuêra; tecendo a capuêra com os fios da vida	120
Tornar-se capuêra: “Você vira capuêra e a capuêra vira você”	123
“Aprendi a jogar capuêra angola na beira do mar”: Mestre Jaime de Mar Grande, “filho da Gamboa”.....	131
“A roda é o mestre”: morte e afirmação da vida no enterro de Mestre Paulo dos Anjos	148
Bibliografia.....	153

I. Introdução

Como este trabalho foi escrito: degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio (Benjamin, 2006, p. 502).

Caminhos sinuosos da tradição

“O centro da roda é o centro da vida”. A frase, que se tornou o título desta dissertação de mestrado e com a qual acredito ter me deparado em um dos materiais de divulgação dos eventos realizados pela Associação Cultural de Capuêra Angola Paraguassu, me impressionou a princípio por sua força poética. Acredito que esta força provém tanto da transformação da roda de capuêra em metáfora para vida quanto do sentido bastante literal e concreto que esta metáfora pode ter para os praticantes da capuêra angola. A roda de capuêra é uma metáfora, ou fonte de metáforas, a partir da qual os capuêras pensam suas próprias vidas e para os que vão fundo na prática constitui parte importante de suas vidas. Esta frase aponta para uma certa forma de pensar a capuêra angola que, ao longo de meus quase quatro anos de vivência na prática, se expressou das mais diversas formas, mas que por hora sintetizaria de forma grosseira da seguinte maneira: mais que alguém que pratica a capuêra enquanto técnica corporal, jogo, luta, tradição, arte, etc, *o capuêra é aquele que vive capuêra*. Neste sentido a roda de capuêra é importante não apenas por ser o momento do jogo para o qual tanto se treina enquanto capuerista mas também por ser o momento, talvez não único mas privilegiado, no qual a vida dos praticantes, suas emoções, valores, formas de viver a vida, crenças, etc, se entrelaçam ou se emaranham à capuêra, pensada como técnica corporal ou tradição. É sobretudo nas idas ao pé do berimbau, nos encontros inusitados com outros capueristas, nas rasteiras dadas e tomadas que alguém se *torna capuêra*.

É bastante curiosa, e reveladora, a forma ambivalente do uso do substantivo capuêra que ora aparece como referência à prática, no sentido de uma tradição ou conjunto de saberes, ora como referência a um ou mais indivíduos praticantes. Neste segundo caso, dizer-se capuêra ou que alguém “é capuêra” pode muitas vezes trazer a intenção de marcar uma diferença crítica com relação ao termo capuerista, aquele que pratica a capuêra, talvez, apenas como esporte ou arte marcial. Em uma das entrevistas,

que citarei em maior detalhe ao longo da dissertação, o professor Paulo Castor afirma que o praticante “vira a capuêra ao mesmo tempo que a capuêra vira ele”. Talvez o tipo de relação explicitada pelo professor, mais que um entrelaçar de duas coisas distintas como afirmei acima, seja um processo de co-constituição em que os polos da relação se produzem mútua e simultaneamente.

Imerso, *de corpo e alma* (Wacquant, 2002), na rotina de treinos, rodas, eventos e confraternizações do grupo, passaram a me intrigar algumas formulações feitas por Mestre Jaime e por seus alunos mais velhos. Intrigava-me a forma como se articulava a rotina exaustiva de treinamento, baseada na repetição de uma variedade de movimentos (golpes, esquivas, saltos, etc), à possibilidade frequentemente enfatizada de desenvolver algo como um estilo ou uma forma própria de realizar tais movimentos durante um jogo, a “*sua capuêra*”. O mesmo tipo de incentivo também era dirigido às habilidades de cantador e tocador, sobretudo de berimbau, de forma que caberia aos alunos, ou àqueles que quisessem de fato se aprofundar na vivência da capuêra angola, desenvolverem não apenas o domínio de toques e cantos corridos tradicionais, mas a habilidade de improvisar sobre as bases aprendidas.

A partir de um certo *repertório*¹ bastante amplo, mas limitado, espera-se que cada novo capuêra desenvolva um estilo único, que o distinga em termos de criatividade, mas que permaneça dentro de certos parâmetros formais que distinguem a própria capuêra angola enquanto técnica corporal ou expressão artística popular. No entanto, apesar de pensar a roda como o local privilegiado para a emergência de tais apropriações particulares na forma de improvisos, não se pode nunca perder de vista a dimensão coletiva do acontecimento. Vale adiantar que a roda de capuêra é muitas vezes associada pelos praticantes à idéia de ritual devido a atmosfera de congregação criada pelo canto responsorial e pelas longas horas que ela pode durar.

Seja numa sequência de movimentos corporais, seja em versos compostos sobre um canto corrido ou nas variações sobre os toques básicos do berimbau, os improvisos devem emergir da roda enquanto campo de interações e não apenas como expressões meramente individuais.

Tais questões resvalam em discussões bastante atuais da antropologia uma vez que conceitos aparentemente antagônicos como tradição e improviso parecem manter na

¹ Até o momento venho utilizando o termo repertório sem fazer qualquer referência conceitual, mas quando uso tal palavra penso no sentido a ela atribuído por Diana Taylor para quem repertório seria uma memória incorporada em performances, gestos, movimentos, dança e canto.

prática uma vizinhança bastante estreita e persistente. A questão conceitual me parece por si só bastante intrigante: por quais mecanismos de pensamento e práticos os capuêras mediam a relação entre um conceito nativo de tradição, muitas vezes fortemente reificado, e conceitos como criatividade e improviso, também fortemente marcados e enfatizados na prática cotidiana. Como antropólogo, ou aprendiz de antropólogo, não posso me furtar do exercício reflexivo de estranhar meu próprio estranhamento: será que o estranhamento que me causa a vizinhança de tais conceitos não apontaria para formas muito particulares de qualificá-los?

Em outros termos, a questão se expressa pela convivência de uma postura de extrema reverência e respeito com relação aos mestres do presente e do passado, considerados portadores de um saber tradicional que ultrapassa suas experiências de vida enquanto indivíduos, com uma ênfase bastante nítida na possibilidade, ou mesmo dever, de que os capuêras busquem manter uma relação criativa e inovadora com o repertório de movimentos, toques e cantos da capuêra. Se por um lado os mestres são os portadores de tal saber tradicional – saber que talvez, mais que *portado*, seja por eles *encorporado*, como desenvolverei mais à frente – por outro, este saber jamais é transmitido aos praticantes que se iniciam na capuêra angola de forma perfeita, ou seja, sem desvios e transformações. O professor Paulo Castor me relatou algumas vezes que, para descrever aos seus alunos mais novos o que seria a capuêra, se utilizava da imagem do trabalho criativo com a massa de modelar ou argila. A partir desta metáfora o repertório de movimentos e toques seriam uma espécie de matéria prima, barro primordial, a partir do qual cada capuêra encontra e desenvolve a sua capuêra: a forma não encerra um fim mas uma pista inicial, insinuação para um longo processo exploratório.

Nesta *capuêra* angola, com a qual venho tomando contato junto a mestre Jaime de Mar Grande, a tradição, entendida como forma de saber que é imanente ao mesmo tempo que transcende a experiência individual, não é encarada como liturgia ou código a serem perpetuados, mas como base a partir da qual cada novo capuerista inicia e desenvolve seu caminho. Mais que replicar modelos transmitidos de geração em geração, mestre Jaime de Mar Grande estimula seus alunos, a partir das bases que lhes ensina, a desenvolverem estilos pessoais de jogo, canto e toque.

Aliás, para ser mais preciso quanto aos conceitos que emergem do campo, mestre Jaime de Mar Grande afirma que não *ensina* seus aprendizes, o que implicaria uma relação de reprodução ou imposição de seus parâmetros e concepções de capuêra sobre os iniciantes, mas sim *insinua* caminhos possíveis a serem trilhados na prática.

A dimensão bem mais indireta, sutil e dissimulada do verbo *insinuar*, em contraste ao verbo *ensinar*, me parece deixar ainda mais abertas as vias sinuosas e diferenciadas, ou improvisacionais, de relação com a tradição. Assim, a capuêra angola *insinuada* por mestre Jaime de Mar Grande a seus alunos é simultaneamente uma capuêra carregada de traços e semelhanças com a capuêra de seu mestre, Paulo dos Anjos – bem como dos mestres de seu mestre, Canjiquinha e Aberrê – e a expressão única de sua experiência de cinco décadas dedicadas à arte.

A escolha pelo uso da grafia *capuêra*, ao invés da grafia “capoeira”, mais comum apesar de mais distante de sua forma oral, explícita e deixa marcado ao longo de todo o texto o lugar bastante particular – a proposta de um grupo e um mestre específico – a partir do qual este trabalho foi produzido. Assim, mesmo em seus arroubos e considerações mais generalizantes sobre a produção corporal, as formas de comunicação e canto poético, o caráter ritual da roda de capuêra, ou sobre o processo de aprendizagem, este texto emerge da convivência íntima com uma perspectiva bastante particular sobre a prática da capuêra angola.

A roda de *capuêra*, um caldeirão em ebulição

Mestre Jaime de Mar Grande às vezes compara o momento da roda a um “caldeirão em ebulição”. A imagem surge em meus registros de campo associada a descrição de rodas que foram especialmente movimentadas e alegres. Pensar a roda de capuêra a partir da imagem do caldeirão, dentro do qual algo é aquecido ao ponto de ebulição, remete inequivocamente a processos de mistura, composição e transformação de elementos diversos. Nesta metáfora, se a roda é pensada como uma espécie de recipiente, algo com uma forma pré-determinada, as interações que se dão em seu interior são pensadas em termos de processos e transformações tão surpreendentes e drásticos como a passagem de elementos de um estado a outro. A imagem remete a situações em que processos de criação e transformação são sentidos de forma intensa.

Evento complexo e multívoco, a roda assume diversas significações: espaço ritual fortemente marcado pelas relações estabelecidas com os ancestrais; espaço festivo

de interações lúdicas e experimentações corporais, musicais e expressivas; espaço agonístico no qual podem se desenvolver disputas acirradas e violentas; espaço de aprendizagem e prática de valores como malandragem e malícia, centrais no universo da capuêra angola; etc. Esta proliferação de sentidos da roda está em total acordo com o caráter aberto e ambíguo da capuêra. Se, como disse mestre Pastinha, “Capoeira é tudo que a boca come!”, esta dificilmente pode ser reduzida a um sentido único e homogêneo.

Se fossemos pensar em um script da roda de capuêra, nos termos de uma linguagem teatral, ou ainda nos termos da sequência de ritos que compõe um ritual, veríamos que há certos aspectos bastante estáveis. É óbvio que as diferenças e peculiaridades se proliferam na mesma medida em que os grupos se multiplicam: diferenças na composição da bateria (ordem de disposição dos instrumentos), diferentes opções de instrumentos (por exemplo agogô de metal ou de castanha do pará), diferenças de *pegada* das baterias (acentos, intensidade dos toques, ordem de entrada dos instrumentos), diferença de ênfase em elementos religiosos (maior ou menor presença de elementos do candomblé e outras religiões), entre outras. Tais diferenças são extremamente importantes na construção das identidades dos grupos. Porém, para um leigo que toma contato com a capuêra angola pela primeira vez, talvez sejam as semelhanças de forma e conteúdo que mais saltem à vista: a forma de organização circular das pessoas; a presença de certos instrumentos marcantes como o berimbau, pandeiro e atabaque; a recorrência de certas músicas; uma similaridade das etapas da roda (ladainha, louvação, cantos corridos, adeus-adeus); um certo padrão de duração das rodas que geralmente levam entre duas e três horas (apesar de já ter participado de rodas que duraram cinco ou seis horas); constante referência imagética e musical ao panteão de mestres e figuras míticas da capuêra; além, é claro, de todo o repertório de movimentos que constituem a linguagem corporal da capuêra angola, de golpes a gestos.

Entretanto, a partir de algumas frases e pistas com as quais me deparei na pesquisa de campo, me parece que a capuêra angola é algo mais além que tais características formais. Para que a capuêra aconteça, ao que me parece, o planejamento deve se restringir a esta espécie de estrutura básica, ou enquadramento, bastante comum não só a situações rituais, mas também a situações de jogo. Assim, o centro da roda de capuêra deve preservar um espaço de indeterminação e imprevisibilidade, um espaço arredio às classificações demasiado estáveis, arredio a coreografias e gestos

premeditados. O centro da roda não só guarda a possibilidade do imprevisto como o torna uma premissa básica do desenrolar das interações entre os capueristas.

No livro *Os Jogos e os Homens*, Roger Caillois afirma:

O jogo consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta *que é livre dentro dos limites das regras*. Essa liberdade de ação do jogador, essa margem concedida à ação, é essencial ao jogo e explica, em parte, o prazer que ele suscita” (CAILLOIS, 1990, p. 28, ênfase em itálico do próprio autor).

Apesar de certos aspectos de sua caracterização, como a noção de *regra*, poderem ser problematizados quando contrastados a valores centrais na prática da capuêra, como a malandragem e a ambiguidade, o argumento de Caillois ressoa de forma interessante com uma das formulações de mestre Jaime de Mar Grande sobre a roda e a situação de jogo. Na descrição do autor, uma espécie de “liberdade primeira”, um “poder original de improvisação e de alegria geral” que Caillois chama “paidia” (1990, p. 47), aparece como uma espécie de oposto complementar às restrições e delimitações instauradas pelas regras dos jogos ou pelas formas tradicionalmente delimitadas. A definição de Caillois também apresenta afinidades com a forma que Victor Turner concebe o jogo: como esfera na qual o engajamento é livre de preocupações de cunho objetivo, o jogo seria uma esfera livre de constrangimentos externos na qual pode-se brincar com qualquer combinação de variáveis (TURNER, 1982, p. 34).

Com relação à experiência específica do jogo, mestre Jaime de Mar Grande é enfático ao dizer:

Pra capuêra acontecer, pra ser capuêra, não pode planejar o jogo. Se você tenta planejar o que vai fazer, aí não acontece nada. Tem que entrar na roda desarmado, relaxado (São Paulo, 03/12/14, Caderno de campo).

Esta forma de entender o jogo de capuêra é geralmente associada à imagem da roda como um “lançar-se ao encontro do desconhecido”, sendo o perigo e o potencial criativo elementos que daí decorrem. Mesmo que com o tempo os capueristas devam aprender a lidar com sensações de medo e insegurança, ou o “frio na barriga”, grande parte do encanto da capuêra, tanto para os que a praticam quanto para os que a observam, é produzido justamente pelo renovar constante de tais sensações. Se, como afirma Richard Schechner, *performance* é “comportamento restaurado” (1985, p. 36), comportamento duplamente realizado, a performance da capuêra angola parece exigir,

sob o risco de seu perecimento, o renovar constante do frescor, do “frio na barriga” e da euforia que se sente nas primeiras vezes em que se entra na roda. Por mais que cada capuerista leve consigo, em seu corpo, o repertório de movimentos e golpes arduamente construído na rotina de treinamento e o saber fruto de experiências precedentes, o encontro com cada novo parceiro de jogo deve fluir como uma experiência não planejada. Continuo seguindo a argumentação de mestre Jaime:

Quando eu tô sentado ali tocando berimbau o que eu quero ver, e fico esperando e torcendo pra ver é essa situação em que algo é criado e me surpreende. Eu não quero ver *you* ali dentro, quero ver *you* se transformando em outra coisa (São Paulo, 03/12/14, Caderno de campo).

O que interessa em um jogo, seguindo as indicações de mestre Jaime de Mar Grande, não é a execução virtuosa e competente de movimentos ensaiados e padronizados, mas sim o lance surpreendente que causa risos ou espanto deixando a todos boquiabertos; o momento em que os capuêras, no calor da ação e interação, não apenas com o parceiro de jogo, mas com a roda como um todo, se veem realizando sequências de gestos e movimentos surpreendentes até para si próprios.

Para além da interpretação dos acontecimentos que se dão na interação corporal, a fala de mestre Jaime abre a perspectiva de que tais transformações e desdobramentos criativos e surpreendentes possam e devam afetar a própria forma de apresentação pessoal ou, nos termos de Erving Goffman, a “fachada pessoal”, os elementos do aparato expressivo que mais intimamente atrelamos ao ator e que “naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá” (2011, p. 31)². Em um registro mais antigo que o anterior encontro a seguinte afirmação de mestre Jaime:

Quando a gente entra na roda, nós podemos ser outra coisa. Então porque eu vou querer ser dentro da roda o Jaime do trabalho, que tem que se preocupar com ferramentas, prazo, etc. Eu não! Então nós temos que exercitar isso de ser outra coisa a cada jogo, a cada jogo ser um personagem diferente (São Paulo, 21/07/14, Caderno de campo).

² “Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (GOFFMAN, 2011, p. 31).

Assim, por mais que certas situações esteticamente semelhantes a movimentos ensaiados ou coreografados, ou mesmo encenações, possam ocorrer em um jogo, a capuêra angola acontece em um registro completamente distinto. Ela ocorre justamente nas situações inusitadas e nos desdobramentos imprevisíveis, lúdicos, teatrais e mesmo violentos que decorrem do encontro entre dois capueristas, com origens e formações peculiares, no centro de uma roda composta por um determinado coro; composições únicas que dificilmente se repetem.

Em circunstâncias tais, *planejar* ou ensaiar significaria literalmente privar-se da experiência. Prestabelecer um plano segundo o qual a experiência se desdobra significa anular não só seus riscos, mas também seu potencial criativo e a emergência de movimentos e situações surpreendentes, fato que não significa que não haja um preparo específico para tal situação, como descreverei no primeiro capítulo.

Este entendimento também é expresso através de diversas alegorias cantadas nos cantos corridos e ladainhas: o jogo como aventura marítima ou mesmo espacial (“Minha rainha sereia do mar/Não deixa meu barco virar”, “Quando eu era marinheiro minha vida era o mar!”, “Eu já vivo enjoado/ de viver aqui na Terra/ Minha mãe eu vou pra Lua/ Falei com minha mulher/...”); o jogo como percurso perigoso no qual certos capueristas são comparados a cobras peçonhentas (“Valha-me Deus Senhor São Bento/ Buraco velho tem cobra dentro”, “Tira a cobra do caminho meu senhor São Bento”); ou ainda, a roda como local instável e movediço no qual inversões de poder sempre podem ocorrer (“Bem-te-vi jogou Gameleira no chão”, “Barauna caiu quanto mais eu/Quanto mais eu, quanto mais eu!”).

Se, como afirmei acima, os capuêras e a capuêra se co-constituem mútua e simultaneamente, então um dos principais contextos deste processo, ou talvez o que ganhe mais destaque, é justamente esta situação na qual os sentidos são aguçados pelo perigo e euforia latente. Gestos individuais ressoam e se amplificam através das vozes de um coro espectador particularmente sensível e disponível. Em tal situação, a despeito do rigoroso treinamento cotidiano, os praticantes se lançam voluntariamente num campo de interações que prima pelo imprevisível e pelo surpreendente. Na roda, este espaço no qual experiências são intensificadas por atributos lúdicos, “caldeirão em ebulição”, cada expressão surge com as marcas de uma ambiguidade que a desdobra em novo processo de criação.

Num espaço marcado por tais características, as interações podem ganhar a relevância de experiências marcantes, que se destacam de um fluxo ordinário e

homogêneo de eventos. Antropólogos como Victor Turner, Mary Douglas ou Stanley Tambiah atribuem este tipo de recorte a uma série de rituais. Na concepção de Turner, os rituais, por mais que estejam associados a processos socialmente estruturantes (a passagem de jovens neófitos da puberdade à vida adulta ou a investidura de um novo chefe), contam em geral com uma fase marcada pelo que o autor chama de *liminaridade*, quando se instaura um estado de suspensão de todas as categorias que distinguem um indivíduo em relação ao seu grupo social. “As entidades liminares não se situam aqui nem lá [...] Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos” (Turner, 2013, p. 98). Em situações liminares, “as pessoas ‘brincam’³ com elementos familiares tornando-os estranhos. A novidade emerge de combinações sem precedentes de elementos familiares” (id., 1982, p. 27, tradução minha⁴). Retomando as aproximações com teóricos do jogo, chama atenção as afinidades do pensamento de Turner com certas passagens do clássico *Homo Ludens*. Nele Huizinga afirma: “Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes” (2012, p. 15).

Em tais situações de suspensão e ambiguidade, o plano especulativo, do “talvez” ou “como se”, do modo subjuntivo parece tornar-se preponderante em relação à dimensão mais assertiva do modo indicativo (Turner, 2005, p. 183). É como se a relativa proteção da esfera ritual, ou da esfera do jogo, diria Caillois, do plano das contingências e constrangimentos da vida ordinária liberassem toda a capacidade criativa humana. Interessa-me, neste sentido, fazer um uso metafórico do termo *liminaridade*, como sugerido pelo próprio Turner em *From Ritual to Theatre* (1982, p. 29), para caracterizar certos aspectos da roda de capuêra, sobretudo a abertura à experimentação corporal e expressiva e a forma como certas alegorias emergem e ganham novos significados.

Inventar e reinventar a roda: fricções entre o passado e o presente

Ao fim de uma roda ocorrida em 9 de abril de 2014, mestre Jaime realiza uma fala na qual critica a postura de certos grupos e mestres de *capoeira* angola que

³ Vale pontuar que o termo em inglês, “play”, abarca uma série de sentidos dificilmente traduzíveis em apenas uma expressão em português.

⁴ “[...] people ‘play’ with elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements”.

estariam associando a ideia de tradição a algo demasiado rígido. Em tais abordagens, elementos específicos, ligados a grupos e mestres específicos, como o padrão de vestimenta ou certas características estéticas do jogo, toque ou organização da roda, estariam sendo tomadas enquanto a estética ou a forma tradicional da *capoeira* angola.

As divergências em torno do conceito de tradição, e mesmo de ritual, entre abordagens mais ou menos reificantes, parece ser um tema comum aos campos da antropologia e da *capoeira*. Mary Douglas, em *Pureza e Perigo*, já afirmara que o ritual não ajuda apenas a selecionar e concentrar a atenção sobre algumas experiências, mas é também “criativo ao nível de desempenho” (2012, p. 81). Assim como Vitor Turner afirma em *The Anthropology of Performance* que a perspectiva que toma rituais como formas rígidas, obsessivas e estereotipadas, não passaria de um preconceito ocidental (1985, p. 26).

No conjunto da bibliografia relativa a *capoeira* angola, a dissertação de mestrado de Paulo Magalhães (2011), *Jogos de Discursos: A disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*, oferece inúmeros exemplos de disputas entre mestres em torno da noção de tradição e seus sinais diacríticos. Vale ressaltar, no entanto, que a conclusão a que chega o autor ao fim de sua dissertação é de que os “grandes mestres do passado, lembrados com uma perspectiva nostálgica, foram em parte grandes renovadores [que] buscaram preservar o cerne da tradição, seu âmago, adaptando-se e criando táticas de sobrevivência adequadas aos tempos vividos” (ibid., p. 168).

Mestre Jaime concluiu a fala citada acima salientando o fato de que se deve “inventar e re-inventar constantemente a capuêra” (São Paulo, 09/04/14, Caderno de campo). As falas citadas anteriormente também apontam para este tipo de postura inventiva e aberta a experiências transformadoras como algo próprio da capuêra angola. Ao menos nesta capuêra angola, na qual venho mergulhando através das pistas de mestre Jaime de Mar Grande e do grupo Paraguassu, a noção de tradição parece ser marcada por atributos mais processuais e emergentes do que reificados e ossificados. Para além de antagonismos, o improvisado parece ser não só um dos principais motores de interação dentro da roda de capuêra, muitas vezes caracterizada como um ritual pelos praticantes, como uma das principais características desta concepção de tradição.

A roda de capuêra é o evento no qual, como me disse a advogada e capuerista Roberta⁵, se está simultaneamente repetindo “coisas que a galera fazia há não sei quanto tempo [...] dando continuidade a um negócio, ou revivendo, repetindo uma coisa que nunca termina” (Entrevista realizada em novembro de 2015) e, como diz mestre Jaime de Mar Grande, reinventando e dando novos contornos à história contada através destas repetições.

Em conversa após um treino em 18 de junho de 2014, o trenel Eduardo Martins Sobral coloca a questão da seguinte maneira “a capuêra é ritual, e ritual é o que liga o passado ao presente e ao futuro” (Caderno de campo). A relação entre presente e passado sobre a qual se ampara o conceito de experiência mobilizado por Turner é particularmente interessante para pensar um dos aspectos de tal forma de caracterizar a roda de capuêra.

Seria possível pensar a relação entre o enquadramento ritual da roda (o repertório de movimentos, gestos, cantos, referências históricas e míticas; parte daquilo que os capueristas consideram como tradição) e esta busca sempre renovada por momentos novos e surpreendentes a partir da imagem proposta por Turner do movimento, possivelmente dramático, “de fricção entre as madeiras duras e brandas da tradição e do presente” (2005, p. 177)? A questão que Turner coloca como preocupação de sua antropologia da experiência é a compreensão do significado. Este surgiria da tentativa de associar, ou friccionar, “o que cultura e linguagem cristalizaram a partir do passado com o que sentimos, desejamos e pensamos em relação ao instante presente da vida.” (ibid., p. 177). Em outras palavras, em que medida todo o legado de nossos ancestrais, o que podemos chamar de cultura ou tradição em toda sua amplitude, ilumina ou se relaciona com nossas questões, dificuldades e alegrias individuais do presente. É evidente que a preocupação de Turner não diz respeito a processos de replicação ou atualização da cultura em termos de representações – através e a despeito da vivência de cada indivíduo – mas sim à dimensão possivelmente dramática do que significa experimentar esta fricção da vida, em seu fluir, com este “legado” ancestral, seja ele pensado como tradição ou como cultura. A imagem proposta por Turner é inspiradora pois instiga um olhar sobre as dimensões emergentes e processuais da experiência.

⁵ Roberta pratica capoeira há cerca de 8 anos, começou no Rio de Janeiro como aluna de mestre Marrom. Há cerca de dois anos conciliou certas questões de trabalho com o intuito de se aproximar mais de mestre Jaime e da Paraguassu e mudou-se para São Paulo, onde se localiza hoje o principal núcleo do grupo.

Inspirado em Wilhelm Dilthey, Turner descreve cinco momentos do que ele chama de “estrutura processual” de cada experiência vivida, ou *Erlebnis* (1982, pp. 13-14): 1) algo acontece de forma mais acentuada no nível da percepção; 2) tal evento evoca de forma aguda imagens e experiências do passado; 3) as emoções associadas aos eventos são revividas; 4) presente e passado articulam-se em uma “relação musical”; 5) uma performance, ou expressão, completa a experiência. O termo *Erlebnis* pode ser traduzido por experiência vivida (Dawsey, 2005, p. 164) ou, como traduz Jeanne Marie Gagnebin, *vivência* (2013, p. 59). Segundo Gagnebin, *Erlebnis* sempre remete “à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (ibid., p. 59).

Tal leitura da noção de experiência já seria interessante para pensar sobre as performances dos capueristas durante as rodas de capuêra: seus gestos, sequências de movimentos ou recursos a certos cantos corridos seriam expressões que surgem da fricção de certo repertório, construído e apropriado durante seus percursos de formação e sua vivência como capueristas, às situações desafiadoras e imprevisíveis que decorrem do calor e fluência das múltiplas interações que se dão nas rodas.

Apesar de enfatizar mais o aspecto de vivência individual, tal concepção de experiência também abarca certos ecos de uma dimensão coletiva, aspectos mais profundos das imagens e afetos de um passado mais distante, que se articulam e perpassam toda experiência. Por mais que os lances improvisados carreguem as marcas da espontaneidade, idiosincrasia e autenticidade de capueristas ou cantadores específicos, estes mesmos lances emergem num cenário que, como afirma Diana Taylor, carrega o peso de repetições cumulativas (2003, p. 28) e são construídos na relação de tensão criativa com um *repertório* que transmite e atualiza uma memória social incorporada (ibid., p. 21).

Retomando o conceito de memória social, de Paul Cornneton, Suzel Reily afirma que esta é composta por “recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar” (2014, p. 9), sendo que sua importância não se deve a seu valor factual mas à forma como tais imagens afetam a maneira como o presente é sentido e vivido.

Os improvisos e desdobramentos surpreendentes de uma roda de capuêra, *expressões* idiosincráticas literalmente “espremidas” (“squeezed out of”), como diz Turner (1982, p. 13), de interações não planejadas ou ensaiadas, emergem em um

campo de interações marcado por linguagens bastante claras: por um conjunto de imagens, histórias, memórias e gestos que transcendem as experiências dos capueristas atuais e pela intensa e persistente presença de um ritmo e de um coro em uníssono que permeiam e fazem vibrar toda a atmosfera.

Voltando à noção de experiência de Victor Turner, John Dawsey (2005, p. 171) afirma que algumas pistas na obra do próprio Turner, como uma certa nostalgia pela experiência coletiva, sintetizada no conceito de *communitas* – “Um senso de harmonia com o universo torna-se evidente e o planeta como um todo é sentido como uma *communitas*” (Turner, 1986, p. 43, tradução minha⁶) – poderiam indicar ecos de uma experiência mais abrangente e profunda que a simples vivência individual, captada pelo termo *Erlebnis*. Algo neste conceito de experiência construído por Turner o aproxima, talvez, da noção benjaminiana de experiência, que remete ao termo *Erfahrung*, ou experiência coletiva. Experiência que “se inscreve numa *temporalidade* comum a várias gerações” que supõe, portanto, “uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho” (Gagnebin, op. cit., p. 57).

Segundo Benjamin, as expressões produzidas por tais experiências conformam uma tradição narrativa na qual gestos aparentemente simples estão imbricados numa tradição que se afunda no tempo e na memória social e surgem não apenas de vontades ou impulsos de significação individuais, mas de uma certa base de experiência comum entre narrador e ouvinte. Estas imagens do passado, como diz Benjamin, podem muitas vezes irromper como lampejos que assomam no presente, como algo que rompe a crosta de uma comunicação meramente consciente e intencional.

As experiências que emergem no cenário da roda de capuêra parecem ser marcadas por atributos limítrofes, algo na fronteira entre a vivência ou experiência individual e a experiência coletiva carregada de afetos, emoções e imagens de gerações passadas. Desta perspectiva, gestos individuais realizados em uma roda de capuêra ganham uma densidade e amplitude que extrapolam os poderes de criação e simbolização individual.

Tal densidade carrega não apenas a força coletiva do coro e dos instrumentos tocados em conjunto, mas a força e a densidade de uma memória coletiva muitas vezes

⁶ “A sense of harmony with the universe is made evident and the whole planet is felt to be *communitas*” (Turner, 1986, 43)

involuntária que é recontada e reinventada a cada rabo de arraia, a cada esquiva, a cada toque de *Angola*, *São Bento Pequeno* ou *São Bento Grande*, a cada ladainha e canto corrido. No entanto, mais que reencenações ou representações literais de um legado ancestral, nas rodas de capuêra imagens do passado – na forma de cantos corridos, ladainhas ou movimentos corporais – surgem emaranhadas a idiosincrasias e particularidades, marcadas por uma abertura, ao menos parcial, para novos e criativos arranjos e composições. Neste “caldeirão em ebulição” a própria *capoeira* é “inventada e reinventada” nas fricções criativas entre passado e presente.

O centro da roda é o centro da vida

Em *From Ritual to Theatre: The human seriousness of play*, Turner retoma a imagem de um diagrama proposto por Richard Schechner. O diagrama consiste na figura de um oito deitado, imagem também utilizada como símbolo do infinito, e busca enfatizar a relação dinâmica entre dramas sociais e gêneros culturais expressivos (rituais, peças de teatro, performances, etc). Segundo Turner (1982, p. 108), esta relação, que também pode ser pensada como uma relação entre arte e vida, nunca se dá na forma de um espelhamento mútuo perfeito uma vez que a cada relação algo novo é adicionado ou algo velho é descartado. Há também o fato que rituais e performances, por estabelecerem um enquadramento diverso do cotidiano, operam segundo regras fortemente marcadas por qualidades subjuntivas, como afirmei acima, constituindo muitas vezes espelhos mágicos (id., 1987, p. 22), ou salões de espelhos que distorcem e transformam criativamente imagens cotidianas.

Ao pensar na relação arte/vida, ou vida/arte, como relações de imitação mútua, como propõe Turner, acredito que o termo imitar deva ser pensado mais no registro da *mimesis*, na produção e troca de afetos mútuos, do que em termos de replicação ou mediação de um pólo sobre o outro. Ainda seguindo a argumentação de Victor Turner (1982, p. 13), *performances*, ou *performances culturais*, seriam sempre explanações e explicações da vida, expressões de experiências individuais e coletivas. Como sintetizado na estrutura brevemente apresentada acima, para Turner uma experiência não se completa até que seja expressada ou “comunicada em termos inteligíveis” (ibid., p. 14).

Voltando ao tema com o qual iniciei esta introdução, as imagens propostas por Turner ressoam de forma produtiva com a imagem do centro da roda de capuêra como centro da vida. Muitas vezes, esta imagem que evoca dois círculos concêntricos – onde a roda da vida englobaria a de capuêra – se desdobra em uma imagem de dois círculos, a roda grande da vida e a roda pequena de capuêra, que se interseccionam e se articulam. Se a roda de capuêra constitui este lugar no qual a vida dos praticantes – suas emoções, crenças, memórias, preocupações existenciais ou corriqueiras – se entrelaça ou se fricciona a uma determinada tradição – repertório de movimentos corporais, repertório de cantos, ladainhas e histórias do passado e presente da capuêra angola – ela parece apontar para uma noção de capuêra, e mesmo de tradição ou cultura, processual, emergente e improvisacional.

Se o termo tradição aparece em alguns discursos de capueristas de forma que nós, antropólogos, o associaríamos a algo reificado ou essencializado - conotações um tanto estáticas que, nos termos de Tim Ingold (2007), remetem a algo como um compêndio de informações transmitidas em uma linha de descendência genealógica -, a prática da capuêra angola parece primar pelo cultivo de espaços e situações que privilegiam os desenvolvimentos inesperados, inversões abruptas de sentido, colagens e associações inovadoras e surpreendentes.

Retomando o conceito de performance proposto por Victor Turner, se pensarmos as performances como *expressões de experiências*, chama a atenção a quantidade de camadas de experiência articuladas nos improvisos que emergem das interações que compõem uma roda de capuêra: gestos e movimentos, imagens e alegorias cantadas, células rítmicas, histórias, personagens e memórias do passado transmitidas de geração em geração através de mestres de capuêra, irrompem, ocupam e se emaranham no mesmo tempo e espaço que as idiosincrasias individuais, de grupo ou geração de capueristas.

No texto “Experiência e Pobreza”, de 1933, Walter Benjamin indaga o leitor:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 2008, p. 114)

Pergunto-me se não haveria na capuêra angola, nas performances de capueristas em jogo ou na relação mantida entre mestres do passado e do presente com seus discípulos, algo desta antiga habilidade, que Benjamin julgava quase extinta, de comunicar experiências através de narrativas ou de tecer conselhos sábios a partir da “substância viva da existência” (2008, p. 200). A narrativa, segundo Benjamin, não busca transmitir o “puro ‘em-si’ da coisa narrada” como um relatório, por exemplo. A narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila” (ibid., p. 205).

A narrativa sugere pois possíveis continuidades para uma história que não começou hoje e que pode continuar se desenrolando no suceder de gerações. Na alegoria de Walter Benjamin, a narrativa ou fragmentos seus são mergulhados na vida do narrador e dela saem embebidos de suas substâncias, de suas memórias, de sua historicidade. Tim Ingold em *Lines*, sua breve história sobre a linha (2007), propõe que não haveria cortes entre narrativa e vida, ambas sendo constituídas de uma mesma linha que se emaranha sobre si própria.

Se o narrador sábio é aquele que sabe, mais que responder a uma pergunta de modo definitivo, “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 2008, p. 200), não seriam os improvisos poéticos, que surgem em uma roda de capuêra, tentativas de se continuar narrando e desdobrando criativamente uma história contada através das imagens e alegorias contidas no repertório de cantos corridos e ladainhas de capuêra? Ou ainda, se pensarmos os gestos como histórias que o corpo conta, “remembered traces of past performance” como diz Tim Ingold (2011, p. 57) ou “comportamento restaurado” como conceitua Richard Schechner (1985, p. 35), não seriam os improvisos corporais e musicais formas de continuar criativamente uma história que, apesar de se afundar no tempo, emerge a cada novo instante presente? Por fim, dada a peculiaridade de cada corpo, marcado e forjado por uma historicidade, uma trajetória de vida, pergunto-me que marcas são impressas, que desvios são feitos nesta *capoeira*, pensada como tradição, ao ser atualizada no movimento e no fluxo de vida que leva alguém a se tornar mestre? Seria esta *capuêra* angola de mestre Jaime de Mar Grande, que aos poucos tento dar a experimentar ao leitor, a expressão improvisada ao longo de cinco décadas dedicadas à resiliente arte de

seguir narrando certa história, certa tradição, sempre ameaçada e marginalizada por outras grandes e poderosas narrativas?

Os três capítulos que compõem esta dissertação de mestrado são a tentativa de organizar e compor numa narrativa compreensível parte das experiências de campo – treinando e jogando capuêra e acompanhando parte das andanças de meus companheiros de prática – e das leituras realizadas ao longo destes últimos três anos e meio.

O primeiro capítulo, centrado nos treinamentos cotidianos e na produção corporal dos capueristas, foi o que restou das primeiras inquietações que me fizeram lançar-me em tal pesquisa. Nele busco pensar de que forma são construídas e exercitadas as habilidades físicas e perceptivas necessárias para o tipo de interação que os capueristas experimentam em uma roda de capuêra. A ênfase do capítulo está na busca por compreender de que forma os procedimentos repetitivos e imitativos que compõem os treinos cotidianos dão margem a um tipo de relação lúdica e criativa com os golpes, esquivas e acrobacias do repertório de movimentos da capuêra angola.

Se no primeiro capítulo as interações lúdicas do jogo aparecem apenas como horizonte do treinamento cotidiano, no segundo é a própria roda, com a fluidez e imprevisibilidade das interações lúdicas do jogo, a atmosfera ritmada construída pela bateria e as imagens alegóricas cantadas pelos catadores e ecoadas pelo coro, que entra em foco.

Neste capítulo, a música, e sobretudo o canto, não são apenas tema, mas a linha que conduz e dá ritmo ao desenrolar da narrativa. É a partir das imagens cantadas em diferentes rodas e situações que busco captar a qualidade emergente, criativa e improvisacional que parece ser uma das características fundamentais da capuêra angola. O potencial das imagens do repertório de cantos corridos e ladainhas reside não apenas em seu enraizamento e poder de evocação do passado, próximo ou distante, mas em sua qualidade alegórica, em sua porosidade para penetrações e articulações com o presente mais imediato.

Também partindo da centralidade da música, busco pensar a roda de capuêra enquanto ritual, aproximando algumas discussões teóricas das concepções que emergem do próprio campo da capuêra angola em falas de mestre Jaime de Mar Grande e outros praticantes.

Como culminância de um processo de passagem que começou com a relação dos praticantes individualmente com a técnica corporal da capuêra e passou pelo evento

coletivo e efervescente da roda, no terceiro capítulo busco pensar as implicações da ideia de que a capuêra torna-se a vida dos capueristas ou, em outras palavras, que é a vida que constitui o centro da roda.

Se aos poucos, como num entrelaçar de materiais, capuêra e capuerista tornam-se a mesma coisa, como pensar sobre a experiência de um mestre de capuêra, alguém que levou tal experiência existencial aos seus limites? Tento, a partir de alguns dados biográficos, cantos, composições e falas proferidas por seus alunos, pensar a figura do mestre de capuêra como aquele que não apenas ensina capuêra, enquanto técnica corporal ou arte, mas que narra sua própria vida, e a vida de seus precedentes, ao seguir contando e insinuando, oral e corporalmente, o que aprendeu de capuêra ao longo de uma vida.

Aprendendo a gingar: algumas notas metodológicas

Não havia um caminho certo, não era como um colégio em que se aprendem lições, era alguma coisa que dependeria muito dele - que dificuldade para explicar, meu Deus! Era como se ele só pudesse aprender se soubesse e só soubesse se pudesse aprender. Era um desarme, ele precisava entrar em uma espécie de desarme, de esquecimento, entendia? (João Ubaldo Ribeiro, 1984, p. 597).

Antes de avançar nos capítulos da dissertação, acredito ser oportuna uma breve discussão acerca de algumas questões metodológicas que ganharam força e importância no desenrolar da trajetória de pesquisa, e que apontam para certos temas que serão desenvolvidos posteriormente.

A trajetória deste trabalho começa de um jeito peculiar pois, de certa forma, meu interesse antropológico pela capuêra é posterior à minha iniciação na prática. Por mais que já houvesse ali um antropólogo em estado de latência, minha iniciação na prática da capuêra antecede em cerca 9 meses a decisão de realizar esta pesquisa.

Esta peculiaridade na forma como se deu minha inserção em campo não me deixa em vantagem com relação a outras possibilidades, porém acrescenta um dado específico e um desafio à minha trajetória de pesquisa: uma experiência corporal que antecede qualquer projeto intelectual e o desafio de transformar esta experiência em instrumento de conhecimento. Deste período, em que fui mais neófito em capuêra do que em antropologia, surge a vontade de experimentar uma observação participante que fosse mais participativa do que observante, em que minha inserção no grupo como

aprendiz de capuêra se convertesse em um instrumento metodológico. Ou, em outras palavras, a vontade de explorar a particularidade de uma etnografia feita enquanto se treina e se joga capuêra, entre rasteiras e cabeçadas.

O ímpeto inicial que me motivou a iniciar tal projeto de pesquisa nasceu da perspectiva de que talvez seria possível fazer coincidirem, ou mesmo colidirem, dois processos de iniciação e aprendizagem: na arte da capuêra angola e no ofício de antropólogo. Neste ímpeto inicial de pesquisa estava tanto o interesse sobre um tema, o improviso no jogo de capuêra, quanto a curiosidade sobre uma forma particular, que passava por um engajamento corporal, "na batida do pulso" (Turner, 2005, p. 177), de fazer pesquisa em antropologia. Tal propósito, que de início me pareceu experimental, logo me colocou em contato com precedentes que me inspiraram e encorajaram ainda mais a trilhar tal caminho, como as inspiradoras *Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, de Loïc Waccquant (2002), ou os diversos exemplos de pesquisa sobre *capoeira* nos quais os pesquisadores são também capueristas, ou mesmo mestres de capuêra (Greg Downey, Scott Head, Cristine Zonzon, Rosângela Araújo⁷, Pedro Abib Ungers, Paulo Magalhães, Sérgio Varela, Renata de Lima Silva, João Uchoa, Eusébio Lobo Silva⁸, entre tantos outros que poderiam ser citados).

Tim Ingold, em um dos artigos do livro *Being Alive - Essays on movement, knowledge and description* (2001), afirma que o que distingue a antropologia enquanto disciplina acadêmica é o fato dela não ser o estudo *de* algo mas uma forma de estudo *com*. Antropólogos trabalham e estudam *com* pessoas, "Imersos com eles em um ambiente de atividade conjunta, eles aprendem a ver coisas (ou a ouvi-las e tocá-las) da maneira que seus professores e companheiros fazem" (Ingold, 2011, p. 82, tradução minha⁹). Neste sentido não são apenas o aprendizado e elaboração de certos tópicos da pesquisa, mas o próprio método e teorias mobilizadas que deveriam articular-se e engendrar-se mutuamente numa atividade artesanal¹⁰ que passa, necessariamente, pelo contato íntimo e intenso da experiência de campo.

⁷ Mestra Janja, uma das responsáveis pelo grupo de capoeira angola Nzinga.

⁸ Mestre Pavão, professor no departamento de dança da Unicamp.

⁹ "Immersed with then in an environment of joint activity, they learn to see things (or hear them, or touch them) in the ways their teacher and companions do."

¹⁰ Ingold se inspira na noção de "artesanato intelectual" proposta por Wright Mills em seu livro "A Imaginação Sociológica".

Desta forma, numa inversão, elementos que constituiriam aspectos de meu "objeto" de estudo são convertidos no próprio método da pesquisa. Os treinos, as rodas e a condição de aprendiz, elementos centrais no universo da capuêra angola, são simultaneamente o foco e o meio pelo qual a pesquisa é realizada. Um primeiro ponto consiste, portanto, na idéia de se pensar em algo como uma metodologia imanente, um método que não se imponha e determine o curso da pesquisa de antemão, mas que surja das próprias interações do antropólogo com seus interlocutores e seu ambiente de pesquisa.

Como estas reflexões metodológicas se articulam diretamente a certos tópicos abordados ao longo dos capítulos (questões ligadas à produção corporal ou a formas de comunicação através do canto na roda), deixo para me deter sobre parte delas com mais atenção quando tais tópicos emergirem no fluxo do texto. No entanto, gostaria de me adiantar sobre um aspecto que me parece ser transversal a tais reflexões e que pode suscitar aproximações interessantes com a proposta de artesanato intelectual elaborada por Tim Ingold.

Um princípio recorrente sobre o que envolve e por onde passa o aprendizado de um capuerista diz respeito a atenção que este deve dar aos mínimos detalhes de tudo que vivencia e experimenta. Frequentemente os aprendizados vêm não de uma fala ou explicação elaboradas pelo mestre ou professor, mas da própria prática destes, do exemplo que dão em sua prática e conduta cotidiana. Mestre Jaime de Mar Grande sintetiza este princípio na idéia de que mais que ensinar, no sentido de transmitir um corpo de conhecimento, o mestre *insinua* certos caminhos possíveis para o aprendizado do aluno.

A *insinuação* como princípio pedagógico estimula nos aprendizes um estado de constante alerta que se dirige a todos os detalhes do ambiente no qual estão imersos: detalhes ditos ou não ditos da movimentação corporal treinada no dia a dia ou da técnica de toque dos instrumentos (a forma como um bom tocador de berimbau segura a baqueta e executa as batidas no arame); minúcias gestuais por meio das quais se dá boa parte da comunicação em uma roda de capuêra (olhares trocados, expressões faciais, variações no toque do berimbau, mudanças no canto, etc); observação dos detalhes de organização da bateria e das etapas da roda em diferentes grupos de *capoeira*. A *insinuação* como princípio pedagógico aponta e explicita o fato de que o aprendizado da capuêra angola não se dá de forma linear e progressiva, como um conjunto de

conhecimentos corporais, musicais, estéticos e históricos sistematicamente transmitido aos iniciantes. Em uma frase célebre sobre a *capoeira* Mestre Pastinha afirma: “Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”.

Como o etnógrafo que tenta empreender uma primeira leitura de um texto cultural cheio de elipses, dobras e passagens obscuras, para usarmos a metáfora de Clifford Geertz¹¹, cada capuerista comporá sua compreensão da capuêra aproximando e articulando em uma trama complexa experiências de diferentes ordens: falas e explicações do mestre ou de alunos mais velhos, situações vivenciadas no dia a dia de treinos e rodas, interpretações de cantos corridos e ladainhas ouvidos durante as rodas ou em gravações, leitura de textos acadêmicos ou de escritos e entrevistas com mestres antigos e atuais.

Este tipo de atenção difusa, voltada aos mínimos detalhes de ambientes, situações e acontecimentos, também é sintetizado numa frase proferida com frequência no universo da capuêra: “O capuêra tem que saber entrar!”. Mestre Jaime afirma ter levado anos para compreender o que seu mestre, Paulo dos Anjos, queria dizer com isso. Do alto de meus parcos 3 anos e meio de prática/pesquisa de capuêra pode parecer audaciosa a tentativa de explicar algo que o mestre reconhece ter levado anos para compreender mas acredito alcançar ao menos parte do sentido, ou de um dos sentidos, da afirmação. Penso que *saber entrar* diz respeito a esta atenção cuidadosa e minuciosa que o capuerista deve ter ao adentrar qualquer ambiente, buscando compreender as diversas formas de comunicação (verbais e não verbais), regras explícitas e implícitas, relações hierárquicas e peculiaridades de cada grupo, sem necessariamente receber instruções diretas e precisas. A experiência de um antropólogo em campo pode ser uma boa imagem para nos aproximarmos da experiência de aprendizado de um capuerista, e vice-versa.

Marcio Goldman destaca as semelhanças entre seus procedimentos metodológicos empregados em campo e o que no candomblé se denomina “catar folha”:

¹¹ O paralelo não é totalmente arbitrário. Pude ouvir mais de uma vez capueristas utilizando textos, leitura ou interpretação como metáforas para pensar o aprendizado da capuêra: “Porque a capuêra é como um texto cara. Se você pegar um texto e você ler ele, você vai ter uma visão e eu vou ter outra, eu vou enxergar algumas coisas e você não...” (Entrevista com professor Paulo Castor)

[...] alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de um mestre; ao contrário deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará (2003, p. 455).

A leitura de textos como *A Interpretação das Culturas*, de Clifford Geertz, me alerta, enquanto aprendiz de antropólogo, sobre o valor da minúcia na observação e descrição de detalhes (como diferenciar o piscar de olhos de uma piscadela marota?). O lugar de aprendiz de capuêra, que também ocupo quando realizo trabalho de campo, me ensina, por sua vez, uma qualidade muito particular desta atenção, que cabe aos iniciantes desenvolverem ao longo de seu aprendizado. Atenção ao não dito ou, como qualifica Zonzon, à “opacidade do não dito, daquilo que não é objeto de uma percepção reflexiva” (2007, p. 46), ao *insinuado* por meio de expressões faciais e corporais, por meio de frases enigmáticas ou piadas e comentários proferidos pelo mestre ou capuêras mais experientes.

Aprender a ser antropólogo, assim como aprender a ser capuêra, passa por este aprendizado de *saber entrar*¹². A temporalidade específica deste aprendizado que, além de descontínuo e não sistemático, é tão longo quanto durar o envolvimento do praticante com a arte, implica que esta atenção ao insinuado e às minúcias aparentemente mais insignificantes tenha também características muito particulares.

De forma algo paradoxal, à medida que avança e se familiariza com os diversos elementos da capuêra angola, o praticante experiente passa a desenvolver um tipo de atenção aparentemente desatenta. Uma atenção em estado de relaxamento, como propõe mestre Jaime de Mar Grande; ou distraída e não voluntária, como descreve Zonzon (ibid., p. 77), ou talvez ainda uma “inatenção seletiva”, como propõe Richard Schechner (1988). Se “seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”, como afirma mestre Pastinha, seria improdutiva, além de extenuante, a tentativa de manter um regime de atenção como a exigida, por exemplo, em um modelo de ensino escolar.

¹² Por mais que muitas vezes não apareçam nas versões finais de monografias, dissertações e teses, os passos iniciais e desafios de chegada e inserção em campo são parte importante do processo de pesquisa.

Ao refletir sobre seu próprio percurso como pesquisadora, e sobre as dificuldades que encontrou na inserção em seu trabalho de campo, Jeanne Favret-Saada é enfática ao dizer que, das formas de interação possíveis em uma situação de pesquisa etnográfica, a comunicação direta e voluntária é a mais pobre e improdutiva uma vez que neste regime de comunicação toda e qualquer interação se dá dentro dos marcos e objetivos pré-estipulados pelo pesquisador. Uma interação nestes moldes tenta trazer ao grau mínimo os riscos, possibilidades de desvios e surpresas que poderiam assaltar o pesquisador durante seu trabalho de campo obrigando-o, talvez, a improvisar. Retomando como exemplo a hermenêutica de Clifford Geertz, a obsessão com a contextualização de detalhes estranhos pode levar a um certo anesesiamento do potencial e alcance de tais detalhes em um texto etnográfico. Favret-Saada propõe como alternativa uma postura que expressa uma espécie de desarme e de entrega às interações na qual o pesquisador é pego, situado pelas categorias nativas. Nos termos da autora, ser situado e aceitar ocupar este lugar significa:

[...] ser bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los. (2005, p. 159)

O exercício comparativo pode muitas vezes ser problemático por sua possível arbitrariedade. No entanto, justamente em sua arbitrariedade, tais montagens podem ser bastante produtivas. São curiosas as ressonâncias entre a forma de pensar os jogos de capuêra exposta acima (situações de abertura e disponibilidade a interações improvisadas) com as formulações de Favret-Saada sobre a etnografia. A autora afirma:

Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento é onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (2005, p. 160).

Mestre Jaime de Mar Grande afirma que em um jogo de capuêra se “você tentar planejar o que vai fazer, aí não acontece nada! Tem que entrar na roda desarmado, relaxado” (Caderno de campo, São Paulo, 03/12/14). Me parece que para que a capuêra angola ocorra deve-se estar disposto a correr o risco de que uma linguagem de gestos e movimentos incorporados ao longo do treino cotidiano se dissolva, desorganize e recomponha ao sabor e calor do encontro com outro capuerista dentro da roda. Sem esta

abertura não há espaço para o diálogo improvisado de corpos, no máximo para monólogos exibicionistas e desinteressantes.

Podemos lembrar que a palavra experiência remete a situações de travessia e viagem possivelmente sinuosas e perigosas (Turner, 1982). Em ambas as formulações, a de Saada e a de mestre Jaime, a onipresença de uma vontade unívoca, controladora e inabalável inibe qualquer possibilidade de *experiência* fora de marcos pré-estabelecidos e seguros.

Tanto o estado de abertura da situação interativa do jogo quanto a insinuação como forma de iniciação na capuêra parecem remeter a este tipo de exposição a intensidades não significáveis à qual se refere a autora.

Talvez para o aprendiz de antropólogo, assim como para o aprendiz de capuêra, ser afetado, expor-se a uma forma de comunicação involuntária, verbal ou não verbal, que pode assumir formas incompreensíveis, seja uma das possibilidades de adentrar e se colocar em relação com tais intensidades. Ao longo da dissertação apresentarei certas situações específicas em que o ser situado em campo, ou bombardeado por afetos e intensidades, me forneceram pistas para me aproximar de certos aspectos do universo da capuêra angola, como concepções sobre o corpo e regimes peculiares de comunicação, e desenvolver temas importantes da pesquisa.

Cabe aqui um último apontamento com relação à forma como esta pesquisa se desenrolou. Se a condição de aprendiz facilitou minha aproximação e entrada no universo da capuêra, de início tal condição também inibiu certas posturas e gestos que acredito serem bastante corriqueiros dentro do repertório de antropólogos e outros pesquisadores que realizam pesquisa de campo. Por mais que tenha anunciado minha pesquisa e, ao compartilhá-la com boa parte dos membros do grupo durante um evento, recebido aval para realizá-la, o gesto banal de sacar um caderno para tomar notas nunca deixou de me parecer incompatível com os tipos de relações que se estabelecem dentro de um grupo de capuêra.

De certa forma o lugar de aprendiz de capuêra parecia inibir certos aspectos da performance de pesquisador em campo¹³. A ânsia afobada de produzir registros de campo, numa espécie de luta solitária contra a efemeridade do fluir e dissolver de

¹³ Este desconforto que senti, sobretudo no primeiro ano de pesquisa de campo, parece afetar outros antropólogos. Marcio Goldman reconhece que jamais tomou notas na frente de seus “informantes” e que sua primeira entrevista só foi realizada 17 anos depois de seus primeiros contatos com seus interlocutores de Ilhéus/BA, em parte por um certo constrangimento, mas também por acreditar que “o trabalho de campo antropológico não tem muita relação com as entrevistas” (Goldman, 2003, p. 455).

acontecimentos, falas e interações, parecia ser justamente o que podia me afastar da experimentação de tais eventos. Somou-se à tal inibição a simples incompatibilidade entre participar efetivamente de todas as atividades, desde treinar movimentos e instrumentos, até tomar parte na roda, no coro, na bateria ou como jogador, e parar a todo instante para tomar notas. A solução a que cheguei, de forma bastante espontânea e, de início, irrefletida, foi de realizar minhas anotações e descrições após os eventos, reconstruindo-os de memória quando chegava em casa ou mesmo ainda no metrô a caminho de casa com os acontecimentos ainda frescos.

Assim, partindo de certos acontecimentos ou *insights* mais marcantes, tentava elaborar descrições e notas o mais abrangentes possíveis. Em alguns casos, no entanto, as anotações só ocorriam dias ou mesmo semanas depois, quando o evento passado irrompia do esquecimento se articulando a alguma leitura, discussão ou mesmo a novos acontecimentos em campo, ganhando sentido e relevância. Desta forma, boa parte do material a que recorro neste escrito provém de tais lembranças, feitas ainda sob os efeitos do calor dos acontecimentos ou sob a excitação que causa o assalto de uma imagem do passado “que perpassa, veloz”, que “relampeja irreversivelmente” no momento que é reconhecida (Benjamin, 2008, p. 224).

Com o tempo, também passaram a compor este material algumas transcrições de filmagens feitas durante eventos do grupo. Nessas filmagens mestre Jaime de Mar Grande e outras pessoas realizam longas falas, algumas de entrevistas não estruturadas¹⁴ que realizei em fins de 2015 com alguns membros do grupo.

¹⁴ Mais que entrevistas, são gravações de conversas que tive individualmente com alguns membros do grupo em que, a partir da provocação inicial sobre como se deu o envolvimento da pessoa com a capuêra, desenvolvíamos uma conversa não muito direcionada na qual eu realizava perguntas a medida que os assuntos se desenvolviam.

II. Repetir até ficar diferente: imitação, insinuação e improviso no treino de capuêra angola

*Repetir Repetir - até ficar diferente
Repetir é um dom do estilo.
(Manoel de Barros, Livro das Ignorâncias, Poesia Completa, 276)*

O objetivo deste capítulo é, sobretudo a partir da etnografia dos treinamentos cotidianos, abordar alguns dos aspectos do processo de formação dos capueristas. A partir da descrição de algumas dinâmicas de treinamento, pretendo compreender como os iniciantes na prática tomam contato e começam a se apropriar do repertório de movimentos e de certos valores que, em conjunto, conformam a capuêra como uma técnica corporal que combina elementos marciais e lúdicos.

É muito comum, devido à forma fluida com que os movimentos de cada capuerista se sucedem e se sobrepõe um ao outro, que observadores leigos sejam levados a pensar a interação que se dá no jogo como uma coreografia, ou como algo ensaiado. Grupos voltados para apresentações turísticas como o grupo folclórico “Viva Bahia”, além de certas vertentes da própria capoeira, o que hoje se denomina "capoeira contemporânea", ao enfatizarem o aspecto plástico e a estética fluída e concatenada da movimentação da capoeira, acabaram popularizando e fortalecendo esta forma de apreensão. Também se consolidou, no decorrer do século 20, uma certa concepção de capoeira que tendeu a enfatizar apenas sua dimensão esportiva e marcial em detrimento de aspectos ritualísticos, musicais e teatrais.

No entanto, a *capuêra* a qual me referirei ao longo deste trabalho opera por parâmetros distintos dos explicitados acima. Se é possível delinear o processo histórico de nascimento e desdobramento de um projeto de capoeira como “esporte branco”, ou ainda rastrear traços das influências deixadas na capoeira atual, angola ou regional, pelos grupos folclóricos dos anos 50 e 60, como aponta Reis (2000), este trabalho deve ser pensado como uma incursão nos aspectos ambíguos que fazem da capoeira algo mais que uma bela coreografia, um esporte ou arte marcial. A *capuêra* angola na qual mergulhei e com a qual fui me familiarizando, seguindo as pistas de Mestre Jaime de Mar Grande, mostrou-se bastante arredia a qualquer espécie de definição que reduzisse sua complexidade prática. Esta capuêra angola parece optar pela difícil tarefa de equilibrar-se numa ginga que oscila constantemente entre diversas possibilidades de classificação: luta, brincadeira, teatro, dança, ritual, etc.

A decisão de focar neste capítulo os treinos cotidianos do grupo de capuêra Paraguassu é, de certa forma, arbitrária no sentido que opera um corte entre treino e prática (o jogo no contexto de uma roda ou demais situações) que pouco condiz com a forma como estes momentos são concebidos e apreendidos pelos capueristas com quem convivo, e a forma que as duas dinâmicas se sucedem no tempo, senão como continuum ao menos como ciclos que se complementam e entrelaçam. Como nos diz Frede Abreu em seu livro *O Barracão do Mestre Waldemar* (2003), em meados da década 30, quando o mestre baiano Waldemar da Paixão se inicia na capoeira, o aprendizado dava-se por "oitiva" durante os momentos festivos de jogo. Eram nas rodas, que ocorriam perto de quitandas e botecos, que, segundo Abreu, os mestres iniciavam seus discípulos "pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele" (Abreu 2003, 20). Este método, ou anti-método, ensejava uma forma aprendizado que não decorria de uma separação, mas que se dava como parte do fluxo da vida cotidiana das pessoas. Fato que aponta para uma continuidade da "oitiva" é que o próprio mestre Jaime de Mar Grande enfatiza a importância do aprendizado que se dá no jogo durante as rodas ao estimular que alunos iniciantes ou mesmo pessoas que nunca treinaram capuêra entrem na roda e se arrisquem na interação com outros capueristas.



Figura 1- Aprendendo a jogar capuêra, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)

A escolha deste capítulo justifica-se, no entanto, tanto pela qualidade das observações que pude produzir durante os treinamentos quanto pelo fato de que a observação e descrição detida das diversas dinâmicas de treinamento revelaram-se situações privilegiadas para apreender noções que atravessam o universo da capuêra. Talvez, devido à dimensão reflexiva que acompanha seu viés bastante prático, nos treinamentos as relações entre conceitos e valores e o repertório de movimentos da capuêra fiquem mais explícitos para quem se inicia ou quem se aproxima da prática como pesquisador. Ao longo de minha pesquisa, o treino me pareceu um lugar interessante a partir do qual olhar para outros aspectos da capuêra.

Em primeiro lugar, cabe a indagação sobre o tipo de abordagem ou a forma como o corpo é pensado na capuêra angola. Se este não é meramente um corpo de atleta, apesar do forte preparo físico, ou um corpo habilitado e treinado para execução de coreografias, quais são as características deste corpo que é produzido cotidianamente nas longas sessões de treino coletivo que caracterizam o dia a dia de um grupo de capuêra angola? E, em que medida tanto as habilidades físicas e sensoriais, quanto os procedimentos e dinâmicas práticos do treinamento, se articulam e engendram valores centrais na prática da capuêra angola?

Algo que chama minha atenção quanto ao processo de formação de um capuêra é que parte do processo de construção de um corpo solto, flexível e apto às interações improvisadas do jogo dá-se por meio de um treinamento cotidiano constituído por uma série de dinâmicas imitativas e bastante repetitivas. Isto evidencia que, da mesma forma que o improviso em uma jam session de jazz depende do domínio de escalas e bases rítmicas repetidas e ensaiadas exaustivamente, o improviso na capuêra angola também tem certas bases subjacentes ao jogo e interação entre os corpos. Assim, a fluidez e o espontaneísmo que marcam as performances de muitos capueristas é apenas um dos momentos de uma sequência maior que envolve horas e horas de treinamento e incorporação de um repertório bastante claro de movimentos corporais¹⁵.

Ao longo do cotidiano de treinamentos, percebi que dois princípios orientavam o processo de aprendizado dos alunos iniciantes ou mais avançados: o aprendizado da capuêra revelou-se, a princípio, imitativo e relacional. A *movimentação*, ou conjunto de

¹⁵ Isto não significa que não existam muitas exceções a regra. Muitos capuêras passam com o tempo a privilegiar a presença em rodas em detrimento da frequência e assiduidade nos treinamentos.

golpes, esquivas e acrobacias que serão utilizados e concatenados das mais diversas formas durante os jogos são ensinados aos alunos a partir da demonstração prática realizada pelo mestre, ou pelo responsável pela condução do treino. É a partir da imitação destes referenciais concretos que a forma e a dinâmica da *movimentação* são apreendidas. Por mais que, como demonstrarei mais à frente, a reflexão sobre a capuêra em um sentido mais intelectual perpassa todo o aprendizado, é basicamente pela via da imitação prática e corporal que os alunos são apresentados à arte. Do início ao fim de seus aprendizados, se fim houver³, os movimentos são apreendidos pela experiência corporal imediata. Uma das frases de mestre Jaime de Mar Grande que sintetiza seu pensamento sobre a capuêra angola diz que “a prisão do movimento é a prisão do pensamento. Ser livre é pensar e movimentar-se livremente”. Neste sentido vale a indagação sobre como os procedimentos imitativos e repetitivos do treino corporal contribuem para esta busca por liberdade de movimento e pensamento.

Como procedimento básico do aprendizado da capuêra angola, a imitação parece, a princípio, entrar em choque com o ideal de que cada capuerista deve ser livre em seus movimentos, devendo encontrar e desenvolver a *sua* capuêra, o seu jeito de jogar e se movimentar. Assim, um segundo objetivo deste capítulo é explorar tanto o conceito de imitação, partindo de algumas reflexões teóricas, quanto as peculiaridades que tal conceito ganha como princípio pedagógico que orienta a preparação dos capuêras. O princípio da *insinuação*, abordado ainda na introdução do trabalho, surge com força na caracterização deste pensamento pedagógico. Mestre Jaime de Mar Grande afirma que:

Quem diz que ensina capuêra pra outra pessoa tá mentindo. Quem diz que ensina tá ensinando padrão e não capuêra. O que o mestre faz, o que o professor faz, é dar elementos pra que a pessoa descubra a capuêra por si mesma. O que a gente passa é uma forma pra pessoa encontrar a própria capuêra. O verdadeiro aprendizado é por insinuação. A pessoa deve experimentar por si para aprender (Caderno de Campo, São Paulo, 07/02/15).

A fala de mestre Jaime aponta para um modo de pensar a relação com o repertório de movimentos corporais e a forma de ensino destes aos iniciantes. Mais do que transmitir a capuêra para seus alunos na forma de certos golpes e movimentos ou de certos jargões do tipo "capuêra é isso, capuêra não é aquilo!", o que o mestre diz fazer é *insinuar* possibilidades de caminhos pelos quais os iniciantes possam experimentar e descobrir não só a capuêra, num sentido abstrato e totalizante, ou

"tradicional", mas a *sua* capuêra. Assim, os ensinamentos do mestre, sejam sobre movimentação, sejam reflexões filosóficas sobre a capuêra angola, não transmitem informações mas dão pistas para que cada capuerista comece ou continue a trilhar seu caminho de aprendizado.

Tal concepção do que significa conhecer e ensinar não diminui a importância do mestre como figura central na capuêra. A meu ver aumentam seu valor, pois deslocam a concepção de conhecimento da capuêra de algo como um sistema de representações abstrato que é *possuído* por alguém e *transmitido* a outrem para algo imanente, repertório que se entrelaça à própria materialidade da existência do mestre e seus discípulos. O que se aprendeu nas batidas do pulso está indissociavelmente emaranhado às fibras daquele que experimentou e aprendeu e não pode, portanto, ser ensinado ou transmitido, mas poderia, nas palavras de mestre Jaime de Mar Grande, ser insinuado e experimentado.

Se o aprendizado da capuêra se dá por imitação, esta imitação não se restringe à mera replicação de formas. Na capuêra angola imitação deve produzir um corpo e uma atenção muito particulares, permeáveis e responsivos aos mais diversos estímulos ambientais. Para usar uma imagem de Tim Ingold, o treinamento parece habilitar o capuerista a "ressoar com as propriedades do ambiente." (Ingold, 2010, p. 21). Desta forma, passamos de um ensino pensado como transmissão de certas formas para um ensino pensado na chave da experiência, uma educação da atenção.

Esta ênfase nos aspectos relacionais da capuêra angola talvez fique mais explícita e palpável no segundo capítulo da dissertação quando, seguindo o som dos instrumentos e os cantos, tento adentrar no universo da roda de capuêra propriamente dita. Acredito que estes dois elementos, o aspecto imitativo e relacional, que estruturam parte do preparo de um capuerista, forjando um corpo dilatado e poroso, podem contribuir para a compreensão de diversos outros elementos que emergirão no fluir do texto: do aspecto ritualístico e congregacional da roda de capuêra às reflexões sobre outras formas de aprendizado que compõem a formação dos capuêras.

Forjar um corpo para o improviso: desenvolvendo habilidades e afinando a atenção

No espaço onde ocorrem os treinos e rodas da Paraguassu uma imagem chama atenção: ao lado da porta de entrada se encontra um grande banner com a imagem de mestre Jaime de Mar Grande tocando berimbau com a seguinte frase escrita: "*a padronização do movimento é a prisão do pensamento, ser livre é pensar e movimentar-se livremente*". A frase, utilizada em diversos materiais produzidos pelo grupo, de camisetas e panfletos ao blog na internet, é como uma síntese da perspectiva libertária de mestre Jaime sobre a capuêra angola. Como o grupo sub-loca uma das salas de uma academia de ginástica e artes marciais, chama atenção o contraste desta afirmação em relação, por exemplo, à forma como aparece a divulgação das aulas de boxe, que ocorrem em outra sala. Com uma foto da professora como fundo destaca-se no banner de divulgação das aulas a seguinte frase: "Perca até 1000 calorias por aula!". Estou certo de que são inúmeras as perspectivas sobre o boxe, como bem demonstrou Loïc Wacquant (2002) em sua bela etnografia sobre uma academia de boxe em um bairro negro de Chicago, mas evoco a imagem pois o contraste produzido me parece ressaltar um certo anti-utilitarismo que perpassa a prática da capuêra angola.

De fato, o que se produz no cotidiano do espaço de capuêra passa longe deste tipo de abordagem do corpo em termos estatísticos, de ganhos ou perdas calóricas, de medidas de circunferências e volume de músculos. O treinamento da capuêra produz corpos porém os valores que orientam o processo vão em outra direção.

Em uma perspectiva histórica, tal contraste evoca uma longa disputa que se desenrola, pelo menos, desde meados da primeira metade do século XX no seio da própria capoeira. É neste período, depois de ter sido por décadas tratada com "doença moral negra", no período do Império, ou como crime de vadiagem a partir da proclamação da república em 1889, que se inicia um longo processo no qual diferentes perspectivas sobre a capoeira entram em conflito.

Neste processo, que é o processo mesmo de constituição da capoeira ou capoeiras como conhecemos hoje, processo que Mathias Röhrig Assunção (2005) chama de modernização da capoeira, há um embate e uma oscilação constante entre de um lado uma forma de ver a capoeira que a toma como esporte, ou "esporte branco" como afirma Letícia Vidor de Sousa Reis (2000), e de outro uma perspectiva que enfatiza seus aspectos lúdicos e rituais, símbolos de sua origem negra. Segundo Reis,

no primeiro caso a capoeira é apropriada como luta esportiva e, no limite de tal tendência, passa a contar com trajés, local e regras definidos e controlados por um árbitro. Nesta capoeira pensada como esporte branco "desaparece a ambigüidade, isto é, a capoeira deixa de ser uma performance artística (marcada pela música e pela dança)" (Reis, 2000, p.67).

Vale lembrar que desde suas primeiras representações, surgidas na primeira metade do século XIX em pinturas de viajantes europeus, como "*Jogar capoeira - Danse de la Guerre*" de Johan Moritz Rugendas (1835), a capoeira é representada como manifestação que parece oscilar entre a interação lúdica e a luta. Analisando autos de prisão de escravizados e libertos negros da primeira metade do século XIX no Rio de Janeiro, Carlos Eugênio Líbano Soares chama a atenção para o fato de que, em tais autos, a atividade de "*jogar capoeira*" aparece como um dos motivos recorrentes das diversas prisões efetuadas no período joanino. Citando Soares: "No início da década de 1810, era comum o escrivão relatar que o indivíduo estava 'jogando' capoeira, algo que demonstra a presença do lúdico, do exercício" (Soares, 2008, 76). Ao analisar os autos de prisão ao longo do período histórico que sua análise cobre, Soares mostra como o aspecto lúdico sempre dividiu espaço com os aspectos marciais. Assim, os "capoeiras", como passaram a ser denominados os que praticavam esta arte, podiam ser presos tanto por estarem jogando capoeira quanto por estarem portando facas e navalhas ou por terem desferido perigosas cabeçadas em momentos de conflito. Além disso, Soares demonstra que as atividades dos capoeiras estavam intimamente associadas ao calendário festivo da cidade, como também ocorre na capoeiragem da cidade de Salvador (Assunção, 2005).

Apesar de alguns exemplos extremos como o expresso no opúsculo "O guia da Capoeira ou Ginástica Brasileira", escrito em 1907 por um oficial do exército e dedicado "*à distinta mocidade*", ou por Aníbal Burlamarqui em seu livro de 1928, "Ginástica nacional (Capoeiragem) metodizada e regrada", que afirmam uma concepção totalmente esportiva de capoeira (Reis, 2000, p.66), o que vemos ao longo deste processo são mais movimentos pendulares que combinam gradações distintas de competitividade, ludicidade e ritual do que posições plenamente dicotômicas e estanques.

Longe de estarem adormecidas, estas contendidas estão bem vivas e os vetores esportivizantes, inflados pelo nacionalismo do Estado Novo, se fazem sentir ainda hoje e não apenas no anseio de alguns por transformar a capoeira em esporte olímpico e nas

recentes discussões sobre sua profissionalização mas, inclusive, no seio da própria capoeira angola, que a princípio se constitui como resistência a tal processo. Não é meu intuito realizar uma revisão da história, algo já muito bem feito por autores como Soares (2008), Assunção (2005) e Reis (2000), mas apenas dar certa profundidade histórica ao tema da ambiguidade que marca a prática da capuêra e o qual pretendo abordar de uma perspectiva etnográfica.

Ao entrar no espaço da Paraguassu em um dia qualquer, poucos instantes antes de se iniciar o treino do dia, a cena com a qual me deparo é geralmente a seguinte: no canto do salão um incenso solta sua fumaça perfumada depois de ter sido passado por todo o lugar pelo professor Paulo Castor ou pelo treinel Eduardo Sobral; no aparelho de som toca um CD de músicas de capuêra ou samba de roda¹⁶. Dispersos pelo espaço os alunos aguardam o início do treino enquanto se alongam e conversam descontraidamente e quando novas pessoas chegam ao espaço, além dos cumprimentos normais, a recepção ocorre muitas vezes com brincadeiras que simulam certos movimentos ofensivos da capuêra como uma rasteira ou uma cabeçada. A interação lúdica perpassa todo o treino. Em geral o treino começa com uma sequência de alongamentos que enfatizam pescoço, ombros, parte anterior e posterior das coxas, virilhas e pulsos.

Apesar de ocorrer de forma descontraída e ser permeado por conversas e brincadeiras, certos assuntos, como discussões políticas, são explicitamente evitados durante o treino. Esta situação me remete a imagem utilizada por Loïc Wacquant para se referir ao *gym* de boxe como um “*templo de culto pugilístico*” ou uma “*ilha de virtude*” dentro da qual se daria aos praticantes um espaço de sociabilidade protegida da violência e instabilidade das periferias estadunidenses (Wacquant, 2002, p.44).

Esta espécie de controle fronteiriço, ou negociação, entre dentro e fora atravessará diversos aspectos da capuêra, do cuidado com o espaço à noção de corpo e à forma como a interação corporal é pensada no momento de jogo. Apesar da seriedade e disciplina com que é encarado, o ambiente de treinos é marcado por uma sociabilidade bastante descontraída, permeado de brincadeiras e conversas, sendo muitas vezes finalizado com uma refeição, um lanche ou uma ida ao bar para beber cerveja.

¹⁶ Os cds mais escutados são o de mestre Paulo dos Anjos, mestre Gerson Quadrado, mestre Traíra, mestres Waldemar da Paixão e Canjiquinha, e um cd gravado durante um evento de início de ano durante uma roda da própria Paraguassu na Ilha de Itaparica.

Ao longo destes três anos e meio que venho treinando capuêra angola junto à Paraguassu não me lembro de ter participado de dois treinos que fossem completamente iguais do começo ao fim. Apesar das dinâmicas propostas pelo mestre e pelos professores se repetirem, a forma como são compostas ou a ênfase que é dada em cada exercício varia bastante. Assim, longe de ser uma metodologia padronizada e estanque, os treinos me parecem ser elaborados como mosaicos que combinam de maneiras diversas um certo repertório de exercícios e dinâmicas. A dinâmica lúdica do jogo, com sua livre composição de movimentação e interação a partir de certo repertório de golpes e movimentos, parece se refletir e informar a própria forma de composição ou pedagogia dos treinos.

Os treinos são quase sempre coletivos e o número de alunos oscila de 4 à 15 pessoas, em média, que dividem o espaço de cerca de 50m² da academia. Apesar da partilha do espaço e das interações serem um dado constante há uma certa diferença entre as dinâmicas de treinamento: algumas privilegiam um processo mais individualizado, talvez de apreensão formal dos movimentos; outras focam mais na relação e interação entre dois ou mais alunos, ou na percepção de si mesmo na relação com outro.

Na capuêra angola é bastante comum escutarmos a seguinte frase: "capuêra não é apenas jogar as pernas para o alto!". Nesse mesmo sentido, Mestre Jaime de Mar Grande costuma repetir uma frase atribuída a seu mestre, Paulo dos Anjos, "Hoje em dia tem muito capuerista, mas tem muito pouca capuêra". As frases apontam para o fato de que a capuêra não se restringe à mera execução formalmente correta de certos movimentos. Talvez, lá onde haja movimentos em excesso, e até mesmo belos movimentos, há ausência de capuêra. Alguns de seus elementos constitutivos não estariam em uma estética ligada apenas à forma, mas em uma estética ligada à relação. Assim como o capuêra não pode planejar suas ações em um jogo, também não pode apenas repetir certas sequências de movimentos. A capuêra se expressa quando a origem e o sentido de cada gesto que ocorre dentro de um jogo emanam, não de uma vontade egocêntrica e isolada, mas da composição desta vontade com os demais elementos e forças em relação dentro da roda durante um jogo.

A habilidade de um capuerista de improvisar sequências de ações quando em relação com um parceiro de jogo em uma roda, reside não apenas na criatividade com que ele compõe tal sequência com golpes, esquivas e acrobacias treinados, mas também, e talvez sobretudo, no ajuste e concatenação de suas próprias ações com as

ações e proposições do parceiro de jogo e dos demais agentes de uma roda. Sem esta atenção, que se situa na fronteira do próprio corpo com o ambiente e com o corpo do outro, a atuação de um capuerista durante um jogo pode facilmente tornar-se mera exibição virtuosa de movimentos acrobáticos. O improvisado se diferencia do exibicionismo afetado justamente por seu enraizamento na relação, pois emerge de um campo de interações entre múltiplos agentes. O lance surpreendente e inesperado, que deixará todos boquiabertos, é aquele que surge não da vontade onipotente de um sujeito, mas do cruzar e interagir de forças que se relacionam na roda de capuêra.

Se por um lado, como diz mestre Jaime de Mar Grande, a capuêra só ocorre na ausência de planejamento, em estado de relaxamento e desarme, por outro, a abertura e confiança para se entregar de forma relaxada a este encontro com o desconhecido passa por um longo preparo das faculdades motoras e perceptivas do corpo como um todo. A repetição exaustiva de certo repertório de golpes, esquivas, saltos, etc, além de munir o capuerista de uma linguagem corporal específica também acaba produzindo certas qualidades corporais como o relaxamento, a leveza e a flexibilidade; certas disposições emocionais específicas como o controle da ansiedade, afobação e medo; e certas habilidades perceptivas. Uma vez que o treino exaustivo destes movimentos acaba transformando o corpo e a percepção de quem os executa, afastamo-nos da ideia de que os golpes e gestos sejam simplesmente manipulados.

O treino de capuêra, mais que conformar um corpo segundo certos padrões que lhe são externos, forja um corpo atento e disponível para a interação. Os trechos que seguem formam uma espécie de montagem na qual sobressaem dinâmicas de treinamento marcadamente voltadas para um treino da percepção dos alunos: dos alunos entre si ou do ambiente em toda sua complexidade, do solo que se tateia com os pés, da música que ressoa no corpo, das presenças que habitam o espaço, dos atravessamentos que irrompem inesperadamente.

O treino começa com um alongamento com todos em círculo. À medida que mestre Jaime realiza um movimento todos o acompanham. Mestre Jaime diz *"agora vamos girar a cabeça"*, ao notar que algumas pessoas o faziam com os olhos fechados, emenda *"Não fecha o olho não! O olhar sempre acompanha o movimento da cabeça"*. Este é um elemento central dos treinos. Adaptar o olhar: sempre aberto e atento ao movimento dos outros, aos muitos giros e inversões de perspectiva (até mesmo para aprender a lidar com as tonturas e náuseas que muitos iniciantes sentem nos primeiros meses ou anos de prática). Fechar os

olhos, como um gesto de olhar para dentro, é algo que não pertence ao repertório de gestos da capuêra.

Mestre Jaime pede para que façamos uma ginga básica, atentando para dois pontos: a movimentação dos braços que se alternam na defesa do rosto e parte frontal do tronco e a mudança de base dos pés que se alternam entre pés paralelos e pés alternados (um na frente outro atrás), joelhos sempre flexionados e braços relaxados. Mestre Jaime diz *“Essa troca de braços deve ficar mecânica, natural. E os braços sempre relaxados, só tensiona quando vem um golpe. Agora é pra fazer a movimentação grande, ocupando o espaço, pra isso tem que usar os braços. Imagina que seu corpo é grande... ói!”* E ao dizer isso realiza, simultaneamente, os movimentos que descreve, desenhando parábolas pelo ar. A segurança com que movimenta os braços e as passadas da ginga têm a dimensão de seus cinquenta anos de prática de capuêra. *“E depois, quando vocês estiverem seguros nessa movimentação, aí podem sair do feijão com arroz. A ginga pode se transformar: tá no alto, tá embaixo, expande o corpo, depois recolhe e fica pequeno. A ginga é o principal movimento. É dela que sai tudo”*. Atento à cada aluno mestre Jaime se dirige à Mari, *“Cuidado pra não tirar os pés do chão quando dá as passadas. Você tem que tatear o chão com os pés, sentir o chão pra ficar segura”* (Caderno de campo, São Paulo 09/04/15).

Paulo Castor dá início a um treino de algumas variações de esquiva. O primeiro movimento consiste em abaixar-se deixando que o peso do corpo dobre os joelhos e os projete para frente enquanto uma mão apóia-se no solo para servir de base para que o corpo gire. O segundo movimento é semelhante com a diferença que o corpo se projeta para trás sem que os joelhos sejam dobrados, assim as mãos são apoiadas no solo, mas o quadril permanece alto. Tais esquivas servem para desviar de golpes giratórios ou frontais como benção, meia lua de compasso, armada, martelo, rabo de arraia, esporão, etc. Em círculo, todos os alunos presentes executam os movimentos de esquiva como que fugindo de oponentes imaginários enquanto o professor Paulo Castor vai de um em um aplicando uma sequência de ataques dos quais o aluno se esquiva com o movimento descrito. Nos alunos mais novos os ataques vêm lentos e estereotipados, o que lhes facilita a leitura corporal e dá mais tempo de reação. Já com os alunos mais velhos os ataques vêm em sequências rápidas e com potência maior, além do fato do professor esporadicamente tentar surpreender o

aluno com mudanças rápidas no sentido dos golpes para ver se ele está realmente atento. À medida que os ataques se tornam mais rápidos e imprevisíveis o tempo de reação do aluno torna-se menor o que lhe exige grande rapidez em sua percepção do movimento e reação a ele. No ápice dos ataques não há tempo para raciocinar, e a esquiva parece vir mais de uma intuição que depende dos músculos do capuêra e da gravidade do que da cognição. É o corpo que parece reagir intuitivamente através do movimento de esquiva. Lembro-me de Loïc Wacquant ao dizer que no boxe o corpo é a estratégia espontânea, ele sabe, compreende, julga e reage simultaneamente. A forma do movimento funciona como meio pelo qual a energia do capuêra flui em interação com o movimento do oponente (Caderno de campo, São Paulo 02/03/15)¹⁷.

Após algumas sequências de movimentos, mestre Jaime nos pede que, em duplas, iniciemos pequenos jogos espalhados pelo espaço e que mudemos os pares aleatoriamente de forma a surpreender uns aos outros. Dez pessoas ocupavam o espaço formando cinco duplas que se re-combinavam aleatoriamente. A dinâmica era tal que cada pessoa devia estar atenta ao seu próprio parceiro e à movimentação das outras duplas, pois, não sendo o espaço muito grande, pernas e golpes alheios podiam atravessar a esfera de interação da dupla a qualquer momento vindos de qualquer sentido. A movimentação constante, as repentinas recombinações das duplas, a proximidade de diversos corpos gingando e soltando golpes exigia de cada pessoa uma atenção alternante entre várias camadas: em seu próprio corpo, no âmbito da relação com o parceiro de jogo, e outra mais abrangente que envolvia as demais duplas, a música que vinha do rádio e as possíveis observações de mestre Jaime (Caderno de campo, São Paulo 10/09/14).

A partir da leitura dos trechos acima ressalto que o foco de tais dinâmicas não está mais todo sobre a forma dos movimentos, mas sobretudo na realização destes dentro de uma situação de interação. Neste sentido, a preocupação formal está submetida a uma preocupação com o tempo de execução de cada golpe, fato que depende diretamente da percepção do próprio corpo em movimento, da distância e da intensidade da movimentação do corpo do outro e de outras contingências espaciais. Como em algumas das situações descritas acima, a situação do jogo exige dos

¹⁷ A citação de Wacquant, presente neste trecho de meu caderno de campo está em (Wacquant, 2002, 118

capueristas uma agilidade de percepção e reação que aumenta na mesma medida em que a interação que se dá nos jogos é mais fluida.

O jogo de capuêra difere de outras modalidades marciais pois nele o objetivo não deve ser buscado de forma direta. Certas noções, como malandragem, malícia e manha, que habitam o universo prático-conceitual da capuêra fazem com que as interações que se desenrolam no jogo ganhem nuances e sutilezas. A intenção de um capuêra experiente de derrubar alguém com uma rasteira jamais será expressa num gesto claro e direto. A farsa, o teatro, a mímica e a trapaça são, em geral, camadas que se articulam à dimensão mais marcial de golpes e esquivas. Assim, a habilidade de um capuerista está, em grande medida, ligada a sua capacidade farsesca, a seu trato com as ambiguidades, sendo que sua criatividade se expressa na medida em que desdobra movimentos e golpes em feixes de possibilidades que nunca se fecham sobre si. No entanto, a experiência de um capuêra também reside em sua habilidade de perceber no parceiro de jogo este mesmo jogo de ambiguidades e mascaramento de intenções, sendo capaz de perceber e reagir de forma rápida aos movimentos ambíguos desferidos contra ele. Como afirma o professor Paulo Castor *"O corpo deve estar preparado para tudo. A capuêra é o corpo trabalhando com a mente, a mente com o corpo e os dois com o coração. Capuêra se joga com a emoção!"* (Caderno de campo, São Paulo 30/09/14).

Apesar da ênfase colocada no olhar, que na capuêra é sempre dirigido para fora, esta percepção se dá com o corpo como um todo, com os olhos, mas também com os pés que tateiam o solo e as mãos que sentem o espaço ao redor do próprio corpo. Durante um treino que realizei em parceria com Vitalli, um aluno russo com cerca de 8 anos de prática, ele me descreve uma imagem interessante para pensar a percepção do capuêra: "Você tem que fazer como um gato, que sente com os bigodes. Tenta usar o seu corpo pra perceber." (Caderno de Campo, São Paulo 03/11/14). Percepção, nesta chave, é deixar que o movimento do próprio corpo - olhos, mãos, ouvidos – ressoe e corresponda aos movimentos do ambiente (Ingold, 2000). Talvez, mais que apreender a movimentação e intenções latentes em cada gesto do parceiro de jogo como numa leitura, como vinha dizendo até o momento, o capuêra os apreenda numa espécie de ressonância ou vislumbre corporal que lhe permite reagir de forma eficaz aos movimentos, muitas vezes perigosos, do corpo do outro.

As habilidades construídas ao longo do processo de treinamento ultrapassam a mera execução virtuosa de um repertório de movimentos formalmente codificados como golpes, esquivas ou acrobacias. O treino exaustivo de tais formas produz

habilidades em um sentido bem mais amplo e complexo: habilidade como uma forma de consciência e relação finamente ajustada e responsiva ao ambiente e todos os seres que nele habitam e interagem. A habilidade de realizar certo movimento de ataque, como uma meia lua de compasso, ou de esquiva, como um rolô ou negativa, é qualquer coisa menos automática pois há nela uma “responsividade rítmica” (Ingold, 2011, p.61) que se relaciona a condições e interações ambientais altamente movediças. Como afirma o autor: “Há nesta responsividade uma forma de tomada de consciência que não se retrai, mas, pelo contrário, cresce em intensidade de acordo com a fluência de ação” (Ingold, 2011, p.61, tradução minha)¹⁸.



Figura 2- Martelo e Esquiva, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)

¹⁸ “In this responsiveness there lies a form of awareness that does not so much retreat as grow in intensity with the fluency of action.” (Ingold, 2011, 61)



Figura 3- Rasteira e Aú, São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)



Figura 4- Olhares na roda, São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)



Figura 5- Olhares na Roda, Baiacu, Vera Cruz/BA (Foto de Luiza Snege)

Neste tipo de consciência, exercitado durante os treinamentos cotidianos mas sobretudo durante as rodas de capuêra, todos os sentidos do capuerista funcionam em conjunto: o olhar, sempre voltado para fora, ganha sutilezas como a ampliação da visão periférica e a adaptação a um mundo que gira e se movimenta mais que o habitual; os pés, braços e demais partes do corpo tornam-se membros de tato tão finos quanto as mãos; a escuta deixa de ser um privilégio dos ouvidos e o corpo como um todo torna-se um órgão de escuta e reverberação de sons e vibrações.

Indo além das habilidades perceptivas e sensoriais descritas acima, pergunto-me o que significa pensar em um corpo que pode se expandir e encolher, abrir e fechar, ou num corpo com atributos de gato que sente o ambiente para além dos limites da pele? Formulada em outros termos, a pergunta que lampeja é a seguinte: que corpo é este que *ressoa com* o ambiente e se abre e fecha às ações e intenções externas?

Com todo o cuidado de evitar aproximações demasiado bruscas, a imagem proposta por Viveiros de Castro para pensar o corpo ameríndio, em um sentido não biológico, me é irresistível e inspiradora: "o corpo como feixe de afecções e capacidades" (Viveiros de Castro, 2006, 380). Em tal acepção, o corpo surge como

lugar onde coisas acontecem: trocas e afetações, definições, negociações e transformações de perspectiva. O próprio Ingold, seguindo uma inspiração de Gregory Bateson, ao pensar a mente como algo que não está na cabeça, mas sim lá fora, imanente ao engajamento perceptivo ativo entre organismo e ambiente (Ingold, 2000, p.171), aponta para uma outra forma de pensar o corpo: tomá-lo não em um registro biológico, como unidade fechada e autocentrada, mas no registro da pessoa, algo composto, poroso e aberto à intersecções e atravessamentos.

Num belo trecho de seus escritos fragmentários de “*Infância em Berlim por volta de 1900*”, Walter Benjamin remete aos potenciais e perigos deste tipo de relação com o mundo no qual as fronteiras entre os seres é percebida como algo tênue e em negociação. Ao narrar suas caçadas de borboletas no jardim de Brauhausberg, Benjamin conta:

Entre nós começava a se impor o velho estatuto da caça: quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de ser humano pudesse ser reavida (Benjamin, 2012, p. 81).

Em Benjamin, esta forma de estar no mundo remete ao que ele chama de “faculdade mimética” (2008, p. 108) ou a capacidade de produzir semelhanças, afetar e ser afetado por outros seres. Para o autor, tal faculdade estaria presente e se expressaria em diversas dimensões da vida. Na vida humana, marcaria profundamente jogos e brincadeiras infantis e também de adultos, como a capuêra por exemplo. Mimetizar outro ser, deixar-se seduzir por ele, ressoar com suas propriedades e qualidades, *ser afetado*, pode ser algo que guarda seus perigos, como o perigo de diluição na alteridade.

Como, ainda pensando com Benjamin, no caso da criança que ao se esconder atrás de uma porta veste-a como máscara ou ao esconder-se atrás de uma cortina torna-se espectro branco flutuante e esvoaçante que, se descoberta por alguém, corre o risco de se ver para sempre urdida às cortinas como fantasma ou "encantada por toda vida como uma pesada porta" (Benjamin, 2012, pp. 91-92). Na capuêra angola, este tipo de relação, que evoca um certo poder de sedução, pode ser uma das formas de se compreender o conceito de *mandinga*.

O tipo de ajuste mútuo, ou afinação, da percepção aos movimentos trocados pelos capueristas nos treinos e nas rodas ganha uma dimensão de negociação de fronteiras. De fato, uma imagem que é utilizada para pensar o jogo, na mesma medida

em que a ideia de diálogo, é a de negociação e ocupação de espaço. Deve-se ocupar e jogar com os espaços *abertos* pelo oponente/parceiro de jogo preenchendo-os ao mesmo tempo em que se toma cuidado em *não abrir espaços no próprio corpo* oferecendo vulnerabilidades ao outro. Além deste cuidado com a proteção e ocupação dos espaços e vulnerabilidades abertas pelo oponente com golpes ou com outros tipos de movimento, há também uma forma de jogar utilizando-se deste outro poder de sedução – farsesco, traiçoeiro e talvez mágico – que, como sugiro, podemos interpretar como *mandinga*.

Uma das dimensões da *mandinga* está nesta forma de jogar que, através de movimentos do corpo, gestos e olhares, "*traz ou outro pro seu jogo*", "*quebra o jogo do outro*", "*seduz para uma armadilha*". A *mandinga* encerra em si uma dimensão oculta e perigosa deste jogo de indução à imitação e expressa, talvez, uma dimensão 'mágica' da manipulação do repertório ou linguagem corporal da capuêra. Os mestres, ou os capuêras mais experientes, não apenas "*soltam movimentos*" de forma prolixa e descontrolada, mas sabem como utilizá-los de forma a conduzir sutilmente o jogo, seduzindo seu oponente com suas propostas, levando-o a cair em suas armadilhas.

Como afirma o professor Paulo Castor, no jogo de capuêra deve-se "*engolir o outro com a sua capuêra*". Este tipo de poder me parece expressar outro nível de ambiguidade que marca os valores que mediam a interação no jogo de capuêra: "*engolir o outro*" não se confunde com obliteração ou dominação, estando mais próximo de uma dinâmica diplomática orientada por uma ética da brincadeira. Nesta ética, inerente à brincadeira da capuêra angola, os parceiros de jogo medem forças sem que isso redunde em domínio completo do outro, o que encerraria a brincadeira e impediria seu desdobramento em outras situações. No jogo da capuêra angola, um dos grandes perigos é o de ser engolido pela capuêra do outro, sendo seduzido e tornando-se presa das artimanhas do capuerista mais experiente. No entanto, para além de uma conotação possivelmente negativa, esta dinâmica é parte constitutiva do jogo. No espaço da roda, o perigo de ser engolido pelo outro torna-se um fator dinamizador da interação lúdica.

Outra dimensão deste desenvolvimento de habilidades para a interação e improviso no jogo está no plano das qualidades corporais produzidas pelo treino. Como me revelaram certas afirmações e julgamentos relativos a meu próprio corpo ou estado de espírito em diferentes situações, um corpo duro e tenso e um estado de espírito de ansiedade e afobação são características que não contribuem para o tipo de relação que se estabelecerá no decorrer de um jogo.

Durante um jogo que eu realizava com um capuerista de São Paulo, mestre Jaime de Mar Grande, que estava sentado na *boca da roda*, cochicha em meu ouvido num momento de interrupção do jogo, "*Carlos, você está muito afobado, tenta relaxar!*" (Caderno de Campo, São Paulo 04/14). Em outra oportunidade, durante um dos treinos cotidianos quando realizávamos sequências de "aus", o mestre novamente tece um comentário em tom de aconselhamento: "*Carlos, relaxa, se solta. Você tá duro, relaxa essa cabeça*" (Caderno de Campo, São Paulo 02/09/14). Relaxar a cabeça pode ser compreendido tanto no sentido de relaxar os músculos do pescoço e deixar que a cabeça penda em direção ao solo, quanto no registro psicológico de relaxar quanto a problemas ou stress da vida pessoal cotidiana e fruir mais descontraidamente os movimentos do corpo na interação com o parceiro de jogo.

Em um dia que treinávamos movimentos de esquiva muito parecidos com os descritos mais acima, mestre Jaime afirma para os alunos de forma genérica: "*Vocês têm que estar completamente relaxados, não pode haver tensão nos seus músculos. Se você fica com o braço assim* (enrijece os braços cruzados à sua frente) *você perde mobilidade e flexibilidade. A gente treina bastante pra ficar com os movimentos leves*" (Caderno de Campo, São Paulo 23/08/14). Realizar os movimentos de maneira relaxada e sem tensões, tornar o corpo a cada dia mais maleável e flexível, são preocupações que perpassam o treino e são sempre articuladas à preocupação de desenvolver habilidades que melhorem o desempenho dos alunos no jogo da capuêra.

Pensando na estética fluida característica do jogo da capuêra angola, tais atributos corporais tornam-se fundamentais. Um corpo maleável, flexível e leve estará mais preparado para "*dar um jeito*" face a realidade movediça e ambígua que se instaura na interação entre dois capuêras dentro da roda. Visto que as máximas "*aprender a cair na roda pra cair na vida*" ou "*trazer da vida para a capuêra e levar da capuêra para a vida*" também são princípios que orientam a prática, este preparo corporal também prepara os capuêras para as possíveis adversidades e desafios da vida cotidiana. Como sintetiza o professor Paulo Castor, *ser capuêra* implica em "*tornar-se capuêra ao mesmo tempo que a capuêra se torna você.*" (Caderno de Campo, São Paulo, 27/05/14).

O treino imitativo e repetitivo dos movimentos leva à apropriação de um repertório fundamental para a formação de um capuerista. No entanto, os efeitos indiretos deste treino são, talvez, mais importantes que o mero domínio formal do

repertório de golpes e esquivas. No mesmo dia em que afirmou que meu corpo estaria duro demais mestre Jaime diz aos demais alunos:

"Gente vocês têm que tentar fazer os movimentos leves, macios, suaves. Tem que colocar os pés no chão sem fazer barulho. Pra isso tem que estar relaxado. A gente treina é pra conseguir essa leveza. E isso não é só pra cá não (aponta para o espaço da academia). Isso é pra vida. *O capuêra pisa macio*" (Caderno de campo, São Paulo, 02/09/14).

Um capuerista virtuoso que não desenvolva tais habilidades será, muitas vezes, considerado um bom levantador de pernas, e não um capuêra. Ser capuêra aponta para este outro nível de apropriação, não apenas de formas, mas de valores que, a meu ver, emergem em parte do preparo corporal, e em grande medida das situações de jogo. Assim, penso que a malícia, por exemplo, este tipo tão peculiar de inteligência e esperteza caras a um capuerista, está intimamente articulada a este corpo flexível e maleável que não se choca com os demais, mas se esquiva sinuoso e escorregadio a despeito das contingências e limitações do meio.

“A padronização do movimento é a prisão do pensamento”: imitação, composição e improviso.

Feitas tais considerações mais gerais sobre a produção corporal na capuêra angola e algumas das noções que a perpassam, volto-me agora de forma mais detida para alguns dos princípios que acredito orientarem as dinâmicas de treino. Como disse anteriormente, chama minha atenção a importância das dinâmicas imitativas e repetitivas no processo de aprendizado e incorporação do repertório de movimentos da capuêra angola. A questão que me coloco neste ponto é sobre quais seriam as peculiaridades e qualidades específicas de tais dinâmicas, tendo em vista sua finalidade: preparar os corpos dos capuêras para um tipo de interação na qual evita-se qualquer tipo de planejamento.

Começamos o treino com um alongamento e logo passamos à movimentação de capuêra. Quem *puxa* os movimentos é o professor Paulo Castor, enquanto eu, Sobral e Naty o observamos e tentamos imitar sua proposta atentamente. Espalhados pelo espaço iniciamos com algumas sequências de aus (movimento em que as pernas são jogadas de um lado para o outro deixando o corpo de ponta cabeça por alguns instantes) em frente a uma cadeira, cada um com a

sua. Segundo Castor, os exercícios com a cadeira são importantes para adquirir noção de espaço e entender o movimento em seu próprio corpo. Passamos, sempre em frente as cadeiras, por alguns golpes giratórios como armada e rabo de arraia, e outros mais acrobáticos e que lidam com o equilíbrio como queda de rim e bananeira. Depois de um tempo realizando os movimentos em frente à cadeira, Castor pede que passemos a realizar os mesmos movimentos, mas agora em duplas. Com um parceiro de carne e osso trocamos os golpes frente a frente. Ao golpe giratório de um se segue uma *esquiva* e contragolpe do outro e assim sucessivamente. Agora Castor chama a nossa atenção para o tempo exato de *cobrir* o golpe do outro, isto quer dizer realizar seu próprio movimento, esquiva ou golpe, quase que instantaneamente após o movimento do outro passar por você. Este movimento de *cobrir* decorre de um ajuste fino entre as duas pessoas que envolve a percepção das dimensões do corpo de cada um, da velocidade e intenção com que o golpe é desferido e o espaço que separa os dois corpos. Os movimentos são repetidos inúmeras vezes de modo que possamos observar os mínimos detalhes de sua execução, das reações de nosso próprio corpo à forma como o corpo do outro se movimenta e interage com o seu. Por diversas vezes Castor nos incita a ouvir a música e tentar cadenciar a movimentação com o compasso dos berimbaus ou a batida do atabaque, e enfatiza que devemos buscar realizar os movimentos de uma forma relaxada. O relaxamento da perna ao desenhar sua movimentação pelo espaço ou o relaxamento dos braços que acompanham de forma solta o giro do corpo seriam alguns dos sinais de que o movimento foi incorporado (Caderno de Campo, São Paulo, 11/06/13).

Esta dinâmica de treino individual diante de uma cadeira ou banco é algo que mestre Jaime de Mar Grande traz de seu aprendizado com seu mestre Paulo dos Anjos¹⁹. Muitas vezes, quando o número de pessoas presentes é maior, o tipo de movimentos descrito acima é realizado coletivamente, sem a cadeira. Num grande círculo os alunos desferem os golpes e movimentos propostos pelo professor ou pelo mestre contra o ar. Nestas situações, apesar da atenção à música e das interações e trocas permearem o espaço, a atenção individual é voltada mais para a apropriação do

¹⁹ Certa vez o mestre também afirmou que se inspirava em mestre Gerson Quadrado que treinava de frente a uma bananeira desferindo seus golpes contra ela.

movimento do que para as relações com outras pessoas. Mais do que uma espécie de centramento sobre si mesmo, este tipo de dinâmica pressupõe uma modulação da atenção que a leva mais ao próprio corpo sem, no entanto, apartar as pessoas de uma atmosfera de interações mais amplas.

Do trecho extraído de meus cadernos de campo saltam inicialmente três pontos importantes: primeiro, que de fato há um modelo para imitação que é fornecido aos alunos pelo professor Paulo Castor que, além de ter o respaldo de mestre Jaime de Mar Grande para ensinar, é indiscutivelmente reconhecido no meio da capuêra angola como um grande capuerista da atualidade; segundo, que no treinamento os golpes são ensinados como unidades de um conjunto mais amplo que só se articulará na situação real do jogo, no calor da interação; e, por fim, a modulação da atenção de um âmbito mais próximo ao corpo de quem executa os movimentos ao âmbito mais fronteiro da relação com o parceiro de treino.

Para Marcel Mauss a própria idéia de educação poderia ser sobreposta à de imitação. No entanto há um ponto fundamental na concepção maussiana de imitação: a noção de prestígio. Sobre esta "imitação prestigiosa" Mauss escreve:

A criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu serem efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do adulto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros (Mauss, 2003, p. 405).

A passagem de Mauss chama atenção para o fato de que a dimensão social ou o elemento social encontra-se encarnado nos menores gestos imitativos pelo qual se dá o aprendizado de toda criança. É no corpo e pelo corpo, e não apenas pela transmissão de categorias abstratas, que o elemento social ou a cultura são atualizados de uma geração a outra. Neste sentido, detalhes mínimos de postura corporal conformam “idiossincrasias sociais” e não meros fenômenos mecânicos ou psíquicos individuais. Também é inspirador pensar a noção de imitação proposta por Mauss em paralelo à noção de montagem, também utilizada pelo autor: “nos encontramos diante de montagens fisio-psico-sociológicas de séries de atos” (ibid., p. 420) A tentativa de pensar a composição dos movimentos corporais a partir da noção de montagem terá desenvolvimentos interessantes na teoria da performance de Richard Schechner (1985).

Apesar de Mauss movimentar-se no sentido de rearticular a noção totalizante e quase transcendente de *social* de Émile Durkheim aos planos psico e fisiológicos, as

noções de prestígio e autoridade, tomadas com o peso de preeminência absoluta do social, revelam a forte vinculação de Mauss ao pensamento de seu tio e mentor. Neste sentido, Mauss prossegue: “É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social” (2003, p. 405).

Esta reposição de uma preeminência absoluta do social também se expressa na definição de técnica corporal cunhada por Mauss como forma tradicional e eficaz de se utilizar do corpo: “Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (2003, p. 407). A abordagem de Mauss me é especialmente cara, sobretudo por seu esforço em rearticular as dimensões fisio-psico-sociológicas da experiência humana. No entanto, quando aproximados de certos aspectos de minhas vivências de campo na prática da capuêra angola ou de reflexões contemporâneas sobre técnicas corporais, como as discussões elaborados por Tim Ingold, alguns aspectos de seu pensamento ganham nuances particulares.

Como afirmei acima, há no meio da capuêra uma grande ênfase na idéia de prestígio, tanto no plano mais micro das relações que se dão no espaço do treino entre mestre, professor e alunos, quanto no sentido mais macro ou sociológico das relações entre mestres e diferentes grupos e sua ascendência no meio da capuêra de forma mais ampla. Na definição destas relações pesam tanto as qualidades pessoais do capuerista como cantador, tocador, jogador ou orador, quanto a noção de linhagem, ou seja, dos antepassados a quem um mestre recorre para se legitimar entre seus pares.

A posição ocupada por um mestre ou professor e o poder de ressonância de suas idéias deriva desta dupla articulação. No entanto, ao olhar as interações que se dão nos treinos mais de perto, e aqui se encontra uma primeira nuance com relação ao pensamento de Mauss, percebo que este prestígio dá espaço a uma dinâmica de trocas mais coletivizada e dispersa. É como se no contexto de interação entre alunos de diversos níveis este "modelo", apresentado na prática pelo professor ou pelo mestre, se pulverizasse entre todos os praticantes passando de uma forma de transmissão em via de mão única, imitação prestigiosa, para um processo de aprendizagem mímico coletivo (Wacquant, 2002) composto por diversos estratos.

Outra nuance com relação à teoria maussiana surge quando se leva a sério a afirmação feita por mestre Jaime de Mar Grande de que o que ele faz não é ensinar capuêra, o que significaria reproduzir padrões, mas sim *insinuar* um caminho pelo qual cada aluno possa encontrar e experimentar a *sua* capuêra. Imitar, e aprender, neste

sentido, passa longe da idéia de mera replicação de gestos aprovados ou legitimados, social, tradicional ou hierarquicamente. Em uma técnica completamente voltada para a construção de habilidades improvisacionais, o estatuto e as qualidades de uma pedagogia imitativa devem ser repensados, talvez, equilibrando a ideia de prestígio com a de estilo.

O segundo aspecto que levantei do trecho extraído de meu caderno de campo foi o tratamento dado aos golpes e movimentos no treinamento. Como disse, estes são tomados como unidades ou, nos termos de Richard Schechner (1985), tiras de comportamento. A abordagem dos movimentos como unidades se opõe, segundo mestre Jaime de Mar Grande, ao treinamento por meio de sequências encadeadas de golpes e esquivas em duplas. O treinamento por sequências pré-estabelecidas levaria a uma padronização dos jogos uma vez que os alunos, no momento do jogo, estariam condicionados a realizar os golpes ou esquivas na sequência lógica que aprenderam e repetiram nos treinos. Num sentido oposto, tomá-los como unidades significa, da perspectiva de mestre Jaime de Mar Grande, mantê-los em seu pontencial máximo de abertura para combinações que se darão apenas no momento do jogo em função do domínio e compreensão de cada golpe e do tipo de interação que for estabelecida entre os dois capueristas.

Ao evitar a utilização de sequências, que podem envolver a combinação de muitos movimentos, mestre Jaime de Mar Grande busca reservar à roda, à situação real e imprevisível de interação com um parceiro de jogo, o papel central no aprendizado do jogo. Tal premissa pedagógica surge em geral como sinal diacrítico em relação a grupos que optam por treinar com sequências de movimentos o que, segundo mestre Jaime, acaba padronizando os jogos uma vez que as sequências acabam impondo-se quase como coreografias na hora do jogo.

O repertório de golpes, esquivas e movimentos que compõem a linguagem corporal da capuêra angola é relativamente bem definido, sendo possível identificar uma certa base de movimentos que é praticada por boa parte dos grupos de capuêra angola. No entanto, neste tocante, as diferenças mínimas podem ser importantes na definição da estética de jogo de diferentes escolas ou linhagens. Além das variações dos nomes dos golpes de um grupo a outro, o próprio repertório pode variar. Há certos grupos que abominam os golpes mais altos como o martelo e a armada, considerados golpes de capoeira regional, e privilegiam o jogo mais baixo; outros excluem de seu repertório os movimentos mais acrobáticos, optando por um jogo mais sóbrio e eficaz.

Com relação à Paraguassu, algo que sempre me chamou a atenção é a quase ausência da ‘negativa’ no jogo dos membros do grupo, movimento de esquiva bastante comum em outros grupos de capoeira angola. Apesar da negativa ser um movimento treinado com certa frequência, durante os jogos os membros do grupo privilegiam o uso do rolô (ou rolê) como principal forma de esquiva. Este tipo de seleção de golpes e movimentos utilizados por cada grupo está muito ligado às escolhas e percepções individuais de cada mestre, o que permite inferir que os estilos de jogo podem variar bastante de um grupo para outro.

Apesar desta base quase comum de movimentos, a forma como este repertório será colocado em prática no momento da interação do jogo é pensada como algo que é, ou que se almeja que seja, característico de cada pessoa. Neste sentido, uma das dimensões do improvisado no jogo de capuêra está na forma que cada pessoa comporá, ou montará, seu jogo a partir de um repertório de movimentos estável. Um trecho de meu caderno de campo aponta para a forma como o repertório de movimentos é pensado na capuêra angola.

Em certo momento do treino Castor interrompe a movimentação das duplas para falar sobre o que fazíamos. Até o momento realizávamos movimentos em duplas intercalando esquivas e ataques. Meia lua de compasso/aú para o lado oposto como esquiva, meia lua de compasso/aú com rolô como esquiva. Além de atentar para a distância necessária para que os golpes fossem de fato perigosos, Castor diz que devíamos realmente nos esquivar dos golpes. Quando percebia que alguém poupava o parceiro do perigo, interrompendo o golpe ou encolhendo a perna, Castor pedia que a pessoa deixasse clara a possibilidade de acertar o parceiro para que este sentisse uma necessidade real de se esquivar do ataque.

Quando interrompe o treino, o professor inicia uma longa fala sobre as possibilidades de resposta a um movimento específico que passáramos a realizar: a tesoura. Sua fala foi uma extensa e exaustiva interpretação dos possíveis desdobramentos que a tesoura poderia ter durante um jogo. Tomando-me como "ajudante" pedi-me que fizesse uma tesoura na sua frente e passou a enumerar e realizar uma série de movimentos que serviriam de fuga ou contra-ataques à tesoura, bem como os pontos de vulnerabilidade do que acabava de fazer. (...). Castor passa cerca de quinze minutos enumerando estas e outras possibilidades, cujo número se desdobra na mesma medida da intimidade do capuerista com o repertório de movimentos e de sua criatividade. O professor

afirma que, segundo o que mestre Jaime lhe ensina, cabe aos alunos tentarem explorar as possibilidades de movimentação e chegar a saídas e composições inesperadas. Com o tempo de imersão prática na capuêra os alunos devem ir aos poucos criando marcas para o seu jogo, "coisas que só você faz", e isso só é alcançado através da experiência e experimentação de cada um, seja durante os jogos seja nos treinos.

Sobre o tema, Castor diz que durante um bom tempo fazia treinos sozinho nos quais escolhia um determinado movimento e ficava "destrinchando e mastigando" exaustivamente tentando encontrar todas suas potencialidades e vulnerabilidades. Como um estudioso de xadrez que examina possíveis jogadas, Castor pesquisava o feixe de possibilidades aberto por um movimento. (...) O professor conclui sua longa fala e demonstração dizendo que 'Depois de ficar tanto tempo fazendo e experimentando os movimentos uma hora você faz sem perceber. O movimento simplesmente sai' (Caderno de campo, São Paulo, 24/03/15).

A descrição acima me leva a pensar na forma como Richard Schechner constrói sua definição de performance. Para Schechner o elemento que atravessa e define diversos tipos de performance pelo mundo é a noção de comportamento restaurado. Para ele, performance significa "nunca pela primeira vez" ou "pela segunda à enésima vez". "Performance is twice-behaved behavior." (Schechner, 1985, p. 36). A idéia de comportamento restaurado me parece trazer ecos longínquos da noção de montagem utilizada por Marcel Mauss no ensaio abordado acima. Schechner afirma que o comportamento restaurado é comportamento vivo tratado da forma como um diretor de cinema manipula as tiras de um filme.

Estas tiras de comportamento podem ser re-arranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (sociais, psicológicos, tecnológicos) que as originaram. Elas têm uma vida própria. (...) Originadas em processos, utilizadas no processo de ensaio para construir novos processos, performances, as tiras de comportamento não são, elas próprias, processos, mas coisas, itens, 'materiais' (Schechner, 1985, p. 35, tradução minha)²⁰.

²⁰ "These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own. (...) Originating as a process, used in the process of rehearsal to make new process, a performance, the strips of behavior are not themselves process but things, items, 'material'." (Schechner, 1985, 35)

Para o autor é justamente a dimensão quase objetificada destas "tiras de comportamento", ou seu recorte em relação ao fluxo de ações, que possibilitam que elas sejam armazenadas, transmitidas, manipuladas e transformadas. Esta característica garantiria sobretudo a possibilidade de um tipo de relação lúdica e criativa com estas tiras. Se por um lado, a performance, enquanto comportamento restaurado, é a enésima repetição de uma determinada "tira de comportamento", por outro, é também o espaço subjuntivo da experimentação, no qual novas colagens e combinações são sempre possíveis. Esta subjuntividade que marca a dimensão imitativa do comportamento restaurado representa um ganho em relação à perspectiva maussiana da imitação prestigiosa no sentido de que dá mais atenção à relação criativa que indivíduos ou grupos podem manter com os supostos padrões a que se reportam em suas atuações. É como se, de certa forma, esta subjuntividade relativizasse a preponderância dos modelos socialmente legitimados a que Marcel Mauss se refere.

Em certa medida a imagem construída por Schechner condiz com a forma que os movimentos, golpes e esquivas são aprendidos durante os treinos. Estes são tomados como unidades a serem combinadas pelos capueristas no momento do jogo. No entanto, é interessante notar que pensar este repertório em termos de unidades, ou tiras, não implica em uma simplificação dos mesmos. Muito pelo contrário. A potência de cada movimento reside justamente em sua abertura a múltiplas combinações, mesmo um golpe ofensivo, que poderíamos considerar mais direto ou com intenções mais objetivas e explícitas, deve seu poder a esta ambiguidade latente da qual o capuerista experiente sabe se utilizar e ampliar ainda mais durante o jogo.

Como afirma Paulo Castor, *"A capuêra é farseira, ela faz que faz e não faz, ameaça uma coisa e faz outra. Ameaça um movimento e para, faz outro. Pastinha dizia que a capuêra é negativa, ela nega, esconde. A ginga por exemplo é o falso movimento, é o movimento fingido. A capuêra tem que ser farseira, pregar peça, armadilha"* (Caderno de campo, São Paulo, 23/05/13). A capacidade lúdica de improvisar de um capuerista está diretamente ligada à compreensão da complexidade e abertura de cada movimento aprendido. O capuêra deve não apenas incorporar formalmente tais movimentos, mas desdobrá-los em um feixe de possibilidades de realização mantendo-os abertos às possibilidades apresentadas pelo parceiro de jogo no calor da ação.

O conceito de comportamento restaurado me ajuda a compreender tanto uma das etapas do aprendizado do repertório de movimentos da capuêra quanto, em partes, a dimensão de livre composição a partir deste repertório que se dá no fluxo

improvisacional do jogo. A fala do professor e os trechos de meu caderno de campo transcritos acima me levam a crer que, por mais que os movimentos sejam tomados como unidades destacadas das composições que se darão nas situações de jogo, tais unidades não são esvaziadas de seu caráter processual e aberto. Neste sentido, pensar cada movimento, ou unidade, como um feixe de possibilidades dinâmicas e abertas às múltiplas apropriações incorre em uma diferenciação da idéia proposta por Schechner, para quem as tiras de comportamento seriam manipuladas como "coisas" transmitidas. Longe de abrir mão do conceito, tal ressalva aponta mais para a necessidade, e para o desafio etnográfico, de testar, tensionar e ampliar os conceitos teóricos.

Como afirma Karim Barber no artigo "Improvisation and the art of Making Things Stick (Hallam e Ingold, 2007), toda atividade criadora e improvisacional está quase sempre, paradoxalmente, associada ao ato de fixar coisas ou criar marcas que perdurem no tempo. No entanto, mais que algo que paralisa o pensamento, tal paradoxo é colocado pela autora como um convite à reflexão sobre diferentes formas e qualidades de *fixação* em diferentes culturas e povos o que significaria, voltando ao conceito de Schchener, pensar as qualidades, modalidades e especificidades das "tiras de comportamento" na capuêra angola e nas mais diferentes performances pelo mundo.

Ao estudar o Kathakali indiano ou o teatro Nô japonês, Schechner afirma que somente os grandes mestres, depois de uma vida de treinamento, seriam capazes de gerar inovações cabendo aos demais a mera replicação da tradição. Reconheço na capuêra algo desta dimensão, pois, de fato, o grau de criatividade de um indivíduo e seu reconhecimento como "bom capuerista" por seus pares está diretamente relacionado ao seu tempo de prática.

Como disse acima, é possível perceber certas marcas no estilo de jogo de diferentes grupos que decorrem das escolhas e preferências que um mestre fez ao longo de uma vida de capueragem e que, com o tempo, tornam-se características estilísticas bastante evidentes. No entanto, um olhar atento para o processo de aprendizagem da capuêra revela que há nela, desde os primeiros passos do aluno, uma ênfase no fato de que o aprendiz deve se esforçar para encontrar a sua capuêra, o seu jeito de jogar. Quando mestre Jaime de Mar Grande afirma que quem diz que "*ensina*" capuêra está na verdade produzindo padrões, está fazendo uma crítica a certa forma de conceber o ensino. O ensino como *inisinuação* parece apontar para outra dimensão da imitação como processo de aprendizagem. Isto nos traz novamente à reflexão do papel da imitação no processo de aprendizagem intergeracional.

Para responder à questão sobre de que forma a experiência que temos ao longo de nossas vidas é enriquecida pela sabedoria de nossos ancestrais, Ingold (2010) busca elaborar uma resposta que fuja da ideia de que este "enriquecimento" se daria devido a transmissão cognitiva de conteúdos, ou representações, que pautariam e determinariam a prática de indivíduos atuais. Nesta perspectiva, voltamos a uma ideia de imitação com replicação idêntica, pois a experiência dos indivíduos seria mera atualização de padrões elaborados anteriormente e transmitidos via enculturação por processos educativos. As performances atuais não passariam, portanto, de meros desempenhos competentes ou execuções mecânicas de inputs de informação culturalmente transmitidos de geração a geração (Ingold, 2010, p. 17).

À esta abordagem, calcada na ideia de capacidades inatas combinadas a competências, ou inputs adquiridos, Ingold propõe que todo conhecimento seria "imaneente à vida e consciência do conhecedor pois desabrocha dentro do campo de prática [...] estabelecido através de sua presença enquanto ser no mundo" (ibid., p. 21). Os aprendizados se dariam não devido à transmissão de conteúdos cognitivos ou mesmo formas e modelos pré-existentes, desincorporados e independentes de contexto, mas devido ao desenvolvimento de habilidades que emergem dos contextos ambientais que englobam tanto o que chamamos de natureza quanto o que chamamos de cultura, ou o legado das gerações anteriores. Desta perspectiva a educação é concebida como uma educação da atenção, espécie de "afinação" do sistema perceptual de cada indivíduo a este ambiente, ou campo de prática, no qual está imerso.

Ingold nos traz novamente a ideia de educação como processo imitativo. Porém, este conceito de imitação é carregado de um potencial novo, talvez mais próximo dos processos de ensino da capuêra angola como vim descrevendo até o momento. Para Ingold, esta imitação é um processo de *redescobrimto dirigido*, cópia que se abre para inovações e improvisos. Em suas palavras, "Copiar é imitativo na medida que em que ocorre sob orientação; é improvisar na medida em que o conhecimento que gera é conhecimento que os iniciantes descobrem por si mesmos." (ibid, p. 21). Pensado nestes termos, o aprendizado é como uma espécie de afinação da atenção do aprendiz de forma que ela ressoe com os movimentos e ações de um indivíduo mais experiente ou habilidoso. "Ouvir ou olhar, neste sentido, é acompanhar um outro ser, seguir – mesmo se apenas por um breve momento – o mesmo caminho que este ser percorre pelo mundo da vida, e tomar parte na experiência que a viagem permite." (ibid, 22). Nos termos de Ingold, o que faz um mestre mais sábio que seus aprendizes não é uma

maior acumulação de conteúdo mental, mas sim uma sensibilidade mais fina para com sinais, pistas e provocações de um ambiente e uma capacidade de responder a tais estímulos de forma mais precisa e imediata (Ingold, 2011, p. 162).

Fortemente inspirado por Tim Ingold, em seu livro *Lessons in cunning from an Afro-Brazilian Art*, Greg Downey afirma o seguinte sobre a aprendizagem na capoeira:

Referir-se ao processo de aprendizagem como uma descoberta ou reinvenção (ao invés de dizer transmissão ou enculturação) enfatiza que os aprendizes não aprendem exatamente o que seus professores sabem. Capoeiristas reconhecem amplamente que as habilidades do aprendiz não são idênticas às do mestre. O treinamento oferece oportunidade de perceber coisas e desenvolver habilidades; ele não injeta um corpo de conhecimento tácito e invariável no aprendiz (Downey, 2005, p. 49, tradução minha)²¹.

A abordagem de Ingold é bastante produtiva, pois o autor aproxima a noção de técnica corporal e habilidade à idéia de narração. Gestos, “traços lembrados de performances passadas” (Ingold, 2011, 57, tradução minha)²², movimentos e técnicas corporais são, para o autor, carregados de histórias, narrativas e memórias de caminhos trilhados anteriormente. Um gesto é uma história contada pelo corpo. Os aús e bananeiras realizados pelo professor Paulo Castor diante de seus alunos recontam as histórias de mestre Jaime de Mar Grande, mestre Paulo dos Anjos, mestre Canjiquinha, mestre Aberrê.

Seguir e se orientar por pistas *insinuadas* pelo mestre por meio de movimentos corporais equivale a aproximar-se e acompanhar de perto a narrativa de parte de sua vida, de uma vida dedicada à prática e cultivo de tais gestos. No entanto, ao acompanhá-los o aluno não os replica literalmente, como se fossem imagens ou modelos cristalizados, mas experimenta-os e os redescobre em seu próprio corpo, itinerância que leva a apropriações matizadas por idiossincrasias. Para o capuêra experiente, ou sábio, cada gesto contém e conta, simultaneamente, as histórias legadas e transmitidas pelos mestres do passado e do presente e a história mais imediata e idiossincrática de suas vivências particulares.

Ainda inspirado nas pistas deixadas por Ingold, agora em sua breve história sobre as linhas (Ingold, 2007), o tipo de relação que os capoeiristas devem manter com o

²¹ "Referring to the learning process as a discovery or reinvention (rather than, say, a transmission or enculturation) highlights that students do not learn exactly what a teacher knows. Capoeiristas widely recognize that the skill of the apprentice is not identical to the master's. Training offers opportunities to perceive things and develop skills; it does not inject an unvarying body of tacit knowledge in the student". (Downey, 2005, p. 49)

²² "remembered traces of past performance"(Ingold, 2011, p. 57)

repertório de movimentos tradicionais afasta-se de uma concepção coreográfica que se contenta em compor sua linha de movimentação apenas ligando um movimento ao outro como se ligam diversos pontos. Nesta concepção, o percurso de um ponto a outro, ou a relação entre uma meia lua de compasso e uma esquiva, é pré-determinada de antemão, cabendo ao capuerista sua mera realização ou *transporte* de um ponto unívoco ao outro. Indo em outro sentido, o capuerista está mais próximo do que Ingold chama de *wayfarer*, segundo o autor: "While on the trail the wayfarer is always somewhere, yet every 'somewhere' is on the way of somewhere else" (Ingold, 2007, p. 81).

Se, dentro da roda, durante um jogo, o planejamento pode inibir a interação criativa entre os dois capueristas - "Se você tenta planejar o que vai fazer, aí não acontece nada" (mestre Jaime de Mar Grande, caderno de campo, São Paulo, 03/12/14) – ambos devem manter o máximo de abertura ao realizarem seus movimentos dentro da roda. Pensar cada movimento como um feixe de possibilidades que podem ter diversas atualizações me leva a pensar as unidades de movimentos, cada golpe ou esquiva, não como pontos unívocos e fechados sobre si, mas como encruzilhadas que oferecem ao capuerista, como ao viajante, bem mais que uma alternativa de continuidade na composição de sua linha de movimentação.

O capuerista faz seu caminho dentro da roda como o viajante que define sua rota a cada escolha dentre as muitas possibilidades e desafios que se apresentam nas encruzilhadas de seu caminho, aproveitando as oportunidades oferecidas pelo parceiro de jogo, suas aberturas, ou desdobrando saídas inusitadas diante de movimentos surpreendentes ou perigosos. Talvez resida aí o sentido profundo da mítica frase proferida por mestre Pastinha e citada recorrentemente por diversos capuerista: "*Ninguém joga como eu. Cada um é cada um*". Mestre Jaime de Mar Grande, ao fim de um treino, desdobra o enigma de forma semelhante: "Os segredos da capuêra, que o povo fala, isso ninguém nunca vai te ensinar. O segredo, o pulo do gato, você vai descobrir por você, por isso esse segredo vai ser só seu. Aquele é seu pulo do gato!" (Caderno de Campo, São Paulo, 16/06/15).

Com os anos de prática e dedicação aos treinos e situações de jogo o capuerista chegaria a apropriações peculiares de movimentos, *marcas* como diz o professor Paulo Castor, que são compartilhados e comuns, mas que ganham sentidos específicos quando mobilizados. Como um poeta que renova o potencial de comunicação e referência das palavras, cabe ao capuerista não apenas reafirmar os sentidos e potenciais de relação tacitamente reconhecidos em cada golpe ou movimento, mas multiplicar suas

possibilidades de articulação e relação. O capuêra não apenas domina movimentos mas cultiva uma ambiguidade latente que tem o poder de desdobrar unidades de movimentos em feixes de possibilidades. Nas mãos de um capuêra experiente, um gesto aparentemente simples sempre pode afirmar muito mais coisas do que aparentemente afirma. Pensada nestes termos, a capuêra angola, e por que não as capoeiras, é reinventada a cada nova volta da roda.

Tradição, experiência, vida e improviso

Pensar o ensino da capuêra como um processo de insinuação pelo qual os alunos são estimulados a experimentarem e descobrirem a sua capuêra traz a ênfase do processo de aprendizagem de questões meramente formais para a experiência que tais formas transmitidas pelo repertório de movimentos podem propiciar.

Vale lembrar, com auxílio de Victor Turner (1982 e 2005), que a etimologia da palavra experiência nos remete a noções como perigo, travessia e passagem. Neste sentido, experiência é algo potencialmente transformador, pelo qual não se passa incólume e ileso. Logo, encarar o processo de ensino, ou *insinuação*, e aprendizagem a partir da ideia de experiência incorre, necessariamente, em encarar os riscos de transformação que se dão em via de mão dupla, tanto em relação ao "sujeito" que aprende quanto em relação ao saber aprendido/experimentado. Mais que um processo de transmissão e replicação de informações, aprender é, neste sentido, redescobrir e reinventar.

Esta forma de pensar a relação de ensino e aprendizagem passa por uma forma muito peculiar, ao menos no universo da capoeira angola, de pensar o que é tradição. Não é raro no meio da capoeira, como pude presenciar diversas vezes, que a ideia de tradição seja associada a noções como origem e pureza, noções que em geral andam juntas com a noção de linhagem. Tal fato geralmente redundando em uma abordagem essencializante que acaba se expressando por frases do tipo: "isto é/ isto não é" capoeira angola, "isto pode/isto não pode" no jogo da capoeira angola, etc. No fim de um dos treinos no espaço da Paraguassu em São Paulo, no dia 05 de abril de 2014, mestre Jaime aborda a questão diretamente ao afirmar que, ao invés de tornar a capuêra angola rígida e cheia de regras, como muitos grupos de angola fazem ao associá-la a certas formas específicas de se vestir ou de jogar, deveríamos na verdade "inventar e

reinventar constantemente a capuêra". Como bem afirma o pesquisador Paulo Magalhães Filho, os grandes mestres do passado não eram conservadores, mas "foram em parte grandes renovadores" (Magalhães Filho, 2011, p. 168).

Voltando ao ponto em que conclui o tópico anterior, os procedimentos imitativos que organizam o treino não podem ser pensados a partir de uma ideia de imitação como mera reprodução de padrões e formas exteriores, como já afirmei acima, mas sim como processos gerativos e diferenciadores. O mestre ou o professor não transmitem uma forma que será replicada pelos alunos, o que seria, nos termos de mestre Jaime de Mar Grande, padronizar movimentos e pensamentos, "*matar a capuêra*", mas insinuam pistas pelas quais os aprendizes podem iniciar suas trajetórias como capueristas. Tradição, neste registro, não é algo que se impõe ou determina unilateralmente a experiência dos indivíduos, mas sim algo que, lembrando a citação de Turner, fricciona com as experiências dos indivíduos e produz efeitos inesperados.

Há nesta concepção de aprendizado corporal uma certa qualidade narrativa que remete tanto às discussões de Walter Benjamin quanto às de Tim Ingold sobre o tema. Em Benjamin (2008), a narrativa, enquanto forma de transmissão de experiências e conhecimento, tem algumas peculiaridades. Em primeiro lugar, ela não se fecha em um sentido único e definitivo, uma vez que está sempre aberta a novos desdobramentos ou possibilidades de continuidade; as perguntas 'e se?' ou 'e depois?', sempre permanecem em aberto. Em segundo lugar, a narrativa não existe de forma abstrata, ela sempre está impregnada dos traços vitais e idiossincráticos no narrador. Ao narrar uma história o narrador transmite experiências que se afundam no tempo e na memória coletiva ao mesmo tempo que as embebe com algo de sua substância viva, deixa nela as marcas de suas mãos.

Em Ingold a narrativa surge como uma forma de estabelecer relações entre passado e presente e dar aos ouvintes a oportunidade de se colocarem em relação com situações e fatos que não vivenciaram diretamente mas que podem experimentar por intermédio da narrativa. Contar uma história, afirma Ingold, "é relatar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida dos ouvintes como se elas estivessem ocorrendo aqui e agora, num instante vívido" (Ingold, 2011, p. 161, tradução minha²³). A narrativa possibilitaria que os ouvintes conectem e relacionem suas vivências atuais a contextos e situações mais abrangentes.

²³ "To tell a story is to relate, in narrative, the occurrences of the past, bringing them to life in the vivid presente of listeners as if they were going on here and now" (Ingold, 2011, 161)

Se considerarmos que gestos e movimentos trazem consigo histórias e lembranças incorporadas ou, como diz Ingold, lembranças de traços de performances passadas (2011, p. 57), o processo de ensino da capuêra angola, não apenas em seus elementos orais, mas também em seus aspectos corporais, assemelha-se ao processo criativo de recontar e ao mesmo tempo dar novos desdobramentos, ou deixar outras marcas vitais, a uma história gestual que remonta a incontáveis gerações de capueristas.

Assim, a relação de aprendizagem torna-se menos uma relação de coleta, acumulação e replicação de conhecimentos transmitidos dos mais velhos aos mais novos em falas ou gestos, do que uma constante negociação vital dos caminhos que podem ser trilhados a partir do que os ancestrais nos legam. Como afirma o professor Paulo Castor, em fala citada anteriormente, o capuerista deve buscar, com o tempo, apropriar-se do repertório de movimentos de forma a criar marcas que distingam e caracterizem seu jogo. No entanto, vale lembrar que tal processo dá-se lentamente, no desenrolar de uma vida dedicada à arte e, talvez, tais traços ou marcas pessoais surjam menos de uma busca deliberada do que da postura despretentenciosa, ‘*relaxada*’ e ‘*desarmada*’, de quem se deixa repetir longamente, décadas a fio, as palavras e gestos narrados pelos mais velhos.

Em uma conversa que citarei em mais detalhe no último capítulo, o professor Paulo Castor afirma que com o tempo a capuêra vira a vida de quem a pratica, o capuêra vira a capuêra angola. Com sua poesia peculiar, mestre Boca Rica diz algo semelhante em verso bastante conhecido no meio da capueragem: “o gingá de um capuêra é um aperto de mão”. Isso me faz pensar que, ao longo de uma vida dedicada à prática da capuêra angola, talvez chegue o ponto em que seja difícil distinguir o que é tradição do que é idiosincrasia. Em tal processo, a diferenciação e a particularização do que se aprende inicialmente como algo com o peso e abrangência de uma tradição parece quase inevitável.

Na chave da experiência ou da *capuêra* angola de mestre Jaime de Mar Grande, tradição torna-se incompatível com replicação ou reprodução literal. Tomando de empréstimo uma frase de Edward Bruner, Ingold e Hallam afirmam que o improvisado seria um imperativo cultural (Hallam e Ingold, 2007, 2). Pergunto-me se o mesmo não valeria para a ideia de tradição, sobretudo quando utilizada para se referir a uma arte como a capuêra angola na qual o improvisado, seja no jogo, no canto, no toque ou na vida do capuêra, é um princípio fundamental. Como afirma Renan ‘*Fiote*’, capuerista desde a infância e aluno de mestre Jaime de Mar Grande há cerca de sete anos, “*Para mim o*

improviso é uma estratégia de vida, é uma forma de se criar e produzir apesar da precariedade que a vida pode ter às vezes. Para além do jogo de capuêra e da roda, é a própria vida que é matéria e meio de criação" (Caderno de campo, São Paulo 16/08/14).

III. No centro da roda: Experiência, improviso e narração nas voltas da roda de capuêra angola

Da origem da poesia. – [...] Resumindo e perguntando: havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais *util* que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme a própria vontade; desafogar a alma de algum excesso (do medo, da mania, da compaixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus. Um sentimento assim fundamental não pode ser inteiramente erradicado – e ainda hoje, após milênios de combate a tal superstição, até o mais sábio entre nós é ocasionalmente turvado pelo ritmo, quando mais não seja por *sentir como verdadeiro* um pensamento que tenha uma forma métrica e surja com um divino sobressalto. Não é divertido que mesmo os filósofos mais sérios, normalmente tão rigorosos em matéria de certezas, recorram a *citações de poetas* para dar força e credibilidade a seus pensamentos? – e, no entanto, uma verdade corre mais perigo quando um poeta a aprova do que quando a contradiz! Pois, como diz Homero: “Mentem demais os cantores! (Nietzsche, 2001, p. 111).

No capítulo anterior concentrei minha atenção no processo cotidiano de treinamento e aprendizado dos diversos elementos da prática da capuêra angola. Volto-me agora à situação festiva e efervescente das rodas. Como disse ainda na introdução, as rodas constituem um evento complexo e multívoco, aberto às mais diversas interpretações.

Por mais que, em termos formais, haja um certo cenário que se repita de uma roda para outra, e mesmo em grupos diversos, tal estrutura mais estável está armada de modo a preservar e nutrir uma atmosfera de interações que primam pela abertura e pela ausência de planejamentos. Se o processo de treinamento da capuêra angola é árduo, ele o é sobretudo para preparar os praticantes para um tipo de interação no qual o elemento central é a imprevisibilidade e a surpresa dos encontros que terão ocasião em cada nova roda. Esta característica é um dos elementos que tornam as interações que se desenvolvem durante cada novo jogo tão absorventes, tanto para quem joga quanto para quem, como coro ou bateria, acompanha o desenrolar do jogo.

Da perspectiva de alguém que se dedica à prática da capuêra, os desafios que surgem na relação com outros praticantes, mais ou menos experientes, são incentivos na busca de desenvolvimento e aprimoramento de habilidades técnicas, motoras, sensoriais e expressivas que auxiliem o estabelecimento e fruição das interações improvisadas. Da perspectiva de alguém que, além de praticar, tenta realizar uma pesquisa etnográfica que seja minimamente capaz de grafar e transmitir textualmente certos aspectos deste tipo de evento, a primazia da fluidez, do efêmero, do transitório e do surpreendente

colocam um desafio de ordem descritiva. Tanto pela dificuldade de realizar algum tipo de registro quando se está imerso e engajado na produção da cena – como de fato estive na maior parte do tempo, jogando, tocando ou cantando – quanto pelo próprio paradoxo que constitui a tentativa de mimetizar textualmente algo cujo potencial afetivo reside sobretudo em tal fugacidade e efemeridade.

Tal dificuldade torna-se ainda mais complexa uma vez que, numa roda de capuêra, são mobilizadas, confluem e se tensionam múltiplas linguagens: da comunicação verbal mais direta à uma comunicação indireta, insinuada por meio de imagens muitas vezes misteriosas; a linguagem corporal de golpes, esquivas e acrobacias; a linguagem não verbal das expressões faciais, mímicas e gestos ambíguos; a linguagem musical que se expressa pelos diferentes instrumentos da bateria e pelo canto poético do cantador acompanhado pelo coro.

Nas páginas que seguem, optei por abordar a roda de capuêra seguindo dois critérios em minha descrição etnográfica. O primeiro, inscrito já nas páginas de meus cadernos de campo, diz respeito às cenas e acontecimentos registrados ao longo dos últimos três anos. Olhando retrospectiva e reflexivamente a partir deste momento, tais registros parecem trazer, em sua grande maioria, as marcas de uma filtragem e seleção orientada por uma sensibilidade mais afinada com a busca das tais situações surpreendentes e imprevistas que, como diz mestre Jaime de Mar Grande, deixam a todos de olhos arregalados, boquiabertos, atentos e engajados com o que se passa. Assim, uma outra etnografia poderia ter sido feita se a sensibilidade do pesquisador estivesse voltada às situações repetitivas e mecânicas, ou aos momentos de sonolência e desatenção que também podem caracterizar uma roda de capuêra.

Nas descrições que dão o fio narrativo deste capítulo, nem tudo é surpreendente ou fantástico, mas quase tudo é atravessado por uma certa intensificação da atenção por parte dos atores envolvidos, seja pela intensidade e perigo da interação entre os jogadores, seja pela potência poética do canto de um cantador, seja pelo clima de interação jocosa e brincalhona que perpassa o ambiente.

O segundo critério também deriva de uma certa característica de boa parte de minhas anotações de campo referentes ao contexto da roda. Na descrição de tal contexto, boa parte de minhas notas dizem respeito à relação da música, e mais especificamente do papel do cantador e do coro, com os demais acontecimentos da roda.

Num primeiro momento da escrita, sigo o script de uma roda de capuêra angola: a abertura da roda com o grito de “Iê!”, o canto da ladainha e da louvação, a sequência de jogos e cantos corridos. A sequência ritual é apresentada, no entanto, a partir da montagem de cenas e eventos que ocorreram em espaços e momentos bastante distintos.

No lugar da descrição naturalista, que tenta reconstituir o todo em suas minúcias numa sequência cronológica linear, sigo intuitivamente algumas pistas deixadas por Walter Benjamin: “Erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com precisão. Descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2006, p. 503).

Há também uma inspiração no que Victor Turner (1982) propõe sob o nome de “simbologia comparada”. Ele propõe que os símbolos, em seu caso os símbolos rituais, sejam estudados como sistemas dinâmicos implicados em processos sociais, com dimensões emocionais e volitivas, abertos a ganhar e perder sentido, e não como “termos em sistemas cognitivos lógicos ou protológicos atemporais” (Turner, 1985, p. 22, tradução minha²⁴). Seu objetivo é não perder de vista o potencial criativo e inovativo dos símbolos como fatores na ação humana: “A simbologia comparada busca preservar esta capacidade lúdica, e captar símbolos em seus movimentos, por assim dizer, e brincar com suas possibilidades de forma e significado” (ibid., p. 23, tradução minha²⁵).

Busco nas páginas que seguem acompanhar certos elementos das rodas de capuêra desta perspectiva dinâmica proposta pelo autor: os cantos corridos e ladainhas são acompanhados nas apropriações criativas operadas pelos capueristas no calor dos acontecimentos das rodas que acompanhei. Num segundo momento, tratarei, a partir de falas mais reflexivas de diversos capueristas, de esboçar alguns aspectos de uma concepção nativa, ou *capuerística*, de ritual e aproximá-la de algumas discussões antropológicas acerca do conceito.

²⁴ “I formulate symbols as social and cultural dynamic systems, shedding and gathering meaning over time and altering in form, I cannot regard them merely as ‘terms’ in atemporal logical or protological cognitive systems.”(Turner, 1985, p. 22).

²⁵ “Comparative symbology does attempt to preserve this ludic capacity, to catch symbols in their movement, so to speak, and ‘play’ with their possibilities of form and meaning.”(ibid., p. 23).

Casa de capuêra, um lugar para ser habitado

Ao longo destes últimos três anos e meio de iniciação na capuêra angola tenho feito visitas esporádicas a outros espaços além do espaço da Paraguassu. Para além das muitas diferenças (de cores, símbolos, ocupação do espaço, maior ou menor presença de elementos religiosos, etc) sobre as quais cada grupo constrói e exerce sua identidade me chama a atenção um elemento comum a quase todos os grupos que conheci até o momento: o ambiente do espaço de capuêra, ou *casa* como às vezes é chamada, sempre me soa como um convite à exploração cautelosa e interessada.

Muitas vezes, ao entrar nas academias, me sinto adentrando ambiente com atmosfera semelhante a das misteriosas salas de milagres presentes em algumas igrejas, saturadas de imagens, fotos e objetos estranhos, ou no ateliê do artesão que ao longo de uma vida de labuta criativa acumula obras, rascunhos, ferramentas, materiais bizarros, livros e imagens. Estes ambientes acumulam, aproximam e sobrepõem muitas camadas de experiência. Cenários complexos, montagens que dão saltos e aproximam elementos descontínuos, eles me parecem constituir o próprio corpo da memória.

O atual espaço da Paraguassu em São Paulo, no bairro dos Campos Elíseos, é um salão com cerca de 50m² que o grupo subloca de uma academia de musculação, ginástica e artes marciais. Para chegar até o salão do grupo é preciso atravessar a academia, com sua música de batidas eletrônicas e superlotação de espelhos, máquinas de ferro, bicicletas e esteiras ergométricas, e atravessar o amplo e vazio salão compartilhado pelas demais artes marciais que conta apenas com um grande tatame e um espelho ao fundo, um saco de pancadas e bolas de pilates.

Que fique claro: a exclusividade da sala para a capuêra não foi casual, foi negociada com o dono da academia e condição essencial para fechar o negócio. Na época da mudança para o local, a proposta do dono da academia de que a Paraguassu dividisse espaço com as demais artes marciais soou como completo absurdo aos ouvidos de meus amigos. Lembro-me do que disse Fernando Miranda, um dos alunos, "As pessoas não têm idéia do que é uma casa de capuêra!".

A necessidade de um espaço exclusivo está diretamente ligada à forma como este espaço será construído e utilizado. Mais que mero espaço de treino, o salão constitui lugar de encontro onde após as rodas e treinos se compartilha comida e bebida, onde se festejam aniversários, onde são realizados eventos e festas animadas com samba de roda e licor de jenipapo. Em São Paulo, além das festas mais

espontâneas, a Paraguassu realiza dois eventos anuais, a homenagem à mestre Jaime e o ‘Chuva fina é garoa’. No espaço no bairro da Gambôa, na Ilha de Itaparica, o grupo realiza o evento ‘De vento em popa’ anualmente no mês de janeiro, em tais ocasiões as longas rodas de capuêra são seguidas de rodas de samba que adentram a noite.

Também é no espaço de treinos e roda onde, muitas vezes, são fabricados os berimbaus com o *condurú*²⁶ trazido da Ilha de Itaparica. Não foram poucas as vezes que, ao chegar no espaço, me deparei com o local transformado em oficina de marcenaria na qual mestre Jaime de Mar Grande, marceneiro de ofício, com uma serra tico-tico em mãos, acompanhado de outro aluno, fabricava bancos para o espaço. Em outras ocasiões, um grupo de alunos, orientados pelo professor ou pelo mestre, se dividia entre as diversas funções para construção do berimbau: alguns tiravam as cascas das vergas de condurú colhidas em uma mata na Ilha de Itaparica, outros afinavam as vergas com uma plaina de marceneiro, outros preparavam os arames retirados de pneus de carro. Não raro o próprio treino ocorreu simultaneamente a tais oficinas de construção de berimbaus ou bancos de madeira numa mistura de sons de ferramenta e músicas de capuêra tocadas ao vivo ou pelo aparelho de som.

Da mudança do antigo espaço na Rua Júlio Marcondes Salgado, no bairro de Santa Cecília, para o atual, pude acompanhar todo o processo de preparação e construção do mesmo. A lage crua coberta por telhas de zinco foi aos poucos transformada na casa do grupo. A primeira medida foi imaginar em qual local seriam realizadas as rodas semanais abertas a visitantes, em seguida as paredes foram pintadas de azul e amarelo que, além de serem as cores do brasão do grupo, também são as cores das casas de mestre Jaime e de sua irmã Nenete, madrinha do grupo, na Ilha de Itaparica. O chão foi pintado de vermelho, cor do piso da sede no bairro da Gambôa em Itaparica. Os instrumentos foram dispostos à direita da roda: o atabaque, envolto por uma bandeira do Brasil, ocupa sempre o canto direito da roda; os pandeiros foram pendurados nas paredes; berimbaus, agogô e reco-reco foram dispostos em uma grande estante. O grande estandarte de pano azul com o símbolo do grupo estampado em amarelo foi pendurado em uma das paredes. Sobre a porta de entrada um tridente de metal foi fixado com pontas viradas para baixo. As outras laterais foram aos poucos recebendo vasos com plantas, murais de fotos recentes e antigas, cartazes de eventos ou

²⁶ Madeira utilizada para fabricação de berimbaus. Seu uso é menos comum apesar de ser uma madeira bastante flexível e bastante mais leve que a madeira da Biriba, em geral a mais utilizada no fabrico de berimbaus. Segundo mestre Jaime, o conduru também teria sido muito utilizado na construção dos mastros dos antigos saveiros que navegavam pela Bahia de Todos os Santos.

textos informativos sobre a capuêra, além das imagens de alguns mestres como mestre Paulo dos Anjos, mestre João Pequeno e mestre Pastinha.



Figura 6 - Roda da associação Paraguassu em São Paulo (Foto de Mariana Zoboli)

O espaço sede do grupo na Ilha de Itaparica representa um capítulo à parte. O amplo salão no qual são realizados os treinos e eventos do grupo na Ilha é resultado de um processo de décadas de construção que se iniciou em 1987, com a doação do terreno pela prefeitura de Vera Cruz à então Associação Cultural Escrava Anastácia, nome do primeiro grupo de mestre Jaime, e se desenrola até os dias de hoje. Como observou o capuerista Emerson Melo “Kabimba”, tal espaço é fruto de um grande e prolongado esforço coletivo, “*um sonho construído a muitas mãos*” ao longo de diferentes épocas.

As fotos que preenchem as paredes do espaço são um dado importante da composição do cenário. Muito mais do que inertes elementos decorativos estas fotos de mestres novos ou antigos, de amigos e familiares do grupo, povoam o ambiente com a presença de pessoas ausentes. Nos murais dispersos pelo espaço vejo uma espécie de materialização da trama de relações entre pessoas, espaços e tempos distintos, da qual o ambiente de treinos é um dos pontos de articulação e atravessamento.

Desta forma, o salão de cerca de 50m² tem suas dimensões ampliadas na mesma medida em que se estendem as relações expressas nas fotos. Habitar este ambiente implica conviver com pessoas, tempos e espaços que se situam além dos limites das quatro paredes que o delimitam. Ali se fazem presentes certos lugares significativos como a Ilha de Itaparica e a comunidade da Gambôa, onde nasceu e cresceu mestre Jaime; estão ali pessoas de sua família e amigos de diversas épocas; também se fazem presentes os mestres que o iniciaram e com os quais conviveu diretamente, como José Paulo dos Anjos, o mestre Paulo dos Anjos (1936-1998), Gerson Francisco da Anunciação, o mestre Gerson Quadrado (1926-2006), Mestre Rimun; além de outros mestres aos quais mestre Jaime se vincula por sua linhagem como Washington Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha (1925-1994) e Antonio Raimundo, o Mestre Aberrê; ou mestre Pastinha a quem mestre Jaime se vincula não por linhagem mas por uma afinidade de pensamento.



Figura 7- Salão M. Paulo dos Anjos (Foto de Luiza Snege)

Quando afirmo a presença destas pessoas, ou o cruzar destes espaços e tempos outros com o presente, não o digo em uma chave representacional, mas, como afirma

Sérgio González Varela, em um registro ontológico peculiar que constitui o universo da capuêra e que envolve a "percepção, interação e manipulação de forças misteriosas e incontroláveis que conectam diferentes mundos" (2012, p.163). Em dias de festa ou momentos de descontração não raro que algum capuerista diga sentir-se na própria Gambôa - "só falta o mar!". Desde o início de seus percursos os alunos são apresentados e habituados à convivência com tais pessoas e lugares de forma que tais elementos também constituem referências de sua formação além das referências do mestre, professor e alunos mais velhos.

Não exagerei ao comparar o espaço de capuêra às salas de milagres ou aos ateliês de artesãos. A entrada nestes espaços me parece se dar com um misto de respeito, solenidade e curiosidade latente. Várias foram as ocasiões em que presenciei a chegada de um aluno novo ou visitante que, entre tímido e curioso, envolto pelo cheiro de insenso e por uma música que ecoa vozes de mestres do passado tocada ao vivo ou pelo aparelho de som, vagava tateante pelo espaço sendo atraído pelos diversos elementos, ou pelas muitas fotos de pessoas e acontecimentos, vivos ou mortos, mas ambos próximos, dispostas em montagens. Mestre Jaime, bem como o professor Paulo Castor, o trenel Eduardo Sobral e os alunos mais velhos, sempre afirmam que ao entrar em uma casa de capuêra deve-se estar atento a tudo, "saber entrar para saber sair" assim o dizem.

Entrar em um espaço de capuêra é como uma imersão exploratória em um ambiente densamente povoado por sons, cheiros, imagens, memórias e presenças. As vozes de mestres do passado, que continuam ecoando através dos cantos corridos ou histórias que deixaram, as diversas fotos, a presença de certos instrumentos e objetos, as cores e, por fim, os movimentos dos corpos das pessoas que habitam este espaço compõem um ambiente complexo ou, nos termos de Ingold (2006), um *campo de relações abrangente*, repleto de pistas que orientam e instigam os passos de cada aluno, novo ou velho, em sua descoberta da capuêra.

“Todo tempo não é um”²⁷: presente e passado em *constelação* na roda de capuêra.

Ao me aproximar do espaço da Paraguassu às quartas feiras é o cheiro adocicado de incenso que muitas vezes vem me receber ainda do lado de fora do prédio, às vezes ainda no meio do quarteirão. O espaço incensado e silencioso tem dispostos em seu centro cinco bancos em formato de meia lua de forma a delimitar o círculo dentro e em torno do qual a roda ocorrerá. O silêncio um tanto solene que precede o início da roda é quebrado aos poucos pelas conversas dos capuêras da casa e visitantes que vão chegando e pelo som dos instrumentos que começam a ser afinados. Um a um, os instrumentos são testados e dispostos nos dois bancos onde a bateria sentará. O professor Paulo Castor verifica o som dos pandeiros e atabaque aumentando ou diminuindo a tensão do couro, que varia de acordo com a temperatura e umidade do ar, e arma os berimbaus que serão usados na roda e alguns outros que ficam reservados no caso de o arame estourar. A afinação do trio de berimbaus – gunga (mais grave), médio e viola (mais agudo) – varia de um grupo para outro, mas no caso da bateria da Paraguassu o som da nota solta²⁸, mais grave, dos berimbaus médio e viola devem ser iguais ao som da nota presa, mais aguda, do berimbau gunga. Ainda compõem a bateria um reco-reco de cabaça e um agogô de castanha do Pará²⁹. Este preparo mais imediato para a roda pode ser precedido, no caso de alguns capueristas, por um preparo mais longo que envolve elementos diversos como a escolha cuidadosa da roupa, banhos com ervas, concentração ao longo de todo o dia e, às vezes, abstinência sexual.

Por mais que sejam abertas e contem com a presença de muitos visitantes, a bateria que em geral inicia cada roda é composta apenas pelos membros do grupo. Visto que a roda é considerada o momento no qual o grupo apresenta seu trabalho aos visitantes de outros grupos, manter as características musicais da bateria da casa torna-se um aspecto bastante importante. Tais características vão desde a ordem e a forma que

²⁷ Trecho da ladainha: “Abre os óio (sic) siri de mangue/ Todo tempo não é um/ A maré de março é maré de guaiamu/ Entre grandes e pequenos hoje não me escapa um/ Siri tá se vendo doido na presa do guaiamu”

²⁸ Os toques de capoeira são construídos sobre três notas básicas: solto, nota mais grave pois ocorre sem a pressão do dobrão ou pedra contra o arame; preso, toque mais agudo devido à pressão da pedra no arame; chiado, toque quase percussivo pois o contato leve da pedra com o arame abafa o som deixando-o chiado.

²⁹ Mestre Jaime diz que bateria do grupo Anjos de Angola, de seu mestre Paulo dos Anjos, não contava com o agogô e que a decisão de introduzir o instrumento na bateria da Paraguassu foi motivada por um critério de gosto pessoal

os músicos começam a tocar até elementos mais sutis como certas ênfases na batida de cada instrumento, intensidade do toque e cadência.

Mestre Jaime de Mar Grande é enfático ao dizer: “o coração da capuêra angola é a música”. A forte imagem, frequentemente mobilizada por mestre Jaime em suas falas, faz pensar. A música é mais que mero acompanhamento para as interações corporais dos jogos. Ela aparece na imagem como coração, bomba orgânica que impulsiona o sangue por veias e artérias do corpo e, através de suas vibrações e pulsação, impele à ação, produz movimento, emociona. A música produzida pela bateria em conjunto com o coro, composto pelos capueristas que aguardam sua vez de entrar na roda, é de fato um agente central no desenrolar das interações.

A roda do dia 30 de março de 2016 é a última de uma sequência de rodas em homenagem a mestre Paulo dos Anjos, mestre de mestre Jaime de Mar Grande ou, como dizem os membros da Paraguassu, “nosso avô de capuêra”. O grupo tem o costume de oferecer as rodas em homenagem à memória dos mestres de sua linhagem durante o mês de suas respectivas mortes. Depois de salientar a importância do fato e de lembrar que, apesar de ausente fisicamente, mestre Jaime de Mar Grande “*estava presente em pensamento*”, o professor Paulo Castor faz uma espécie de menção respeitosa com a cabeça em direção às fotos dos dois mestres afixadas em uma das paredes do espaço e dá início a mais uma roda. Ao som dos instrumentos, que iniciam os toques um em seguida do outro, o professor com grito curto e forte de “Iê!”, começa a cantar uma ladainha:

Tava lá em casa
Sem pensar nem imaginar
Quando ouvi bater na porta
Recado vieram dar
Para ajudar a vencer
Uma batalha real
Eu que nunca viajei
Não pretendo viajar
Indo em terras alheias
Arriscado me danar

Meu pai nunca me bateu
 Tenho medo de apanhar
 Se me der também apanha
 Outro remédio não há camará!
 Iê viva meu deus!
Coro: Iê, viva meu deus camará!
 Iê viva meu mestre!
Coro: Iê, viva meu mestre camará!
 Iê viva nós todos!
Coro: Iê, viva nós todos camará!
 Iê viva o Brasil!
Coro: Iê, viva o Brasil camará
 Iê viva o Brasil!
Coro: Iê, viva o Brasil camará!
 Iê viva a Bahia!
Coro: Iê, viva a Bahia camará!

A ladainha, como me disse o professor alguns dias depois, era uma versão, dentre as muitas variações existentes, que mestre Paulo dos Anjos costumava cantar. Puxar essa ladainha em uma roda em sua memória era mais uma forma de evocar a presença do mestre ou talvez, penso eu, fazer ecoar no presente algo desta presença através dos versos por ele tantas vezes repetidos em vida.

Como afirmei anteriormente, a roda, enquanto cenário, traz o peso e a densidade cumulativa de repetições que se afundam no tempo. No entanto, na temporalidade por ela instaurada, o passado não é algo inerte em algum ponto de uma linha abstrata pela qual corre o tempo, o passado tem uma presença latente que pode irromper de formas diversas. Como afirma Greg Downey “a roda não é um arquivo inerte o qual apenas historiadores podem explicar; mais que isso, os capoeiristas se aproximam do passado e sentem o peso da história ali” (2005, p. 102, tradução minha³⁰); na roda de capuêra, ainda segundo Downey:

As músicas não fornecem apenas um acervo de fatos históricos; elas, junto ao som do berimbau e de gestos como a chamada, encorajam os jogadores a imaginarem através do hiato entre passado e presente, a

³⁰ “the roda is not na inert archive that only a historian could explain; rather, capoeiristas come close to the past and feel history’s weight there.”

experimentarem a ressonância de eventos através do tempo. (2005, p. 113, tradução minha³¹).

Na roda de capuêra o passado é uma presença visceral. De uma perspectiva semelhante, Scott Head e Heloisa Gravina argumentam que as ladainhas não apenas inundam o espaço do jogo de memória histórica mas inundam o próprio terreno da história de afeto. Para os autores, o canto da ladainha ao mesmo tempo que abre a roda, literal e metaforicamente, também aproxima suas vias porosas de contato com o mundo (2012, p. 10). As ladainhas carregam o presente de significados e memória histórica ao mesmo tempo que são ressignificadas e energizadas por novos afetos.

Nesta irrupção da história através das ladainhas também chama a atenção a convivência, algo paradoxal, de dimensões prosaicas e cotidianas com dimensões bastante dramáticas, como nas imagens cantadas pelo professor Paulo Castor. Numa leitura que leve em conta um quadro histórico mais amplo, a “batalha real” que aparece na ladainha pode muito bem ser associada à Guerra do Paraguai, por exemplo, para a qual foram enviados muitos capueristas baianos em meados do século XIX (Assunção, 2005, p. 100), fato amplamente conhecido no universo da capuêra angola. A própria interpretação que o professor fez da ladainha, tempos depois do evento quando lhe indaguei sobre o assunto, divide a mesma em duas partes: a primeira, que termina com a frase “*Arriscado me danar*”, seria uma referência à guerra do Paraguai; a segunda, com suas alusões mais corriqueiras, seria uma reflexão sobre a própria situação de jogo.

Tomando o evento de forma alegórica, o que fica enfatizado não é o fato histórico em si, como algo fechado e anestesiado pelo tempo linear, mas o potencial aberto e conectivo da imagem. A ladainha em questão, como diversas outras, parece ter, como qualificam Head e Gravina, algo de poroso, algo que evoca o passado sem se vedar à penetração do presente. Desta forma, ao cantar as ladainhas tradicionais da capuêra, músicas amplamente conhecidas cuja autoria é muitas vezes desconhecida, os cantadores não estão apenas evocando imagens estáticas do passado, mas jogando inconsciente ou criativa e deliberadamente, no caso de cantadores mais experientes, com este caráter aberto das ladainhas e, como mostrarei mais à frente, dos cantos corridos.

³¹ “Songs do not simply provide a record of historical facts; they, together with the sound of the berimbau and gestures like the chamada, encourage players to imagine across the gap between the past and the present, to experience the resonance of events through time.”

Uma situação um tanto destoante do que são as rodas mais rotineiras do grupo Paraguassu revela de forma potente este tipo de uso criativo e, neste caso, crítico das imagens evocadas pelos versos de uma ladainha.

O final do ano de 2015 foi marcado no estado de São Paulo por uma até então inesperada eferevescência política entre os estudantes secundaristas da rede pública de ensino. Frente à decisão unilateral e intempestiva do governador Geraldo Alckmin (PSDB, partido que governa o estado quase que ininterruptamente desde 1995) de implantar uma ampla reforma da rede pública de ensino que acarretaria no fechamento de turmas e de cerca de 94 escolas, estudantes secundaristas entre 12 e 18 anos iniciaram uma onda de protestos contra o projeto de reorganização que culminou com a ocupação de mais de 200 escolas espalhadas pela capital e interior do estado. O vigor e criatividade do movimento, somados à simpatia da população que rechaçou a violenta e desproporcional resposta dada pelo governo e pela Polícia Militar ao movimento³², garantiu a revogação temporária do projeto de reorganização. Os quase dois meses de interrupção das atividades constituíram um período de intensa auto-organização e atividade criativa por parte dos estudantes que não só cuidaram dos prédios públicos, efetuando a limpeza e manutenção, mas também instituíram, com a ajuda de centenas de colaboradores³³, uma agenda de atividades extensa e diversa: aulas públicas, oficinas práticas, cineclubes, apresentações de teatro, música e rodas de capuêra, ponto no qual a narrativa se cruza com o tema desta dissertação.

Como vim a saber posteriormente, muitos capueristas e grupos apoiaram o movimento dos estudantes oferecendo oficinas de movimentação e ritmo e realizando rodas públicas no interior das escolas ocupadas. No dia 20 novembro a associação Paraguassu realizou, em apoio à luta dos estudantes, uma roda aberta que contou com a presença de cerca de 30 capueristas de diversos outros grupos de São Paulo. Para além da relevância política que a mobilização da comunidade de capueristas em apoio a uma luta social de tal magnitude por si só constitui, tempos depois do evento me dei conta da importância do ocorrido também para minha pesquisa, que estava em curso. Passemos à roda propriamente dita.

³² Como de praxe o governador respondeu ao legítimo movimento político com a truculência das bombas de efeito moral, gás de pimenta e cassetetes da polícia militar.

³³ A rede de colaboradores e apoiadores do movimento de ocupação contava com professores das próprias escolas, pais de alunos, políticos, artistas e profissionais de diversas áreas.

Depois de reunirmos os instrumentos da bateria e algumas pessoas, nos dirigimos à Escola Estadual João Kopke, próxima à estação de metrô Júlio Prestes na região central de São Paulo, também conhecida por ser a região onde se localiza a “cracolândia”. Lá, além dos estudantes que tocavam a ocupação e alguns artistas e membros de coletivos políticos que os apoiavam, já se encontravam alguns capueristas dos grupos Irmãos Guerreiro, de Mestre Marrom, e Semente do Jogo de Angola, de Mestre Jogo de Dentro. Devido o constante perigo de invasão de pessoas contrárias às ocupações e mesmo de infiltração de policiais o portão da escola estava trancado. Nos concentramos no interior da escola onde fomos instruídos pelos estudantes a realizar a roda para evitar problemas com a polícia que, segundo eles, buscava qualquer motivo para criar confusões. Com a chegada do professor Paulo Castor e do trenel Eduardo Sobral os berimbaus foram armados e a roda teve início. O professor iniciou a roda com a seguinte ladainha, composta por Mestre Moraes:

A História nos engana
Diz tudo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio
Viva vinte de novembro
Momento pra se lembrar
Não vejo em treze de maio
Nada pra comemorar
Muito tempo se passou
E o negro sempre a lutar

Zumbi é nosso herói
De Palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele que mais lutou
Apesar de toda luta
O negro não se libertou

Iê vamos embora!

Apesar da emoção que este momento me causou, só me dei conta de sua relevância algum tempo depois quando percebi a coincidência de alguns fatos. Por acaso, pois de fato ninguém havia pensado no assunto durante a organização da roda junto aos estudantes, acabamos realizando a roda em apoio às ocupações no dia 20 de novembro, dia da Consciência Negra e dia da morte de Zumbi dos Palmares, coincidência por si só bastante interessante. No entanto, o fato que articula e dá sentido a tal coincidência é a escolha específica feita pelo professor Paulo Castor de iniciar a roda com a ladainha transcrita acima. Se para mim tudo não passou de uma coincidência notada apenas semanas após a roda, a escolha do professor aponta para sua plena consciência da dimensão do evento no qual o grupo tomava parte. Para além da relevância do apoio à movimentação política dos estudantes secundaristas em torno de pautas bastante específicas, ao cantar tal ladainha o professor realiza uma leitura histórica que aprofunda e complexifica a compreensão da conjuntura política do momento.

A ladainha questiona a versão histórica que atribui a abolição da escravidão à atitude benevolente da princesa Isabel, versão que apaga o protagonismo e a luta dos próprios negros na construção de seu processo de libertação. No entanto, mais que um canto de celebração, esta ladainha fala sobre um processo emancipatório que ainda não foi plenamente realizado, convidando à reflexão sobre as limitações e desigualdades ainda vigentes no Brasil contemporâneo. Assim, em oposição ao símbolo estruturalmente forte do Treze de Maio de princesa Isabel, que endossa e é endossado por narrativas oficiais, a ladainha evoca a força de um símbolo que emerge de outro campo de lutas, de uma narrativa histórica que não apenas demorou a ser reconhecida³⁴, mas que ainda parece ter tarefas urgentes por serem realizadas. Zumbi dos Palmares surge aqui como um símbolo capaz de romper a linearidade de narrativas historicistas³⁵, que se esforçam por pensar a escravidão como assunto do passado ou assunto encerrado,

³⁴ O Dia Nacional da Consciência Negra, celebrado no dia 20 de novembro, foi criado em 2003 e instituído em âmbito nacional apenas em 2011. Segundo dados da Fundação Palmares, em 2014 apenas 20% das cidades brasileiras aderiram ao feriado.

³⁵ No sentido atribuído por Walter Benjamin (2008) em suas teses sobre o conceito de história, o historicismo apresenta sempre uma imagem eterna do passado sendo uma espécie de ode ou hipostasia da história dos vencedores.

e energizar as lutas por se fazerem no presente com a força da rebeldia dos antepassados.

Cantada pelo professor no contexto da roda em questão, tal ladainha surge com a força das imagens evocadas por Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história (2008, pp. 223-224). Zumbi, o Quilombo dos Palmares e a própria capuêra irrompem como imagens do passado que relampejam no presente, fazendo ecoar ou inundando este presente com ecos de vozes que relutam em emudecer. Em um dos arquivos de seu livro *Passagens* Walter Benjamin afirma: “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (id., 2006, p. 504). Neste tipo de imagem, que Benjamin nomeia “imagem dialética”, o ocorrido de uma época determinada é, simultaneamente, o ocorrido desde sempre. A leitura do professor Paulo Castor ao cantar a ladainha capta tais reverberações e articula a movimentação política contemporânea dos estudantes secundaristas à um histórico de lutas feitas e por se fazerem. A ladainha abre uma fenda no tempo linear, pela qual penetram imagens do passado. No entanto, ela própria também é inundada pelo presente. Zumbi dos Palmares energiza a luta dos estudantes ao mesmo tempo que é carregado e fortalecido pelos afetos que movem tal luta.

Por mais que o evento narrado tenha sido algo que destoa bastante das rodas cotidianas realizadas pelo grupo, ele aponta de forma exemplar para uma forma bastante corriqueira de ocorrência de cantos corridos e ladainhas durante as rodas. Nas mãos de cantadores experientes, o repertório de músicas não surge como mero acervo de memórias e imagens distantes a serem reproduzidas de forma nostálgica a cada nova roda, mas como material plástico a ser manipulado e articulado aos mais diversos acontecimentos do presente, de situações específicas do contexto da roda à situações mais abrangentes como a descrita acima.

“Nem tudo é pra todos perceberem”: alegoria, ambiguidade e performatividade no cantar do capuêra

*"Para cantar é preciso perder o interesse de informar."
(Manoel de Barros, 2013, p. 426)*

Como tentei demonstrar acima, uma das características do canto nas rodas de capuêra angola é a exploração de uma certa abertura das imagens contidas nos cantos corridos e ladainhas. O cantador experiente tem uma grande margem de liberdade para brincar com os possíveis significados de tais cantos. Ao utilizar um canto corrido tradicional em determinado contexto o cantador não só impregna a atmosfera ou o acontecimento de certa carga semântica e afetiva, mas acaba afetando o próprio significado de tal canto: às vezes reforçando significados mais usuais e evidentes; outras reorganizando e mesmo invertendo e desorganizando tal campo semântico.

Na capuêra angola o canto não pode ser compreendido em separado das demais ações que compõem uma roda. Sua manifestação está intimamente ligada à performance musical da bateria, às interações corporais entre os dois jogadores dentro da roda e ao grau de presença e engajamento dos demais capueristas que compõe o coro. Neste sentido, os cantos corridos puxados pelos cantadores no decorrer de uma roda de capuêra podem ter efeitos e intenções diversas na relação com o contexto em que são cantados. Ora servem como meio de comunicação entre o cantador e algum capuerista específico, ora servem para mandar uma mensagem mais geral ao coro ou à bateria; ora são reações que narram ou comentam acontecimentos do próprio jogo ou da roda como um todo, ora surgem como mensagens enigmáticas e ambíguas que mais complexificam do que elucidam certas situações. Muitas vezes, mais que relações semânticas, são relações cinéticas – ou mesmo emocionais e afetivas – que são exploradas pelo cantador que, por meio de mudanças na entonação, andamento e altura do canto ou pelo uso de interjeições e onomatopéias, busca influenciar ou responder aos acontecimentos de um jogo.

Os cantos corridos e ladainhas, como outros elementos da capuêra, são em geral tratados com uma certa deferência e solenidade. Considerados como um repositório de histórias transmitidas oralmente, paira sobre eles uma aura de tradição, como demonstra a fala de mestre Jaime de Mar Grande:

A gente que trabalha com capuêra angola, a gente tá trabalhando com preservação e se a gente deixa de cantar as músicas, os corridos

antigos, é como se a gente não tivesse preservando nada, não tivesse entendendo nada. Não tá cumprindo o papel o qual a gente escolheu né... e preservando a música tá preservando uma história (Mestre Jaime de Mar Grande, conversa via *What's app*, 14/04/16).

Este repertório, de fato, conta e mantém vivas uma série de histórias. De histórias de guerras e outros grandes eventos, como a da Guerra do Paraguai ou dos processos de resistência à escravidão evocadas nas ladainhas transcritas no tópico anterior, a histórias de personagens marcantes da capuêra como Besouro Mangangá, Siri de Mangue e todos os personagens que com o tempo passam a povoar as rodas de capuêra por meio das músicas cantadas. No entanto, concordo com Greg Downey quando ele afirma que o poder das imagens evocadas em tais cantos reside menos na coerência factual das histórias contadas do que em seu potencial de possibilitar que os praticantes atuais sintam aspectos mais profundos do jogo como, citando o exemplo do autor, os aspectos violentos do passado da capuêra. Além disso, tais imagens não são, como disse acima, utilizadas apenas para narrar e manter vivo um passado distante, mas são usadas também como recurso poderoso para narrar acontecimentos presentes, o que distancia bastante esta abordagem preservacionista de um olhar museológico e saudosista.

Se a roda de capuêra é este espaço no qual a imprevisibilidade é privilegiada como fator essencial nas interações e no qual o improviso é uma premissa básica, o repertório de cantos corridos considerados tradicionais não fica alheio a este imperativo lúdico que parece se impor a todos os elementos que nela adentram. Logo, não surpreende que o mestre continue a fala transcrita acima afirmando que as letras das músicas podem dizer muitas coisas e que, em certas situações, o cantador deve se utilizar das cantigas tradicionais como base para improvisos que se relacionam com contextos imediatos:

Aí o que que acontece? Você usa a sua criatividade, você começa a versar, você começa a rimar sem mudar a melodia da música. Você muda, porém, a letra. Porque você começa a rimar mesmo, a versar, a poetizar o negócio mandando a mensagem que é necessária naquela hora (Mestre Jaime de Mar Grande, conversa via *What's app*, 14/04/16).

Este tipo de relação criativa com um repertório de formas, melodias e temáticas tradicionais não se restringe ao recorte de minha pesquisa etnográfica e nem apenas ao universo da capuêra angola. Thiago de Oliveira Pinto afirma, referindo-se a um mestre de Santo Amaro da Purificação, que “O grande mestre instrumentista e compositor é

aquele que impõe sua versão pessoal, porém sem ignorar o aspecto objetivo das regras musicais existentes” (Pinto, 2001). Ampliando um pouco o recorte bibliográfico, a análise do antropólogo João Miguel Sautchuk sobre o repente nordestino coloca paralelos interessantes com a capuêra. Afirma o autor que:

o improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências, como ritmo das formas poéticas, temáticas usuais e as melodias sobre as quais se improvisam os versos. Quer dizer, improvisar é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e os modelos da arte incorporados e aprendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em que se improvisa (Sautchuk, 2012, p. 45).

Assim como golpes e esquivas, como “tiras de comportamento” (Schechner, 1985, 35), são manipulados e articulados de forma diversa ganhando significados específicos e idiossincráticos a cada nova composição, o repertório de cantos corridos, com suas imagens históricas, fantásticas, enigmáticas ou triviais, também pode ser mobilizado pelos cantadores como peças que, apesar de carregarem certa carga semântica, ganham significados novos dependendo das habilidades poéticas e criativas do cantador que deles se dispõe e dos eventos aos quais são aproximados. O trecho de Sautchuk remete ao que Richard Schechner chama de dimensão interativa da performance. A particularidade de cada performance derivaria, segundo o autor, não apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade (Schechner, 2003, p. 28).

Tal atividade criativa improvisacional é possibilitada tanto pela própria abertura de tais cantos, que podem dizer muita coisa, quanto pela postura assumida pelo cantador diante dos mesmos. Em ambos os aspectos há algo que evoca certas características da *alegoria* e da atividade do *alegorista* nos termos de Walter Benjamin. Passo agora a algumas situações de campo a partir das quais desenvolverei esta discussão.

Desde que inciei minha pesquisa de campo junto ao grupo Paraguassu, sempre estive atento à importância da música nos diversos âmbitos da capuêra angola. No entanto, esta percepção se tornou mais aguda quando fui, por assim dizer, o alvo ou o interlocutor de uma forma específica de manifestação desta música. O exemplo diz respeito a uma situação na qual eu, na época um iniciante com pouco menos de dois anos de prática, fui advertido pelo professor Paulo Castor, ainda na boca da roda ao pé do berimbau, que deveria tomar cuidado com o jogo que se iniciaria. Através de um

canto corrido e de certos sinais expressivos sutis o professor chama minha atenção quanto a meu parceiro de jogo, um mestre experiente de São Paulo. O professor canta:

Paulo Castor: Valha-me Deus, senhor São Bento

Buraco velho tem cobra dentro

Coro: Valha-me Deus, Senhor São Bento

Paulo Castor: Oi essa cobra é ligeira

Coro: Valha-me Deus, Senhor São Bento

Paulo Castor: Cuidado com o bote da cobra

Coro: Valha-me Deus, Senhor São Bento

Paulo Castor: A cobra assanhada morde

Coro: Valha-me Deus, Senhor São Bento

Paulo Castor: Se eu fosse cobra mordida.

A sugestão do professor para que o aprendiz de capuêra ficasse atento é feita dentro do código de comunicação da própria capuêra angola na forma de uma insinuação alegórica. A imagem da cobra e do santo protetor contra bichos peçonhentos é utilizada como forma de se referir ao potencial perigo que determinado parceiro de jogo pode trazer para a interação na roda.

Este fato, além de desvelar uma certa lógica de comunicação que se dá através do repertório de imagens registrados nos cantos corridos e ladainhas, e que se supõe sejam minimamente conhecidos por aquele a quem a fala se dirige, revela o lugar dado ao pesquisador no cenário que se desenha. Ao *ser situado*, para retomar a ideia de Favret-Saada, o pesquisador expõe-se a uma via de comunicação não intencional que pode ser de difícil compreensão, mas que o permite adentrar e colocar-se em relação – ou, nas palavras da autora, *ser bombardeado* – com intensidades bastante específicas e muitas vezes dificilmente significáveis.

Este tipo de alerta feito em tom de camaradagem ou em tom de repreensão através das imagens de um canto corrido ocorreu inúmeras vezes e por meio das mais diversas imagens. Em outra nota de campo, referente a uma roda realizada no dia 22 de abril de 2015, é mestre Jaime de Mar Grande quem aparece fazendo um tipo de ressalva parecida enquanto comandava a roda tocando o berimbau gunga. Vendo que um de seus alunos iniciantes, Tarik, ia jogar com um capuerista mais velho e experiente, mestre Jaime se dirige ao aluno através do seguinte canto corrido:

Mestre Jaime: Acorda menino, acorda menino.

Acorda pra ir trabalhar.

Coro : Acorda menino, acorda menino.

Mestre Jaime: Acorda pra não apanhar

Este tipo de comunicação ocorre segundo certos parâmetros bastante peculiares. Se o aprendizado da capuêra angola se dá em grande medida através do *insinuado*, do que se diz indireta e disfarçadamente; se um dos princípios fundamentais da interação na situação de jogo é a farsa e o mascaramento das intenções, o que chamei de cultivo da ambiguidade, portanto a comunicação por meio das imagens contidas nos cantos corridos também é marcada por algo parecido. Assim, por mais que o cantador que conduz uma roda tenha uma posição de destaque em relação aos demais, sendo de fato a única voz que destoa do coro uníssono, o que ele diz ou canta, apesar de ser ouvido por todos, deve ser compreendido apenas por alguns. Mestre Jaime de Mar Grande diz que caso sinta necessidade de comunicar algo ou enviar alguma mensagem por meio do canto corrido que entoar, o cantador deve fazê-lo de modo:

que nem todo mundo entenda o que é... qual é a mensagem. Por isso que a gente tem que tá muito presente. (...) Porque nem tudo é pra todos perceberem, e isso é numa fala, isso é num canto, isso é nos toques. Nem tudo é pra todos perceber. O negócio é camuflar, é esconder, do jogo até onde a gente pensar, o negócio é camuflar num é de exibir (Mestre Jaime de Mar Grande, conversa via What's app, 14/04/16).

Tal forma de comunicação baseia-se não na eficácia ou clareza do processo de emissão e transmissão, mas sim em atributos ambíguos e misteriosos que são muitas vezes potencializados pela própria abertura das imagens contidas em tais cantos. Assim como o repertório de golpes, esquivas e acrobacias deve ser apropriado e manipulado criativamente pelos capueristas, o repertório de cantos corridos pode também, a partir dos procedimentos mais variados, servir como material básico num jogo poético que renova, potencializa ou desorganiza os campos semânticos engendrados por tais cantos. Tal atividade lúdica também pode, muitas vezes, ser potencializada pela ambiguidade latente que também permeia as interações corporais entre os dois jogadores, uma vez que tanto as imagens históricas quanto as imagens mais enigmáticas surgem numa relação íntima e indissociável, apesar de muitas vezes arbitrária, com os acontecimentos concretos das rodas onde são cantadas. Por emergirem em tal atmosfera, efervescente e

cambiante, o próprio processo de significação é permeado pela transitoriedade e ambiguidade do tipo de interações estabelecidas nos jogos de capuêra.



Figura 8- Roda na sede da Paraguassu, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)



Figura 9- Roda de rua no Elevado João Goulart "Minhocão", São Paulo/SP (Foto de Mariana Zoboli)

Uma cena que presenciei no trabalho de campo aponta para este tipo de relação entre os lances de um jogo e as imagens cantadas pelo cantador. Em 16 de agosto de 2014, na roda de abertura do evento "Chuva fina é garoa", evento realizado anualmente pela associação Paraguassu em São Paulo e que conta com a participação de capueristas de diversos outros grupos, uma cena chamou minha atenção: um jogo entre um professor de capuêra de Brasília e um mestre de São Paulo. Na bateria formada por membros da Paraguassu, Roberta, com o berimbau médio na mão, puxa o seguinte canto corrido:

Roberta: Eee, tum, tum, tum.

Pisada de Lampião!

Coro: Eee, tum, tum tum.

Roberta: Pisada de Lampião!

O jogo começa lento e “estudado”, como em geral começam os jogos entre pessoas que não se conhecem, e aos poucos vai ganhando a dinâmica proposta pelo canto corrido. Roberta canta de forma enfática, motivando e convidando o coro a responder da mesma forma (como mestre Jaime diz, "isso joga a energia lá pro alto!"). O jogo não é acelerado, segue a cadência da música, mas o mestre passa a soltar movimentos mais explosivos e rápidos, *martelos*³⁶ cortam o ar em parábola. O professor se esquivava com agilidade dos golpes do mestre. O jogo ganha aos poucos uma dinâmica aberta, com golpes sendo *marcados*³⁷ por ambos capueristas. Apesar do nítido respeito que o professor demonstra pelo mestre, não deixa de ser ofensivo em seu jogo. Em um momento de maior fluidez e abertura, na transição de uma meia *lua de compasso* para um *rolô*, "Eeê, tum, tum, tum! Pisada de Lampião!", uma rasteira é desferida com precisão e o mestre parece escorregar aproximando a bunda do chão. Um clima de suspensão se instaura no ambiente por certos instantes, frações de segundo: olhos arregalados e bocas semi-abertas. Na capuêra um piscar de olhos pode significar uma queda, um golpe, ou a perda de um lance surpreendente. Imediatamente após o lance, Roberta, que ainda cantava o mesmo corrido, com bastante presença de espírito puxa o seguinte canto corrido:

³⁶ Golpe giratório desferido na altura do tronco.

³⁷ Marcar um golpe significa desferi-lo interrompendo sua conclusão no último instante deixando clara possibilidade de acertá-lo de fato no parceiro de jogo.

Roberta: Baraúna caiu quanto mais eu!
Quanto mais eu, quanto mais eu!
Coro: Baraúna caiu quanto mais eu!
Roberta: Quanto mais eu, quanto mais eu!

À primeira vista, a música parece narrar a queda do mestre: se uma árvore como a baraúna pode cair, quem dirá um homem, por mais habilidoso e experiente que este seja. Porém, alguns sinais como a perna do mestre que, puxada pelo outro capuerista, desliza segura, sua queda tranquila e controlada e, sobretudo, o sorriso e olhar malicioso que dirige ao professor revelam uma ambiguidade latente que permeia o instante. Os gestos do mestre deixam uma dúvida no ar: se foi derrubado ou se se deixou derrubar pela rasteira do capuêra mais novo. A música, que parecia explicar e descrever o evento, tem seu próprio conteúdo deslocado e alargado pelo referente atual. No lugar de explicitar alguma verdade sobre o evento a música tem seu escopo semântico expandido e, ao mesmo tempo, multiplica as possibilidades de interpretação da queda, que serão tantas quantos forem os pontos de vista. A perspectiva do cantador, ao invés de limitar as possibilidades de interpretação, as multiplica, e o canto corrido, ao invés de explicar ou explicitar os acontecimentos, tem seu próprio significado complexificado.

Por mais que, como já disse e repeti anteriormente, tais versos carreguem ou façam alusões a um certo universo semântico, seu significado está entranhado na transitoriedade do acontecimento presente e na ambiguidade do tipo de relação estabelecida pelos dois experientes capueristas. Para voltar à imagem de Victor Turner evocada na introdução deste trabalho, tal significado surge da fricção entre tradição e presente. No entanto, se pensarmos os versos cantados por Roberta como uma certa expressão da experiência do jogo, tal expressão surge menos como perspectiva final e total acerca do lance ocorrido que como uma possível sugestão de interpretação, um palpite. Mais que encerrar o assunto, o canto sugere uma interpretação aberta para o evento. É neste ponto que tento aproximar a atividade do cantador à atividade do alegorista segundo a leitura de Walter Benjamin.

Segundo Paulo Sérgio Rouanet, a fala alegórica implica em, “pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (Rouanet, 1984, p. 37). Jeanne Marie Gagnebin afirma que

“Num contexto determinado, a alegoria pode, sim, remeter a uma significação precisa entre outras [mas] enquanto signo, ela remete a todas as significações possíveis, portanto a nenhuma” (Gagnebin, 2013, p. 40). Ainda segundo Gagnebin “a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação” cavando e extraindo deste abismo “imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas” (ibid., p. 38). “A alegoria instala-se mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (Benjamin, 1984, p. 247).

Os cantos corridos, se não todos ao menos uma boa parte deles, parecem compartilhar com as alegorias algo deste não fechamento, desta abertura a significações contextuais sempre passíveis de oscilações e transformações. Por mais que o repertório de ladainhas e cantos corridos narrem e transmitam histórias do passado ou mesmo certas mensagens de cunho moral, seu caráter fragmentário e não sistêmico impossibilita que se estabilizem em significados únicos, estáveis e auto evidentes. Esta instabilidade se intensifica ainda mais no caso de imagens mais misteriosas cuja associação com eventos históricos ou situações concretas é mais difícil. É justamente em seu aspecto fragmentário, de estilhaço de história, ruína de um edifício que talvez sequer tenha existido, de imagem que não se estabiliza na identidade com um significado definitivo que, acredito, reside a força e o potencial sempre renovado deste repertório de significar “outras coisas” e seguir expressando e comunicando experiências.

Cada um destes cantos tradicionais constitui, como cada um dos golpes e movimentos corporais, matéria plástica e porosa a ser manipulada, recriada e, por isso, preservada pelos capueristas atuais. O cantador, como o alegorista benjaminiano e seus processos de montagem, é aquele que manipula tais objetos aproximando-os de sua própria experiência e das mais diversas situações que se desenrolam no interior de uma roda de capuêra.

No seu livro *A origem do drama barroco*, Benjamin afirma: “Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através dela o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave do domínio de um saber oculto e, como emblema desse saber, ele a venera” (Benjamin, 1984, pp. 205-206). Segundo mestre Jaime de Mar Grande, este saber oculto, relativo não só à compreensão dos cantos e ladainhas, mas às possibilidades de mobilizá-los e utilizá-los durante as rodas de capuêra, é uma espécie de *ciência* que passa pelo conhecimento profundo deste repertório e por uma atenção bastante afinada aos movimentos mais sutis da roda como um todo.

E a outra coisa, que é onde a gente classifica que é uma ciência, é você entender o que deve ser cantado a cada momento, né. Tem música que deve ser cantada de acordo com o momento, e de repente a pessoa canta uma música que não tem nada a ver com o momento, né, então é meio complicado isso. Mas também não se deve ‘ah mas não deve cantar isso porque isso tá fora do contexto desse momento’. Não tem isso. Porque pra mim o que conta muito é a liberdade, a liberdade... essa liberdade de expressão, e às vezes isso fica muito de lado, abandonado (mestre Jaime de Mar Grande, conversa via *What's app*, 01/04/16)³⁸

Esta ciência tem a ver com um tipo de conhecimento que ultrapassa o aspecto de uma compreensão cognitiva dos significados. Como no âmbito das alegorias benjaminianas, este é um saber que passa, de certa forma, por uma intimidade com aspectos materiais dos objetos manipulados: as imagens cantadas pelo cantador e ecoadas pelo coro vibram através de corpos e são carregadas pelo timbre da voz e pelas características emocionais de quem as canta. Assim, trata-se de manipular estas imagens enquanto forças que impelem ao movimento. Como diz mestre Jaime: “às vezes a gente não tá afim, não tá passando mensagem nenhuma, a gente quer passar uma energia” (Conversa via *What's app*, 01/04/16).

Em paralelo a tais noções de “manipulação” ou “manuseio” do repertório de cantos corridos, que remetem a um tipo de relação objetificada com tais cantos, também é bastante corrente a idéia de que se deve cantar a música que vem à mente no momento da roda, quase como algo que surpreende o cantador. Neste sentido, é a música que atravessa e toma de assalto as cordas vocais e boca do cantador, como numa irrupção inesperada e surpreendente.

Fortemente inspirado em Paul Zunthor, o pesquisador Sálvio Fernandes de Melo busca abordar essas dimensões do canto na roda de capuêra a partir das noções de poema oral e de voz poética. O primeiro, enquanto objeto artístico ou obra, reúne uma série de aspectos estruturantes construídos sobre diferentes recursos técnicos (repetições, ecos, mímicas, expressões faciais, onomatopéias) e diferentes formas de linguagem. A voz poética, por sua vez, “separa-se da voz que informa simplesmente, pois assume propriedade totalmente poética, uma vez que se faz ouvir e sentir enquanto corpo, enquanto presença” (Melo, 2014, p. 97) uma vez que “explora todas as possibilidades físicas do corpo; potência, movimento, ritmo, sonoridade, transitando do universo subjetivo para o universo cultural, estético e coletivo da vida” (ibid., p. 87). A

³⁸ Como na fala sobre o papel de preservação histórica e da inovação no canto, chama atenção, na fala do mestre transcrita acima, um tom não dogmático em sua forma de pensar.

voz poética não é apreendida apenas em termos cognitivos. Ouvir, neste caso, é uma faculdade estendida ao corpo como um todo: quando profere seus versos o cantor deixa marcas nos corpos do ouvinte ou espectador.

Uma situação de campo me parece revelar ao menos alguns dos aspectos deste saber oculto, desta ciência do canto poético. No encerramento do mesmo evento que citei logo acima, em 18 de agosto de 2014, nos momentos finais da última roda, empolgado pela vivacidade dos jogos, mestre Jaime de Mar Grande puxa um canto corrido que anima ainda mais a roda:

Mestre Jaime: O pau rolou caiu

E... na boca da mata ninguém viu

A música é puxada em andamento mais rápido e numa intensidade maior que a anterior, o que estimula os jogadores a acelerarem e abrirem mais seus jogos, dando mais oportunidades para lances surpreendentes. Alguns jogos ocorrem sob influência da música cantada. Por ser o fim da roda, a compra³⁹ de jogos havia sido liberada pelo mestre. Depois de um tempo puxando este corrido, criada uma atmosfera eufórica nos jogos, na bateria e no coro, mestre Jaime muda subitamente de canto, mantendo, porém, a mesma intensidade, volume e andamento no novo corrido:

Mestre Jaime: Por favor meu mano eu não quero barulho aqui
não

A situação se caracteriza por certa ambivalência que surge em diversos elementos da prática da capuêra. Há uma fricção clara entre a intenção das músicas puxadas em sequência. Sua justaposição termina por criar um efeito ambíguo. O primeiro corrido, sobretudo devido à intenção e ênfase nele colocadas, incita os participantes da roda a entrarem em um nível de participação no mínimo mais eufórico e vivaz. Coro, bateria e jogadores engajam-se com mais intensidade, fortalecendo a atmosfera efervescente. Além disso, ao incitar que os jogos fiquem mais abertos e dinâmicos, a possibilidade de lances surpreendentes e perigosos também aumenta, fato

³⁹ A compra de jogo é uma forma de troca das duplas em interação dentro da roda sem que o mestre termine o jogo ou chame outra nova dupla. Nestes momentos qualquer capuêra pode interromper um jogo e iniciar outro com algum dos dois capueristas que jogavam anteriormente.

que produz uma absorção ainda maior dos que assistem. O segundo canto, por sua vez, pede que se evite a bagunça e a confusão no local, clamando a todos que se acalmem.

O fato interessante é que registros distintos são justapostos, a mensagem de calma do segundo corrido é cantada em um andamento acelerado e com uma intensidade afetiva que estimula sensações opostas à calma e a contenção à qual remetem seu conteúdo. Neste caso são exatamente estes elementos não verbais, entonação e ênfase do canto, a movimentação vibrante do corpo que canta, os olhares, sorrisos e expressões diversas trocados com os demais capueristas, que acabam por compor e transformar o significado do que o mestre canta. Como nas performances da congada, estudadas por Leda Martins, esta palavra vocalizada pelo cantador “ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo” que “inscreve o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder” (Martins, 2003, p. 80).

A palavra, neste exemplo, surge como algo mais que mero meio de transmitir significados. Como me disse o ternel Eduardo Sobral em uma conversa, “quando a pessoa está cantando com sentimento mesmo, você sente aquela música, a cantiga, *entrar em você*, e você consegue se soltar e brincar e relaxar” (Entrevista realizada em meados de setembro de 2015).

Este tipo de fala remete à algo semelhante ao que Turner diz em *O Processo Ritual* sobre o rito *ndembu* de investidura do novo chefe⁴⁰. A fala, diz Turner, “não é apenas comunicação, mas poder e sabedoria. A sabedoria transmitida na liminaridade sagrada não consiste somente num aglomerado de palavras e de sentenças, tem valor ontológico, remodela o ser do neófito” (Turner, 2013, 104).

Esta palavra, proferida e manipulada ludicamente dentro do enquadramento ritual da roda, tem os atributos performativos que Victor Turner atribui aos símbolos rituais: estes não são bons apenas para pensar, mas são instigadores de sentimento e desejo (Turner, 2013, p. 53). Turner aborda os símbolos rituais em relação à eventos, e não como “termos” de sistemas cognitivos atemporais (id., 1982, p. 22). Envolvidos em

⁴⁰ Neste rito, que Turner denomina “O insulto do Chefe Eleito”, o futuro chefe político (*Kanongesha*) passa por um processo no qual, junto com sua esposa real ou ritual, é isolado em uma cabana e, despojado de roupas, bens e demais símbolos de status social, deve escutar um longo discurso feito por uma autoridade ritual (*Kafwana*) onde é conclamado a ter humildade, renunciar à mesquinhez e à cólera, a comer com seus pares, rir com eles, e não se esquecer que é a eles que deve servir. Depois desta homilia o futuro chefe ainda recebe a visita de seus conterrâneos que aproveitam a oportunidade para revidar antigas ofensas, xingando e dando bundadas na face do neófito. O futuro Kanongesha deve passar por tudo isso com humildade e serenidade e, sobretudo, sem guardar rancores. O rito, segundo Turner, serve para lembrar ao líder que apesar de estar sendo eleito não deve esquecer suas origens.

situações de mudança social, os símbolos estão sempre associados a “interesses humanos, propósitos, fins e meios, aspirações e ideais, indivíduo e coletivo, sejam estes explicitamente formulados ou mesmo inferidos a partir do comportamento observado” (ibid., p. 22, tradução minha). Os símbolos rituais, dentro de seus contextos de ação, são entidades dinâmicas e multívocas.

Símbolos, tanto enquanto veículos sensorialmente perceptíveis (*signifiants*) quanto como conjuntos de significados (*signifiés*), estão essencialmente envolvidos em uma variabilidade múltipla, a variabilidade das criaturas essencialmente vivas, conscientes, emocionais e volitivas, que os empregam não apenas para dar ordem ao universo que habitam, mas, criativamente, fazer uso também da desordem, superando-a ou reduzindo-a em particular, e por seu intermédio questionando antigos princípios axiomáticos que se tornaram obstáculos na compreensão e manipulação de questões contemporâneas (Turner, 1982, p. 23, tradução minha⁴¹).

A análise de Victor Turner dos símbolos rituais estimula uma abordagem que os toma como entidades implicadas em processos sociais. Desta perspectiva tais símbolos constituem, mais que unidades de sentido estáveis e perenes, elementos instáveis e multívocos que, a depender das “mãos” de quem os manipulam e do contexto do qual emergem, podem assumir não só significados, mas funções bastante plurais.

Se na introdução desta dissertação explorei a aproximação proposta por John Dawsey dos conceitos de *experiência* de Victor Turner e de Walter Benjamin, cabe aqui apontar para uma outra afinidade teórica entre os dois autores. A forma como certos cantos corridos e ladainhas são manipulados em rodas de capuêra propicia um possível experimento teórico de aproximação da abordagem do símbolo ritual, no sentido turneriano, da teoria da alegoria benjaminiana.

Benjamin, como aponta Gagnebin, constrói seu conceito de alegoria em oposição aos atributos do símbolo romântico. Citando Gagnebin:

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende a unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce

⁴¹ “Symbols, both as sensorily perceptible vehicles (*sigifiants*) and as sets of ‘meanings’ (*signifiés*) are essentially involved in multiple variability, the variability of the essentially living, conscious, emotional, and volitional creatures who employ them not only to give order to the universe they inhabit, but creatively to make use also of disorder, *both* by overcoming or reducing it in particular and by its means questioning former axiomatic principles that have become fetter on the understanding and manipulation of contemporary things” (Turner, 1982, p. 23).

somente dessa fuga perpétua de um sentido último (Gagnebin, 2013, p. 38).

A evocação do conceito romântico de símbolo, ao qual Benjamin se contrapõe, contrasta visivelmente com a concepção de símbolo ritual construída por Turner exposta na citação anterior. Neste, o símbolo está imerso e sujeito à mesma temporalidade, historicidade e transitoriedade de sentidos que Benjamin vê na alegoria.

Além da multivocidade e abertura de sentidos que caracterizam alegorias e símbolos rituais, ambos também são marcados por um valor ontológico. Se para Turner, as palavras têm o poder de transformar e remodelar o ser de neófitos submetidos a rituais, em Benjamin a atividade do alegorista não consiste em uma mera apropriação psicológica das imagens alegóricas, pois ao manipulá-las e delas se apropriar o alegorista se mergulha dentro de si e nelas infunde algo da “substância viva da existência” (Benjamin, 2008, p. 200).



Figura 10- Cantador: mestre Madeira (Foto de Marcos Gatinho)



Figura 11- Cantador: mestre Jaime de Mar Grande (Foto de Luiza Snege)

Nas rodas de capuêra, nas cordas vocais de cantadores experientes, ladainhas e cantos corridos, construídos com suas enigmáticas imagens alegóricas podem ser mobilizados enquanto poderosos símbolos rituais. Parte deste poder parece emanar, novamente, de algo de ambíguo ou ambivalente que os marca: as imagens cantadas em rodas de capuêra trazem o peso poderoso de reverberações que se afundam no tempo e na memória social sem, no entanto, fecharem-se às múltiplas e criativas possibilidades de penetração do presente e de atualização quando entoadas por capueristas sábios. Como afirma Leda Martins nesta bela passagem:

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica em um depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida como *kinesis*, impulso cinético. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que vão nascer. (Martins, 2003, p. 80)

Também há no cantar do capuêra algo do peculiar experimentalismo que Benjamim viu nos alegoristas barrocos, “O que a antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção” (1984, p. 201). O objeto desta técnica alegórica, continua Benjamin “era a ordenação exuberante de elementos antigos em um edifício, que sem unificar esses elementos em um todo, fosse superior, mesmo na destruição, às antigas harmonias” (ibid., p. 201).

No *caldeirão* da roda de capuêra passado e presente entram em fricção criativa e os capueristas “brincam com elementos familiares tornando-os estranhos” e engendram improvisos a partir de “combinações sem precedentes de elementos familiares” (Turner, 1982, 27), não apenas surpreendendo quem ouve ou assiste aos jogos, mas sendo surpreendido pelas faíscas e lampejos que surgem de tais fricções.

Esboço de um conceito nativo de ritual

Any marked rhythm exercises on those submitted to its influence a constraint, impelling them to yield to it and to permit it to direct and regulate the movements of body and even those of the mind (Radcliffe Brown, *The Andaman Islanders*, 1964, 249; apud Tambiah, 1985, 123).

A roda de capuêra, como já explicitiei em alguns momentos deste texto, é correntemente associada à noção de ritual pelos praticantes. Tal caracterização ocorre tanto devido às características formais da roda, uma certa liturgia ou sequência de ritos repetidos de forma bastante semelhante em boa parte dos grupos de capuêra angola, quanto por concepções espirituais e religiosas associadas ao momento da roda.

Na Paraguassu, onde se concentrou meu trabalho de campo, em dias de roda o espaço é todo incensado pelo mestre ou pelo professor enquanto algumas palavras específicas são mentalizadas e, em momentos que antecedem eventos que contarão com a presença maior de visitantes, mestre Jaime de Mar Grande costuma queimar pólvora em certos pontos do espaço. Tais procedimentos servem para ‘*limpar*’ ou ‘*mexer*’ as energias. Também para efeitos de proteção espiritual, há sobre as portas, tanto do espaço em São Paulo quanto no do bairro da Gambôa na Ilha de Itaparica, tridentes de ferro com as pontas apontadas para baixo. Devido às referências pessoais de mestre Jaime, não há na Paraguassu a presença de elementos da religiosidade e cosmologia do

candomblé, o próprio tridente citado acima, que poderia ser uma referência a exu, é neste caso uma referência ao deus romano dos mares, Netuno⁴². No entanto tais referências podem ser muito fortes e estruturantes em outros grupos como no caso dos grupos Angoleiro Sim sinhô, de mestre Plínio de São Paulo, ou a A.C.C.A.N.E, de mestre Rene Bitencourt de Salvador.



Figura 12- Mestre Jaime de Mar Grande preparando o espaço da roda, Gambo, Vera Cruz/BA
(Foto de Danilo Marx)

Em minha vivência junto à Paraguassu a noção de ritual também surgiu como referência quanto a certas situações de euforia e efervescência coletiva que podem ocorrer na roda de capuêra. As longas horas de duração que podem alcançar uma roda⁴³, associadas à persistência dos ritmos, à potência sonora dos instrumentos tocados pela bateria e à participação do coro no canto responsorial, podem engendrar experiências com uma intensidade bastante diversa das vivências mais cotidianas. Tal experiência se intensifica ainda mais se levarmos em conta suas camadas mais profundas que irrompem na forma de gestos ou imagens cantadas, como demonstrei acima.

⁴² Como me relatou o capuerista José Maria, esta forma de uso de tal símbolo já teria suscitado discussões com membros de uma casa de candomblé da Gamboa.

⁴³ Em minha experiência de campo participei de rodas que chegaram a uma duração de 6 horas ininterruptas.

A roda de capuêra, além de ser a situação na qual, como me disse a capuerista Roberta, se está “dando continuidade a um negócio, ou revivendo, repetindo uma coisa que nunca termina” e repetindo “coisas que a galera fazia a não sei quanto tempo atrás” (Entrevista realizada em novembro de 2015), é também, como afirma o treinel Eduardo Sobral, “o que liga o passado ao presente e ao futuro”.

“As pessoas não percebem que o berimbau é uma antena que nos conecta [*passa a mão pela caixa torácica na região do coração*] com outros lugares [*aponta de sua cabeça para o céu*]. As pessoas estão ignorando o principal da capuêra, seus segredos, coisas que vocês [*diz apontando para mim e mais dois colegas do grupo*] só vão entender daqui um bom tempo.” (Caderno de campo, São Paulo 18/06/14)

Tanto a fala de Roberta quanto a de Eduardo Sobral remetem a formas de relação com o passado. Em uma, os ritos repetidos a cada nova roda sugerem um elo, ou uma continuidade concreta com os que nos precederam na prática. Já a fala de Eduardo Sobral remete à vínculos de outra ordem, talvez mais ligados a idéia de ancestralidade.

Stanley J. Tambiah, no texto *A performative Approach to ritual*, coloca esta forma de comunicação, utilizada para experimentar e ativar o extraordinário ou o extramundano, como um traço que atravessa diversas formas de rituais (1985, pp. 126-127). Outra característica, levantada tanto por Tambiah quanto por Turner (1982), é o uso dos mais diversos meios de expressão e comunicação, *multiple media* como dizem os autores, como dança, música, elementos visuais, etc.

Na concepção de ritual que emerge na capuêra angola, a música ocupa um lugar de grande relevância. A música, como diz mestre Jaime de Mar Grande, é o *coração da capuêra angola*, sua pulsação envolve os presentes em uma mesma atmosfera sonora, alinhava e articula as relações criando uma vibração comum. Diversas vezes pude presenciar, como parte da bateria ou como coro, mestre Jaime ou o professor Paulo Castor “regendo” a bateria como maestros. Basta ocorrer uma mudança sutil na cadência, uma alteração no sotaque ou um repique nos pandeiros, uma diminuição na intensidade do toque do atabaque, um descompasso do agogô, que o ouvido atento de especialistas intervirá para re-harmonizar o todo e *"levantar a energia"*. Como diz Thomas Turino sobre os músicos Shona que tocam *mbira* no Zimbábue, a função dos especialistas é de garantir a boa execução das partes de cada instrumento para inspirar uma participação integral e variações das partes, “é difícil dançar, bater palmas e cantar

sem uma sólida base rítmica, melódica e harmônica” (Turino, 2000, p. 53, tradução minha⁴⁴).

Em conversa que mantive com mestre Jaime⁴⁵ durante a escrita deste capítulo pergunto-lhe diretamente sobre esta concepção da roda de capuêra como uma situação de ritual e a importância da música na mesma. Sua resposta é a seguinte:

“Quando ela torna um ritual? Quando o coro adere a uma música, quando o coro responde em massa né. E aquilo perdura por muito tempo ali, e pá e pá, e não cai. O negócio parece ficar vibrando ali, equilibradamente. Quanto mais a pessoa canta mais o coro responde, o negócio fica harmônico, você não vê ninguém gritando, você vê a voz uníssona.(...). E é quando as pessoas se relacionam melhor no jogo cara, o jogo fica muito adentrado. O negócio fica mágico, vira mágico e as pessoas viajam na música. Porque assim, a gente canaliza uma energia, né, pra cada jogo. E quando aquilo se mantém e as pessoas se empenham aquilo vira um ritual cara, e as vezes nem dá vontade de cortar o jogo [risos]. De tão bom que tá aquilo. Você vê as duas pessoas ali... dá a impressão, eu já senti essa impressão tanto jogando, atuando, como observando né, de *que tem uma pessoa só*. O negócio fica tão... é mágico! *Dá a impressão que é uma pessoa só.*” (Mestre Jaime de Mar Grande, Entrevista, São Paulo, 02/05/16)

Ainda indago o mestre se tal situação de mágica comunhão seria compatível com os jogos mais violentos e disputados que por vezes podem ocorrer em uma roda de capuêra.

“Carlos_ Mesmo nestas situações você sente como uma pessoa só? Mesmo quando tem o perigo de alguém se machucar?
Mestre Jaime de Mar Grande_ Mesmo! Não.... o cara te enfia um golpe que quem tá de fora pensa ‘porra, pegou!’, mas você tá ali e você nem sabe como saiu.
Carlos_ Agora, você já viu algum jogo que estava violento mesmo mas que ainda assim parecia que os dois eram uma pessoa só? Um jogo aparentemente violento mas que ao mesmo tempo estava com essa energia?
Mestre Jaime de Mar Grande_ Pode, pode. A pessoa tá mesmo querendo pegar o outro mas mesmo assim não acha. Lembro de jogos pra caramba assim. Pô, o bicho pegando, o cara bota um golpe e o cara sai na melhor, e você ‘pô, como é que esse cara saiu? Isso é minha arma, meu pulo do gato!’ [risos]. Capuêra é um negócio mágico.” (Entrevista, São Paulo, 02/05/16)

⁴⁴ “it’s difficult to dance, clap or sing when a solid rhythmic and melodic-harmonic base are not in place”(Turino, 2000, 53).

⁴⁵ Tal conversa, mais que uma entrevista, foi uma espécie de pedido de orientação. Como pedi diversas vezes ajuda ao professor John C. Dawsey, meu orientador, no trato de questões teóricas e metodológicas pedi, neste caso, a orientação de mestre Jaime de Mar Grande quanto a tentativa de abordagem do conceito de ritual que esboço neste tópico.

Em um fragmento de minhas notas de campo encontro um trecho no qual anotei uma fala feita por mestre Jaime que parece se relacionar diretamente com a primeira parte da fala transcrita acima:

“A bateria tem que segurar a cadência e o ritmo, e o cantador segurar o corrido, não pode ficar trocando de música toda hora. Tem que insistir no mesmo corrido. Se não a gente tem um trabalhão de ficar concentrando energia e na hora que está todo mundo concentrado muda de música e desfaz tudo, por isso que os jogos devem ser longos. Tem que manter, porque *isso faz com que quem está jogando fique entorpecido pela música, aquilo te toma.*” (Caderno de campo, São Paulo, 03/12/14).

A bateria e sua música, com o auxílio importante do coro, e a condução de um cantador experiente é responsável por *concentrar* e movimentar *energia* e com isso potencializar a relação que estabelecem e fruem os dois capueristas que jogam no centro da roda. Segundo o treinel Eduardo Sobral, quando todos se engajam na roda cantando em uníssono, vibrando juntos, “algo fantástico ocorre, a energia circula e mexe com todos, joga o astral lá pra cima [*aponta para o alto com as mãos desenhando espirais ascendentes*].” (Caderno de campo, São Paulo, 26/06/2014).

Presente no momento em que Eduardo Sobral faz tal fala o professor Paulo Castor diz que, no entanto, isso não aconteceria sempre e narra uma situação para exemplificar. O relato do professor sobre uma das rodas que ocorreram no antigo espaço da Paraguassu em Santa Cecília, no centro de São Paulo, é impactante: “Naquele dia eu pude ver a energia circulando na roda. Eu olhava para a roda e via uma espécie de mormaço pairando sobre todos, como quando olhamos para o horizonte em uma estrada em dia de muito sol” (Caderno de campo, São Paulo, 26/06/2014). Relendo meus cadernos de campo vejo que o professor faz referência ao mesmo evento em outras ocasiões.

Ao falar sobre o poder que a música teria sobre nós quando bem executada Paulo Castor lembra-se do que experimentou no ano anterior durante uma roda em homenagem à mestre Jaime de Mar Grande. Disse que em certo momento da roda quando o mestre cantava sentiu que a bateria havia “*engrenad*”, todos tocavam com “*vigor*” e “*intenção*”, dentro da cadência característica da bateria. O professor diz que “*naquele momento se arrepiou todo*” e era capaz de ver a energia “*pairando*”, “*emanando*” da roda, sentia-se “*mole*” e “*relaxado*”

enquanto tocava pandeiro: “*era como se não fosse eu quem tocava, parecia outra coisa*” (Caderno de campo, São Paulo, 13/10/15).

Em outra ocasião o professor associa tal sensação ao que pode, em sua opinião, ser compreendido como um dos significados de “*chegar à angola*” que, mais que um lugar, é compreendido como um estado. Nesta nota, Paulo Castor aparece descrevendo este estado, dizendo que: “*gradualmente as pessoas vão sendo embaladas pela bateria*”; diz que sente seu corpo amolecendo e sendo ‘*embalado*’, ‘*carregado*’, a experiência culmina com a sensação de ‘*ser e não ser ele mesmo*’” (Caderno de campo, São Paulo, 10/04/14).

Como na última cena de campo evocada no tópico anterior, em que, por meio de certos recursos performáticos do canto e da manipulação de certos símbolos rituais, o mestre influencia os acontecimentos da roda, é a dimensão dos efeitos físicos sobre os corpos e a percepção dos capueristas que jogam ou que compõem coro e bateria que chama a atenção. Também são curiosos os pontos de contato desta teoria nativa, ou *capuerística*, da agência da música no ritual da roda esboçada por meio das falas citadas acima com o que falam pesquisadores da etnomusicologia, como Tiago de Oliveira Pinto. O autor afirma que:

Vibrações fortes, [...], agem diretamente sobre o corpo humano. A partir de certo grau de intensidade – seja de volume ou seja por causa de uma excessiva duração temporal – a vibração rítmica tem tal impacto sobre o corpo, que pode levar a alteração de seu estado de consciência. [...]. Produz-se assim, nesse tipo de evento musical, uma constante reciprocidade de estímulos energéticos entre a corporalidade coletiva do todo (conjunto e audiência) e o corpo individual de cada músico em ação (2001, p. 9).

Apesar desta ênfase claramente marcada sobre a música como agente central na roda, na capuêra, seja na música seja no jogo, as relações são sempre pensadas como um diálogo em via de mão dupla. Assim, a situação inversa não é incomum: um jogo instigante e absorvente pode, muitas vezes, insuflar coro e bateria a um engajamento mais integral e motivado na produção musical. Tais sensações de ‘*embalo*’, ‘*amolecimento*’ e ‘*relaxamento*’, que culminam, nas falas do professor e do mestre, com uma sensação que beira uma espécie de diluição do ego ou, como afirma Pinto, esta dinâmica de afetações recíprocas entre corporalidade coletiva e individual, também são acentuadas pela própria dinâmica de movimentação e interação corporal entre os capueristas que jogam.



Figura 13- Jogo absorvente 1, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)



Figura 14- Jogo Absorvente 2: mestre Jorge Satélite, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de Marcos Gatinho)

Em citação que coloquei ainda na introdução do trabalho, mestre Jaime de Mar Grande associa este relaxamento corporal a uma espécie de *desarme*, uma abertura às interações imprevisíveis e não planejadas com o parceiro de jogo e também uma

abertura, ou disponibilidade, a ser afetado pela música que embala a roda. Diga-se de passagem, não são apenas os capuêras que jogam no centro da roda que estão sujeitos a tais sensações mas a audiência como um todo, coro, bateria e demais pessoas presentes⁴⁶. Em minhas notas de campo, relaxamento corporal, entrega de si e exaustão física surgem como elementos que podem propiciar ou potencializar momentos de espontaneidade no jogo.

A espontaneidade, '*esse êxtase*' como diz Mestre Jaime, depende da articulação de treinamento e um estado de relaxamento que o capuêra deve buscar na situação de jogo. Uma das formas de se alcançar tal relaxamento é por meio do cansaço físico.

Mestre Jaime de Mar Grande_ “Quando você começa a se sentir cansado é que deve insistir mais um pouco no jogo. Essa exaustão é que te ajuda a relaxar. É nessas situações que as etiquetas caem e você pode ser você mesmo. Quando você está na roda, no meio de um jogo, não pode recorrer a mais ninguém pra resolver seus problemas. Só pode recorrer a você mesmo. *Por isso a capuêra tem que sair!*”

Pergunto ao mestre se esta busca de conexão com algo interior do indivíduo não cortaria a relação com o parceiro de jogo e com o coletivo que compõe a roda.

Mestre Jaime de Mar Grande_ “Muito pelo contrário, ai sim você se conecta com os outros!” (Caderno de campo, São Paulo, 08/07/2014).

A fala de Vitali, russo, capuerista há cerca de 7 anos, que treinou na Paraguassu durante os quase dois anos em que esteve em São Paulo, parece complementar o trecho transcrito acima:

“A cidade é toda feita de casas, prédios e paredes que nos separam uns dos outros. Eu vejo esse momento [*diz apontando para o centro da roda*] como um momento de reencontrar as pessoas, derrubar as paredes internas. Este é um momento de reencontrar os valores mais básicos” (Caderno de campo, São Paulo, 21/03/2015).

⁴⁶ Vale lembrar de um trecho das “Notas sobre a briga de Galos Balinesa” de Clifford Geertz: “Quanto maior a emoção envolvida, maior a absorção geral no embate” (Geertz, 1978, p. 309)

Se tais sentimentos podem decorrer de movimentos de empatia e sinergia profundas, como demonstra a fala de Vitalli, ou de forma extática como revelam as falas de mestre Jaime e do professor Paulo Castor, também podem ocorrer em meio às situações de conflito em que o elemento marcial da capuêra assume certa preponderância. É bastante comum escutar de capueristas que dentro da roda todos são iguais. Todos, independentemente dos anos de prática e do nível de experiência e habilidade, podem ser surpreendidos por praticantes menos experientes ou habilidosos. Na capuêra angola, são sobretudo as rasteiras as responsáveis pelas lições de humildade que lembram a todos seu lugar comum de pertença: o chão. Neste sentido, são inúmeras as músicas que exploram a temática da inversão de poderes: “Bem-te-vi jogou gameleira no chão”, “Quem nunca viu venha ver, licuri quebrar dendê”, “Baraúna caiu quanto mais eu”⁴⁷.

Como leitor de Victor Turner, este arrancar de máscaras, esta espontaneidade decorrente do cansaço físico e da entrega às vibrações produzidas pela bateria e pelo coro, esta quase fusão do tocador com a bateria ou dos jogadores dentro da roda entre si, este reencontro com valores básicos, me remetem às situações anti-estruturais que o autor define como momentos de *communitas*.

Turner usa tal conceito para descrever situações bastante diversas: ritos de passagem de jovens neófitos da infância à fase adulta e ritos de investidura do novo chefe, ambos entre os *ndembu*; situações revolucionárias como insurreição mexicana capitaneada por Hidalgo; os movimentos hippie, beatnik, e os primeiros momentos da ordem franciscana, etc. A extensão com que Turner utiliza os conceitos de liminaridade, *communitas* e drama social levaram Clifford Geertz a, ironicamente, chamá-los de uma fórmula para todas as estações.

⁴⁷ Neste momento uma ressalva se faz importante: da mesma forma que nem todos os momentos de uma roda de capuêra são excitantes, envolventes e criativos, tais situações de *communitas* também não predominam em todas as rodas e, nem mesmo, em todos os momentos de uma mesma roda. Também são comuns os momentos em que coro e bateria cantam com pouca motivação e as interações entre os capueristas no centro da roda, pela pouca vivacidade e presença, assemelham-se às interações burocráticas. As rasteiras podem ser, por sua vez, utilizadas como meios de afirmação e fortalecimento de relações de status e hierarquia quando, por exemplo, são aplicadas de forma humilhante por capueristas experientes em capueristas iniciantes. Por fim, quase como pólo oposto das descrições de *communitas* feitas até aqui, devo reconhecer que as rodas de capuêra estão ainda longe de estarem imunes às hierarquias ligadas às questões de gênero, configurando-se como ambientes ainda bastante masculinos. Neste tocante o trabalho de grupos tocados por mestras mulheres, como as mestras Janja e Paulinha, do grupo Nzinga, ou a mestra Elma, do grupo Nzambi, cumprem um papel importante ao levantarem as pautas do feminismo no universo da capuêra angola.

Communitas, segundo Turner, consiste em “uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos” (2013, p. 127) que se defrontam despojados de símbolos de distinção de função ou posição social; “um flash de entendimento lúcido mútuo no sentido existencial” (1985, p. 48, tradução minha⁴⁸) que revela, mesmo que efemeramente, certo reconhecimento “de um vínculo social generalizado que deixou de existir” (2013, p. 98). “Um senso de harmonia com o universo torna-se evidente e o planeta todo é sentido como uma *communitas*.” (1986, p. 43, tradução minha⁴⁹).

Em tais situações, a suspensão temporária dos papéis sociais cotidianos libera as diversas capacidades humanas, cognitivas, afetivas, volitivas, criativas, dos constrangimentos normativos associados aos papéis e posições sociais, dando espaço a um momento de pura potencialidade. Para Turner, são justamente nestas situações, e não nos estreitos e abafados compartimentos dos papéis sociais, que o potencial humano total tem vazão⁵⁰. Segundo Mary Douglas, a noção de estrutura social remete a situações nas quais indivíduos “se comportam como se se movessem em posições padronizadas em relação aos outros e, como se escolhessem entre possíveis padrões de relações” (2012, p. 124).

Em *From ritual to Theatre*, Turner afirma que todas as sociedades criam espaços nos quais as posições estruturais se liquefazem e é dado aos indivíduos experimentarem tais estados de *communitas*, de comunhão direta e imediata. Tais estados seriam alcançados em certos momentos de rituais mas também nas esferas do jogo e das artes. Retomando alguns teóricos dos jogos, como Csikszentmihaly, Turner aproxima o conceito de *communitas* ao conceito de *flow*. Fluir, ou fluxo, segundo Csikszentmihaly denota uma “sensação holística presente quando agimos com total envolvimento”, um estado no qual:

[...] uma ação se segue a outra de acordo com uma lógica interna que parece prescindir de intervenções conscientes da nossa parte...nós o experienciamos como fluxo unificado de um momento a outro, no qual nos sentimos no controle de nossas ações e onde há pouca distinção entre *self* e ambiente; entre estímulo e resposta; ou entre

⁴⁸ “a flash of lucid mutual understanding on the existential level, when they feel that all problems, not just their problems, could be resolved, whether emotional or cognitive, if only the group which is felt (in first person) as ‘essentially us’ could sustain its intersubjective illumination”(Turner, 1985, p. 48, grifo meu).

⁴⁹ “A sense of harmony with the universe is made evident and the whole planet is felt to be *communitas*” (Turner, 1986, p. 43)

⁵⁰ “the authentic human essence gets involved here, for every role definition takes into account some basic attribute or capacity, and whilly-nilly, human beings lplay their roles in human ways. But the *full* human capacity is locked out of these somewhat narrow, stuffy rooms” (Turner, 1985, p. 46)

passado, presente e futuro (Csikszentmihaly, 1975, apud Turner, 1985, 56, tradução minha⁵¹)

Ao enquadrar um espaço minimamente protegido de contingências e constrangimentos da vida ordinária, o jogo e o ritual estabelecem condições mínimas para o estado de fluxo. Neste estado, segundo Turner, não há dualismos entre mente e corpo ou entre indivíduo e ambiente. A confiança nas próprias habilidades e no ambiente envolvente levam a paradoxal situação de se estar simultaneamente no controle das próprias ações mas entregue e intimamente conectado às ações dos demais participantes. Em tal contexto, o auto esquecimento (*self-forgetfulness*), ou entrega de si, não constitui perda de consciência ou de controle de si (*loss of self-awareness*), mas um potente estado de presença no qual a atenção é intensificada e finamente afinada ou sintonizada com o campo de atividades envolvente, para lembrar os conceitos de Tim Ingold abordados no primeiro capítulo.

As falas de mestre Jaime de Mar Grande e do professor Paulo Castor citadas acima remetem a situações bastante particulares, momentos marcantes que se destacam no decorrer das rodas de capuêra angola. Flashes de espontaneidade individual associados a uma espécie de reconhecimento mútuo e conexão profunda com o parceiro de jogo que engendram desdobramentos imprevisíveis, *‘você tá ali e nem sabe como saiu’*. Momentos em que as etiquetas do cotidiano caem ou são momentaneamente suspensas e os capueristas interagem sem a mediação de papéis ou status⁵². Instantes de diluição do ego na atmosfera efervescente e congregacional estabelecida pela base rítmica pelo canto responsorial, *‘era como se não fosse eu quem tocava, parecia outra coisa’*.

Por mais que tais situações sejam bastante particulares e talvez efêmeras, podendo dividir espaço com situações bastante diversas ou totalmente opostas em uma mesma roda de capuêra, estes instantâneos parecem ser um dos pontos altos passíveis de serem experimentados na interação corporal no centro da roda. Dentro das feições

⁵¹ “Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement’, and it is ‘a state in which action follows action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part...we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel incontrol of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between past, present and future”

⁵² Novamente, é válida a nota a respeito das muitas situações em que diversos cortes hierárquicos são reproduzidos sejam relacionados à marcadores mais abrangentes como gênero ou idade, sejam cortes relativos à diferenças hierárquicas relativas à própria capuêra. Neste sentido, tais relampejos de comunhão e plena suspensão de papéis sociais seja tanto a descrição de momentos fugazes que acontecem efemeramente nas mais diversas rodas, quanto a expressão das concepções bastante singular de capuêra angola formuladas por mestre Jaime de Mar Grande.

bastante codificadas e regradas que as rodas de capuêra angola podem assumir atualmente tais momentos parecem ser irrupções de *communitas* espontâneas que marcam profundamente quem as experimenta. O enquadramento ritual da roda parece propiciar a possibilidade de mescla da sensação mais individualizada expressa no conceito de *flow* com a experiência de comunhão coletiva captada pelo conceito de *communitas*.

Scott Head argumenta que tais situações de liberação total de tensão, apesar de potencializarem a fluidez e dinâmica de interação corporal liberando fluxos de energia que transbordam os limites dos egos isoladamente, não constituiriam fusões harmônicas, mas sim desdobramentos mútuos de séries poéticas de movimentos, brechas, sensações e deslocamentos⁵³.

No entanto, a capuêra angola parece um terreno fértil para a proliferação de ambiguidades. Se este tipo de relação, espontânea e profunda, marcada por uma espécie de revelação mútua dos capueristas que interagem, é um momento alto na experiência da roda, como apontam as diversas falas listadas acima, não deixam de ser operantes outros valores, aparentemente contraditórios ao que foi dito. Se a roda é este lugar, este chão, onde seres humanos podem, por meio da brincadeira, do transe ou da luta, alcançar uma profunda compreensão mútua, ela é também o terreno no qual os capueristas podem se exercitar em uma teatralidade bastante peculiar, seja travestindo-se de personagens históricos como o malandro, o valentão, o bêbado ou o palhaço, seja desdobrando e experimentando novas personagens.

Em um de meus primeiros registros de campo, ainda em 2013, aparece a fala do professor Paulo Castor: “A capuêra é farseira, ela faz que faz e não faz, ameaça uma coisa e faz outra. Ameaça um movimento e para, faz outro. A ginga por exemplo é o falso movimento, é o movimento fingido.” (Caderno de campo, São Paulo, 23/05/13). O cultivo de uma certa ambiguidade, ligada ao falseamento ou mascaramento das intenções e a um manusear ambíguo e fingido de gestos e movimentos, surge aqui como um dos princípios que orienta as interações durante um jogo. Tal postura pode ser compreendida como um desdobramento, ou continuidade, de certos valores e traços da malandragem, muito ligada à capuêra da virada e início do século 20.

⁵³ “the suddenly loosened tensions between the two of you permit your energies to extend beyond the limited bounds of your separate egos formed in opposition, mutually unfolding not as a harmonious whole, but in a positively poetic series of movements, gaps, sensations and displacements” (Head, 2004, p. 273)

Num registro um tanto distinto, duas falas de mestre Jaime de Mar Grande evocam outras possibilidades que podem ser explorados pelos capueristas dentro da roda:

“Quando a gente entra na roda nós podemos ser outra coisa. Então porque eu vou querer ser dentro da roda o Jaime do trabalho, que tem que se preocupar com ferramentas, prazo, etc. Eu não! Então nós temos que exercitar isso de ser outra coisa a cada jogo, a cada jogo ser uma personagem diferente.” (São Paulo, 21/07/14, Caderno de campo).

“Eu não quero ver você ali dentro, quero ver você se transformando em outra coisa” (Caderno de campo, São Paulo, 03/12/14).

Se as falas transcritas anteriormente remetiam a elementos de *communitas* que podem aflorar na situação ritual das rodas de capuêra, estas últimas remetem mais à dimensão lúdica, ou subjuntiva, também instaurada pelo enquadramento ritual. Como afirma Victor Turner, situações liminares possibilitam que as pessoas engendrem novidade ao brincarem com elementos familiares tornando-os estranhos (1985, p. 27). O corte parcial, pois como vimos a relação entre capuêra e vida é sempre pensada como uma via de mão dupla, que a roda estabelece em relação ao cotidiano instaura um território no qual abrem-se possibilidades de se assumir riscos e subverter os códigos de conduta cotidianos: caminhar com as mãos, plantando bananeira, ou utilizar a cabeça como apoio que sustenta todo o corpo; tomar uma rasteira de alguém e dar risada ao invés de levar a sério; compor uma linha de movimentação que seja menos determinada pelas diretrizes de um sujeito autônomo do que pelas questões e proposições feitas pelo parceiro de jogo; explorar novas possibilidades de uso do corpo na relação com outros corpos.

No espaço da roda de capuêra, muitas vezes comparado a um ‘palco’, a própria “fachada pessoal”, para retomar o conceito de Erving Goffman, a forma como nos apresentamos e sustentamos uma certa performance dos papéis sociais que ocupamos cotidianamente, está sujeita a uma espécie de suspensão temporária. Suspensão que pode se dar por motivos múltiplos: pelo ‘*desarme*’ e ‘*relaxamento*’ propiciados pela interação lúdica; pelo ‘*embalo*’ ou ‘*extase*’ produzido pela música; pelo literal desmonte produzido por uma rasteira bem aplicada ou, por fim, pelo desdobrar de novas personagens.

A roda de capuêra parece operar um ajuste bastante peculiar de seus diferentes aspectos, nela são equalizadas características aparentemente conflitantes: a eficácia

ritual, o entretenimento das atividades lúdicas e a dimensão agonística das artes marciais.

Afastando-se da lógica da representação, as falas de mestre Jaime citadas acima, “quero ver você se transformando em outra coisa”, “ser outra coisa a cada jogo”, bem como as anteriores que remetem a situações de ‘extase’ ou quase transe de capuêra, apontam para a dimensão ontológica dos processos que se desenrolam em rodas de capuêra. No ‘caldeirão’ da roda, brincando de capuêra angola, pessoas, corpos e subjetividades são formadas e transformadas e tradições são “*inventadas e reinventadas*”.

Faz-se necessário por fim, antes de concluir este capítulo, retomar o problema do improviso à luz de tal esboço de um conceito nativo de ritual. Como conciliar tal pendor congregacional e de diluição do ego em uma atmosfera de efervescência coletiva, expressos nas falas acima, com a exigência sempre renovada de manter uma relação criativa e inventiva com tal tradição? Afinal, apesar de conseguir conceber, desde o início da pesquisa, a íntima relação entre o improviso individual e uma atenção e conexão intensa com a atmosfera circundante, era, para mim, difícil conceber a possibilidade de conciliação desta modalidade de atividade criativa com as situações de total entrega de si ou diluição descrita por meus colegas. Se o que se esboça, nas passagens acima transcritas, é um conceito bastante peculiar de ritual, como então se situaria, em relação a tal conceito, a noção de improviso, tão cara à capuêra angola?

Me parece haver, entre os capueristas, um certo consenso sobre a diferença entre o que seria um lance improvisado e algo que não passaria de mero *exibicionismo* virtuoso. O improviso, a saída surpreendente, inusitada e criativa de uma situação complicada do jogo, emerge como uma composição coletiva pois, em primeiro lugar, o jogo deve ressoar a pulsação da bateria e das vozes do coro. Em segundo lugar, o virtuosismo corporal de cada capuerista encontra espaço para se manifestar em função dos desafios e situações criadas *na* interação e não nos limites estreitos de cada subjetividade. Como afirma mestre Jaime de Mar Grande: pra capuêra acontecer “tem que entrar na roda desarmado, relaxado.” (Caderno de campo, São Paulo, 03/12/14). Da mesma forma se dão os improvisos e variações no berimbau ou no canto do cantador: em ambos os casos a variação feita a partir dos temas conhecidos deve estar intimamente conectada com o coletivo de corpos e vozes em movimento na roda.

Desarmados, relaxados, embalados, os capueristas, jogando, tocando ou cantando, colocariam-se em abertura para experimentar um estado de consciência

liminar, ser “eu” e ser “não eu” simultaneamente, ser o dois que parece um ou o um que parece muitos – “dá a impressão que é uma pessoa só”. Como afirma Muniz Sodré, o corpo na capuêra “é o lugar da multiplicidade” (2002, p. 21).

Na capoeira, assim como na filosofia de Nietzsche, o corpo pensa. Pensamento e corpo pertencem à ordem do diverso, isto é, a uma simultaneidade de coisas compreensíveis e incompreensíveis, que raramente passam pela consciência.

Por trás dela, não se abriga o 'eu' isolado e onipotente de uma consciência esportiva, e sim o grupo – múltiplo, diferenciado, polimorfo, coletivo de almas – que faz eco criativo de uma tradição ritualística, musical, narrativa e corporal de origem negra (Sodré, 2002, p. 22).

Da mesma forma que os gestos e movimentos que um capuerista realiza em um jogo de capuêra são derivações das questões e desafios colocados por seu parceiro de jogo, acredito que este desdobrar de personagens do qual fala mestre Jaime de Mar Grande pode, talvez, ser compreendido de forma semelhante. O momento do jogo, com as características que descrevi acima (vibração harmônica de coro e bateria, desarme e entrega de si que vem tanto de um preparo disciplinado quanto da exaustão) propiciaria uma espécie de suspensão das personas dos capueristas que, friccionadas com os demais elementos em interação na roda, resultaria em um desdobrar lúdico de outras possíveis personagens nas quais cada um pode se tornar. O ‘*êxtase*’, do qual fala mestre Jaime de Mar Grande, me parece estar intimamente ligado a este momento no qual, pela confluência de um treinamento longo e disciplinado e a disponibilidade em “*desarmar-se*”, “*entregar-se*”, deixar-se “*embalar*”, o capuerista torna-se apto a experimentar tanto um corpo que ressoa mimeticamente com a multiplicidade de coisas e forças em interação na roda, quanto uma subjetividade alargada, abrangente e ao mesmo tempo vulnerável e responsiva à interações que lhe fogem ao controle. O capuerista poderia experimentar uma corporalidade não subjugada a uma subjetividade nos moldes do 'eu' ocidental ao mesmo tempo em que pode experimentar uma subjetividade não circunscrita aos limites concretos da pele, mesmo que efemeramente entre um abrir e fechar de olhos.

O gesto ou sequência de movimentos que surpreende tanto os que observam quanto os que realizam, a rima precisa e inusitada do cantador ou a variação do berimbau, surgem num ambiente no qual interagem e se imbricam as subjetividades individuais, corpos com trajetórias e memórias particulares e elementos de uma tradição composta por músicas, formas e símbolos rituais, figuras míticas, tempos históricos

variados, etc. A criação improvisada da capuêra angola, me parece, se enraíza neste solo coletivo e, por isso, distancia-se de uma mera exibição virtuosa e vaidosa de habilidades individuais.

O exibicionismo, como afirmação prepotente de um indivíduo criador autônomo, parece cortar as finas conexões estabelecidas com a roda enquanto coletivo que pode alcançar estados de *communitas* ou de *fluxo*. O improviso, por sua vez, emerge de tais interações e conexões. A movimentação improvisada na interação do jogo reverbera a energia construída *na* relação, não só dos jogadores, mas da bateria, do coro, das imagens e presenças que povoam o espaço da roda.

O improviso no ritual das rodas de capuêra angola, catalisado talvez pelas batidas do atabaque e as vibrações do berimbau, esta potente ‘*antena*’ capaz de estremecer fronteiras e conectar tempos e mundos diversos, pode ser uma das expressões que surgem nas dobras da vivência individual –*Erlebnis* – e da experiência coletiva – *Erfahrung*.

IV. No Centro da Vida: Tecendo a vida com os fios da capuêra; tecendo a capuêra com os fios da vida

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo cheque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (Benjamin, 2008, p. 215)

Cara, a capuêra na minha vida foi... eu trago com muita importância porque foi quem me formou como homem. Foi onde eu me descobri como homem. É... como brasileiro mesmo, onde você dá mais essa importância né, pelo seu país, pela sua cultura. Pela capuêra vir da população mais pobre, onde tem que ir lutando ali pelo seu dia a dia né. E foi através da capuêra que eu dou esse reconhecimento maior assim, de ser brasileiro, de ser negro. Isso vem mudando a forma de se vestir, a forma do cabelo, a forma de pensar. A capuêra ela dá a rotina do meu dia, da minha vida, tudo que eu vou fazer eu tenho que ver se não vai atrapalhar a capuêra, se isso não vai me tirar do caminho que eu quero seguir. Se não vai atrapalhar, se não vai tomar muito tempo, né. Sempre procurando fazer as outras atividades mas sempre a capuêra como a dominadora da situação. Que é o que eu penso, da forma que eu penso, o que eu leio, as músicas que eu ouço, tudo vem do conhecimento que eu adquiri na capuêra. Porque através da capuêra você conhece muita gente né. E essas pessoas que fazem capuêra vão te dando um pouquinho, vão te influenciando. Então a capuêra acaba comandando onde eu vou, as pessoas que eu ando, os filmes que eu assisto, tudo vem envolvido com a capuêra, a capuêra vem fazendo isso (Professor Paulo Castor, entrevista realizada no fim de 2015).

O trecho transcrito acima foi extraído de uma longa conversa que tive com o professor Paulo Castor em meados do segundo semestre de 2015. É um dos muitos trechos da conversa gravada que durou mais de duas horas em que o tema da importância e peso da capuêra na vida do professor surge de forma marcante. As reflexões sobre a relevância da arte em sua vida não surgem espontaneamente, mas de uma provocação deliberadamente feita por mim no início da conversa. Ao iniciarmos, lhe conto sobre meu encantamento e curiosidade acerca de um dos temas do evento “De vento em Popá”, realizado pela associação Paraguassu todo mês de janeiro no bairro da Gamboa, município de Vera Cruz, Ilha de Itaparica/BA.

A frase “*O centro da roda é o centro da vida*” havia sido tema de um dos eventos realizado anos antes de minha chegada ao grupo. Muitas das conversas que tive com pessoas específicas do grupo e cujo material transcrito constitui base deste último capítulo se orientaram pelas inquietações provocadas por tal frase. A mesma, que consta já como título do projeto de pesquisa encaminhado à banca de seleção do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da USP no fim de 2013, me marcou e impressionou a princípio por sua força poética. Para alguém que, como eu, começava seu mergulho na prática da capuêra angola, como praticante e como pesquisador, a frase abria um universo de possibilidades de compreensão sem, no entanto, fechar-se ou explicitar seus significados mais profundos.

“*O centro da roda é o centro da vida*” tornou-se um bordão que, desde então, não deixou de habitar meus pensamentos. No entanto, foi somente quando percebi, para além de sua beleza metafórica, as ressonâncias que estabelecia com eventos e acontecimentos bastante cotidianos da vivência no grupo Paraguassu que ela se tornou uma espécie de chave para pensar o envolvimento que meus amigos capueristas estabelecem com a arte que escolheram praticar, com a vida de capuêra que escolheram levar.

Não demorou para que ficasse claro para mim que as sutilezas dos vínculos que entrelaçam as vidas de mestre Jaime de Mar Grande, do professor Paulo Castor, do trenel Eduardo Sobral, entre outros, à prática da capuêra iam muito além de questões profissionais ou financeiras. Talvez, a primeira vez que tenha me dado conta disso foi ao refletir, bastante impressionado, sobre o tipo de compromisso ou vínculo que levava o trenel Eduardo Sobral a, além de manter a frequência na roda e nos treinos noturnos diários, realizar a viagem de aproximadamente 50 minutos de moto outras duas ou três vezes por semana de sua casa em São Miguel Paulista, extremo leste da capital paulista, ao bairro de Santa Cecília, centro de São Paulo, para dar treinos matinais exclusivamente para mim, na época não mais que um entusiasta desajeitado se iniciando na prática⁵⁴.

Com o tempo a capuêra angola, mais que uma prática das horas vagas ou do lazer, passa a ser algo que transforma e compõe o ser de quem a pratica ou, pensando

⁵⁴ Considerando que o valor mensal cobrado dos alunos como contribuição era nesta época de R\$80, acredito que tal soma não fosse o suficiente nem ao menos para pagar o valor da gasolina gasta por Sobral para cruzar a cidade.

em termos antropológicos, a prática da capuêra torna-se constitutiva da pessoa. Como aponta a fala do professor, desde elementos de vestimenta, estilo do cabelo, tipo de literatura, música e cinema que se procura, à questões como círculo de amigos, rotina que se leva ou percepções de si ligadas a questões culturais, sociais e raciais, passando pelos efeitos e transformações físicas e sensoriais, a capuêra angola torna-se uma força irradiadora de transformações na vida de quem dela se aproxima e por ela se deixa afetar.

Não custa lembrar, nesta altura da construção textual, da oposição crítica abordada ainda nas primeiras páginas desta dissertação entre *ser capuêra* e *ser praticante* de capuêra. Por mais que não seja vedada a prática da arte aos que querem apenas movimentar o corpo e melhorar o condicionamento físico, desde o início deixa-se claro para os iniciantes que “*capuêra não é só levantar a perna!*” ou “*não é só movimento*”, como ouço dizerem repetidamente os capuêras mais velhos e com mais tempo de prática. São algumas das dimensões e do alcance deste magnetismo que buscarei explorar neste último capítulo.

É sobretudo por estar ligado a desdobramentos e processos vitais de longa duração que superam de longe não só os parcos dois anos e meio de realização de uma pesquisa de mestrado como o próprio período de meu envolvimento com a capuêra angola que, para abordar o tema proposto, recorro neste capítulo a um uso mais sistemático de algumas conversas gravadas que vim realizando desde o fim de 2015. Nestas conversas o mote principal foi a relação entre capuêra e vida proposta na frase do grupo. Ainda assim, por mais que o pano de fundo sejam as experiências de longa duração, de vidas dedicadas à prática da capuêra angola⁵⁵, nestes quase quatro anos de ligação com a associação Paraguassu pude perceber certas movimentações que revelam a importância que a capuêra angola assume não só para os que, como o mestre o professor e o treinel, escolheram dedicarem-se sobretudo a sua prática mas até mesmo na vida de capueristas com menos tempo de prática. Ao longo deste período acompanhei o profundo e apaixonado envolvimento de alguns capueristas com tempos e graus de engajamento variados, mas em cujas vidas a capuêra já constituía não só parte importante da rotina mas um fator marcante em suas escolhas e decisões.

⁵⁵ No caso de Eduardo Sobral e Paulo Castor o tempo de prática de capuêra é de 21 e 17 anos, respectivamente. Já no caso de mestre Jaime de Mar Grande, a dedicação à prática da capuêra angola alcançou, no ano de 2016, a casa das cinco décadas.

Não foram poucos os casos de colegas capueristas que mudaram-se para São Paulo para estar mais próximos de mestre Jaime de Mar Grande e do principal núcleo do grupo atualmente; ou de outros que, da volta deste para sua terra natal na Bahia no início de 2016, não hesitaram em arrumar as malas para o acompanhar. Menos drástico que uma mudança total, mas não menos valioso enquanto gesto de engajamento, desde o início de minha vivência me impressionou o esforço que alguns de meus amigos faziam para, mesmo com dificuldades financeiras consideráveis, se fazerem presentes no evento realizado anualmente na terra natal de mestre Jaime de Mar Grande na Ilha de Itaparica.

Nas páginas que seguem o texto se divide em três momentos: no primeiro, abordo a importância e centralidade da capuêra na vida de alguns membros da associação Paraguassu; no segundo, busco focar na experiência de capuêra de mestre Jaime de Mar Grande, não no intuito de realizar uma biografia, tarefa para a qual me faltam materiais, mas para pensar sua relação e de seus alunos com sua comunidade de origem; no terceiro momento buscarei abordar a transição geracional, como o legado de conhecimentos incorporados por um mestre tem continuidade com seus discípulos.

Tornar-se capuêra: “Você vira capuêra e a capuêra vira você”

Como escrevi ainda na introdução deste trabalho a prática da capuêra angola é permeada pelo constante e intenso esforço de estabelecer relações entre seus diversos aspectos com dimensões da vida cotidiana dos praticantes. Assim, por mais que o espaço de treinos ou momento da roda estabeleçam, com seus marcos temporais e formais, uma certa distinção com relação aos demais momentos da vida dos capueristas, o cruzar de tais fronteiras é tão fluido que coloca sua própria existência em dúvida. Como seria possível, por exemplo, separar capuêra e vida nos casos do professor Paulo Castor e do treinel Eduardo Sobral que se dedicam à prática há 17 e 21 anos respectivamente. Em ambos os casos, os anos dedicados à prática da capuêra representam mais da metade do total de seus anos de vida. No caso de mestre Jaime de Mar Grande a proporção é ainda mais impressionante, tendo se iniciado aos nove anos de idade na prática da capuêra angola sob orientação de mestre Paulo dos Anjos, mestre Jaime, hoje com sessenta anos, dedicou 51 anos de sua vida à prática. Por mais que

muitas vezes quantidade e qualidade não sejam sinônimos, o que não vem a ser o caso dos exemplos dados, não deixa de ser impactante pensar em termos de tais proporções. Também não deixa de ser um hábito bastante corriqueiro entre os capueristas a pergunta acerca da quantidade de anos que cada um leva vivendo e se dedicando à arte.

Outro elemento que me chama atenção são as muitas situações em que, seja se referindo especificamente à roda seja se referindo à prática de forma mais genérica, ouvi relatos de como a capuêra angola teria sido ou estava sendo importante na vida de meus amigos e conhecidos capueristas. Revirando as páginas de meus cadernos de campo ou os meandros de minha memória me deparei com exemplos diversos de pessoas que, depois de jogar ou ao fim de uma roda, disseram ter chegado a resoluções relativas aos mais diversos assuntos, de assuntos profissionais às questões pessoais emocionais ou afetivas.

Este potencial da roda como lugar de transformações vitais e movimentação de energias é geralmente expresso por frases como ‘saio daqui melhor do que cheguei’, ‘estou indo embora mais alegre’, ‘cheguei aqui triste e estou saindo melhor’, ‘o axé da roda me renovou’, etc. As rodas da Paraguassu geralmente são bastante alegres, festivas e receptivas, fato que deve motivar o tom positivo de tais falas. Seja pensada como espaço ritual ou como palco, a roda também parece ser, dentre suas múltiplas facetas, um solo propício para que os que nela pisam se defrontem, experimentem e transformem de forma bastante singular as mais diversas emoções. Como afirma a capuerista Roberta, em conversa que tivemos no fim de 2015:

ela (a roda) te coloca em confronto com o seu eu inferior o tempo todo, pelo menos pra mim. Então o tempo todo você tá ali querendo ser melhor, ou você se sente como um adversário, fica meio assim com alguma coisa que o outro fez e você quer dar o troco. Então pra você chegar nesse nível da brincadeira e tal, você tem que ultrapassar todos esses estágios: da vaidade, da competitividade, da raiva. Todos esses... sombrios. Assim, todos esses nossos lados sombrios [...] pois não é à toa que ela te mostra que você tem isso, ‘Ó, tá aqui! Porque que você tá querendo fazer isso? Porque você quer desse jeito? Porque você se sentiu assim com que o outro fez?’ [...] A roda é o professor né, a roda é o mestre. A experiência da roda me transforma toda roda. Mas muito por isso, porque eu consigo identificar melhor todos os meus pontos a serem trabalhados. [...] É como se na roda a gente tivesse que aprender a transformar, a transmutar. Acho que a roda é esse lugar de transmutação (Entrevista realizada no fim de 2015).

Talvez seja a própria ambiguidade da capuêra angola, dificilmente definida apenas como brincadeira, apenas como luta ou apenas como jogo, que propicie a proliferação e convivência das mais diversas emoções: do sentimento de partilha e empatia gerados por uma brincadeira à competitividade liberada pelo jogo, da apreensão e violência acionados pela luta à alegria e expansividade possibilitados pela teatralidade ou pela dança. A roda é esta arena mágica na qual pode-se experimentar e deixar-se levar por certas emoções e afetos que surgem na relação com outras pessoas e aprender a reconhecê-las, deixá-las passar, observá-las no corpo de outrem, transformar-se na relação de sinergia, espelhamento ou contraste com o outro, tudo isso com uma margem bem maior de experimentalismo e reflexividade em relação ao que seria possível em situações da vida ‘lá fora’.

A fala de Roberta retoma algo para o qual a noção de ritual, abordada no fim do capítulo anterior, já apontava: além de entreter os que jogam ou os que observam, a roda abarca também uma certa eficácia, ou seja, produz e desencadeia transformações das mais diversas ordens, subjetivas, emocionais e corporais. Outro ponto interessante levantado por Roberta é que este processo de autoconhecimento no trato com as próprias emoções nunca é uma experiência meramente individual. Uma vez que se desenrolam no ritual da roda, coisas que poderiam ser apenas vivências pessoais ganham em certos momentos ressonâncias de experiência coletiva, “na roda o aprendizado de um é o aprendizado de todos”, afirma a capuêra em outro momento da conversa.

Já o professor Paulo Castor, na mesma conversa citada acima, chama atenção para outro desdobramento decorrente dos longos anos dedicados à prática da capuêra: o preparo e aprimoramento de certas habilidades corporais no treinamento e a recorrente exposição ao dinamismo das situações de jogo teriam como reflexo transformações sensoriais e emocionais. O professor cita como exemplo a segurança de si que se começa a sentir quando se passa a experimentar e dominar os movimentos pouco convencionais que compõe parte do repertório da capuêra angola, dos simples *aus* às *bananeiras*, *macacos* e outros saltos:

Se eu tenho a segurança pra plantar uma bananeira de cabeça pra baixo, eu posso alguma coisa mais. Antigamente você pensava que você só podia andar com os pés, na base da dedicação você começa a pensar em andar com as mãos. Você não conseguia aguentar o próprio peso do corpo e de uma hora pra outra, de uma hora pra outra não mas

com a dedicação, você tá de ponta cabeça, você tá pensando de ponta cabeça (Paulo Castor, entrevista).

Já o dinamismo muitas vezes perigoso das interações que se dão na roda dotaria o capuerista de habilidades perceptivas muito mais finas e responsivas aos estímulos ambientais que o normal. Vale lembrar das discussões que fiz no primeiro capítulo sobre o tipo de percepção tátil que se estende ao corpo como um todo. Estar *afinado* e sentir o ambiente com o corpo todo, como um gato tateando-o com seus bigodes.

Em visita recente que fiz ao núcleo da Paraguassu na Ilha de Itaparica, entre os dias 20 e 30 de maio de 2016, Danilo Lima – natural de Rio Claro, interior de São Paulo, aluno de mestre Jaime há cerca de 7 anos – que se mudou para a Ilha no começo do ano, narra para mim uma tentativa de assalto que sofreu na praia quando se dirigia para a lancha que atravessa parte da Baía de Todos os Santos levando do distrito de Mar Grande à cidade de Salvador. No meio da caminhada Danilo viu, com antecipação de alguns metros, dois homens escondidos atrás de um arbusto que em seguida o abordaram armados com uma faca. O desfecho da tentativa de roubo foi: um *martelo* e uma *armada*, os dois assaltantes desmaiados na areia, e um arranhão causado pela faca no braço do capuêra. Danilo ressalta que pôde antecipar a tentativa de assalto pois estava atento ao ambiente e *sentiu* a presença dos garotos com sua visão periférica. Salienta também que o principal elemento, por ele creditado à prática da capuêra, foi a tranquilidade e a calma que manteve durante toda a situação e que sequer percebeu como foi que desferiu os golpes contra os assaltantes: “quando vi já estavam caídos no chão, e eu segui meu caminho”.

No desfecho desta situação de perigo há ecos não só dos treinamentos onde são exaustivamente repetidos golpes e esquivas, mas das muitas situações de jogos nas quais o capuêra pôde, ao longo do tempo e diante de parceiros com diferentes graus de habilidade, testar, exercitar e aprimorar habilidades motoras e perceptivas e também o controle emocional. Como nos lembra Marcel Mauss nas páginas finais de seu “*Téchniques du Corps*” há, simultaneamente ao preparo corporal, uma preparação de ordem psicológica ou emocional. Assim, ao corpo *relaxado* e *entregue*, que descrevi no primeiro capítulo, a prática da capuêra angola também pode produzir uma tranquilidade e um controle da ansiedade diante de situações de pressão, algo que Mauss chamou de educação do sangue frio: “A principal utilidade que vejo em minha antiga prática de

alpinismo foi esta educação de meu sangue frio que me permite dormir de pé sobre uma superfície mínima a beira de um abismo” (Mauss, 1968, p. 385, tradução minha⁵⁶).

À narrativa do confronto a beira mar em uma situação cotidiana poderia ser justaposta uma série de outros relatos, que ouvi de diferentes capuêras, relativos a jogos memoráveis devido ao fato de terem exigido uma alta dose de controle corporal e emocional. Num plano histórico, poderia aproximá-la das muitas histórias de mestres que, como mestre Pastinha, se iniciam na capuêra após brigas e disputas. Em um plano mais mítico, abundam as histórias de capuêras valentões que sozinhos teriam enfrentado e se safado de 40 ou mais adversários simultaneamente.

Em geral, quando indago meus amigos em que sentidos a prática da capuêra os ajuda em seu cotidiano, a resposta vem de forma bastante genérica, abrangendo desde aspectos físicos, perceptivos, sensoriais e emocionais à habilidades de relacionamento no trato social. A capuêra ajudaria: estar atento a movimentações bruscas ou princípios de confusão; mapear todas as entradas e saídas quando se chega a um espaço desconhecido; estar preparado para reagir com energia e flexibilidade às mais diversas situações; perceber com antecipação as intenções de pessoas mal intencionadas; manter a calma e serenidade em situações conflituosas; lidar com dificuldades financeiras; se relacionar com pessoas em diferentes situações; etc., etc.. Por mais diversas que sejam as respostas há algo que perpassa todas: as diversas disposições adquiridas através dos treinos e, sobretudo, da frequência continuada nas rodas transbordariam para a vida do praticante tornando-se operantes em todos os momentos. Na rotina de treinos e rodas e na convivência e aprendizado com mestres e capuêras experientes, o capuêra constrói uma atenção e esperteza que configuram forma bastante peculiar de estar no mundo.

Como citei no capítulo anterior, a frase de um canto corrido de mestre Boca Rica é precisa: “O gingar de um capuêra tá no aperto de mão!”. Ser capuêra constitui uma forma específica de estar no mundo. Das fibras musculares e habilidades sensoriais às questões identitárias, ser capuêra implica em transformações de ordem ontológica. Como me diz Danilo, *“eu não faço capuêra eu sou a capuêra. [...] Quando você se permite a estar no meio você não passa a ser um frequentador, você não passa a fazer*

⁵⁶ “La principale utilité que je vois à mon alpinisme d’autrefois fut cette éducation de mon sang-froid qui me permit de dormir debout sur le moindre replat au bord de l’abîme.”

parte, você é” no entanto, isso só ocorre “*quando a pessoa se entrega, se permite fazer parte*” (Entrevista, Ilha de Itaparica, 26/05/16).

Mais que domínio sobre técnicas corporais, poéticas, instrumentais, etc., a relação do praticante com a capuêra é pensada em termos de um mergulho existencial num ‘universo’ que não só ambienta a vida, mas aos poucos, passa a constituí-la e fazer parte dela.

Em um dos artigos do livro “From Ritual to Theatre” (1982), Victor Turner propõe, inspirado em um diagrama elaborado por Richard Schechner, que a relação entre dramas sociais e diferentes gêneros de performances culturais seria de mútua afetação: dramas sociais informariam e transformariam performances artísticas (formas narrativas, poéticas, teatrais, etc) que por sua vez, num feedback, passariam a informar e influenciar dramas sociais presentes ou futuros. Como afirma Turner: “Life, after all, is as much the imitation of art as the reverse” (Turner, 1982, p. 72). Por mais que estivesse em diálogo com o contexto bastante particular de um certo teatro experimental dos anos 70, representado sobretudo por Richard Schechner e Jerzy Grotowski, suas reflexões abrem possibilidades de interlocução com esta experiência de capuêra que venho descrevendo.

Quando atuamos na vida cotidiana não apenas reagimos a estímulos concretos, agimos segundo *frames* que emprestamos de gêneros de performances culturais. E quando atuamos no palco, qualquer que seja nosso palco, precisamos agora mais do que nunca, nesta era reflexiva da psicanálise e semiótica, trazer para o mundo simbólico ou fictício os problemas urgentes da nossa realidade” (Turner, 1982, p. 122, tradução minha⁵⁷).

Sem tal apelo à psicanálise ou à semiótica, mas com igual ênfase na reflexividade, a relação entre a prática da capuêra angola e a roda, nosso ‘palco’, e os muitos aspectos da vida dos praticantes é uma preocupação constante. Deve-se, como escuto com frequência, *‘trazer de lá pra cá e de cá pra lá’, ‘aprender a cair na roda pra aprender a cair na vida’*. Da forma descrita pelo professor Paulo Castor, o processo de formação de um capuêra assemelha-se a um movimento de entrelaçamento:

⁵⁷ “When we act in everyday life we do not merely re-act to indicative stimuli, we act in frames we have wrested from the genres of cultural performance. And when we act on the stage, whatever stage may be, we must now in this reflexive age of psychoanalysis and semiotics as never before, bring into the symbolic or fictitious world the urgent problems of our reality.” (Turner, 1982, p. 122)

Aí vai intercalando uma coisa com a outra. Você vai adquirindo um conhecimento da capuêra e você vai intercalando com a sua vida. Você vai ter sempre mais experiência de vida do que de capuêra. Então você pega o que você já sabe de capuêra, de vida, sua experiência ali de criança mesmo, de ter convivido na rua, de ter brincado na rua e tudo mais, e você leva isso pra roda (Entrevista, fim de 2015).

O interesse maior não estaria em uma formatação da experiência individual por meio de formas tradicionais transmitidas dos mais velhos aos mais novos. Muito menos, num sentido oposto, numa apreensão objetiva e segura, quase clínica, do conhecimento insinuado pelo mestre ao capuerista que se inicia. O interesse maior e, talvez, o processo potencialmente mais produtivo e criativo, estaria na fricção e no entrelaçar desta tradição, insinuada pelos mais velhos e experientes, com a vida dos que nela mergulham, se iniciam e dão continuidade.

Este entrelaçar não se restringe apenas ao momento presente e ao desenrolar da formação a partir do momento de iniciação. Segundo o professor Paulo Castor, buscar o que mestre Jaime de Mar Grande define como “*se descobrir capuêra*” ou “*encontrar a sua capuêra*” implica em perceber que “*tudo que você viveu já é capuêra*”, desde as atividades de infância como brincar ou brigar na rua, subir em árvore, pular muro, correr atrás de pipa. Como diz o professor toda criança já faz estrelinha ou planta bananeira. Aprender capuêra trata-se portanto de, enquanto adulto, lançar um olhar retrospectivo para este passado que já nos constitui, redescobri-lo e “*fazer isso sair*”.

Retomando o conceito de *insinuação* de mestre Jaime de Mar Grande, os ensinamentos ou *insinuamentos* do mestre constituiriam pistas ou traços a partir dos quais cada capuerista empreenderia sua busca ou daria vazão ao que é a “*sua capuêra*” ao que é “*o seu jeitinho*”, como diz mestre Jaime.

Durante um bom tempo tive a tendência de pensar que o centro da roda era o centro da vida devido ao fato de a prática da capuêra angola, em seus diversos aspectos, se tornar progressivamente algo central na vida dos capueristas. Como se a vida passasse pouco a pouco a orbitar em torno da prática da capuêra, sendo a roda seu centro de magnetismo.

Com o tempo, a convivência cotidiana com amigos mais ou menos experientes na prática me levou a uma interpretação diferente que, para ser acessada, dependia

talvez do tipo de conhecimento que se aprende com os *aús* e *bananeiras*: ver, experimentar e pensar o mundo com as pernas para o ar, de ponta cabeça. O tempo de prática, as habilidades exercitadas e a frequência em rodas diversas revela lentamente que a roda de capuêra, bem como a prática da capuêra em termos mais abrangentes, mais que circunscrever e isolar, estabelece um espaço de fluxo, atravessamentos e trocas: a fronteira delimitada por seu círculo é na verdade extremamente porosa. Neste sentido, dizer que o centro da roda é o centro da vida pode apontar para uma noção de espaço no qual o lado de dentro, o próprio centro, está fora: é a vida, ‘la fora’, que é o centro da roda de capuêra.

Costumo escutar mestre Jaime de Mar Grande e o professor Paulo Castor dizerem que “a capuêra não tem forma!”. A frase ressoa e compõe com o pensamento que, inscrito em um painel, recebia os que entravam no antigo “Centro Esportivo de Capoeira Angola” fundado e mantido por Vicente Ferreira de Pastinha, mestre Pastinha, onde hoje se localiza um restaurante escola do Senai, na ladeira do Pelourinho em Salvador. Lia-se no painel: “Mandinga de escravo com ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. O pensamento, que segundo o mestre conteria toda seu entendimento de capuêra, expressa uma concepção aberta: sem princípio, método ou fim, a capuêra não pode ser delimitada ou definida em termos de formas e conteúdos.

Numa fórmula ainda mais sintética, no que parece um rasgo de pensamento antropofágico, mestre Pastinha cunha a definição, com gosto de anti-definição, “Capuêra é tudo que a boca come!”. Aderindo e desenvolvendo esta forma de pensar a capuêra, mestre Jaime de Mar Grande vem sistematicamente acrescentando: “Capuêra é muito mais do que o que a boca come”.

“Aprendi a jogar capuêra angola na beira do mar”: Mestre Jaime de Mar Grande, “filho da Gamboa”

Eu nasci foi em Mar Grande
Me criei em Itaparica
Quando ouvi grandes histórias
Da velha fonte da vida
Quem beber daquela água
Ficará sempre com vida
Os mistérios desta Ilha
Ninguém pode penetrar
Consentimento vem dos deuses
Só eles quem podem dar
Se tiver merecimento
Terão como alcançar
Conheci vários ilustres
Filhos daquele lugar
Quem estudar as histórias
Podem se certificar
Tem muitos que conheci
Tem muitos que ouvi falar
Me orgulho dessa terra
Não deixo de exaltar
Camaradinha

(Ladainha de autoria de mestre Jaime de Mar Grande)

Não pretendo realizar aqui uma história, ou sequer um esboço de tal, da Paraguassu ou de mestre Jaime de Mar Grande. Primeiro por não ter realizado tal pesquisa de forma sistemática. Segundo, para não correr o risco de cometer injustiças com atores importantes, muitos dos quais ainda desconheço. Tudo que menos desejo, enquanto aprendiz de antropólogo e enquanto capuerista, é que as linhas deste texto, no afã de captar e registrar o pouco que vivenciei de um processo da ordem de décadas de criação, emudeçam e apaguem as vozes e os ecos de figuras com os quais ainda não tive e talvez, no caso dos que se foram deste mundo, nem terei a sorte de cruzar. Assim,

recorro neste tópico a dados biográficos e históricos, não para empreender uma biografia de mestre Jaime de Mar Grande ou uma síntese da história de seu envolvimento com a capuêra angola, mas para pensar sobre como a trajetória de um mestre expressa e se orienta pelo entrelaçar progressivo de sua vida com a arte a que se dedicou ao longo da vida.

Como o leitor pôde perceber no desenrolar das linhas deste texto, grande parte dos trechos de cadernos de campo que utilizei remetem a situações de pesquisa vivenciadas na cidade de São Paulo, no espaço da associação Paraguassu ou em outros lugares da cidade. Apesar de ter conhecido o professor Paulo Castor, por meio de quem cheguei ao grupo, em uma roda de capuêra organizada pelo mestre Boca Rica no Forte Santo Antônio em janeiro de 2013 na cidade de Salvador/BA, logo descobri que o principal núcleo em atividade sob orientação de mestre Jaime de Mar Grande se localizava em São Paulo, cidade onde o mestre residiu durante 13 anos (2003 à 2016). O longo período de residência na capital paulista⁵⁸ repete a saga de muitos outros mestres de capuêra baianos que desde os anos 60, pelos mais diversos motivos, mudaram-se para a cidade de São Paulo e aqui, além de trabalharem e constituírem família, deram continuidade a seus trabalhos com a capuêra angola, formando escolas e alunos⁵⁹.

Em 2003, quando se muda para São Paulo, mestre Jaime tocava seu trabalho de capuêra angola com o grupo Escrava Anastácia, fundado em 1984 na Ilha de Itaparica, e que permaneceu com este nome até 06 de janeiro 2006 quando o mestre funda a Associação Cultural de Capuêra Angola Paraguassu. Quando conheço mestre Jaime, em fevereiro de 2013, este já estava há dez anos em São Paulo, e a associação Paraguassu contava com seis anos de existência. A presença mais constante do mestre na cidade fez com que o núcleo paulistano do grupo assumisse uma importância grande. Além disso, ao longo deste período cresceu consideravelmente, pelas regiões sudeste, sul e centro-oeste, o número capueristas que seguem suas orientações e se inspiram em seu pensamento e em sua proposta de capuêra angola. Hoje a associação Paraguassu conta com os núcleos de São Paulo e da Gambôa na Ilha de Itaparica, além de alunos ou

⁵⁸ Segundo mestre Jaime sua mudança para São Paulo se deu por motivos amorosos. Ele se muda para cidade para viver com sua atual companheira Cláudia.

⁵⁹ Mestre Paulo dos Anjos, mestre de mestre Jaime, décadas antes, em meados da década de 70, também passou uma temporada no estado de São Paulo tendo deixado alguns alunos na cidade de São José dos Campos e Jacareí.

pessoas que seguem o mestre em Florianópolis, Brasília, Cananéia, Belo Horizonte e São José dos Campos.

Apesar da amplitude territorial desta rede de relações construída por mestre Jaime de Mar Grande ao longo de décadas de trabalho dedicado à capuêra angola, a relação de pertencimento à terra natal continua sendo central não só em sua constituição como mestre de capuêra, pois afinal foram os *'filhos da Gamboa'* quem primeiro lhe conferiram tal reconhecimento, mas, de forma mais abrangente, para a construção da identidade do próprio grupo.



Figura 15- Cortejo de Berimbaus na praia da Gamboa de frente para a Baía de Todos os Santos e a cidade de Salvador (Foto de Marcos Gatinho)



Figura 16- Cortejo de Berimbaus no bairro Campos Elíseos, próximo ao “Minhocão”, São Paulo/SP (Foto de Gustavo Souza)

Como disse anteriormente, o espaço de capuêra, a casa do grupo na cidade de São Paulo, articula-se ao espaço e à comunidade da Gamboa por meio das fotografias ou das histórias e lembranças da ilha e de parte de seus habitantes que circulam dos alunos mais velhos para os mais novos. Talvez os alunos já sintam certa intimidade com Tia Nenete ou mestre Madeira e mestre Risadinha, irmãos mais velhos de mestre Jaime, muito antes de ter estado fisicamente em sua presença na sede do núcleo baiano na Gamboa.

Muito se diz que a Bahia é a “Meca” dos capueristas. Lugar onde, enquanto capuerista, deve-se passar ao menos uma vez ao longo da vida. O dito é apenas uma meia verdade. Me parece que tal “peregrinação” tem, em geral, focos bem mais específicos que a Bahia ou mesmo a cidade de Salvador. Parece-me que, assim como para os alunos de mestre Jaime de Mar Grande, ir para a Bahia significa mais exatamente ir para a Gamboa, bairro de Mar Grande, distrito do município de Vera Cruz que ocupa grande parte da Ilha de Itaparica. Ir para a Bahia pode significar lugares bastante específicos para alunos de outros mestres: para os alunos de mestre Ren Bitencourt, do grupo ACANNE, esta Bahia da qual alunos de outros estados e países falam com ar de intimidade talvez seja o bairro Dois de Julho onde fica seu espaço em

Salvador; para os alunos de mestra Janja, do grupo N'zinga, esta Bahia é, talvez, o Morro da Sereia no bairro do Rio Vermelho; para os alunos de mestre Marcelo Angola, do grupo Angoleiros do Mar, esta Bahia é talvez o bairro de Barra Grande na Ilha de Itaparica, etc.

O mergulho existencial empreendido pelos que se iniciam na capuêra angola parece passar não só pelo aprendizado dos muitos aspectos da arte mas também por esta imersão no ambiente, na rotina, no círculo de amizades e familiar do mestre. Talvez seria mais interessante pensar, nos termos de Tim Ingold, a própria capuêra angola como parte deste ambiente dentro e em relação ao qual, a partir das pistas insinuadas pelo mestre, cada novo capuerista inicia sua trajetória.

Jaime Lima, hoje conhecido como mestre Jaime de Mar Grande, nasceu no distrito de Mar Grande, município de Vera Cruz, em 24 de maio de 1956. Mestre Jaime é, como dizem seus habitantes, “filho da Gamboa”, bairro onde cresceu e viveu até seus 47 anos, quando se mudou para a cidade de São Paulo, e onde boa parte de sua família reside ainda hoje. De seu pai, Manoel Lima, aprendeu o ofício de carpinteiro e marceneiro e o gosto pelos instrumentos de corda, como violão e bandolim, e pelo samba de roda. Aliás, ambos os ofícios parecem se enraizar de forma profunda na família Lima. O ofício de carpinteiro remonta à seu avô paterno e, segundo me contou, boa parte da família de seu pai era de músicos autodidatas bastante envolvidos na realização dos sambas de roda da Gamboa e outras localidades próximas, como Baiacu, Ilhota, Jaburu, Barra do Pote, Conceição etc.. De sua mãe, Francisca Santos Lima, Dona Chiquinha, costureira de ofício, mestre Jaime herda o apreço por outras festas populares, como o Terno Das Rosas, um tipo de cortejo realizado ainda hoje por algumas de suas irmãs e outras moradoras do bairro no dia de reis. Herda também um vínculo profundo com o mar. Como me contou em conversa recente, sua mãe pertencia a uma família de pescadores de alto mar que passavam vários dias longe da terra.

Dentre os outros filhos ilustres de sua terra que marcaram sua formação, como capuerista e como sambador, está Gerson Francisco da Anunciação (1925-2005), ou mestre Gerson Quadrado como é mais conhecido, aquele que dizia “passar dentro da lama, vestido de branco, e sair sem se sujar!”. Foi com mestre Quadrado que mestre Jaime de Mar Grande teve seus primeiros contatos com a capuêra quando, ainda criança aos sete anos de idade, observava as rodas organizadas pelo mestre aos domingos, no

fim dos anos 50 começo de 60, ao pé de uma grande castanheira que ainda projeta sua sombra no mesmo local até hoje. Atualmente, a associação Paraguassu realiza uma roda em homenagem ao mestre Quadrado todo dia primeiro de janeiro em um bar que fica no mesmo largo onde décadas atrás ocorria a roda de capuêra do mestre. Nesta roda, mestre Jaime faz questão de manter um clima bastante informal que, como diz, caracterizava as rodas de antigamente: a roda é bastante descontraída, as pessoas sentem-se mais à vontade para jogar sem a necessidade das roupas e indumentárias de grupos, e o consumo de bebidas alcoólicas e o clima festivo que culmina em samba de roda perpassa todo o evento.

Além de referência na capuêra, mestre Quadrado foi uma importante referência em sua formação como sambador. Mestre Gerson Quadrado é conhecido como um dos grandes cantadores de chula da Ilha de Itaparica, tendo voltado à prática da capuêra na década de 90, depois de anos de afastamento, devido à convivência e motivação de mestre Jaime. Outro fruto desta parceria é a gravação no ano de 2001 do CD “Samba Tradicional da Ilha” formado por Quadrado e seus parceiros, Rimun, falecido em 2014, e Manteguinha que ainda segue tocando seu pandeiro e puxando corridos na roda de samba. Mestre Jaime também cita com alguma recorrência as figuras de mestre Paulo do Limão, que lhe ensinou “a tirar o som limpo do berimbau” e mestre Bitonha, “um velho sábio, filho da Gamboa”, com quem teria convivido ainda criança. Segundo afirma Katharina Döring, em seu livro “Cantador de Chula: O samba antigo do recôncavo” (2016), mestre Bitonha também teria sido uma das principais referências de capuêra na formação de mestre Gerson Quadrado.

Após estes primeiros contatos com as rodas de mestre Gerson Quadrado, dois eventos são determinantes em sua aproximação definitiva da capuêra. Primeiro é o contato com o berimbau, por meio de seu irmão mais velho, mestre Madeira, que frequentava as rodas de mestre Pastinha em Salvador em meados da década de 60. Segundo, foi o contato com mestre Paulo dos Anjos que, recém mudado para a Ilha de Itaparica em 1965, onde residiu aproximadamente 5 anos, oferece aulas de capuêra ao menino Jaime, então com nove anos, depois de ouvi-lo tocando seu berimbau nos fundos da casa. As aulas, de início oferecidas apenas para Jaime e Carlos, filho de mestre Paulo dos Anjos, aconteciam na pequena sala da casa do mestre, que afastava os poucos móveis que tinha para liberar espaço. Após este período de aprendizado mestre

Paulo se muda para São José dos Campos, afastando-se por alguns anos da convivência com seus primeiros alunos.

Outra passagem marcante deste distante período de meados de 1960 foi a relação de mestre Jaime de Mar Grande com outro conterrâneo, mestre Jorge Satélite. Mestre Jaime, então com 9 anos de idade e primeiro aluno de Paulo dos Anjos⁶⁰, inicia Jorge Satélite, então com 19 anos, nas primeiras meia luas de compasso e nos primeiros rolôs. Proibido por sua mãe de praticar capuêra devido sua fama de brigão, mestre Jorge Satélite, antes de tornar-se aluno de Paulo dos Anjos, recebeu suas primeiras lições de mestre Jaime escondido na beira de um pequeno rio, Rio do Cordeiro, onde as mulheres quaravam as roupas que lavavam e onde, décadas depois, foi construído o atual espaço que abriga a sede da associação Paraguassu na Ilha de Itaparica. A cena da iniciação do mestre mais velho pelo mestre mais novo se repete e se atualiza a cada vez que, diante de uma roda de jovens capuêras, mestre Jorge Satélite, hoje com 70 anos, se dirige à mestre Jaime de Mar Grande, dez anos mais novo, chamando-o de mestre enquanto reconta pela enésima vez sua narrativa iniciatória.

Como disse anteriormente, não tenho pretensão de escrever história aqui. Estes pequenos relatos surgem no dia a dia mais ou menos desta forma, não como História – organizada, sistemática e linear – mas em fragmentos curtos narrados em meio às mais diversas situações cotidianas: no meio de um treino, durante uma refeição, fabricando berimbaus ou limpando o espaço de treinos. Cabe aos alunos, à medida que avançam e se aprofundam na prática da capuêra, ir aos poucos “catando”, como folhas soltas, esses pedaços de história oferecidos de forma despreziosa e articulando-os com outras dimensões de entendimento da capuêra angola.

Ao longo do processo de formação de um capuerista, estas “pequenas histórias” – um encontro com um mestre, uma memória compartilhada, uma visita ao bairro ou a casa e um almoço com os familiares do mestre etc. – compõem com os “grandes fatos” da capuêra – aqueles narrados em livros e filmes, ou em teses e dissertações, bem como em cantos corridos e ladainhas – uma narrativa com muitas camadas. Tecida a partir dos mais diversos materiais numa articulação não hierárquica ou sistêmica, nesta narrativa o ocorrido de hoje encontra-se e atualiza o ocorrido desde sempre.

⁶⁰ Mestre Jaime foi o primeiro aluno de mestre Paulo dos Anjos após sua mudança para a Ilha de Itaparica. No período em que residiu em Salvador, mestre Paulo dos Anjos desenvolvia seu trabalho de capuêra em parceria com mestre Gato Preto.

Em uma conversa que tivemos no primeiro semestre de 2015, pergunto ao treinel Eduardo Sobral sobre sua evolução como capuêra desde que, no ano de 2007, tornou-se aluno e começou a seguir os passos de mestre Jaime de Mar Grande. Segue abaixo alguns trechos de sua resposta:

[...] de lá pra cá eu só consegui crescer muito de conhecimento, de treino mesmo, de vivência com o mestre, de conhecer a família dele, de conhecer o samba da Ilha, de estar presente trabalhando com ele até mesmo de carpintaria que a gente já fez alguns trampos juntos, de pintor né. [...] E a minha relação tá no dia a dia, que trabalhando na rua, eu sou vendedor, é a capuêra que me ajuda a eu tá esperto. Eu moro num bairro muito perigoso, já fui assaltado duas vezes, teve outras três tentativas de assalto, outras que tentaram roubar a minha moto. A força do meu trabalho mesmo eu devo à capuêra, essa coisa de tá esperto, de tá atento, de tá atento no trânsito, eu acho que devo à capuêra. O mestre me ajudou muito ao corpo que eu tenho hoje, eu sou um atleta hoje em dia, e tudo isso eu devo a capuêra. Eu devo ao mestre que me mostrou esse caminho. Hoje eu toco mais ou menos o berimbau, o mestre que me encaminhou. Eu já tocava um pouco o berimbau mas hoje eu tenho uma base muito mais forte né, hoje eu tenho uma base do samba muito mais forte. [...]. O conhecimento histórico que eu tenho da capuêra, sobre a nossa linhagem, a nossa família, sobre a família dele que eram praticantes. O mestre Risadinha, o irmão dele é capuêra né, treinou com mestre Paulo dos Anjos, mestre Madeira... O mestre Jorge Satélite que foi o primeiro aluno dele. Toda essa história, da ilha, dos sambas...” (Entrevista)

Como desenvolvi no tópico anterior, chama atenção na fala de Sobral a ênfase na relação íntima entre habilidades bastante específicas diretamente associadas à capuêra – como habilidades corporais, perceptivas e musicais – e aspectos da vida cotidiana como a atenção no trânsito, no trabalho ou aos perigos do ambiente. Mas também chama atenção o conjunto de elementos que o treinel enumera como significativos em seu desenvolvimento como capuerista.

Na enumeração feita por Sobral o processo de aprendizagem evoca uma aproximação que se dá numa espécie de mergulho no universo do mestre de capuêra angola. Nesta imersão, saberes, habilidades, histórias e acontecimentos bastante distintos compõem uma montagem ambiental que não dispõe tais elementos de forma hierárquica. Neste sentido, aprender capuêra angola significa aproximar-se ou incorporar esses diversos aspectos: familiarizar-se com os elementos mais diretamente ligados a capuêra, como habilidades corporais, musicais, poéticas e artesanais; com saberes relativos a outras manifestações populares como o samba de roda; com as

histórias da história da capuêra; as histórias do próprio grupo e do mestre; familiarizar-se com o ambiente no qual o mestre cresceu, com suas tradições e peculiaridades do lugar onde vivem seus familiares e amigos.

Estes vínculos criados pelos aprendizes de capuêra e o ambiente no qual o mestre cresceu e se formou também se expressam através dos improvisos sobre cantos corridos. Durante uma roda de capuêra realizada pelo grupo em 10 de setembro de 2014 na cidade de São Paulo, após sair de um jogo, Renan ‘*Fiote*’ pega um dos berimbaus e, ainda ofegante, passa a puxar o seguinte canto corrido:

Fiote: Rema, rema remador.
Não deix'a canoa virar.
Coro: Rema, rema, remador.

Depois de um certo tempo cantando os versos tradicionais, *Fiote*, dentro da linha melódica e da métrica dos versos, passa a improvisar versando sobre a Ilha de Itaparica, elementos de seu cotidiano e alguns dos familiares de mestre Jaime de Mar Grande. Num canto firme e potente, apesar do ar ainda ofegante de quem acaba de sair de um jogo de capuêra, o cantador narra seus vínculos afetivos com a Ilha de Itaparica e o círculo familiar do mestre. Chama atenção o fato de tais memórias irromperem e fluírem na forma de versos improvisados com o capuêra ainda sob os efeitos provocados pelo jogo e pela interação lúdica.

Coro: Rema, rema, remador!
Fiote: Que saudades que me dá.
Coro: Rema, rema, remador!
Fiote: Do feijão no fogo à lenha.
Coro: Rema, rema, remador!
Fiote: Do feijão com leite de côco.
Coro: Rema, rema, remador!
Fiote: Um abraço da Tia Nenete.
Coro: Rema, rema, remador!
Fiote: Quero ver mestre Madeira.
(Caderno de Campo)

Este processo de familiarização se dá de muitas formas: a partir da relação com as fotos que compõem o espaço de treinos e rodas; a partir de situações como a descrita acima em que um aluno mais velho transmite um pouco de sua experiência, de memórias e histórias narradas pelo próprio mestre aos seus alunos e, por fim, com a viagem ou viagens feitas à terra do mestre. Apesar de ter passado os últimos treze anos em São Paulo, mestre Jaime nunca deixou de realizar anualmente, todo mês de janeiro, o evento “De Vento em Popa!” do qual participam, além dos alunos do grupo, capueristas e mestres de outros grupos de todo o Brasil.

Não é raro, como disse anteriormente, que esta viagem para participar do evento de janeiro se desdobre em outras viagens ao longo do ano ou mesmo em períodos de estadia mais prolongada na Ilha de Itaparica. Ao longo destes três anos e meio de contato com o grupo vi vários membros passarem de algumas semanas a alguns meses morando no espaço sede no bairro da Gamboa: treinando capuêra, cuidando do espaço, realizando pequenos trabalhos, convivendo com as pessoas da comunidade local.

Recentemente, com a volta de mestre Jaime de Mar Grande para sua terra natal na virada de 2015 para 2016, sete alunos, com tempos diversos de prática, se mudaram para a Ilha para acompanhá-lo, para aprenderem mais sobre capuêra e contribuir com a manutenção e desenvolvimento do trabalho no local.

Em viagem recente que realizei à Ilha de Itaparica, em maio de 2016, conversei com dois dos alunos que se mudaram para a Ilha no início deste mesmo ano sobre o processo que estavam vivenciando. Danilo Lima, apresentado anteriormente, e José Maria – uruguaio de Montevideo, praticante de capuêra há cerca de 7 anos – enfatizam que compreenderam que há muitos aspectos da capuêra que não podem ser aprendidos apenas em treinos ou rodas, pois dependeriam de outros tipos de experiência.

Danilo, natural do interior de São Paulo, sublinha o quanto o fato de viver em uma ilha – cercado por água e totalmente influenciado, por exemplo, pela tábua de marés que determinam o funcionamento das lanchas e do ferry boat que conecta a ilha com Salvador – transformou e complexificou sua compreensão do repertório de cantos corridos que falam sobre o mar e constituem parte importante do repertório musical do grupo⁶¹. Além disso as imagens de mar também povoam fortemente o próprio universo

⁶¹ Por exemplo: “Vamo apanhar areia no mar!”, “Quando a maré encher! Quando a maré vazar!”, “A maré ta cheia ioio! A maré ta cheia iaia”, “Quem quiser me ver, arroteia o mar três vezes!”, “Quando eu

simbólico de mestre Jaime, que é “de Mar Grande”⁶², descendente de pescadores de alto mar por linha materna, que cultua Netuno, o deus romano dos mares, e que batizou seu grupo de Paraguassu, que em tupi, língua dos Tupinambás que habitaram a ilha e boa parte do recôncavo (Risério, 2004), significa ‘rio’ ou ‘mar imenso’. O nome do grupo também faz referência e homenageia a indígena tupinambá Catarina “Paraguassu”, que se casou com o náufrago Diogo Álvarez Correia, o Diogo “Caramuru”, e deu origem ao que Antônio Risério chama de “aldeia eurotupinambá”⁶³.



Figura 17- Lancha "Catarina Paraguassu", que faz a travessia Mar Grande/Salvador cruzando parte da Baía de Todos os Santos, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)

era marinheiro minha vida era o mar!", "Minha rainha sereia do mar não deixa meu barco virar!", "Foi na beira do mar que aprendia a jogar capuêra de angola na beira do mar!", etc.

⁶² O sobrenome “artístico” utilizado por Jaime Lima Ihe foi atribuído por mestre Renê Bittencourt, também formado por mestre Paulo dos Anjos.

“Aldeia sincrética, mistura genética e simbólica, mestiçagem permanente. Filha mameluca de náufrago lusitano tupinizado e de índia tupinambá europeizada se casa com foragido ítalo-português acusado de assassinato em terras vicentinas... Sim: estamos nos primórdios da tessitura biossemiótica de uma peripécia histórica que responde pelo nome de ‘Brasil’. Aldeia tão sincrética que, ao português que a comandava, posso chamar pelo nome indígena de Caramuru – e, à sua esposa índia, meiga flor do canibalismo, por um nome europeu, Catarina” (Risério, 2004, p. 73).

José Maria, talvez com os sentidos ainda mais aguçados pelos estranhamentos causados pela condição de estrangeiro, fala sobre como a familiarização com hábitos alimentares, animais e plantas da ilha também deram outra consistência para sua experiência como capuerista.

De algum jeito senti que o pessoal daqui, mesmo não treinando capuêra o pessoal vive a capuêra, respira a capuêra até inconscientemente né, poderia dizer. [...] Mas de algum jeito aqui eu poderia até dizer que algumas coisas estão como paradas no tempo, no sentido de que o espaço onde viveu (*se refere ao mestre*), onde nasceu, onde estão os familiares, pessoas fora do contexto direto da capuêra estão envolvidas também, vizinhos que conhecem, pessoas que treinaram, pessoas que conheceram os mestres, que conheceram os eventos, que você pode conversar e pode te dar um dado próximo dessa história né, você vive mais perto dessa história. [...]. Então acho que esse privilégio que eu sinto de poder estar não só respirando, mas indo num candomblé próximo, escutando uma música que você escuta na capuêra e faz as ligações, nas comidas, nas árvores... Ir no Baiacu⁶⁴ e escutar os caras falando de siri de mangue, eu saquei o que era o mangue, o que era o siri e a relação do siri com o mangue. [...]. Então você aqui escuta essas palavras que estão na boca das pessoas até hoje, porque fazem parte da vida né. Porque de algum jeito, o que as pessoas cantam na capuêra é o que elas vivenciam né, a relação com ingá, com siri, com não sei o que, com dendê. O que que implica que tem dendê? ‘Bota dendê’. Você pode até imaginar mas quando você experimenta o dendê, que você vê o dendê na comida, na relação com o dia a dia você consegue mergulhar mais um pouco na capuêra, sem dúvida (Entrevista).

⁶⁴ Comunidade de pescadores situada na contra costa da Ilha de Itaparica na qual o grupo realiza uma das rodas do evento “De Vento em Popa!”



Figura 18- Da Gamboa olhando para Salvador, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)



Figura 19- Gamboa: rua onde se localiza a sede da associação Paraguassu, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)



Figura 20- Meninos caçando guaiamu no terreno da associação Paraguassu, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)



Figura 21- Trabalhando o dendê, Gamboa, Vera Cruz/BA (Foto de José María Piquerez)

A imersão neste local, neste ambiente onde boa parte das crianças caçam guaiamu, por pura diversão ou para ajudar na subsistência da família, onde os pés de dendê, espalhados por todo lado, servem de base para a extração do óleo tão utilizado na culinária local, onde parte da população mantém uma relação íntima com o mar ainda vivendo da pesca ou da atividade de mariscar, onde boa parte das pessoas tiveram, direta ou indiretamente, alguma relação com a capuêra em algum momento de suas vidas, é como uma imersão exploratória na qual estes múltiplos elementos são base para o aprendizado e formação dos capueristas. Como afirma Tim Ingold: “O conhecimento está perpetuamente em ‘construção’ dentro do campo de relações estabelecido através da imersão do *ator-percebedor*⁶⁵ em um certo contexto ambiental” (Ingold, 2011, p. 159, tradução minha⁶⁶).

Se nos termos de Tim Ingold o conhecimento é algo em perpétua emergência e construção, o processo de aprendizagem, que poderíamos pensar como o próprio processo de continuidade de uma tradição ou cultura, não consiste em processo de *transmissão* de um conjunto ou compêndio de saberes, como pode sugerir uma leitura literal da etimologia da palavra tradição, que remete ao ato de *transmitir* ou *entregar* algo valioso a outrem.

Mais do que o conjunto de saberes que detém, o que distingue um mestre sábio de seus jovens aprendizes é uma sensibilidade mais fina e afinada com os sinais e influências de seu ambiente e uma capacidade maior de responder a tais sinais de forma mais justa e precisa. Aprender, neste sentido, significa aproximar-se, acompanhar de perto, em *correspondência com* (Ingold, 2013), e deixar-se afetar pelos movimentos, pela corrente de vida e de consciência de alguém mais experiente. Citando Ingold:

Fazendo seus caminhos⁶⁷ de um lugar à outro na companhia de outros mais experientes e ouvindo suas histórias, os mais jovens aprendem a relacionar os eventos e experiências de suas próprias vidas aos das vidas de seus predecessores, coletando retrospectivamente as linhas

⁶⁵ Apesar da tradução literal do termo “actor-perceiver” ter ficado um tanto forçada, para não dizer tosca, por não ter chegado a solução mais apropriada e criativa optei por fazê-lo de tal forma.

⁶⁶ “Knowledge is perpetually under ‘construction’ within a field of relations established through the immersion of the actor-perceiver in a certain environmental context” (Ingold, 2011, p. 159)

⁶⁷ Apesar de neste caso poder traduzir a expressão “making their way” por *caminhando* optei pela expressão “fazendo seus caminhos” por guardar mais afinidade com o conceito ingoldiano de “wayfarer” abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

destas vidas passadas no processo de tecimento e emergência de suas próprias vidas (Ingold, 2011, p. 161, tradução minha⁶⁸).

Como diz mestre Jaime de Mar Grande, capuêra não se *ensina*, se *insinua*. A *insinuação*, como princípio pedagógico, talvez revele a limitação, ou mesmo impossibilidade prática, de uma forma de pensamento que toma o processo de aprendizagem como um processo de “transmissão de conhecimentos” como informações desencorporadas e descontextualizadas. Vale trazer novamente um trecho de meu caderno de campo citado ainda no primeiro capítulo deste trabalho em que mestre Jaime de Mar Grande aparece evocando a idéia de insinuação:

Quem diz que ensina capuêra pra outra pessoa tá mentindo. Quem diz que ensina tá ensinando padrão e não capuêra. O que o mestre faz, o que o professor faz, é dar elementos pra que a pessoa descubra a capuêra por si mesma. O que a gente passa é uma forma pra pessoa encontrar a própria capuêra. O verdadeiro aprendizado é por insinuação. A pessoa deve experimentar por si para aprender (Caderno de Campo, São Paulo, 07/02/15).

Pensar o processo de aprendizagem desta forma ampliada implica encarar a própria capuêra angola, enquanto técnica corporal ou arte, como parte deste ambiente no qual se mergulha. A capuêra estaria tanto nos movimentos, nos toques de instrumento ou nos princípios éticos e estéticos ensinados pelo mestre quanto no próprio ambiente. O mestre de capuêra, mestre Jaime de Mar Grande neste caso específico, não é aquele que detém o conhecimento do que é a capuêra angola, de forma definitiva, sistemática e acabada, mas é aquele que, por sua experiência de vida, ou melhor, por ter aprendido a viver e andar pelo mundo como quem ginga ao som do berimbau, é capaz de *insinuar* aos mais novos trilhas e caminhos possíveis para se locomover e crescer, enquanto pessoa e capuêra, neste mesmo ambiente.

A ladainha com que abri este tópico é uma composição de mestre Jaime de Mar Grande. Nela o mestre exalta a terra em que nasceu, as pessoas ilustres com quem conviveu ou das quais ouviu falar e os muitos mistérios do lugar, impenetráveis sem

⁶⁸ “Making their way from place to place in the company of others more knowledgeable than themselves, and hearing their stories, novices learn to connect the events and experiences of their own lives to the lives of predecessors, recursively picking up the strands of these past lives in the process of spinning out their own” (Ingold, 2011, p. 161).

consentimentos superiores. Como em geral ocorre com as músicas de capuêra e outras tradições populares, a ladainha apenas insinua o que quer dizer, deixando grande abertura para as interpretações de quem a escuta.

Feito este percurso narrativo pelas páginas anteriores, fica latente a percepção da impossibilidade de compreender tanto os mistérios da terra a que faz referência quanto os mistérios de sua própria poesia em termos meramente intelectuais ou cognitivos. Para adentrar tais mistérios, e os mistérios da capuêra angola, não bastam atenção e disciplina física e intelectual. Faz-se necessário um certo grau de “distensão”, característico do velho “dom de ouvir” que Walter Benjamin credita aos artesãos e trabalhadores manuais (2008, p. 205). Quanto mais ‘*relaxamos*’ e nos ‘*entregamos*’ – deixando-nos levar e ‘*embalar*’ por quem narra não só a sua, mas a história de muitas gerações – mais aquilo nos afeta e deixa marcas que garantem a continuidade da história narrada. Como diz Benjamin: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido.” (Benjamin, 2008, p. 205).

Em seu texto *Experiência e pobreza*, escrito em 1933, Benjamin lança a seguinte pergunta aos seus contemporâneos e às futuras gerações de leitores: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (2008, p. 114). Já no texto sobre o narrador, de 1934, Benjamin complementa: “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” pois “a faculdade de intercambiar experiências” estaria em decadência (ibid., pp. 197-198).

Pensando com Benjamin, mas a contrapelo de seu pessimismo com relação ao desaparecimento da arte de narrar e intercambiar experiências, depois destes anos de envolvimento visceral com a prática da capuêra angola e depois destas cento e poucas páginas de itinerância textual pergunto-me se mestre Jaime de Mar Grande, como outros mestres de capuêra angola, não teria muitas das características e habilidades dos antigos narradores que Benjamin julgava em fase acelerada de desaparecimento. Mestre Jaime de Mar Grande concilia em si tanto as características daquele que, enraizado profundamente em sua terra, em sua gente e suas tradições, constrói uma sabedoria que se entrelaça à experiências que se afundam no tempo, quanto daquele que, como o viajante ou os marinheiros e pescadores de alto mar, como foram seus antepassados, se desloca no espaço construindo um saber que transcende fronteiras e lugares específicos.

“A roda é o mestre”: morte e afirmação da vida no enterro de Mestre Paulo dos Anjos

Então, o negócio do falecimento do mestre foi assim né, foi num evento muito grande, bem divulgado: ‘Os guardiões da capuêra angola’⁶⁹. E aí a gente nunca imaginava que o mestre ia ter uma recaída né, porque ele tinha feito uma cirurgia e ficado um tempo internado. Depois se recuperou, ficou forte. E a gente tava combinando de fazer o CD que ele desejava, com o pessoal dele cantando. E eu que ia escolher o pessoal que ia tocar no CD, o pessoal que ia fazer o coro. Ele deixou tudo por minha conta. E aí teve a maior divulgação com o evento do Renê né. E aí tudo bem... Foi se aproximando... Foi se aproximando... E parece que poucos dias antes ele voltou pro hospital. E até então o evento estava rolando porque ele tava internado, tendo acompanhamento médico em um hospital bacana. E aí quando chegou no meio do evento ele não resistiu e veio a falecer. E ele faleceu muito cedo. E no primeiro horário, acho que eram seis horas da manhã, o Renê já ligou pra mim né. E eu, nossa... achei estranho a pessoa ligar pro outro as seis horas da manhã. Aí eu fui atender e ele falou pra mim ‘Olha campeão não é uma notícia boa, mas você é a pessoa que eu precisava comunicar, por ser o aluno mais antigo do mestre, mas o mestre foi embora. E agora eu não sei o que fazer porque não sei se paro o evento ou se dou continuidade.’ E aí me perguntou o que eu achava né. Eu disse à ele, a gente sempre se trata de campeão, ‘campeão, é o seguinte, enquanto tá vivo a gente faz o que puder, o possível e o impossível, mas depois que morre a gente não tem muito pra fazer, ou seja, não tem nada pra fazer, entendeu, já foi...’. E depois o mestre não era uma pessoa triste, era uma pessoa alegre pra cima, então... Aí, nossa... foi uma notícia que correu muito rápida, tinha gente assim... muita gente, muito cheio! E tinha gente de muitos estados do Brasil no evento né. E a princípio bate aquela tristeza né. E aí teve o velório, foi o dia todo até a hora do enterro, e a gente só via chegar gente. E bom, nesse dia parou as atividades né, não tinha como continuar porque nós fomos pro velório e ficamos lá batendo papo, e ali fazendo aquela cerimônia toda que é de velório né. E lá vai chegando gente, lá vai chegando gente. E tinha um espaço ali bem grande. Mas rolou a maior roda! Os alunos de Salvador tinham levado instrumentos e me pediram pra conduzir a roda. E haja gente! Foi umas duas horas de roda ali, o caixão dele ali perto também, e muita gente participando. E foi uma festa! Na real virou uma festa. Virou uma festa, e até o povo de outros velórios que estavam rolando também olharam a roda e participaram da roda e acharam a coisa bem... super diferente né. Foi o maior comentário. Assim, mas sem crítica, não teve crítica. E eu acho que o mestre deve ter ido embora muito feliz porque ele gostava muito de gente, era uma pessoa muito pra cima né. Curtia a capuêra dele, o samba de roda dele, gostava de uma boa música né. Então foi assim um falecimento de alegria né. Uma despedida muito fantástica, com gente de vários estados do Brasil. Tinha gente de outros países também. Então foi uma coisa assim... fascinante. Depois saiu todo mundo, saímos pra um bar e ficamos sentados lá tomando uma cervejinha e batendo um papo. Eu

⁶⁹ Evento de capuêra realizado por mestre Rene Bittencourt.

sei que virou clima de festa mesmo. E acho que poucas pessoas tiveram essa sorte, a felicidade, de ter tanta gente no enterro e gente de vários estados do Brasil, estrangeiros também. Foi demais Carlos. Eu nunca vivi uma coisa daquelas. Já fui em vários enterros, em alguns a pessoa servia uma pinga curtida de não sei quanto tempo... Mas o do mestre foi muita música, muita capuêra mesmo né. E o pessoal interagindo né, na maior alegria. E foi assim, virou uma festança danada. Tinha muita gente também daqui da Ilha, e depois fomos pra um bar e o comentário era isso né: ‘a festa que se tornou o enterro’. Então acreditamos que ele deve ter ido bem feliz, bem feliz mesmo (mestre Jaime de Mar Grande, 01/04/2016).

Antes de pedir que mestre Jaime de Mar Grande me narrasse a forma como havia se dado a morte de mestre Paulo dos Anjos, eu já havia ouvido a narrativa de forma mais lacônica e descontínua em outras duas oportunidades, uma delas, durante o mês de abril de 2015, em uma das rodas realizadas em lembrança e homenagem ao mestre no mês de sua morte. A transcrição é absolutamente incapaz de captar e transmitir a carga emocional com que a narrativa foi feita: as pausas silenciosas marcadas pela respiração, as inflexões no tom de voz, as mudanças de ênfase e intenção nas palavras, os suspiros. Muito mais que as próprias palavras, talvez sejam estes elementos não verbais que transmitam ou nos aproximem de forma mais intensa de algo da densidade emocional do que foi experimentar tal situação, algo da substância viva que impregna as palavras de um narrador. A narrativa transcrita transmite, porém, na forma desprezenciosa com que constrói e encadeia suas memórias algo do que há de épico nesta despedida de um mestre de capuêra.

Se vim neste último capítulo tentando vislumbrar e esboçar minimamente a tessitura que emaranha as vidas dos capueristas à prática da arte que escolheram, a narrativa da morte de mestre Paulo dos Anjos expressa bela e exemplarmente a culminância deste tipo de trajetória de vida. Narrado nas palavras emocionadas de seu discípulo mais antigo, o evento é a situação solene e triste da despedida da vida de uma pessoa querida por muitos, mas que se dá na forma e sob a energia festiva e vigorosa da arte à qual este homem dedicou boa parte de sua vida. Na narrativa de mestre Jaime de Mar Grande, o enterro de seu mestre é simultaneamente o rito funerário que marca o limiar da vida com a morte e o rito festivo e exuberante de afirmação da vida que é a roda de capuêra.

Tal forma festiva e inusitada de encarar a morte ecoa imagens corriqueiramente cantadas em rodas de capuêra angola como a do canto corrido que narra a morte de Manoel Henrique Pereira, o lendário capuêra de Santo Amaro da Purificação mais conhecido como Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro:

Quando eu morrer não quero grito e nem mistério

Quero um berimbau tocando

Na porta do cemitério

Com uma fita amarela

Gravada com o nome dela

E ainda depois de morto

Besouro Cordão de Ouro

Como é que eu chamo?

São inúmeras as narrativas de suas façanhas em confrontos com a polícia ou outros capuêras. Segundo se conta, Besouro, que por ter o corpo fechado seria imune a tiros, morreu atingido por uma faca de ticum⁷⁰, única arma capaz de transpassar um corpo fechado. Para além de questionamentos sobre a veracidade de tais fatos, o que importa é que hoje, 92 anos depois de sua morte (Abib, 2013, p. 50) Manoel Henrique Pereira, o Besouro Mangangá, é cantado nas rodas de capuêra como aquele do qual “Todo mundo ouviu falar!”.

Como afirma Walter Benjamin, no registro da narrativa a morte não causa escândalo ou assombro, visto que o legado do narrador permanece ecoando nos corpos dos que o ouviram ou foram expostos à potência de seu canto e dos que cederam ao ímpeto de seguir narrando.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo cheque da experiência individual, a

⁷⁰ Espécie de Palmeira utilizada na fabricação de punhais e, hoje em dia, das baquetas com as quais se toca o berimbau.

morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (Benjamin, 2008, p. 215).

Mais que demarcação do ponto final de uma experiência individual, o enterro do mestre de capuêra ocorre, neste caso, como celebração de um trabalho que, de certa forma, continuará pelas mãos e vozes de seus discípulos ali presentes – mestre Jaime de Mar Grande, mestre Renê Bittencourt, mestre Jorge Satélite, entre outros – e de tantos outros capueristas que continuam propagando sua memória e ensinamentos.

Como desenvolvi em alguns momentos deste texto, a atividade do mestre de capuêra carrega muitos traços da atividade dos antigos narradores: por embeberem e impregnarem o que narram – na forma de cantos ou movimentos corporais – da própria substância de suas vidas, os mestres narram tanto uma história que lhes antecede e transcende – história e legado ancestral, memória inscrita no corpo, em versos e células rítmicas – quanto as suas histórias de vida que, ao longo de sua trajetória, se entrecruzam e emaranham à história da capuêra angola.

O mestre de capuêra, muito além de transmitir conhecimentos aos mais novos, é aquele que narra uma história que é simultaneamente a história de sua própria vida, pois se entrelaça às fibras e substância de sua existência, e a história de sua terra e de outras tantas gerações que, por terem cedido ao impulso de contar, deram continuidade à história narrada. Os gestos, golpes, movimentos e toques de instrumento insinuados por mestre Jaime de Mar Grande aos seus alunos são carregados pelos traços dos corpos dos mestres que lhe antecederam. As histórias que conta e canta, por meio de suas memórias e narrativas ou por meio de cantos corridos e ladainhas, ecoam as vozes daqueles, que antes dele, também as contaram e cantaram: mestre Paulo dos Anjos, mestre Canjiquinha, mestre Pastinha, mestre Aberrê, mestre Gerson Quadrado, mestre Bitonha etc..

Mas ao mesmo tempo, o narrador, como o mestre de capuêra, mergulha a coisa narrada em sua vida para em seguida retirá-la carregada de suas marcas. Como as marcas da mão do oleiro deixadas na argila, os ensinamentos de um mestre de capuêra, sejam gestos, golpes, ladainhas, cantos corridos, histórias e memórias, estão inundados de seus vestígios, de sua própria substância. Como o narrador, o mestre de capuêra pode recorrer ao acervo de toda uma vida:

(uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (Benjamin, 2008, p. 221).

Os passos e caminhos insinuados por um mestre a seus discípulos são a expressão que surge da fricção das madeiras “duras” da tradição com as brandas madeiras do momento presente. Expressão ao mesmo tempo única, pois improvisada ao longo de sua vida, e universal, pois carregada destes muitos ecos que a transcendem. O que um mestre insinua é simultaneamente a *sua capuêra*, a capuêra que emergiu no campo de relações que é sua terra e a sua gente, e a capuêra de seus mestres e de todos os que o antecederam no cultivo da arte.

Bibliografia

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2013.

ABREU, Frede. *O Barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.

ALVES, Flávio Soares. *O corpo em movimento na capoeira*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à Escola de Educação Física e Esporte da USP, 2011.

ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig. *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. London and New York: Routledge, 2005.

BARÃO, Adriana Carvalho. *A performance ritual da "roda de capoeira"*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes/Unicamp, 1999.

BARROS, Manoel de. "Livro das Ignorâncias." In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BATESON, Gregory. "A theory of Play and Fantasy." In: *Steps to an Ecology of Mind*, 177-193. Chicago: Chicago University Press, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 6ª. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense LTDA, 2012.

—. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

—. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

—. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CARDOSO, Vânia e HEAD, Scott. *Matérias Nebulosas: Coisas que acontecem em uma festa de Exu*. In.: *Religião e Sociedade*, 35 (1) : 164-192. Rio de Janeiro, 2015.

CARLSON, Marvin. *Performance: A critical introduction*. New York and London: Routledge, 2004.

—. "O entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia." *Revista brasileira de estudos da presença*, janeiro/junho, 1 ed.: 164-188, 2011.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

- Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CSORDAS, Thomas J.. *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. *Ethos*, vol.18, nº1, p. 5-47, 1990.
- DAWSEY, John Cowart. *De que riem os bóias-frias? Diários de Antropologia e Teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- . "Victor Turner e a antropologia da experiência." *Cadernos de Campo*: 163-176, 2005.
- . "Schechner, teatro e antropologia." *Cadernos de Campo*, 20 ed.: 207- 211, 2011.
- DÖRING, Katharina. *Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo*. Salvador: Pinaúna, 2016.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DOWNEY, Greg. *Learning Capoeira: Lessons in cunning from the afro-brazilian art*. Oxford New York: Oxford University Press, 2005.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser Afetado." *Cadernos de Campo*, nº13 ed.: 155-161, 2005.
- FERREIRA, Bruno Soares. "Imagens da capoeira no século XIX." *Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto: UFOP, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- GOFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- GOLDMAN, Marcio. "Alteridade e Experiência: Antropologia e Teoria Etnográfica." *Etnográfica*: 161-173, 2006.
- . "Cavalo dos deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil." *Revista de Antropologia*, vol. 34, nº1. São Paulo: USP, 2011.
- . "Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia e política em Ilhéus, Bahia." *Revista de Antropologia*: 445-475, vol. 46, nº2. São Paulo: USP, 2003.
- FRIGÉRIO, Alejandro. *Artes Negras: Uma Perspectiva Afrocêntrica*. In.: O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, nº12, pp. 51-67. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

GRAVINA, Heloisa e HEAD, Scott. Blackness in movement: identifying with capoeira Angola in and out of Brazil. In.: African and Black Diaspora: An International Journal. Routledge, 2012.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALLAM, Elizabeth and INGOD, Tim. *Creativity and Cultura Improvisation*. Oxford New York: Berg, 2007.

HEAD, Scott C. "Reinventando a Roda: inversões e reversões de uma antropografia do sujeito." In.: Revista Ilha 12, n°1: 57-81. Florianópolis: UFSC, 2011.

—. Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between. Tese de doutorado. Austin: The University of Texas, 2004.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. Tradução: J. C. Ismael. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

INGOLD, Tim. Being Alive: Essays on movement, knowledge and description. London & New York: Routledge, 2011.

—. *Lines: A brief history*. London and New York: Routledge, 2007.

—. "Da transmissão de representações à educação da atenção." *Revista de Educação*, janeiro/abril, n.1 ed.: 6-25, 2010.

—. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2000.

LIGIÉRIO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. *Jogos de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Salvador: Dissertação de Mestrado UFBA, 2011.

MARTINS, Leda. Performances do Tempo e da Memória: os Congados. In.: O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, n°12, pp. 68-83. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo". In. : Sociologia e Antropologia. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Cosac Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. "Les techniques du corps." In: *Sociologie et Anthropologie*, por Marcel Mauss, 363-386. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

MELO, Sálvio Fernandes de. A mandinga da voz e do corpo na capoeira angola: Oralidade, performance, poesia. Nemcy: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

MINTZ, Sidney W. & Price, Richard. O nascimento da cultura Afro-americana: uma perspectiva antropológica. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Candido Mendes, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora." *Revista de Antropologia*, nº1 ed, 2001.

REGO, Waldeloir. Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico. Belo Horizonte: Itapuã Editora, 1968.

REILY, Suzel. "A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica", *In.: Música e Cultura*, Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, disponível em (<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/287>), 2014.

REIS, Elisabeth Vidor e REIS, Leticia Vidor de Sousa. *Capoeira: Uma herança cultural afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2013.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: Capoeira no Brasil 2. 2*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: Prática e Habilidade no Repente Nordestino*. Brasília: Editora UNB, 2012.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". *In.: O percevejo*, ano 11, nº12. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

—. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.

—. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, Eusébio Lobo. *O corpo na Capoeira (1,2,3,4)*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SILVA, Renata de Lima. "A Potência Artística do Corpo na Capoeira Angola." *Ilínx - Revista do LUME*, setembro de 2012.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. "Da inversão à re-inversão do olhar: Ritual e Performance na Capoeira Angola." (Tese de doutorado). São Carlos: UFSCAR, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati Produções Editoriais, 2002.

TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge, Massachusetts and London England: Harvard Press, 1985.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*. New York/London: Routledge, 1993.

TAVARES, Júlio César. *Dança de Guerra: arquivo e arma (Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira)*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University Press, 2000.

TURNER, Victor W. "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência.". *Cadernos de Campo*, nº 13, 177-185. São Paulo: USP, 2005.

—. *Dramas, campos e metáforas: Ação Simbólica na sociedade humana*. Niterói: EDUFF, 2008.

—. *Form Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

—. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

—. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VARELA, Sérgio Armando González. *Power, Symbolism, and Play in Afro-Brazilian Capoeira*. (Tese de doutorado). Londres: University College London, 2012.

—. "Cosmología, Simbolismo y Práctica: El concepto de "cuerpo cerrado" en el ritual de la Capoeira Angola." *Manguaré*, jul-dic, 2 ed.: 119-149, 2012.

VILAÇA, Aparecida. "Chronically Unstable Bodys: Reflections on Amazonian Corporalities." Edição: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 11 (setembro): 445-464, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo e Multinaturalismo na América indígena." In: *A inconstância da Alma Selvagem*, 345-401. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

ZONZON, Christine Nicole. *A Roda da Capoeira Angola: Os sentidos em Jogo*. (Dissertação de mestrado). Salvador: UFBA, 2007.