UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIVERSITAS - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS

LEGITIMIDADES

THIAGO MACHADO PIERANGELO

**O JOGO CÓSMICO E A CAPOEIRA ANGOLA: FUNDAMENTOS
EPISTEMOLÓGICOS PARA UM CONHECIMENTO COMUM**

SÃO PAULO

2017

THIAGO MACHADO PIERANGELO

**O JOGO CÓSMICO E A CAPOEIRA ANGOLA: FUNDAMENTOS
EPISTEMOLÓGICOS PARA UM CONHECIMENTO COMUM**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Diversitas – Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Área de concentração: Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

Orientador: Professor Doutor Sérgio Bairon Blanco de Sant’anna

SÃO PAULO

2017

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

Pj Pierangelo, Thiago
O JOGO CÓSMICO E A CAPOEIRA ANGOLA: FUNDAMENTOS
EPISTEMOLÓGICOS PARA UM CONHECIMENTO COMUM / Thiago
Pierangelo ; orientador Sergio Bairon. - São Paulo,
2017.
117 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. Epistemologia. 2. Jogo. 3. Experiência
estética. I. Bairon, Sergio, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

PROFESSOR DOUTOR SÉRGIO BAIRON BLANCO DE SANT'ANNA

MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Eduardo Pierangelo por nunca me ter deixado cair.

Aos meus irmãos, Gustavo e Diego, meus companheiros da vida.

Aos meus avós, Dalva e Antonio, em memória, pelo afeto de muitas vidas.

A José Geraldo Santos Souza, cuja generosidade arroteia o mar três vezes, agradeço por compartilhar não somente a Capoeira Angola, mas tudo o que está em questão no presente trabalho. Sua maneira de ser no mundo.

Professor Sergio Bairon, pela confiança e sensibilidade na horas mais cruciais.

Aos camaradas do Grupo de Capoeira Angola Rainha.

Às mestras e mestres de Capoeira Angola que lutam, diariamente, pela preservação e transmissão de seus fundamentos.

Aos professores do DIVERSITAS, Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da FFLCH / USP.

Professores Mauricio Cardoso e Almir Almas, pela riqueza das contribuições em minha banca de qualificação.

Aos meus colegas alunos do programa, em especial, Roberta Navas Battistella, Renato Brunassi Neves dos Santos, Juan Velasquez e Hugo Neto.

Professor José Ribeiro e professora Zilda Iokoi, pelos generosos apontamentos nos primeiros passos de minha pesquisa.

Teresa Teles, pela paciência e disponibilidade.

Dona Sônia Cruz, seu Gibão Ribeiro, Mariangela e João Gilberto, pelo suporte e carinho.

Nilton Santoniero e Fernando Xuxa pelo abrigo providencial.

Tia Eneida, tio Cezar, Will, Priscila Rancan, Débora Fink, Gabriel e Don, por serem minha família.

Para Maria Ribeiro, com-quem-sou, e Antonio, o tempo de nosso mundo.

RESUMO

A presente pesquisa propõe o estudo do fenômeno *jogo* para além de seu aspecto fundamentalmente humano, instituição do nosso mundo, tal qual a cultura e a sociedade. A hipótese orientadora do trabalho acena para a possibilidade de ser ele, o jogo, na *forma* do seu aparecimento, modo de acesso a questões cruciais da nossa existência. Prevê, ainda, a Capoeira Angola como manifestação que fornece, particularmente, um denso repertório de significações, uma cosmogonia que nos permite pensar o cosmos em sua essência, sem desprezo do que é subjetivo, o *ser-no-mundo* que não escapa à influência da experiência estética. Para tanto, as especulações orbitam ao redor do capoeira Geraldo, principal interlocutor do estudo reunido nas páginas seguintes. Seguindo as picadas por ele abertas, transmitidas no cotidiano vivido desde seus antepassados, apresentamos uma leitura específica de alguns dos que poderiam ser chamados fundamentos epistemológicos da Capoeira Angola. Aqueles fundamentos — sobremaneira ancorados no corpo, no gesto e na experiência estética — culminam com um projeto particular de entendimento do cosmos e da relação do jogador consigo mesmo e com o mundo, a partir do jogo que o joga. Do ponto de vista metodológico, dedicamos as primeiras seções da dissertação à criação de uma ambiência especulativa dentro da qual nossa hipótese é desdobrada. O exame da *forma* como são registrados os construtos acadêmicos ergue importantes balizas para a circunscrição do que é nomeado, também aqui, “conhecimento comum”. Se considerássemos lícito, apenas, o conjunto normativo das ciências humanas que, em alguma medida, reproduz aqueles das ciências duras, nosso juízo sobre a cosmogonia da Capoeira Angola fracassaria antes da demonstração dos resultados. Cientes de que nossas considerações repercutem, em igual monta, o pensamento de autores já consagrados no círculo acadêmico, fizemos reunir suas contribuições, e propusemos um espaço de desestabilização epistemológico e metodológico; uma modalidade de compreensão sensível e capaz de colocar a Capoeira Angola e autores da filosofia continental em franco debate, iguais as condições àquelas produzidas no que se quer uma produção partilhada do conhecimento, desde Geraldo, em consonância com a pesquisa há muito colocada em curso por Sérgio Bairon.

PALAVRAS-CHAVE: CAPOEIRA ANGOLA, CONHECIMENTO COMUM, EPISTEMOLOGIA, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, JOGO.

ABSTRACT

This research proposes the study of the *play* phenomenon beyond its fundamentally human aspect, an institution of our world, as are culture and society. The guiding hypothesis of the work beckons to the possibility of being it, the play, in the *form* of its appearance, a mode of access to crucial questions of our existence. It also foresees Capoeira Angola as a manifestation, which provides in particular, a dense repertoire of meanings, a cosmogony that allows us to think about the cosmos in its essence, without contempt for what is subjective and the *being-in-the-world* that doesn't escape the influence of aesthetic experience. Therefore, speculations orbit around the capoeira Geraldo, main interlocutor of the study gathered on the following pages. Following the paths opened by him, transmitted on daily life since his ancestors, we present a specific interpretation of some of what could be called the epistemological foundations of Capoeira Angola. Those foundations — particularly anchored in the body, gesture and aesthetic experience — culminate with a particular project of understanding the cosmos and the player's relationship with himself and with the world, from the game that is played. From a methodological point of view, we dedicated the first sections of the dissertation to the creation of a speculative ambience within which our hypothesis is deployed. The examination of the *way* in which the academic constructs are recorded raises important beacons for the constituency of what is named, also here, "ordinary knowledge". If considered lawful, just the normative set of Humanities that, to some extent, reproduces those of hard sciences, our judgment on the cosmogony of the Capoeira Angola would fail before the income statement. Aware that our considerations resonate, in equal mounts, the thought of established authors in the academic circle, we assembled their contributions and proposed a space of epistemological and methodological destabilization; a sensitive understanding that is able to put Capoeira Angola and authors of continental philosophy in an honest debate, in equal conditions to those produced in either a shared production of knowledge, since Geraldo, in line with the long placed in course research by Sérgio Bairon.

KEYWORDS: AESTHETIC EXPERIENCE, CAPOEIRA ANGOLA, ORDINARY KNOWLEDGE, EPISTEMOLOGY, PLAY

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho feito pelo francês Louis Bec para o <i>Vampyroteuthis Infernalis</i>	17
Figura 2 – Berimbaus sendo confeccionados e casados	19
Figura 3 – A magia da arte do artesão. Trabalhos em madeira feitos por Geraldo	21
Figura 4 – Artesanato em madeira e pedras	25
Figura 5 – Meio caminho entre obra e coisa	27
Figura 6 – O berimbau e a joaninha	29
Figura 7 – Matéria bruta sendo transformada em instrumentos mágicos	34
Figura 8 – Objetos possíveis de uma enciclopédia chinesa de Borges	37
Figura 9 – Representação de roda de Capoeira Angola talhada por Geraldo	41
Figura 10 – Publicação do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , 16 de novembro de 1969	42
Figura 11 – Primeira roda de aniversário de morte de Mestre Pastinha, organizada por Mestre Moraes e seus alunos em 13 de novembro de 1982	47
Figura 12 – Caixa de abelhas jataí cultivadas em meio às peças do artesanato de Geraldo	49
Figura 13 – Biribas cruas, matérias-primas para a confecção de berimbaus: devem ser resistentes e flexíveis o suficiente para criarem a tensão necessária na produção do som do berimbau	52
Figura 14 – A faca-de-ponta, a cabaça e outros artefatos	54
Figura 15 – Geraldo em sua casa	55
Figura 16 – Mestre Pastinha e alunos no Mercado Modelo, em Salvador, ensaiando para uma viagem à Dakar, Senegal, em 1966	60
Figura 17 – Mestre Neco e Geraldo em encontro organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Rainha, 2015	62
Figura 18 – Dobrão feito por Geraldo para o seu grupo de Capoeira Angola Rainha	63
Figura 19 – As mãos de capoeira do artesão Geraldo	64
Figura 20 – Registro da infância no Maranhão	67
Figura 21 – Facão sendo amolado por Geraldo	71
Figura 22 – Navalha desenhada por Mestre Pastinha	74
Figura 23 – O corpo e o <i>ser-com</i>	75
Figura 24 – Mestre Moraes e seu gestual	79
Figura 25 – A matéria-comum, corpo-natureza	82
Figura 26 – O ser do homem e das coisas, partes do mesmo tecido espaço-temporal	84
Figura 27 – A magia no gesto	88
Figura 28 – Dedicção absoluta no tocar, vontade	90
Figura 29 – Corpo que aprende	93
Figura 30 – Deuses e mortais na beleza do gesto	96

Figura 31 – A cabaça, caixa de ressonância do berimbau	98
Figura 32 – <i>Ser-mundo</i>	101
Figura 33 – Geraldo narra histórias reais da floresta	104
Figura 34 – “Quando as pernas fazem miserer (metafísica e prática da Capoeira)”. Manuscrito de Mestre Pastinha, datado do ano de 1960	107
Figura 35 – “O tempo é uma criança que brinca, movendo as pedras do jogo para lá e para cá” Heráclito de Éfeso	111

SUMÁRIO

Prólogo	13
Introdução	16
1. A Transgressão do Real ou o Voo do Besouro	25
2. Mãos de capoeira – o jogo humano	41
2.1. Ladainha	47
2.2. Louvação	54
2.3. Jogo	64
3. Jogo de mandinga e o jogo cósmico	75
3.1. Corpo de mandinga	79
3.2. Conhecimento mágico	88
3.3. Encantaria: o jogo cósmico	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

Amigos, o corpo é um grande systema de razão. Por detraz de nossos pensamentos acha-se um Sr. poderoso, um sábio desconhecido. Corrijo-me as realidades, pela inversão natural da ordem lógica, transformando o passado em futuro.

Mestre Pastinha

PRÓLOGO

O projeto que serviu de anteparo para a presente pesquisa esteve ocupado com a investigação da Capoeira Angola e, de modo estrito, com as modalidades de manifestação do fenômeno **jogo**. Eis a primeira e mais importante baliza, aquela que não deve ser esquecida, a circunscrição do campo de interesse. Já o prólogo tem a função de apresentar o mapa desenhado desde lá até as últimas linhas, com o objetivo fundamental de esclarecer algumas das **escolhas metodológicas**, bem como a **inflexão** eleita para o debate que se desdobrará nas páginas seguintes.

Parece apropriado começar pela letra que desce ao papel ou, mais especificamente, pelo gesto que faz multiplicarem as páginas aqui reunidas. Pois. A “identidade perpétua” (CHARTIER, 2007, p.11) dos registros acadêmicos supõe um **modelo de escrita** bastante rijo. Ao que parece, ao rigor do método deverá corresponder um tipo de inscrição formal, cerimoniosa e cuja leitura remeta à oficialidade dos ritos institucionais. No caso brasileiro, a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é a entidade responsável pela “(...) pela elaboração, aprovação e divulgação” das normas regulatórias que atenderão a demanda de uma entidade específica (ABNT, 2017). A perspectiva normativa, apesar da sua importância, encobre problemas relevantes.

Se escrever implica na transformação de certa informação em códigos alfanuméricos, mensagens, qual seja, em linguagem, será preciso incluir a codificação — o discurso, mais propriamente — na agenda de trabalho das escolas, inclusive e sobretudo, aquelas de nível superior. Vilém Flusser, em seu *A Escrita*, aclara: “(...) escrever é um gesto que orienta e alinha o pensamento. Quem escreve, teve de refletir antes. E os sinais gráficos são aspas para o pensamento correto” (FLUSSER, 2010, p. 18). Considerando não serem abandonados os pensamentos nas páginas mas organizados de maneira sistemática, será preciso assumir que nenhum modelo é inquebrantável, exatamente, por ser todo modelo uma convenção ou a Sagrada Escritura ao redor da qual se vê reunido um determinado grupo social. “Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto

ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores” (FLUSSER, 2010, pp. 63-64). Pergunta-se que espécie de diálogo será travado entre escritores e leitores das humanidades e ciência *lato sensu* se atados ao conjunto de prescrições elaborado “sob demanda”. De quem? Sob que demanda? Escrever é um ato político, aqui, nossa segunda baliza. “Todos os demais engajamentos políticos sucedem e respeitam os textos” (FLUSSER, 2010, p. 67). Em razão de todo o escrito, elegeu-se uma espécie de inflexão, digamos, estética ou de algum modo mais afinada com a ideia de autorreflexão — ou o dobrar nossas indagações sobre si mesmas, tantas vezes forem necessárias — que um desdobrar infinito, orientado pelas reflexões de outrem, de terceiros, de referências bibliográficas reconhecidas pelo *status quo*. Aqui um texto inacabado, pois, aberto, um texto que procura o outro, cocriativo, um texto que busca a caneta do outro (FLUSSER, 2010, p.67).

Decerto, há de se **travar diálogo com a filosofia ocidental** e pensadores cujas arquiteturas teóricas foram erguidas no seu interior. Há de se travar uma vez que a matéria da qual somos feitos, nós, os pesquisadores do Ocidente, pode ser tributada à leitura e ao entendimento daqueles. Assim, a única ferramenta de correção do pensamento teleguiado é a **experiência**, a realidade empírica, a existência bruta que recusa a contenção classificatória, que se choca contra as prateleiras das bibliotecas — “sempre que entro numa biblioteca, o que mais me impressiona é a forma pela qual certa visão de mundo é imposta ao leitor por meio de sua ordem e suas categorias” (MANGUEL, 2006, p.48).

Para tanto, caminhamos ao lado de **Geraldo** — espécie de mestre de cerimônias, conquanto professor de Capoeira Angola — responsável por uma gorda fatia deste trabalho; uma gorda fatia que não é encontrada nos livros, nem estudada nos centros de ensino. Sua contribuição é, portanto, seminal e sua fala deverá iluminar todas as esquinas da presente monografia. Hans-Georg Gadamer, em seu *Verdade e Método*, escreveu: “aquele que compreende já está sempre incluído num acontecimento, em virtude do qual aquilo que possui sentido acaba se impondo” (GADAMER, 2015, p.631). Como romper aquele cinturão de sentido dentro do qual pensamos o que pensamos? Como propor uma reflexão que não repita o conjunto de vozes que ecoam dentro de nós, prestando homenagem ao registro bem ajambrado de

nomes que nos ensinam a declamar? Pareceu-nos que, ao lado da experiência, apenas a **estética** poderia oferecer asilo às nossas meditações. Senão asilo, ao menos, uma passagem, um caminho alternativo.

(...) o poeta é um vidente porque representa por si mesmo o que é, o que foi e o que será, **testemunhando por si mesmo o que anuncia**. É verdade que a expressão poética carrega certa ambiguidade, como aquela dos oráculos. Mas precisamente nisso se encontra sua verdade hermenêutica. Quem considera que isso é falta de vinculatividade estética, carecendo de seriedade existencial, ignora claramente que a finitude do homem é fundamental para a experiência hermenêutica do mundo. A ambiguidade do oráculo não é seu ponto fraco, mas justamente sua força (GADAMER, 2015, p. 628, grifos nossos).

A investigação apresentada recorreu a frentes diversas além do mero recenseamento bibliográfico. Assim, lemos, ouvimos e observamos a partir daquilo que foi escrito, do que foi dito e, especialmente, do que foi sentido. E se couber um alerta no breve espaço que compete ao prólogo, será para sublinhar que nada do que aqui se encontra tem um caráter profético. Se as linhas forem lidas como legendas para um real conhecido, já ancorado em verdades chanceladas, tudo parecerá etéreo, senão, equivocado. As seções, bem como seus respectivos títulos, e a forma do trabalho, anotada no sumário, quiseram espelhar um modelo de organização orgânico e que repetisse a mesma ambiência especulativa de todo o seu processo, desde a primeira hipótese até o último ponto final.

INTRODUÇÃO

A pergunta proposta por Viveiros de Castro em suas *Metafísicas Canibais* — a questão fundamental que formula desde a reflexão sobre a objetificação das ideias e práticas dos povos e suas “não-filosofias” — é assim apresentada: “o que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 227). Pois sua formulação parece flertar com aquela intuição que, despertada e alimentada pelo cotidiano vivido, atua como campo magnético sobre a bússola deste trabalho. É mesmo sedutor o desafio de partir de um lugar avesso aos crivos filosóficos ocidentais ou mesmo contrário ao método científico como *modus operandi*. Avesso, cabe sublinhar, não possui caráter negativo, concorrente ou hierárquico. Trata-se de pensar, no rastro do autor do nunca escrito *Anti-Narciso*, o que aconteceria se atribuíssemos preponderância absoluta para a materialidade da vida e das relações. A experiência como possibilidade de entrada no pensamento.

A presente pesquisa propõe o estudo do jogo para além de sua relação de sentido *lato* com instituições humanas, tais como a cultura e a sociedade, acreditando ser ele um potencial modo de acesso a questões fundamentais de nossa existência. Logo, nosso desafio é pensá-lo, o jogo, a partir de uma cosmogonia possível, assim como faz Vilém Flusser no primeiro capítulo da fábula *Vampyroteuthis Infernalis* (FLUSSER, 2011), publicada em 1987: “(...) podemos iniciar um jogo com espelhos deformadores, um oposto ao outro. Um jogo de reflexão, durante o qual vamos descobrindo nossa própria estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante” (FLUSSER, 2011, p. 19).

Ao longo da referida narrativa, o filósofo tcheco-brasileiro e o cientista e artista francês Louis Bec brincam de inventar, segundo determinadas regras, uma criatura abissal que os permita pensar o homem. O *ser* de tal criatura — o Vampyroteuthis — representa o inalcançável, a unidade original que é tensionada pela existência humana. No afastamento dos dois *seres*, há também a concomitância de seu *ser-com* (*Mitsein*), conforme podemos depreender das palavras de Flusser:

A mesma pressão que relega o Vampyroteuthis até o fundo, sustenta o homem e faz com que ele boie. Relaxada a pressão, o Vampyroteuthis emerge e o homem afunda. Humanizar o Vampyroteuthis implica vampyroteuthizar o homem. (...) Porque não é apenas verdade que o Vampyroteuthis habita as profundidades humanas, mas igualmente verdade é que o homem habita as profundidades do Vampyroteuthis (FLUSSER, 2011, p. 128).

O pensamento humano não pode alcançar o Vampyroteuthis, uma vez que ele é o outro do homem. A ficção filosófica¹ de Flusser em torno da sua própria criatura é jogo. Jogo humano que procura, por meio de uma figura metafórica, refletir sobre um potencial modo de acesso a certo campo de conhecimento precedente ou *a priori*, lugar onde se daria a origem da existência.

Figura 1— Desenho feito pelo francês Louis Bec para o “Vampyroteuthis Infernalis” de Vilém Flusser (FLUSSER, 2011)

¹“Na tentativa de abandonar o contexto do familiar, essa estratégia se avizinha ao ímpeto do pensamento fenomenológico: apenas a libertação do pensamento de todo preconceito e das armaduras categoriais permite uma nova sensibilidade a uma realidade usualmente engajada pelas ciências naturais; sensibilidade pelo singular, pelo insólito, e, com isso, uma renovação do espanto filosófico (*philosophischenStaunens*)” (FELINTO, 2016, p. 10).

A marca d'água do Vampyroteuthis é, sem dúvida, a fabulação como possibilidade predicativa do mesmo “isto é assim” com o qual nos habituamos; muito embora, é preciso dizer, seu resultado mais importante seja “o que seria disto se isto fosse assim”. Acreditamos ser, o jogo, a possibilidade de reunir em si a mesma tensão entre o mundano e seu reverso, entre o *ser* do humano e o do Vampyroteuthis, entre aquilo que já está revelado e o oculto, entre a ordem reconhecida e as outras existentes.

A primeira pessoa do plural, quando aqui utilizada, será à maneira de uma caixa de ressonância cuja consequência é a concomitância de vozes, perspectivas e associações ocupadas em recapitular aquilo que, eventualmente, somos. Dizemos *eventualmente* a fim de sublinhar o caráter transitório do conhecimento humano sobre as coisas do mundo, sobretudo, aquele “isto é assim” que conquistou cadeira cativa nos círculos universitários. Portanto, o esforço empreendido para localizar a nossa própria compreensão acerca do jogo — em um lugar que entrelace diferentes corpos teóricos e empíricos — representa uma força, para nós, edificante, capaz de construir um novo e dinâmico espaço de compreensão; evitando as análises estacionárias, instrumentais ou reducionistas e buscando “(...) suspender os prejuízos viciados pelo método científico cartesiano-iluminista da linearidade” (BAIRON; TORRES, 2009, p. 17).

Certa vez, um velho capoeirista conhecido pelo primeiro nome, Geraldo — assim sem alcunhas, títulos ou patentes —, afirmou que a Capoeira Angola é um “jogo de verdade e de mentira, de vida e de morte e que, justamente por isso, dá acesso ao espírito”. A constatação poderia ter sido suscitada após a leitura de obras de Martin Heidegger, suas ideias ao redor do conceito de alteridade, sobre as relações constituintes do *Dasein*. Ou mesmo desde uma investigação acerca dos fragmentos do pensador grego pré-socrático Heráclito, na luz do fogo que revela o aparecimento do contrário, do arco e lira da deusa Artemis, morte, vida e jogo.

Figura 2 – Berimbaus sendo confeccionados e casados. Foto de Thiago Pierangelo

Entretanto, a reflexão *não-filosófica* se deu ao pé do ouvido, durante a vivência cotidiana da Capoeira Angola, mais precisamente na circunstância da armação de berimbaus que — e à primeira vista, remetem mesmo ao arco e lira gregos — seriam utilizados durante a prática reservada para aquele dia. Tal fato se deu alguns anos passados desde as primeiras interações com Geraldo nas rodas de capoeira. Aquelas interações já haviam acendido uma faísca crucial, fomentando a intuição de que o conhecimento articulado — ou de algum modo acessado pelos mais antigos, os pensadores da Capoeira Angola e sua cosmovisão — era legítimo e merecedor da mais respeitosa atenção. Então, a inquietação, tal qual a de um menino diante do besouro que, teimosamente, voa, levou-nos a pensar o jogo para fora do seu sentido instrumental ou antropológico, acreditando haver nele potencial via de acesso para questões fundamentais da nossa existência; e a Capoeira Angola, espécie de teoria viva do conhecimento, sendo, ela própria, jogo e um modo de pensá-lo.

A propósito, o voo do besouro é figura que deu origem ao nosso primeiro capítulo, intitulado *A transgressão do real ou o voo do besouro*. Do ponto de vista que aqui nos interessa, o capítulo de abertura é exibido como um exercício de fabulação

cujas consequências são trágicas. Trágicas por revelarem nossa submissão às epistemologias com as quais convivemos em relação a epistemologias outras, há anos fervilhantes nos porões dos navios que carregam de lá para cá o reconhecido ouro da academia. Nossa percepção adestrada a identificar o conhecimento “legítimo” nos leva a tornar “objeto” aquilo que de fato não dominamos, como se dispuséssemos das faculdades necessárias para delimitar esta ou aquela disciplina no infinito campo de conhecimento *vulgar* produzido por atores humanos e não-humanos. Eis como se comporta a cosmovisão letrada hegemônica. Nossa investigação inicial é, de certo modo, sua própria negação, uma vez que questiona aquilo que ata parte das reflexões domésticas e acadêmicas a um universo referencial que não se pode evitar. Ainda assim, é de grande importância o reconhecimento de que a neutralidade é fantasiosa e de que a universalidade das leis e rigor científicos para a captura de fatos concretos participa de um projeto de humanidade falido. Perspectivas históricas e culturais são formadas a partir de infinitas associações e dinâmicas de transmissão; associações e dinâmicas que, teimosamente, não se dobram diante das determinações do *fazer conhecer* ditado pelo Ocidente Branco Letrado Abastado. “Trata-se de uma dicotomia estrutural que, prudentemente, institucionaliza a contradição, convocando-a à cena somente para assegurar maior propriedade ao conjunto” (MAFFESOLI, 2010, p.63).

A partir daí, traçamos um caminho de volta à experiência e, não sendo ela apreensível por meio do conceito, nela própria buscamos as perguntas que orientam nossa reflexão. Sergio Bairon, em seus estudos sobre a interdisciplinaridade, afirma que “(...) a compreensão não se apresenta como um comportamento metodológico subjetivo à busca de um objeto, pois pertence em essência ao ser do que se compreende” (BAIRON, 2002, p.134). Nossa proposta de interpretação é a do jogo desde ele próprio, do senso comum da Capoeira Angola como parte fundamental da construção de uma reflexão que, legitimamente, inaugura – como toda e qualquer interpretação — uma nova e dinâmica compreensão. As investigações de Bairon sobre a experiência estética e as expressividades hipermidiáticas, pilares da chamada produção partilhada do conhecimento, põem em curso a ideia de que “toda compreensão só se dirige à metodologia, a partir do momento em que a consciência histórica dela derivada precise criar uma distância fundamental do presente sobre

toda a transmissão histórica” (BAIRON, 2002, p.135). Portanto, propomos uma tentativa de pensar o jogo para além de sua expressão científica, em sua essência, sem desprezar toda a subjetividade, o *ser-no-mundo* que não escapa à influência da experiência estética. O vivido no corpo e no espírito por meio da Capoeira Angola e sua cosmologia.

Figura 3 – A magia da arte do artesanato. Trabalhos em madeira feitos por Geraldo. Foto de Thiago Pierangelo

Assim como propõe Boaventura de Sousa Santos em *seu A crítica da razão indolente – Contra o desperdício da experiência*, nossa pretendida instauração de um estado de suspensão ou transição paradigmática (SANTOS, 2000) está ancorada na possibilidade de reflexão para além das leis estabelecidas pelo “(...) modelo global (isto é, ocidental) da racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se defende ostensivamente de duas formas de conhecimento não científico (...): o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (...)” (SANTOS, 2000, p.60). Ao tomarmos o jogo como objeto central da reflexão que agora está em curso, reivindicamos a superação de um dado caráter antropológico-instrumental, o “imediatamente útil” (HEIDEGGER, 2016). Reconhecemos a possibilidade de certa crise — “alteração, desequilíbrio repentino” (CUNHA, 2010, p.190) — implantada pela

coexistência simultânea de diversas abordagens, uma vez que suspenderemos (ao menos temporariamente) o estado de estabilização epistemológica de nossa figura conceitual central. Tal crise parece possibilidade já observada pelo sociólogo português que afirma que “o conhecimento, sobretudo o conhecimento crítico, move-se, assim, entre a ontologia (interpretação da crise) e a epistemologia (a crise da interpretação), sem que, contudo, lhe caiba decidir qual dos dois estatutos prevalecerá, e por quanto tempo” (SANTOS, 2000, p.55).

Logo, outras epistemologias possíveis — sobretudo elementos da Capoeira Angola e sua cosmogonia — são consideradas legítimas e capazes de orientar construções teóricas interdisciplinares em nossas reflexões. São tais epistemologias as que, em franco debate com visões de mundo tornadas consagradas pelo círculo da academia, indicam um norte para a pesquisa que se segue.

O capítulo intitulado *Mãos de capoeira — o jogo humano* tem o objetivo de apresentar ao leitor alguns dos elementos basais que compõem o que nos habituamos chamar Capoeira Angola. Assim como todo o trabalho não está interessado no recenseamento enciclopédico ou historiográfico, simplesmente, do jogo de capoeira, a primeira seção se exime, em igual monta, da função. Para tanto, inscrevemos o *corpo* de um observador anônimo nas raias de uma suposta roda de capoeira; uma roda possível. O que é, imediatamente, apreensível? Quais componentes estão ali articulados? E de que modo específico se articulam? Acreditamos ser *estética* a primeira experiência com o conceito, com a compreensão, mesmo na ocasião de leitura do texto científico. Daí termos dividido o capítulo em três partes, a saber, a ladainha (1); a louvação (2) e o corrido (3).

A seção 2.1. *Ladainha* – e, aqui, faço uso da primeira pessoa do singular – apresenta a circunstância que me pôs em diálogo com Geraldo, meu guia na Capoeira Angola e principal interlocutor da nossa pesquisa. Recupero, por assim dizer, a sequência de gestos desenrolada há pouco mais de sete anos. A ideia de *gesto* cumpre papel bastante importante. Serão considerados, também, os apontamentos deixados em nota por Vilém Flusser em seu livro *Gestos*— título publicado em alemão no ano de 1991 e, em português, cerca de 20 anos mais tarde. É ainda tarefa da seção exibir as condições de formação do contexto temático, a contextura, ou **daquilo que se trata a**

investigação. Para tanto, lançamos mão dos primeiros conceitos e da pergunta de partida.

Em 2.2. *Louvação*, a história do capoeira José Geraldo Santos Souza arrastará atrás de si uma linha do tempo. O fio cronológico tem a finalidade de expor alguns dos episódios também constitutivos da Capoeira Angola: passado, presente, futuro, os deuses e os mortais. Quer dizer que as experiências vividas pelo corpo de Geraldo convocarão experiências outras, de natureza comum, bastante ilustrativas da prática época a época. Um capoeirista, sobretudo um angoleiro² como Geraldo, é, em nenhuma circunstância, uma ilha, mas um continente. “Nas sociedades tradicionais, de composição holista, comunitária, nas quais o indivíduo é indiscernível, o corpo não é objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade” (LE BRETON, 2016, p.26).

Por fim, no item 2.3. *Jogo*, esclareceremos o motivo pelo qual acreditamos ser o jogo um modo de acesso crucial às coisas do mundo. A partir da experiência estética do cotidiano do capoeira, investigamos o fenômeno jogo em seu **se mostrar**. Os gestos que compõem a postura sintetizada por Geraldo como “de capoeira”. Sua ancestralidade o que é? Buscamos introduzir um novo campo de compreensão acerca da manutenção e transmissão de uma possível unidade fundamental da cultura humana e seus artefatos. A singular capacidade de abstração que fez nosso ancestral mais distante arrancar uma pedra da natureza e transformá-la em um objeto de seu mundo. O gesto de fazer, a *technè*, o conhecer-se no ato de produzir

O terceiro capítulo, intitulado *Jogo de mandinga e o jogo cósmico*, sustenta-se sobre os pactos firmados ou rompidos até aqui, do ponto de vista teórico e metodológico, bem como na forma do saber-dizer. Então, convida a avançar nossa narrativa na direção do aspecto não imediatamente revelado pelo fenômeno jogo. Para isso, buscamos suspender os paradigmas de nossa compreensão acerca do que é o corpo, o conhecimento, a magia e como esses três elementos podem se relacionar a partir da cosmogonia da Capoeira Angola. Pode um jogo, uma brincadeira, uma narrativa, mobilizar, de alguma forma, o que entendemos ser a força que movimenta o

² *Angoleiro* é um termo comumente utilizado para designar um praticante da Capoeira Angola.

cosmos? Refletiremos sobre o endereço do mobiliário do mundo, a intrincada malha cósmica e a energia estética que a faz pulsar. O princípio, compartilhado por melanésios, hindus, africanos e diversos outros povos: “uma força, acumulável e transmissível, destinada a assegurar a existência dinâmica” (SODRÉ, 1994, p. 60). Ao movimento infinito do tempo-espço chamamos jogo cósmico.

1. A TRANSGRESSÃO DO REAL OU O VOO DO BESOURO

Figura 4 – Artesanato em madeira e pedras. Foto de Thiago Pierangelo

A presente seção é um convite ao pensamento livre.

Imaginemos a abertura dos códigos referenciais, das estruturas do nosso pensamento. Em todo caso, seremos traidores. Não será possível avançar antes de romper com pactos com os quais estamos comprometidos, de um lado ou de outro. O que aqui fazemos é ciência? Em que *campo* do conhecimento está inscrito o real? Sabemos — ou supomos — que os fatos concretos são arredios à domesticação da letra. Sabemos ainda que, “seja a um modo fantasmático, seja plano real (o que, nesse caso, tem pouca importância), somos parte integrante (e interessada) daquilo de que desejamos falar” (MAFFESOLLI, 2007, p.49); e, portanto, estamos sujeitos aos desdobramentos colocados em curso por nossa memória, nosso esquecimento, bem como por nosso particular repertório de *movimentos* inscritos no jogo do *saber-dizer*.

De que vale um conto literário, as artimanhas e habilidades narrativas do autor, para uma reflexão genuína sobre a totalidade das coisas que habitam o mundo real? Não nos escusaremos pela ingênua e, talvez, insolente proposta de especular sobre o

real, sem nos fixarmos nos territórios ou limites estabelecidos por essa ou aquela escola de pensamento, aceitando os riscos assumidos na recusa à assepsia e à ordenação do que nos acostumamos a chamar ciência. Se o fato concreto, assim como a verdade, é inalcançável, resta-nos imaginar uma “sociologia que se estabeleça na base da retroalimentação constante entre forma e empatia” (MAFFESOLI, 2010, p. 41); e nosso trabalho, para além de decidir entre os guarda-chuvas da literatura ou da ciência, procura entrelaçar da maneira mais original possível as complexas sequências de acontecimentos vividos-narrados.

Nosso assumido “nomadismo intelectual” deve favorecer um tipo de conhecimento móvel, dinâmico, debruçado — nas palavras de Maria Ribeiro, em seus *Midiagramas: uma abordagem diagramática dos objetos da comunicação* — sobre “aquilo que pode ser pensado, sobre o modo como podemos pensar o que já pensamos, é certo; mas acima de tudo sobre uma nova imaginação” (RIBEIRO, 2014, p.63). Somos como o marceneiro, sugerido pela autora: nem cientistas, nem artistas. Ao transformarmos a matéria bruta dos fatos em nosso real possível, transformamos a nós mesmos, buscando escapar à “circularidade viciosa” da demarcação territorial que atinge o que conhecemos por epistemologia. “O ‘campo’ do conhecimento. A vertigem do espaço. Em que lugar estamos? De ONDE falamos?” (RIBEIRO, 2014, p.64, grifo da autora).

O marceneiro é também artesão. O fruto de seu trabalho, seu produto, é “apetrecho” (*das Zeug*), coisa destinada expressamente a certo uso. “Matéria e forma não constituem, de modo nenhum, determinações originais da coisidade da mera coisa” (HEIDEGGER, 1977, p. 8). Aqui, destaca-se o caráter instrumental da obra do marceneiro e do cientista. Ela não tem a espontaneidade da forma da matéria bruta, a madeira, o tronco da árvore; muito embora haja um aspecto não imediatamente revelado no apetrecho produzido pelo marceneiro: sua “afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem” (HEIDEGGER, 1977, p. 8). Então, estamos, no presente trabalho, fazendo arte? Literatura? Não podemos afirmar que sim, pois “a obra de arte, pela sua presença autossuficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando em si própria e a nada forçada” (HEIDEGGER, 1977, p. 8). Nesse sentido, somos o marceneiro. E nosso apetrecho – o presente trabalho – “tem uma posição intermediária, a meio caminho entre obra e a coisa” (HEIDEGGER, 1977, p. 8).

Entre a ciência e a literatura? “*Não sabemos onde estamos*” (RIBEIRO, 2014, p.67, itálico da autora).

Figura 5 – Meio caminho entre obra e coisa. Foto de Thiago Pierangelo

O fato é que o Besouro morreu. Morreu? Pois. Besouro “(...) era um inimigo dos cristãos, das leis, da polícia, dos proprietários, dos herdeiros, ninguém poderia chorar por ele” (SODRÉ, 1988, p. 20).

No conto *Pra matar Besouro*, do livro *Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem* (SODRÉ, 1988), Muniz Sodré oferece um pequeno conjunto de relatos testemunhais sobre a morte do lendário Manoel Henrique Pereira, “mulato escuro”, vulgo “Besouro Mangangá” — espécie de inseto de picada venenosa, não raras vezes, fatal. Nascido em 1895, na cidade de Santo Amaro, Bahia, tornou-se figura notória no cenário da capoeira, prática classificada como criminosa pelo código penal de 1890 — muito embora o termo “capoeira” não seja comumente mencionado nos processos judiciais, mas “lesões corporais” (PIRES, 2014, p. 138). Morreu no ano de 1924, em circunstâncias não esclarecidas, episódio que teria colaborado para a ambiência fantástica construída ao redor do seu nome.

Então, no livro de Sodré, seis versões sobre a morte de Besouro são relatadas por diferentes figuras da sociedade local — um padre, um militar, um fazendeiro, um capataz, uma velha mãe-de-santo e um antigo capoeirista. Cada uma das descrições representa a verdade pronunciada em nome daquele lugar de fala (a igreja católica, o exército, o poderio econômico, o homem subsumido, a religião afro-brasileira e a figura do capoeira, ele mesmo). Uma verdade, em certa medida, fantástica, narrada com entonação teatral, e construída a partir da singularidade do orador. O padre Júlio, por exemplo, afirma ter assistido ao assassinato — “o padre Júlio *viu* atirarem em Besouro” (SODRÉ, 1988, p. 18, *italico nosso*); seu relato, entretanto, indica que o sacerdote teria avistado um cerco policial e não o corpo defunto de Besouro. Já o cabo Bertinho declara ter “ordenado a fuzilaria”, ainda que nenhuma bala do seu pelotão tenha atingido o alvo (SODRÉ, 1988, pp. 18-19).

O conceito de verdade é pouco transparente. Supõe-se unívoca, homogênea, universal — A Verdade — quando as diversas descrições sobre um mesmo fato, tão comuns nas nossas experiências rotineiras, evidenciam o contrário. “Constranger a heterogeneidade da vida à unicidade do conceito sempre teve graves consequências para a história humana” (MAFFESOLI, 2010, p. 63). O que aconteceu, *de verdade*, quando Besouro sucumbiu com um ferimento perfuro-inciso do abdome? *De verdade*, da maneira como nos habituamos a entender a palavra — e para além da coleção de textos, escritos e falados, sobre o acontecimento — nada de preciso ou criterioso pode ser assegurado com inflexível rigor. O mesmo se aplica à verdade científica, seus pactos e convenções:

Com que direito decretamos simplesmente que o mito é uma superstição? Mas, se não há razão alguma para que façamos isso, haveria razão para afirmar a subsistência de verdades diversas em relação ao ente? E como essas verdades se comportam e se relacionam umas com as outras? Se aceitarmos ou compreendermos fundamentalmente que também há no mito uma verdade própria, então não mais haverá, evidentemente, nenhuma diferença essencial entre a verdade pré-científica e a verdade científica (HEIDEGGER, 2009, p. 176).

Com a função de ilustrar o que aqui é dito, mencionamos uma passagem escrita por Joaquim Nabuco, constante da obra *Minha formação*, autobiografia de um dos grandes oradores brasileiros — “(...) o primeiro homem público brasileiro a descobrir-se com a própria mão de grande escritor (...)”, segundo palavras de Gilberto Freyre (NABUCO, 2004). Escreve Nabuco (2004, p. 206): “um episódio da abolição, a minha ida a Roma em começo de 1888, contarei aqui, porque será um elo em minha vida, um toque insensível de despertar para partes longamente adormecidas de minha consciência”. De saída, o autor sublinha os caracteres *conectivo* e *de gatilho*, de acordo com um vocabulário nosso e meramente instrumental, do próprio relato — primeiro, “um elo”, um elemento de ligação (1) entre circunstâncias pessoais e, por fim, o gesto de fazer ouvir um diálogo interno (2), de si para si, eu e “minha consciência”.

Figura 6 – O berimbau e a joaninha. Foto de Thiago Pierangelo

O “episódio da abolição” não é, portanto, um evento objetivo, determinado por forças isentas e existentes, inclusive, quando carregadas para fora de um dado campo semântico (a identidade daquele que narra, seu idioma, seus contextos cultural, socioeconômico e político, seu estado psíquico, suas motivações etc.). Não se trata de um *verdadeiro* “episódio da abolição”, mas da *realidade* de uma experiência revelada, tornada pública. “De maneira geral, qualquer narrativa que relate ‘o-que-se-passa’ (ou o que se passou) institui algo de real, na medida em que se considera como a representação de uma realidade (do passado)” (DE CERTEAU, 2012, p. 49). Consequentemente, todo discurso inaugura um fragmento do real. Tal fragmento nada mais é que o “símbolo” da passagem de um corpo cuja memória não é um texto acabado, mas uma experiência cultural. Ele, sim, o “símbolo”, em alguma medida, exclusivo.

O símbolo é como uma cebola que, arrancando-se uma após a outra as suas camadas, no final não tem nada, mas deixa as marcas da experiência corporal do descascamento. Tal experiência implica uma cultura. De reconhecimento difícil, certo, porque nos habituamos a ver cultura apenas ali onde o conceito e a letra exercem o seu mandato de onipotência (SODRÉ, 2002, p. 17).

Na ocasião do surgimento da filosofia³, no século VI a.C., “Verdade” significava aquilo que foi lembrado, o não esquecido. Escrevia-se de modo negativo, do grego, *a-létheia* (*a-*, prefixo de negação, e *léthe*, “esquecimento”), tornando-se “(...) inseparável da memória, da deusa *Mnemosýne*, mãe das Musas” (CHAUÍ, 1994, p. 35). Queria dizer, na sua origem, uma “(...) palavra-diálogo, de caráter igualitário (...)”, empregada no interior de relações humanas e laicas, desprendidas, portanto, de coerções institucionais (das determinações religiosas, das normas escolares e da língua erudita, das orientações de organismos político-administrativos — a exemplo do Estado e dos constrangimentos biopolíticos⁴, por exemplo).

³Recuperamos os gregos para nos referir às bases do pensamento Ocidental, portanto, o modelo de encadeamento das ideias utilizado para “fazer ciência” nos círculos acadêmicos.

⁴Peter PálPelbart apresenta o tema de maneira sintética e suficiente para o propósito da presente pesquisa. “Por um lado haveria hoje uma tendência que poderia ser formulada como segue: o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou

Uma vez desobrigada de repetir, de reproduzir as regras constantes de um círculo antecedente e prescritivo, a Verdade *rememora* sua ascendência grega: “(...) o encontrado, o visto, visível, manifesto aos olhos do corpo e ao olho do espírito” (CHAUÍ, 1994, p. 342). Ora, se a Verdade grega é o registro de uma experiência sofrida pelo corpo, lembrada pelo homem que o habita — e Sodré cita Nietzsche, “alemão que jogava capoeira com o pensamento, em especial quando se referia ao corpo como ‘edifício coletivo de diversas almas’” (SODRÉ, 2002, p. 21) —, a suposição de um único relato válido e inabalável poderá ser verificada, apenas e tão somente, a partir de um decreto institucional (das determinações religiosas, das normas escolares e da língua erudita) e, portanto, exterior, estranho à própria Verdade. A lição dos gregos parece acenar para a diferença fundamental entre convenção (*nómos*) — tudo aquilo que se comportar de determinada maneira será chamado por tal nome, e Natureza (*phýsei*) das coisas — “[...] fundo inesgotável de onde vem o *kósmos* [...]” (CHAUÍ, 1994, p. 357).

Hans-Georg Gadamer, cujas conjecturas metodológicas travam diálogo com Martin Heidegger — também um interlocutor do presente trabalho — dedicou uma porção substantiva das suas lucubrações à verdade e às picadas que as ciências do espírito e da natureza abrem sua direção. A primeira sublinha do autor em relação ao método pelas ciências do espírito adotado é uma espécie de espelhamento. Assim, as ciências do espírito teriam assumido para si o modelo de conhecimento empreendido pelas ciências da natureza. Aquele modelo, em que pese sua complexidade, orienta-se desde balizas como “uniformidade, regularidade e legalidade” capazes, as balizas, pretensamente, de classificar os fenômenos, favorecendo o anúncio de possíveis (previsibilidade). Dito de outro modo, uma vez conhecidos os processos, uma vez arranjados em categorias, seria lícito profetizar causas e efeitos tornando o mundo um sítio de previsíveis (GADAMER, 2015, pp.37-38). Ocorre que, como bem observa o autor, os fenômenos são indômitos e parecem recusar os limites que lhes são desenhados. “O caso individual não se limita a confirmar uma legalidade, a partir da qual, em sentido prático, se poderiam fazer previsões. Seu ideal é, antes, compreender

inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc.” (PELBART, 2007, p. 57).

o próprio fenômeno na sua concreção singular e histórica” (GADAMER, 2015, p.38). Mas se estão ancorados os métodos — lógicos e conclusivos, a maneira de laudos referendados — sobre a ideia de revelação ou desvelamento da Verdade, que caminhos alternativos nos restariam? “Onde predomina a arte passam a valer as leis da beleza e são ultrapassadas as fronteiras da realidade. É o ‘reino ideal’, a ser defendido contra toda limitação, até mesmo contra a tutela moral do Estado e da sociedade” (GADAMER, 2015, p. 89). O que aí está sugerido é a experiência estética como ponto de desvio. Por sua característica autorreferente, a arte reconcilia o universo de possíveis com aquele dos fatos brutos, encerrando uma espécie de disputa pelo real.

É por isso que a consciência estética tem o caráter de simultaneidade, por reivindicar que nela se congregate tudo o que tem valor de arte. Assim, a forma de reflexão em que se movimenta, enquanto estética, não é somente uma forma presente. Pois na medida em que a consciência estética eleva à simultaneidade tudo aquilo a que empresta validade, determina a si mesma ao mesmo tempo como uma consciência histórica (GADAMER, 2015, p. 136).

Em linhas gerais, uma obra de arte é tanto criação quanto representação histórica; é a “integração dos tempos”. “Na medida em que compreendemos, estamos incluídos num acontecer da verdade e quando, de certo modo, queremos saber no que devemos crer, parece-nos que chegamos demasiado tarde” (GADAMER, 2015, p. 631). Se estamos sempre atrasados em relação àquilo em que cremos, a educação estética é um asilo para novos modelos de compreensão. Lá o testemunho, a intuição, o belo e uma desordem das coisas de muitíssimo proveito para o conhecimento comum.

Erick Felinto e Lucia Santaella, em livro dedicado ao pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser, casualmente providenciam uma curiosa coincidência entomológica⁵; com a extraordinária vantagem de iluminar uma modalidade de estar no mundo de especial interesse para o fazer científico com o qual nossas hipóteses de trabalho estão afinadas. “É esse sentido de permanente maravilhamento com o mundo, do saber

⁵Entomologia é a parte da zoologia ocupada com o estudo do espécime dos insetos.

como espécie de curiosidade infantil da criança brincando com um besouro encontrado na lama (...)” (FELINTO, 2012, p. 15). É preciso sublinhar a concordância do trecho com todo o dito parágrafos acima. O “permanente maravilhamento com o mundo” advém da realidade de uma experiência que antecede e ultrapassa, simultaneamente, a letra, o alfabeto, as convenções socioculturais, as instituições. A experiência do corpo — critério humano universal, uma vez que todos os homens têm um corpo⁶ —, as circunstâncias de conhecimento criadas pelas notícias narradas por um corpo que brinca é o único passaporte para fora de uma cartilha do pensar. É o que, em outra ocasião e de modo conciso, explica Beatriz Sarlo. “A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (SARLO, 2007, p. 24). São três as palavras-chave fundamentais para o argumento aqui apresentado: “corpo”, “voz” e “presença”, qual seja, a realidade física de certa estrutura anatômica (1), a oralidade (2) e a inscrição do sujeito em dada espaço-temporalidade (3); o tripé da única verdade possível.

De volta ao conto, ao Besouro, homem capaz “di sartá di costa i caí de vórta dentru dus chinélu” (SODRÉ, 2002, p. 36).

A alcunha de Besouro, continua Sodré (1988, p. 18), vem desde a infância: “quando menino, entreouvira de uma conversa de doutor que o besouro era avesso às leis da ciência — com os recursos que tinha, não deveria voar. No entanto, voava, voava muito. Desde então, afeiçoara-se aos bichinhos (...) pedindo que lhe ensinassem o extraordinário. Como eles, gostava de contrariar as leis, gostava de voar”. Aqui, também, novas passagens de relevância. Besouro não se via impressionado pelo conjunto de normas que regula o conhecimento reconhecidamente verdadeiro, pelo “saber tácito” (ISER in LIMA, 2002, p. 957); nenhum “entusiasmo pela instrução” (WILDE, [1893], p. 27). Interessava-o *extra-ordinário*; não os mandos escritos pelos homens mas a secreta e insurgente ordem da Natureza. Daí terem-no visto receber tiros da fuzilaria, ainda que não pudessem assegurá-lo morto. Daí a possibilidade de Cosme, o personagem administrador que “assistiu à cilada”, mas que não soube dizer

⁶“Tal experiência implica uma cultura. Do reconhecimento difícil, certo, porque nos habituamos a ver cultura apenas ali onde o conceito e a letra exercem seu mandato de onipotência. Por isso, temos dificuldade em reconhecer a sabedoria do analfabeto ou do pobre, cegos para a evidência de que o culto ou o sábio (e não o erudito letrado) é aquele que produz saber a partir da sua precariedade no mundo” (SODRÉ, 2002, p. 17).

“de que morreu Besouro” (SODRÉ, 1988, pp. 18-19). Daí todos os nós que o autor dá nas nossas convenções, nas verdades que nos antecedem e que repetimos sem que nos perguntemos sobre a sua validade.

Figura 7 – Matéria bruta sendo transformada em instrumentos mágicos. Foto de Thiago Pierangelo

“Com uma Natureza confortável”, assegura Viviano, notável personagem defensor da mentira no ensaio de Oscar Wilde, (WILDE, [1893], p. 26), “a humanidade não inventaria a arquitetura (...)”. A criação, a invenção, está onde nada antes esteve. Os gregos não deixaram de registrar um termo para a mão do homem, seu corpo: *téchne*, toda atividade que culminar com a “(...) fabricação ou produção de algo que não é feito pela própria natureza (...)” — uma mesa, uma escopeta, um poema. Por

não compreendermos parte do que nos foge, a Natureza inclusa, *inventamos* verdades sobre as coisas, mudamo-nos para dentro do juízo que fazemos sobre o mundo, o nosso *real* particular.

Mas, afinal, são os relatos de *Pra matar Besouro* reais ou ficcionais? E o Besouro? Existiu de fato ou foi, simplesmente, um personagem inventado? O que do Besouro capoeira interessa às reflexões sobre o conhecimento, o real, a verdade, a cultura humana?

Sodré procura dar conta de um universo que não estabelece limites bem definidos entre o natural e o sobrenatural. O universo apontado por Sodré não é o cosmos assinado pelo homem do Ocidente cristão, pela consciência que tudo mantém sob controle e inspeção. “Mesmo quando o ocidental se volta para o corpo — por meio dos esportes ou das artes corporais —, permanece de pé a velha concepção dualista da natureza humana, que compara o corpo a uma máquina habitada e controlada por um espírito, pela mente” (SODRÉ, 2002, p. 21). Ao partir do imaginário da capoeira — seus mestres, heróis, vilões e toda a sua cosmologia autorreferente (e o mesmo ocorre com a Arte; “a Arte encontra em si mesma a perfeição”, WILDE, [1893], p. 45) — é tarefa impossível determinar as fronteiras entre o real e o mito. *Determinar*, entendamos, seria desenhar um limite na indeterminação que, por sua vez, é incessante e infinita. A capoeira, segundo mestre Pastinha, “é tudo que a boca come”, indeterminável. Irônica que é, rejeita dicotomias. Não se enquadra nem se compartimentaliza. Daí a impossibilidade de representação *literal*, qual seja, um modelo de anúncio do real que se reproduz *letra a letra*.

Wolfgang Iser, em seu *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, parte da pergunta: “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (ISER in: LIMA, 2002, p. 958). Na tentativa de desmembrar a relação opositiva entre real e ficção, o autor sugere uma tríade formada por “real”, “fictício” e “imaginário”. O tradicional pensamento dialético hegeliano, baseado em dicotomias e contrariedades, é desafiado ao constataremos os diversos elementos da realidade presentes em um texto ficcional; além do não esgotamento referencial do imaginário na própria realidade. O ato de fingir, por exemplo, carregaria consigo o

potencial de fazer o imaginário transgredir os limites do real, como a mandinga do capoeirista, o voo do Besouro.

O próprio Muniz Sodré, no livro *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga* (SODRÉ, 2002), destaca o caráter irônico do capoeirista frente às contradições formais. Ironia que “é uma espécie de malandragem do espírito, uma ‘treta’ da linguagem contra a rigidez da letra” (SODRÉ, 2002, p.15). O ironista — bem como o capoeirista — é um fingidor; dá a entender uma coisa, querendo dizer outra. Rejeita a objetividade em prol de uma verdade subjetiva. Na roda de capoeira, introduz com naturalidade e em seu jogo, elementos sobrenaturais e metafísicos, ao mesmo tempo em que atribui poderes sobrenaturais a objetos, movimentos e elementos comuns da natureza.

O fingir do autor, portanto, concretizaria o imaginário através da língua. Seguindo a picada aberta por Iser, chegamos à *Bentham's Theory of Fictions*, de Charles Kay Ogden, que conclui: “É à língua então — apenas à língua — que as entidades fictícias devem a sua existência; sua impossível e, contudo, indispensável existência”. (OGDEN, 1959, p. 15). O autor atribui à língua caráter referencial de existência aplicável somente às chamadas “entidades fictícias”. Mas por que não, e do mesmo modo, às “entidades reais”? O filósofo Vilém Flusser, em seu *Língua e realidade*, afirma que “a realidade consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*”. (FLUSSER, 2007, p.49). Ao refletir sobre tal poder nomeador da língua, capaz de conferir existência às entidades reais e imaginárias — construindo, portanto, a própria realidade — somos transportados, inevitavelmente, à companhia de Foucault e a leitura que o pensador faz do texto de Jorge Luis Borges. Então, “certa enciclopédia chinesa” que categoriza os animais em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) etcetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (FOUCAULT, 1999, p.9). Uma enciclopédia, potencialmente e possivelmente, infinita — ainda que criada a partir da língua e suas amarras sintáticas e semânticas.

Figura 8 – Objetos possíveis de uma enciclopédia chinesa de Borges. Foto Thiago Pierangelo

Ora, a categorização em “real”, “fictício” ou “imaginário” é um processo de nomeação, de catalogação de *um dado* referencial que, assim como a enciclopédia chinesa de Borges, funda-se sobre a língua. Se retomarmos o Besouro e a capoeira, talvez tenhamos alcançado uma pista sobre a tal “‘treta’ da linguagem contra a rigidez da letra”, mencionada por Sodré e exibida linhas acima.

A capoeira — jogo de corpo, jogo de linguagem — aproxima-se do modo de ser da arte, experiência estética que confere significado ao mundo que a rodeia. Afirmar Gadamer, em seu *Verdade e método*: “Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte” (GADAMER, 1997, p.174).

Outra vez Viviano, da obra de Wilde, afirma que “as coisas só existem porque nós as vemos; e *aquilo* que vemos, *como* vemos, depende das Artes que influem sobre nós (...). Não se vê uma coisa senão quando se compreende a sua beleza. Então, só então, ela brota à existência” (WILDE, [1893], p. 52). Ao que parece, concorda com o caráter nomeador e criador da arte e da experiência estética cotidiana. Tal

compreensão subverte a concepção clássica da superioridade hierárquica da realidade em relação à ficção ou ao imaginário. Se o mesmo Viviano fosse questionado sobre a veracidade da existência de Besouro, certamente responderia que “os únicos personagens reais são os que jamais existiram” (WILDE, [1893], p. 33).

É possível dizer que a amálgama entre língua e realidade, que tanto motivou os estudos de Flusser, influenciou ou se aproximou, de alguma maneira, da necessidade de apropriação de um realismo fantástico — como opção estética, inclusive — que desse conta de retratar o dinamismo do processo de significação e nomeação do universo da cultura popular, sobretudo, da Capoeira Angola e de sua cosmologia. Emprestamos o termo “realismo fantástico” de Alejo Carpentier que, no prólogo de seu *O reino deste mundo*, reivindica o realismo maravilhoso como alternativa ao surrealismo diante da impossibilidade imediata de nomeação da insólita realidade da América Latina, que mescla fatos naturais e sobrenaturais:

En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Por qué es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías (CARPENTIER, 1967, p. 4).

A narrativa tem o poder de transformar o insólito em partilhável, uma vez que a linguagem nomeia a experiência, tornando-a “(...) comunicável, isto é *comum*” (SARLO, 2007, p. 24). Mesmo nas narrativas de testemunho, cujo postulado é a verdade, o discurso se fundado sobre a lembrança da experiência, o que instaura certa distância entre o fato e o relato e atribui uma nova e dinâmica temporalidade, atualizável a cada vez que a experiência é narrada. Portanto, mais uma vez, é atribuída à imaginação, ou ao ato de fingir, a potência da *dizibilidade* da experiência. Sobre o ponto, acrescentaríamos a fé do leitor, mencionada por Carpentier, como pressuposto

para experimentar a sensação do maravilhoso. Fé que é capaz de crer em milagres e, assim, transmutá-los em realidade; mas, do mesmo modo, (boa) fé nos pactos referenciais de narrativas que pleiteiam o posto de verdade, ou seja, a aceitação da impossibilidade de estabelecimento de um pacto referencial não ilusório (SARLO, 2007, p. 31). No limite, trata-se de um jogo de regras pré-definidas e aceitas pelos jogadores. Regras, importante sublinhar, que são, apenas, um conjunto normativo possível.

O fim nos catapulta para o começo da reflexão. Suponhamos dada a separação entre “realidade” ou “verdade” e “ficção” ou “imaginário”. Há — em todo caso, seja ele, o caso, “real” ou “ficcional” — um “corpo”, uma “voz” e uma “presença” inscritos num certo lugar, num certo intervalo de tempo. Há um fato, pretensamente, unívoco. Há a língua, a estrutura fundamental do pensamento humano, e seu conjunto de prescrições. Então, narram-se experiências — de algum modo subjetivas, vividas por um único sujeito ou por um pequeno grupo de sujeitos — mediadas pela língua e tornadas o patrimônio de uma comunidade. O que se diz sobre um fato é o fato ele mesmo. O Besouro de Sodré acena para a perspectiva, melhor dito, para os pontos cegos *necessariamente* apagados pelo real nomeado, classificado, nossa ilha *conhecida*. Já o “(...) fictício, como transgressão de limites, não é substituível pelo real a que se refere (...)” (ISER, 2002, p.982). Ele é o particular da particularidade, a narração do narrado, um duplo de si mesmo. O que nos ensina o imaginário é a impossibilidade de obrigar os fatos, a língua, o capoeira, o Besouro à subordinação das leis, de determinações que lhes são — supostamente — antecedentes.

Assim, com a reflexão, acima, damos por concluída a construção da ambiência especulativa para dentro da qual carregaremos nossa hipótese de trabalho. Vêm-se justificadas a organização da pesquisa, bem como aquilo que descumpre as determinações formais lidas nos manuais de redação. Lá, nas primeiras linhas, perguntamo-nos sobre o fazer ciência. A pergunta é, senão, crucial. Antes de deitar nossa atenção sobre a Capoeira Angola e o jogo — inclusive em razão do modo específico como a deitaríamos ---, julgamos conveniente esclarecer a perspectiva epistemológica que dá suporte ao objeto da pesquisa. É dever dizer que o comprometimento com um conhecimento comum, partilhado, depende de um rol de

conceitos não transparentes. O que é o conhecimento? O real? O imaginário? São antagônicos? Daí um primeiro capítulo que abrisse nossa caixa de ferramentas conceitual. Os títulos costumam ter a função de epigrafar o trabalho (o livro, a sinfonia, a obra etc.). “Fundamentos epistemológicos” e “conhecimento comum”, expressões constantes do frontispício, foram exibidos neste primeiro capítulo. Passemos às demais. A capoeira. O jogo. O cosmos.

2. MÃOS DE CAPOEIRA – O JOGO HUMANO

Figura 9 – Representação de roda de Capoeira Angola talhada em madeira pelo capoeirista Geraldo. Foto de Thiago Pierangelo

Ao lançar o olhar sobre uma roda de Capoeira Angola, um observador desavisado é capaz de identificar a instituição de diversos elementos — humanos e não-humanos — cada qual desempenhando uma função específica em relação aos outros e ao jogo. A partir de cada um desses elementos, um olhar mais atento pode intuir a construção de uma possível narrativa, completa, que dá sentido ao que se vê. Logo, a teia de relações e sentidos, só apreensível por meio da própria experiência— a instituição *roda de capoeira*— possibilita a construção de um espaço de infinitas possibilidades, sua própria cosmogonia⁷.

A fim de tentar ilustrar, ainda que de maneira introdutória, a experiência estética, portanto percebida pelo corpo de nosso observador do parágrafo anterior, recuperamos aqui a construção narrativa de um jornalista e sua percepção, quando em

⁷“O fato social nunca está congelado, eternizado e, portanto, passível de ser objetivado, a não ser de maneira provisória. Ele está vivo, tecido no interior de uma rede de relações nunca realmente estáveis, sempre em busca de um novo contato” (LE BRETON, 2016, p.111).

uma roda de Capoeira Angola, na companhia de mestre Pastinha⁸, particularmente sobre o som do atabaque, instrumento de percussão que pulsa e dá pulso às rodas de capoeira:

Figura 10 – Publicação do jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 de novembro de 1969, por Luiz Roberto de Souza Queiroz (in: VELHOS MESTRES, 2017)

⁸Mestre Pastinha, nascido Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, no ano de 1889, em Salvador, foi um dos mais importantes mestres de capoeira e, sobretudo, um dos precursores do ensino da Capoeira Angola, e de reflexões para além dos aspectos técnicos, do instrumental do jogo, na direção da totalidade do fenômeno, iluminando, de certa maneira, seu caráter ontológico e metafísico. Apesar de uma vida basicamente devotada à Capoeira Angola e aos seus discípulos, Pastinha, pobre, cego e doente, faleceu no ano de 1981, também na cidade de Salvador. A compreensão de mestre Pastinha acerca da Capoeira Angola é, até hoje, importante referência para diversos grupos que procuram pensá-la a partir do referencial por ele legado.

Evidentemente, não caberá aqui tentativa de sistematizar ou esboçar uma cartografia que dê conta do universo de possíveis inscrito na roda de Capoeira Angola. São óbvias as limitações metodológicas e a impossibilidade de apreensão do fenômeno— da experiência estética vivida, por meio da letra escrita, sob a pena de um reducionismo irresponsável. Reconhecemos a impossibilidade do nosso pensamento, se ancorado, exclusivamente, no conhecimento científico, promover a dissipação da complexidade do jogo da Capoeira Angola, no sentido de revelar uma ordenação ou simplificação de suas estruturas (MORIN, 2015). Entretanto, tal incômodo com a insuficiência de nosso repertório metodológico e científico, frente à experiência percebida na Capoeira Angola, é ponto de partida de nossa pesquisa e das nossas escolhas metodológicas, uma vez que concordamos que “os modos simplificadores de conhecimento mutilam mais do que exprimem as realidades ou os fenômenos de que tratam” e que “torna-se evidente que eles produzem mais cegueira do que elucidação” (MORIN, 2015, p. 5).

Para o que aqui nos interessa, emprestaremos a percepção de certa sequência que dá forma ao ritual *roda de capoeira*, dividindo a presente seção em três atos, por assim dizer: 1)ladainha; 2)louvação e 3)corrido, e com ele o jogo, propriamente dito.

Faz-se necessário lembrar que, como pudemos observar na figura 3, a chamada *bateria* da Capoeira Angola é formada por um conjunto de instrumentos cuja disposição e afinação pode variar segundo cada grupo ou comunidade, porém sempre fundamento do jogo, para além do aspecto técnico (seu manejo imediato, o fazer tocar), sua *função*. Mais adiante nos aprofundaremos na intencionalidade do gesto de tocar o berimbau e a liberdade nele articulada. Por ora, observemos que a bateria é formada, entre outros instrumentos, por três berimbaus — chamados *gunga*, *médio* e *viola*— e que há dois jogadores ao pé do berimbau, aguardando o início do jogo. Pois o *gunga*, geralmente tocado por um mestre ou capoeira mais velho, capaz de certa mediação entre os elementos da roda, exerce ou delega, na deliberação do gesto de seu tocador, a função de iniciar o ritual do jogo, evocando a sequência ladainha-louvação-corrido que servirá, por sua vez, de guia do presente capítulo.

Sob os ouvidos atentos de todos os elementos da roda, ao som da bateria, o cantador entoia sua ladainha, que é um mosaico de intencionalidades, reveladas ou

veladas, frequentemente na primeira pessoa do singular e/ou por meio de metáforas. Sua trajetória, sua história e a de seus antepassados, toda a sua existência é determinante de seu lugar de fala, a partir das associações que o fazem, circunstancialmente, exercer aquela função naquele espaço-tempo.

Iê

Maior é Deus

Maior é Deus, pequeno sou eu

(Tudo) O que eu tenho foi Deus que me deu

(Tudo) O que eu tenho foi Deus que me deu

Na roda da capoeira

(Hahá!) Grande e pequeno sou eu

Camará!

Ladainha de autoria de mestre Pastinha

Se vencer uma batalha

É matar o perdedor

Na guerra que vivo em vida

Não me vejo ganhador

Pois sem matar nem ferir

Ai meu Deus

Eu me sinto vencedor

A luz da experiência

O caminhar nas estradas

O cruzar encruzilhadas

Me ensinou a jogar

Jogar o jogo da vida

Na vida vencer o jogar

O jogar pela vitória

Entristece o jogador

Quando pensa que venceu

Vê que é o perdedor

Camarada!

Ladainha de autoria de mestre Moraes

Após a ladainha, na qual só se ouve a voz do cantador acompanhada pelos instrumentos da bateria, a *louvação* saúda deuses, mestres, antepassados, companheiros de jogo, entre outros elementos que remetem à simbologia de vida e morte e que são, agora, repetidos em coro por todos os integrantes da roda. A louvação nos faz lembrar, vale dizer, muito embora não haja nenhum registro de que Heidegger tenha tomado ciência da existência da Capoeira Angola (e vice-versa), a circunstância do *ser* que “(...) é quando reúne em si os quatro elementos da quadratura (a terra, o céu, os mortais e os divinos)” (DI FELICE, 2009, p. 56).

Iê, viva meu Deus
Iê, viva meu Deus, camará (coro)
Iê, viva meu mestre
Iê, viva meu mestre, camará (coro)
Quem me ensinou
Iê, quem me ensinou, camará (coro)
A capoeira
Iê, a capoeira, camará (coro)
Que é de Angola
Iê, é de Angola camará (coro)
Iê, faca de ponta
Iê faca de ponta, camará (coro)
É de furar,
Iê, é de furar, camará (coro)
Iê, vamos embora
Iê, vamos embora, camará (coro)
É hora, é hora
Iê, é hora é hora, camará (coro)
Galo cantou
Iê, galo cantou camará (coro)
Cocorocô
Iê, cocorocó, camará (coro)
Exemplo de louvação⁹

⁹ Os versos da louvação são escolhidos e combinados pelo cantador no instante do jogo, como em improviso, e são determinantes para o desenrolar dos acontecimentos daquele ponto em diante.

Após a louvação, dá-se início à movimentação dos jogadores e aos cantos denominados *corridos*¹⁰, que afetam os jogadores e por eles são afetados, na construção do ritmo e do modo de acesso ao jogo naquela circunstância. A partir daí, o observador pode perceber o desenrolar do aspecto mais imediatamente identificado com o jogo: ginga, golpes, deslocamentos, e todos os nós visíveis e invisíveis na construção do diálogo e produção de sentido através dos corpos dos jogadores associados a todos os demais elementos, humanos e não-humanos, bem como suas funções na roda de capoeira. Os corridos são cantados no formato de perguntas e respostas, intercalando entre o cantador, que pode improvisar versos com as mais variadas intenções, e o coro, que é repetido por todos na roda.

Você não viu, mas eu vi
Gavião apanhar do bem-te-vi
Você não viu, mas eu vi (coro)
Ê, tamanho não é documento
Você não viu, mas eu vi (coro)
Isso posso lhe provar
Você não viu, mas eu vi (coro)
meu mestre bateu de sola
Você não viu, mas eu vi (coro)
num crioulo de assombrar
Você não viu, mas eu vi (coro)
lá no pé da laranjeira
Você não viu, mas eu vi (coro)
passarinho valentão
Você não viu, mas eu vi (coro)
e com uma só pisada
Você não viu, mas eu vi (coro)
ele matou gavião
Você não viu, mas eu vi (coro)

Exemplo de corrido

¹⁰ Os corridos possuem algumas variações de denominações e formas, podendo se chamar, também, *quadras* e *chulas*.

2.1. LADAINHA

Figura 11 – Primeira roda de aniversário de morte de Mestre Pastinha, organizada por Mestre Moraes e seus alunos, na Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro em 13 de novembro de 1982. À esquerda, em pé e com a mão no queixo, Geraldo. Foto: Mestre Mano (Acervo pessoal de José Geraldo Santos Souza)

Antes de nos aprofundarmos e seguirmos com nossa movimentação em torno do objeto central de nossa reflexão, o jogo — sobretudo, neste capítulo, o aspecto humano do jogo, sua estrutura de significações e seu caráter fundamental em relação e, até mesmo, anterior, às instituições conhecidas, tais como a cultura, a arte, a língua e demais construções erguidas pelo homem— julgamos importante apresentar, ainda que de maneira fragmentária, as circunstâncias que determinam nossa particular interpretação. *Como* chegamos aqui. Por isso, a narrativa se valerá, por vezes, da primeira pessoa do singular (como, muitas vezes, se faz em uma ladainha).

Tudo começa com um simples gesto. Interessa-nos o ano de 2011 e uma tarde de sexta-feira, dia de roda de Capoeira Angola na sede do grupo Nzinga¹¹, instalada no bairro de Pinheiros, zona centro-oeste de São Paulo. Na ocasião, recém-integrado ao grupo e à Capoeira Angola, experimentava os primeiros passos naquele universo que, para além de seus movimentos corporais, toques, cantos e demais aspectos ritualísticos, demonstrava ser, de alguma maneira, um convite a uma reflexão mais densa acerca das circunstâncias da nossa existência em relação ao outro e ao mundo. Era inevitável o incômodo, frente à diversidade de desdobramentos desde a observação e a experiência advinda da prática daquele jogo em seu aspecto superlativo, que transcende a roda — o espaço-de-jogo delimitado durante o ritual — e se confunde com o próprio cotidiano vivido, podendo tornar-se um modo de ser-no-mundo.

Pois caminhava eu quando avistei e reconheci de longe, à distância de pouco mais de cem metros, aquele que viria a exercer, posteriormente, importante papel de referência e mediação em minha empreitada na tentativa de compreender o jogo. O fato é que, por ocasião da caminhada, avistei Geraldo e notei que alguém andava às suas costas. Não fiz qualquer menção ou movimento consciente que seja, em tese, perceptível. Porém, no mesmo instante, o velho capoeira percebeu a presença do estranho, capturando-o em sua visão periférica e, delicadamente, deslocou-se atento. Quando nos aproximamos, Geraldo, sorrindo, falou sobre a leitura corporal que acabara de realizar. A despeito de não ter tido acesso à educação formal específica sobre o tema, a Capoeira Angola é, para ele, o principal dispositivo de acesso a um repertório cultural e intelectual intrínseco à sua vida cotidiana. Afirma, pois, que, “cultura não é necessariamente você ser um intelectual com vários livros. É você ser um intelectual de leituras *espirituais* e *corporais*. E, essa ferramenta, a capoeira te dá” (SOUZA in PIERANGELO, 2017).

A partir daí, tem início nossa investigação, recorrendo ao imediatamente útil repertório de conhecimento reconhecidamente válido, abalizado pelos paradigmas

¹¹ O Grupo Nzinga de Capoeira Angola - sob os cuidados das mestras Janja e Paulinha, e os mestres Poloca e Piter - atua há 21 anos na “preservação, no cultivo e na divulgação da capoeira e das heranças culturais de origem africanas” (NZINGA, 2017). Mestras Janja, Paulinha e Poloca foram alunos de Mestre Moraes, um dos mestres responsáveis, também, pela formação de Geraldo.

hegemônicos ocidentais: o método científico-acadêmico. A ideia original consistia em analisar as pistas dos que, antes de mim, construíram narrativas possíveis, empreendendo tentativas de penetrar a *caixa-preta* do fenômeno jogo; mais tarde e mais precisamente, o jogo da Capoeira Angola. A propósito, é do filósofo Vilém Flusser — aquele que, já na introdução desse trabalho, nos apresentou a potência de reflexão de sua ficção filosófica, o *Vamprotheutys Infernalis* — a ideia aqui emprestada de caixa-preta. Ao nos referirmos ao jogo como caixa-preta, tencionamos superar, então, seu status instrumental, seus sentidos correntes, e o classificamos como aparelho: sistema tão complexo que jamais será totalmente penetrado (FLUSSER, 1985, p.15). Podemos ainda reconhecê-lo, o sistema, como “brinquedo”, o que nos retira do papel de meros funcionários, cercados por instrumentos, e nos coloca na posição de jogadores amalgamados ao interior do aparelho, procurando esgotar suas possibilidades (FLUSSER, 1985, p. 15). Para Flusser, “quem quiser captar a essência do aparelho, deve procurar distinguir o aspecto instrumental do seu aspecto brinquedo” (FLUSSER, 1985, p. 15).

Figura 12 – Caixa de abelhas jataí cultivadas em meio às peças do artesanato de Geraldo. Foto de Thiago Pierangelo

Logo, seria nossa tarefa um *desencaixapretar*, expor os fios que tecem o interior do conceito. Penetrar, portanto, no jogo que jogamos, cada vez que somos.

Ou, dito de outro modo, o jogo em que *somos-jogados*. Porém, como estruturar uma narrativa capaz de tal ruptura? Seria possível nos afastarmos das análises tributárias do pensamento cartesiano e ingressarmos em um mundo ainda não estabilizado, expondo seus esboços e re-injetando em seu tecido os objetos estudados (LATOUR, 2016)?

O ponto de partida da pesquisa deveria ser, então, situar, num mapa de infindáveis possibilidades, o lugar a partir do qual falamos sobre o jogo, e daí o desafio que orienta as perguntas acima: o caráter dinâmico, móvel, atualizável, necessário à nossa pretendida cartografia das associações. Novamente, aqui, a tal “vertigem espacial” (RIBEIRO, 2014), a experiência do jogo que subverte o espaço-tempo, uma compreensão em constante movimento. Em 1951, durante a conferência *Construir, Habitar, Pensar*, Martin Heidegger sinalizava: “a ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. (...) A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar” (HEIDEGGER, 2016, p.5). O trecho sugere uma espécie de relação constitutiva: assim, ponte e margens surgem da *circunstância* dada pela travessia, por um estado de mobilidade¹².

Certa maneira, o termo situar poderia, assim, ser substituído por habitar, recuperando, aqui, a condição habitativa espaço-temporal perseguida por Heidegger, o “demorar-se junto às coisas”. Ao afirmar que nossa matéria crítica, aquela a partir da qual modelaremos a noção de jogo, habita determinado território, remontamos à palavra alemã *bauen* que é, imediatamente, traduzida por “construir”. De acordo com o filósofo de *Ser e Tempo*, todavia, quando nos debruçamos sobre a origem etimológica do verbo:

¹²Uma interessante passagem de Cooper antecipa um imbróglcio epistemológico contra o qual nos debateremos ao longo. “*We are not good at thinking movement. Our institutional skills favor the fixed and static, the separate and self-contained. Taxonomies, hierarchies, systems and structure represent the instinctive vocabulary of institutionalized thought in its subordinating of movement and transformation*” (COOPER apud LAW, 2004, p.104). “Não somos bons para pensar o movimento. Nossas competências institucionais favorecem o fixo e o estático, o separado e independente. Taxionomias, hierarquias, sistemas e estruturas representam o vocabulário instintivo do pensamento institucionalizado na sua subordinação ao movimento e transformação” (tradução nossa).

(...) construir significa originariamente habitar. Quando a palavra *bauen*, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, que amplitude alcança o vigor essencial do habitar. (...) A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar (HEIDEGGER, 1951, p. 2).

Reconhecemos e registramos o impulso inicial que levou à investigação dos possíveis caminhos para o tão desejado *desencaixapretamento* do jogo. Por meio da sistematização dos aspectos teóricos que legitimam o jogo como fenômeno digno das mais caras preocupações filosóficas— segundo o ideário ocidental hegemônico—, vemos expostas, naturalmente, uma série de limitações metodológicas. Ao demorarmos-nos, ou delimitarmos nosso *espaço de jogo*¹³, restringindo-o àquele universo epistemológico, inevitavelmente, afastamo-nos da experiência concreta, da experiência estética que torna possível uma reflexão que, para além de um *patchwork* de interpretações de autores consagrados, represente a instauração de uma nova e dinâmica compreensão. “É, efetivamente, muito fácil meditar sobre o mundo inteligível, que é maleável à vontade e se presta a todas as acrobacias, a ser virado pelo avesso ou outras tantas violências conceituais” (MAFFESOLI, 2010, p. 258). Mas há, precisamente, uma recusa da vida em se dobrar diante da nossa verve classificatória. Notamos, ainda muito cedo, que qualquer sítio da Capoeira Angola (seus instrumentos, seus versos, seus movimentos, seus mestres, sua história, seu ritual etc.) não poderia ser circunscrito desde a régua do Ocidente branco titulado. Como futuro branco ocidental certificado, restaria escapar para dentro do universo esculpido pelas mãos de capoeira de meu guia na Capoeira Angola, Geraldo.

Trata-se de observar criticamente os paradigmas aos quais estamos, ainda, amarrados. A racionalidade e o rigor do método científico atuam como pilares de sustentação de um poder disciplinar que insiste em normatizar afirmações culminantes com a produção de conhecimento chamado “válido”. Ao mesmo tempo, permanece a consciência de que a universalidade pretendida por tal modelo de racionalidade

¹³ São caras as contribuições de Heidegger para a reflexão acerca do fenômeno, da alteridade e do território de jogo do *Dasein*, sobremodo, aquela concebida em sua célebre obra *Ser e Tempo* (HEIDEGGER, 2012, p. 313), publicada originalmente em 1927. Lá, o *Spielraum*, “espaço para mover-se, liberdade de movimento, espaço de jogo”. O jogo tem, para o autor alemão, o papel de transcendência. Jogamos para superar os entes, no sentido de ser-no-mundo.

científica despreza uma imensa gama de conhecimentos declarados *sensu comum* — conhecimentos que não recorrem ao universo epistemológico tal e qual, considerados não apenas de segunda linha, levados a perder a confiança nas próprias construções conceituais, na sua intencionalidade e viés social (SANTOS, 2000), mas também em sua capacidade de inaugurar uma compreensão resultante de associações inéditas.

Cabe destacar que, por essa mesma razão, tampouco recorreremos, salvo estritamente necessário, às contribuições etnográficas ou historiográficas acerca da Capoeira Angola; não por não reconhecermos seu fundamental valor documental e antropológico — vide a importância do ensaio sócio etnográfico *Capoeira Angola*, escrito por Waldeloir Rego, datado de 1968 — mas por buscarmos, aqui, uma reflexão menos sistemática e mais *in statu nascendi* (REGO, 1968).

Figura 13 – Biribas cruas, matérias-primas para a confecção de berimbaus: devem ser resistentes e flexíveis o suficiente para criarem a tensão necessária na produção do som do berimbau. Foto de Thiago Pierangelo

Boaventura Sousa Santos, no primeiro capítulo de seu *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, recupera algumas questões

elementares, levantadas há muito por Jean-Jacques Rousseau, em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, entre elas:

Há alguma razão de peso para substituímos o conhecimento vulgar que temos da natureza e da vida e que partilhamos com os homens e mulheres da nossa sociedade pelo conhecimento científico produzido por poucos e inacessível à maioria? Contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é e o que se aparenta ser, o saber dizer e o saber fazer, entre teoria e prática? (SANTOS, 2000, p. 59)

Fomos resgatados, em tempo, à luz da interdisciplinaridade. À luz de um estar-no-mundo capaz de erguer um ambiente fértil o suficiente para reconhecer o conhecimento produzido por meio da experiência estética cotidiana. “O estudo cotidiano depende menos de uma ciência do que de uma arte; ele demanda do pesquisador certa qualidade de atenção a um universo flutuante de significações” (LE BRETON, 2016, p.113). De uma feita, tomamos providencial retorno na tentativa de demorar, fundamentalmente, junto ao vivido e suas particularidades, ainda que sem romper definitivamente com os pactos institucionalizados, na construção de nosso real possível acerca do jogo— temática que, por sua vez, é construída e transmitida não *a partir* da teoria, mas da prática, do *saber-fazer* que determina, dia-a-dia, sua compreensão. Nas palavras do pensador da Capoeira Angola, Geraldo, “ancestralidade é quando se vive da cultura para resolver problemas”; logo o *saber-fazer* de Geraldo será o ponto de partida para pensarmos o aspecto essencialmente humano do jogo.

2.2. LOUVAÇÃO

Figura 14 – A faca-de-ponta, a cabaça e outros artefatos presentes na cosmologia da Capoeira Angola. Foto de Thiago Pierangelo

Quem me ensina a Capoeira Angola é Geraldo.

Geraldo também é conhecido, principalmente pelos capoeiristas mais antigos, como *Geraldo Sapateiro*, frequentador da tradicional roda da Praça da República, em São Paulo, desde a segunda metade da década de 1980. Nessa época, além de exhibir suas peças de artesanato em madeira, couro e pedras, era presença garantida na roda de Capoeira, onde já mostrava um “jogo solto, ligeiro e perigoso” (MINHOCA, 2014). O jogo de Geraldo é, até hoje, marcado por um vai-e-vem alternando dentro e fora com

a agilidade de uma abelha. A propósito, as do tipo *jataí* que cultiva em sua casa lhe servem do mel, enquanto as espécies com ferrão lhe servem no alívio de dores musculares e nas costas. O capoeira é guardião de um dos poucos espaços de mata nativa na região do Jardim Vista Alegre, área periférica da cidade de Embu, na grande São Paulo. Lá, ergueu sua casa. Sua própria Floresta Negra¹⁴.

Figura 15 – Geraldo em sua casa. Foto de Thiago Pierangelo

A compreensão da Capoeira Angola, para Geraldo, é mobilizada a partir de uma percepção holística, caleidoscópica, uma infinita rede de significações. Em suas “leituras corporais e espirituais”, ele atribui sentido e comunicação – vínculo – a tudo que o rodeia. Sua relação com o ambiente é de mútua proteção e pertencimento, em constante diálogo: ecologia. Ele é parte daquele espaço-tempo, assim como é parte da Capoeira Angola. **Não é mestre** – faz questão de afirmar – embora seja reconhecido como tal por seus alunos, no Grupo de Capoeira Angola Rainha, que coordena desde 2012, e por boa parte da comunidade. Importante destacar o cuidado e respeito de

¹⁴ Em referência à cabana construída por Martin Heidegger, com suas próprias mãos, nos arredores de uma montanha chamada Todtnauberg, na Floresta Negra. Era seu refúgio, sua “casa espiritual pelo resto da vida” (BBC, 2017).

Geraldo pelo que ele mesmo chama de “conselho de velhos mestres” que, em linhas gerais, é o invisível que normatiza e organiza socialmente as relações no universo da Capoeira. Prefere definir-se como um *buscador* da essência do jogo. Ninguém “assina” diretamente por ele ou sua mestria. Por isso, diante de um sistema que ainda recorre, muitas vezes, a perguntas cujas respostas nem sempre são imediatas no caso de Geraldo, faz questão de declinar às alcunhas e títulos. Isso revela, também, a sensibilidade de quem, em sua longa jornada, tem acesso a alguns dos nós mais ocultos da trama — nossa pequenez frente complexa e infinita dimensão do que chamamos, aqui, de cosmogonia da Capoeira Angola.

Os aspectos energéticos, espirituais (ou cósmicos) da Capoeira Angola, manifestados através de seu gestual são, para Geraldo, fundamentais na relação do jogador com o outro e com o jogo. Dos *mina-jeje* aos hindus, do *hei ki* à navalha, para ele, tudo participa do universo referencial, da mesma malha – cósmica – que é tecida na Capoeira Angola – fio-condutor – e resulta, diretamente, em seu jogo, seu modo de ser-no-mundo.

Os episódios narrados por Geraldo são, muitas vezes, insólitos, e sua trajetória de vida é um mosaico das próprias histórias, que saltam no tempo e no espaço, rejeitando a linearidade historiográfica em favor da proposição do real no fato narrado, ele próprio. Não retomaremos, aqui, o debate ao redor da realidade instaurada *na* e *pela* narração, tema da reflexão apresentada no primeiro capítulo do presente trabalho. Geraldo vive, no corpo e no espírito, uma realidade fantástica.

Sabe-se que nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1955 e, ainda criança, viveu diversas idas e vindas para o Maranhão, terra natal de sua família. Já adolescente, passou a trabalhar, segundo suas próprias palavras, como “criado” de uma família branca. É de relevância emprestar algumas palavras do próprio Geraldo, a fim de tentarmos reconstruir o tipo dos nós e das relações evocadas pelo termo “criado”:

Eu era um moleque problemático. Havia certas coisas que aconteciam comigo que eu não conseguia (aceitar). Abusos desse povo. De você ver uma criança que trabalhava lá, junto comigo, comer umas bananas, enquanto eles (os patrões) foram à igreja, de

manhã cedo, na primeira missa. Mania de ir à igreja. E o moleque ficou em casa e comeu a banana. E *Ah é? Você gosta de comer banana? Agora você vai comer esse cacho todo!* E o moleque morreu e ninguém pagou por isso. Certas coisas que vão acontecendo com esse povo que é criado, que ninguém conta. Criado não é trabalhar! Ficava às vezes sozinho, às vezes com a família. Que nem peças. Essa peça vai trabalhar ali, essa outra peça vai trabalhar ali. E não ganhava nada. Tinham várias casas, em São José do Ribamar, casa no Rio de Janeiro, apartamento, isso só o que eu sei. Morei em todas as casas deles e nos parentes deles, onde, aí, eu era outra categoria: moleque de recado. Aí fazia compras, pagava as contas, estudava na Fonte do Ribeirão, uma escola no Maranhão, à noite. E ia pagar as contas em um lugar que tinha um tipo de estádio (entrevista em registrada em vídeo, PIERANGELO, 2017).

Ali, deu-se seu primeiro contato *real* com a Capoeira, materializada na prática de Mestre Sapo e observada atentamente através das frestas do portão do estádio Nhozinho Santos, em São Luís do Maranhão. A prática não lhe era permitida por seus patrões, talvez pela percepção comum à época que a enquadrava em uma moldura de revolta, marginalidade e subversão. Obviamente à elite opressora não interessava facilitar o acesso de seus criados a tais caminhos.

É preciso registrar que, muito antes de habitar as páginas de pesquisas historiográficas, a Capoeira já fazia parte das narrativas jornalísticas e registros das autoridades policiais que, a partir de uma perspectiva social escravocrata e repressiva, vinculavam a imagem dos negros capoeiristas à de delinquentes e desordeiros, representantes de real ameaça à segurança e à ordem pública; embora deixassem transparecer, “em momentos raros e subliminares, o elogio da coragem, da altivez, do dom de liderança, do companheirismo da malta¹⁵” (SOARES, 2004, p. 35). A Capoeira deixará de ser crime a partir do ano de 1940, quando na instituição do novo código penal brasileiro a mesma não será citada, como assim o fora, explicitamente, no decreto de número 847, de 11 de outubro de 1890, ocasião em que “O Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisório da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituído pelo Exército e Armada, em nome da Nação, tendo ouvido o Ministro dos Negócios da Justiça, e reconhecendo a urgente necessidade de

¹⁵ Maltas eram grupos de capoeiras, organizados no Rio de Janeiro, principalmente a partir da segunda metade do século XIX.

reformatar o regímen penal”, promulga o código penal brasileiro, que traz em seu livro III, capítulo XIII – *Dos vadios e capoeiras*:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão celular por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. É considerado circumstancia agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquillidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes.

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890¹⁶.

Curiosamente, o mesmo Mestre Sapo teria chegado definitivamente a São Luís em 1966, supostamente, a convite de integrantes das elites locais, entre eles membros do governo de José Sarney, que ficaram encantados com algumas apresentações que viram em visitas anteriores do capoeirista, então integrante do chamado *Quarteto Aberrê*, grupo baiano, liderado por Mestre Canjiquinha, que havia excursionado pelo Maranhão anos antes (PEREIRA, 2010). O nome do grupo fazia referência a Antonio Raimundo Aberrê, o Mestre Aberrê — contemporâneo próximo de Mestre Pastinha — e formador dos mestres Caiçara e Canjiquinha, importantes referências da Capoeira na cidade de Salvador. Pois, anos antes, mais precisamente em 1941, Aberrê, natural de Santo Amaro da Purificação, convidou Pastinha “para acompanhá-lo ao bairro da

¹⁶ Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890 (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2017).

Liberdade, na Ladeira das Pedras, em Salvador, no Gengibirra, local onde se formavam todos os domingos uma roda de capoeira. Lá se encontravam os maiores mestres da Bahia” (BOLA SETE, 1997, p.30).

Vicente Ferreira Pastinha — nascido no dia cinco de abril de 1889, à Rua do Tijolo, em Salvador, Bahia, filho de um comerciante espanhol e uma negra baiana — narra que, quando menino, era franzino e sempre apanhava de um garoto rival sob os olhares de um velho africano de nome Benedito, que, do alto de uma janela, apreciava os confrontos. O velho, percebendo a tristeza de Pastinha, convidou-o para “ao invés de ir pra casa empinar arraia” ir ao seu “cazuá” aprender os fundamentos da Capoeira até estar em condições de se defender do outro menino. A Capoeira não saiu mais da vida de Pastinha que serviu, então, à Marinha e quando retornou, em 1910, já era professor de Capoeira (MURICY, 2000). Nesse período, Pastinha também aprendeu outras artes como a pintura e a música, além da esgrima. A forte repressão sofrida pela Capoeira — ainda proibida — obrigava a prática a ocupar espaços fechados, como casas e salões, o que, além de ser uma nova condição espacial no desenvolvimento do jogo, dificultava e, por vezes, até inviabilizava sua difusão. O próprio Pastinha viveu períodos difíceis, tendo que exercer diversas outras atividades para sobreviver, como pedreiro, pintor e até mesmo leão-de-chácara de casas de jogos (MURICY, 2000).

O fato é que no início dos anos 1940, Mestre Pastinha já havia desenvolvido uma original compreensão acerca de aspetos filosóficos e essenciais do jogo e, sobretudo, do jogo da Capoeira, em contraposição ao simultâneo movimento que ganhava cada vez mais força, de transformação da Capoeira em luta regional baiana. Pastinha dizia: “a Capoeira é mandinga, é manha, é malícia, é tudo que a boca come” (MURICY, 2000). Talvez a compreensão acerca da amplitude do jogo da Capoeira foi o que credenciou, de alguma forma, Pastinha a ser um dos principais pensadores e influenciadores do que viria a se chamar, a partir dali, Capoeira Angola.

De volta à chegada de Pastinha ao Gengibirra, na companhia de Aberrê, no ano de 1941, recorremos às palavras do próprio mestre:

No Gengibirra, tinha um grupo de capoeiristas. Só tinha mestres. Os maiores mestres daqui da Bahia. O Aberrê me convidou pra eu ir assistir ele jogar, num dia de domingo, e quando eu cheguei lá,

procurou o dono da Capoeira, que era o Amorzinho, um guarda civil. O Amorzinho, no apertar da minha mão, me entregou a Capoeira pra eu tomar conta (MURICY, 2000).

Mestre Pastinha, a partir daí, passa a desenvolver uma metodologia de organização, estudo e transmissão da Capoeira Angola, em seu Centro Esportivo de Capoeira Angola, o CECA, espaço que reuniu e formou diversos dos mais importantes nomes da Capoeira Angola. Tal espaço-tempo reuniu antigos mestres como Waldemar da Paixão, Traíra, Noronha, Maré e vários outros, em concomitância com uma nova geração de notáveis capoeiristas angoleiros como “Curió, Albertino, Natividade, Gildo Alfinete, Valdomiro, Paulo Satanás e os dois Joãos – João Pequeno e João Grande” (MURICY, 2000).

Figura 16 – Mestre Pastinha e alunos no Mercado Modelo, em Salvador, ensaiando para uma viagem à Dakar, Senegal, em 1966. Em pé, à direita, Mestre Pastinha. Jogando, Gildo Alfinete e João Grande. Fonte: (VELHOS MESTRES, 2017a).

Ao final da década de 1950, Mestre Pastinha, já com mais de 70 anos e cego, delegava as aulas e atividades do espaço a dois de seus discípulos, os *treinéis*¹⁷, e futuros mestres João Pequeno e João Grande. Este último foi, particularmente,

¹⁷ *Treinéis* são os alunos ou discípulos mais experientes, que passam a exercer a função de facilitadores ou multiplicadores dos ensinamentos do mestre.

responsável por influenciar os primeiros passos na Capoeira Angola de um garoto, natural da Ilha de Maré que, com cerca de oito anos de idade, passou a frequentar o espaço de Pastinha: Pedro Moraes Trindade, que viria, posteriormente, a ser conhecido como Mestre Moraes.

Aos vinte anos de idade, no início da década de 1970, Moraes se mudou para o Rio de Janeiro, por motivos profissionais, e se deparou com certa ausência de representação do que aprendera como Capoeira Angola, de Mestre Pastinha, entre os capoeiristas da cidade. Então, na busca pela preservação de seu território e identidade, Moraes passou a se dedicar ao resgate dos fundamentos da Capoeira Angola, que seriam compartilhados, por cerca de treze anos, com seus alunos, na capital fluminense — trabalho que daria origem, em 1980, ao GCAP, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (TAYLOR, 2007). Dentre esses alunos, da primeira geração do grupo de Moraes, interessam-nos duas figuras, Neco e Braga.

Acontece que, em 1976, nosso Geraldo retornou de São Luís do Maranhão para o Rio de Janeiro, em busca de melhores oportunidades e da liberdade de seu corpo. Havia conseguido uma vaga em um curso na área da metalurgia, em uma respeitada instituição de ensino técnico. Eis que conheceu, então, um colega de turma, Nivaldo de Siqueira Silva, o Neco, que, ao saber do interesse de Geraldo pela Capoeira, convidou-o a conhecer o trabalho de Mestre Moraes e seu grupo. Lá, Geraldo permaneceu por cerca de seis anos, aprendendo com Moraes e seus discípulos, principalmente os que viriam a ser Mestre Neco e Mestre Braga, no período que coincide com o retorno de Mestre Moraes à Bahia, quando estabelece os trabalhos do GCAP na cidade de Salvador e aproxima Mestre João Grande e Mestre Cobra Mansa dos trabalhos do grupo.

Figura 17 – Mestre Neco e Geraldo em encontro organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Rainha, 2015. Foto de Thiago Pierangelo

Em 1982, Geraldo se mudou para São Paulo, onde se dividiu entre seu trabalho como ferramenteiro, seu artesanato e a busca pela Capoeira Angola. Nos anos seguidos, passou a frequentar a roda da Praça da República e a ter aulas com José Carlos Santana, o Mestre Macaco Preto, natural do bairro Pedra Furada, Salvador, Bahia. Lá, quando criança, no ano de 1963, Macaco Preto varria a sede da Capoeira de Mestre Canjiquinha — aquele do quarteto Aberrê — em troca das lições do mestre. Macaco Preto ficaria famoso por sua rapidez e flexibilidade na Capoeira do Mercado Modelo, antes de rodar o Brasil e chegar a São Paulo, onde receberia Geraldo em sua escola, atando mais um nó de nossa narrativa.

A volta que o mundo dá nos leva, finalmente, à aproximação de Geraldo, em meados dos anos 1990, ao que viria ser o Grupo Nzinga de Capoeira Angola, liderados, à época, por Mestra Janja, Mestra Paulinha e Mestre Poloca — todos ex-alunos de Mestre Moraes, no GCAP, em Salvador. Apesar de não ser parte oficialmente integrante do grupo, o capoeira foi presença frequente nos treinos e rodas. Então,

Geraldo se dividiu entre a Praça da República com sua Capoeira e seu artesanato, sua casa na mata, sua luta diária para preservá-la, suas dores sentidas no corpo, no espírito, o dentro e o fora. O jogo de dentro e o jogo de fora. Os fios estão, finalmente, atados. Mais um salto e uma tarde de sexta-feira, ano de 2011, onde tudo começou para mim. Pisco os olhos, e estamos defumando nosso espaço de treino, na Casa Jaya, atual sede do grupo de Capoeira Angola Rainha.

Geraldo é quem me ensina. Não somente sobre a Capoeira Angola mas sobre tudo o que está em questão no presente trabalho. Sobre uma maneira de ser no mundo. Sobre uma realidade possível. Angola, Capoeira mãe (PASTINHA, 1988).

**Figura 18 – Dobrão feito por Geraldo para o seu grupo de Capoeira Angola Rainha, do qual faço parte.
Foto de José Geraldo Santos Souza**

2.3. Jogo

Figura 19 – As mãos de capoeira do artesão Geraldo. Foto de Thiago Pierangelo

O que está em jogo, enfim, neste capítulo, é possibilidade de reflexão acerca de como o fenômeno *jogo* — corpo forjado num “edifício coletivo de diversas almas” (NIETZSCHE apud SODRÉ, 2002, p.21) — dá a ver outras ambiências epistemológicas. Ao nos referirmos ao jogo como “fenômeno”, devemos pensá-lo a partir de um claro-escuro, uma condição ambígua ou — melhor dito— um entrelaçamento entre sua realidade e irreabilidade, *ser* e *parecer*, *é* e *como-se-fosse*. Muniz Sodré, naquela obra dedicada ao Mestre Bimba, abre espaço para Salvador, cidade onde o capoeirista baiano nasceu. Assim escreve,

Por esse motivo, o discurso sobre a cidade da Bahia, Salvador, é sempre resultado de uma memória coletiva, seja de seus ficcionistas e cronistas eruditos, seja dos porta-vozes e personagens da sua extraordinária cultura popular. Muita coisa mudou na vida real, o que é evidente em toda cidade [...] mas na Bahia os tempos diversos costumam recompor-se sincronicamente na vivência das festas, nas

celebrações litúrgicas do candomblé, na mitologia do povo de rua, nas narrativas (SODRÉ, 2002, p.29).

O motivo pelo qual transcrevemos o trecho acima é uma sublinha crucial. Todo jogo é pertença de corpos. Todo corpo é a culminância de imponderáveis cujos fatos de origem podemos, apenas, presumir. O exercício de presunção, por sua vez, considera o conjunto de discursos apreensíveis — portanto, dados ao registro (uma vez narrados, uma vez documentados, uma vez informados por meio de obras literárias etc.). Eis uma primeira aproximação. *Jogo* e *corpo* são conceitos, sim, mas de natureza centrífuga, dispersiva, coreográfica, na medida em que guardam particularidades circunstanciais, apenas capturáveis *no durante*. O corpo que joga, constrói sua própria realidade simbólica. Quando convidamos o corpo de Geraldo a narrar a experiência sofrida por si próprio no interior do corpo da Capoeira Angola, construímos uma caixa de ressonâncias. E que coisas descobrimos sobre o mundo ao abrirmos a tal caixa? Uma narrativa legítima. Uma narrativa escrita desde os rastros deixados por gestos efêmeros e cuja duração mal extrapola o tempo de existência da roda. Então, a substância do jogo jogado pelo corpo do mestre, ou do *não-mestre* Geraldo, é também a substância do jogo como conceito.

O jogo — sobretudo o que chamaremos de “jogo humano” — mostra-se real quando observado desde a vida cotidiana, a vida que corre nas ruas, nas festas, nas histórias repetidas em voz alta. Em uma roda de Capoeira, jogam os jogadores como quem atravessa um território real. Todavia, não se trata somente da presença física, orgânica, da materialidade dos jogadores e demais atores humanos e não-humanos envolvidos naquela instituição. Trata-se da instauração, durante e no próprio jogo, dos pactos e associações, códigos que circunscrevem uma esfera de realidade transitória, de vida e morte.

Poderíamos recuperar a reflexão defendida por Geraldo acerca dos *modos de acesso* ao jogo, engendrados pela Capoeira Angola e sua inapreensível cartilha gestual. Poderíamos remontar à subversão não apenas dos binômios realidade/irrealidade, verdade/mentira, mas, nas palavras do mestre, ao espírito, o cósmico, ao campo aberto onde existimos em relação ao outro e ao espaço-tempo que nos confere

existência. Por ora, partiremos de alguns sentidos do jogo humano, seu papel fundador e anterior às estruturas conhecidas, tais como a cultura, a língua e demais instituições erguidas pelo homem.

Certa vez, questionado sobre seus primeiros passos na Capoeira — onde tudo começou —, Geraldo afirmou:

— Na grande realidade, eu já era uma pessoa capoeira *por natureza*. Tenho fotos minhas no Maranhão, com cinco anos, em que eu já tinha *postura* de capoeira. E tinha ancestralidade de capoeira. Ancestralidade é quando uma pessoa vive da cultura para enfrentar problemas (SOUZA in PIERANGELO, 2013).

A anterioridade do *ser* capoeira em relação à prática do imediatamente entendido como jogo da Capoeira, proposta a partir de um lugar de fala particular, convida-nos a investigar mais a fundo alguns aspectos. Se analisarmos a natureza da referida “postura de capoeira”, podemos tentar imaginar os gestos a ela correspondentes. Entretanto, como sugere Vilém Flusser, a amplitude da competência de uma teoria necessária à decomposição e definição do *gesto* é inalcançável sem que algo essencial sobre a liberdade articulada em toda atividade autêntica seja perdido no caminho. “Porque a definição do gesto implica ser ela uma presença ativa no mundo. Aliás, a própria etimologia do termo sugere este fato: ‘gesta’ – feitos” (FLUSSER, 2014, p. 19).

Logo, alcançamos uma importante constatação metodológica: a especificidade da liberdade articulada na postura, sintetizada por Geraldo como “de capoeira”, é “inexplicável por construções teóricas, como é ‘espírito’ etc., por ser inexplicável, *tout-court*, apenas interpretável” (FLUSSER, 2014, p.26). Por isso, partimos, em nossa narrativa, da interpretação da experiência estética particular — ao invés, por exemplo, de recorrermos a perspectivas historiográficas e filosóficas — do fato concreto, que possibilita a produção e o armazenamento de um repertório epistemológico e cultural no corpo que vive, produz, joga e brinca. Por isso, estamos ancoramos, aqui, no conhecimento, e, sobretudo, na *compreensão* produzida a partir do cotidiano vivido junto ao professor de Capoeira Angola.

Figura 20 – Registro da infância no Maranhão. Arquivo pessoal de Geraldo

Ao se referir à *ancestralidade* como manutenção de certa unidade cultural, materializada no gesto e na expressividade estética do dia-a-dia — o “viver da cultura para resolver problemas” —, Geraldo parece reforçar o aspecto real e humano do jogo do capoeira, assim como da arte do artesão; além de ressaltar que, não somente estamos diante de uma possível “(...) estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços por onde a identidade sociocultural seja preservada”, “um conjunto de procedimentos que fez alojar, no corpo do negro, as possibilidades de realização de sua liberdade” (TAVARES, 2012, pp. 25-26), mas da constatação do gesto, em si, como partícula articuladora da liberdade humana.

Pensemos, pois, a unidade cultural em questão. Desde que o primeiro ancestral do homem retirou um fragmento de pedra da natureza e o transformou em objeto de *seu mundo*, inaugurou, ali, certa capacidade de abstração. Tal capacidade nos permitiu, ao longo do tempo, aprimorar a infinita e para sempre frustrada busca por capturar e transformar a natureza, contrariar as leis do tempo, partindo em direção ao que nos faz essencialmente humanos.

Desde os fabricos culturais é que nos mantemos num lugar outro que não aquele da pedra arrancada, da tempestade, do caramujo. Desde que pudemos abstrair, fomos capazes de transformar a natureza em objeto e, tal qual a pedra arrancada, um novo problema. Logo, o propósito da cultura, segundo as lucubrações de Flusser, seria o de garantir, de algum modo, o ‘(...) armazenamento, processamento e transmissão de informações adquiridas’ (FLUSSER 2014, p. 35). Armazenar, processar e transmitir tudo aquilo que nossa pretensa antinatureza puder capturar (PIERANGELO; RIBEIRO 2016, p. 24).

A definição do gesto como “movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro” (FLUSSER, 2014, p.16) significa carregar consigo aquilo que nos mantém livres do chamado *mundo da natureza* — estaríamos, então, amparados pela nossa capacidade de expressão. O gesto carregado de intenção reúne, em si, o *código fonte* do que chamamos de *nosso mundo*, assim como uma gota de sangue carrega cadeias completas de nosso código genético. Todo o conjunto de fabricos civilizatórios — a cultura e seus artefatos — faz-nos fundamentalmente humanos na medida em que nos permite superar as leis biológicas e a exclusividade genética das informações legadas e herdadas. Já não nos causa estranheza a tal ancestralidade enunciada por nosso interlocutor com a Capoeira Angola, Geraldo, seu nascimento *com postura de capoeira*. O corpo que reúne em si um universo de informações herdadas — a própria cultura —, articuladas desde um repertório gestual possível: o fazer, o tocar, o rezar, o negar.

Conta Geraldo que seu avô construía barcos no Maranhão e que, quando criança, passava horas ao redor do fogo ouvindo as histórias do dia-a-dia do velho artesão. Havia retornado, ainda bebê, à casa dos avós, por decisão de seus patrões que não o queriam, criança, em uma de suas casas no Rio de Janeiro. Lá, em Guarapiranga, interior do Maranhão, passou as primeiras infâncias.

Num lugar onde você tinha que ir à roça, tinha que pegar água. Já era outra ambientação. Tinha lagoa, comia-se caça, fazia-se a farinha. Você fazia a canoa. Embarcação, que meu avô fazia. E trabalhava no mar, carregando as coisas, ia até o Pará, carregando as coisas e trazendo alimentos — uma troca — tinha que vir sempre com lastro na canoa. Animais, a caça e a cultura popular. Aí vieram as brincadeiras de boi, veio o culto Jeje, que eles não queriam que eu fizesse parte (...) a Casa das Minas (SOUZA in PIERANGELO, 2013).

Nesse ponto, são recuperados fios que entrelaçam sua origem — seu abrigo — que, atravessada pela cultura negra e indígena, culmina com a predominância do caboclo, mais intuitivo e respeitador do tempo das coisas. Seu avô e tio eram ligados aos cultos de matriz africana, particularmente, aos tambores de Mina da nação Jeje¹⁸. A avó, nascida índia, também se aproximara desde outros caminhos dos tambores e tradições de mesma origem.

A última foto que Geraldo tinha do pai sumiu como que “por encanto”. Os detalhes sobre a vida daquele sujeito forte, bonito, estivador e ferreiro, eram-lhes negados pela família. Sabe-se que era da noite, dançava bem, um sujeito perigoso. Ao lembrar-se da foto na qual aparecia ao lado do pai, recorda-se de estar olhando, ali, fixamente para aquele homem carregando um grande saco nos braços. Geraldo credita parte de seu *saber corporal* a ele e às gerações anteriores, que transmitiram um denso repertório cultural por meio das práticas estéticas¹⁹ cotidianas:

- Mas você aprendeu onde (a fazer as esculturas)?, pergunto;

- Meu pai fazia... Ancestralidade, velho! As canoas. Você não viu as canoas ali (referindo-se a algumas de suas peças)? É ancestral. Isso tudo que você está vivendo na sua vida: ancestralidade. São ramos, como se fôssemos nos dividindo.

¹⁸ (je.je) [ê]

s2g.

1. Etnol. Indivíduo que pertence ao povo jeje, que habita o Togo, Benin, Gana e outras regiões da África

2. Ling. Língua falada, esp. no Togo e em Gana, que é tida como origem do grupo linguístico Kwa

3. BA P.ext. Nome que se dá, esp. na Bahia, a indivíduo originário da antiga Costa dos Escravos

4. Etnol. Ref. a jeje (cultura jeje; ritual jeje)

5. Bras. Rel. Diz-se de candomblê que utiliza o ritual e as divindades que esse povo trouxe para o Brasil [F.: Do ior. ajeji. Hom./Par.: jeje (s.m.)] (AULETE, 2017).

¹⁹ Em *Da arte: Ars como tékhne*, parte de suas *Reflexões sobre o futuro (Comunicologia)*, Vilém Flusser nos lembra de que “existe uma palavra grega para o *vivenciável*, *aísthesis*. O conceito de *aísthesis* está dentro da palavra estética” (FLUSSER 2015, p.174). Daí a experiência vivida no corpo e no espírito, o saber-fazer em movimento como fio condutor da presente pesquisa e de tantas outras que buscam, através de perspectivas interdisciplinares, estabelecer inéditas associações nas chamadas produções partilhadas de conhecimento. O debate em torno da experiência estética na produção de novas compreensões é algo urgente, visto que a ruptura entre produção científica, artística e o senso comum, ocorrida nos séculos XVIII e XIX acabou por tolher a expressividade estética e o saber oral do interior das instituições de educação e pesquisa (BAIRON, 2014).

- Isso lá no Maranhão?

- Não. Primeiro, que eu não conheci meu pai. Aí comecei a ser ferreiro, ferramenteiro. Logo, fiquei sabendo que meu pai era ferreiro e carregador, no cais. A revolta já estava na minha veia. A revolta e o artesanato. – E complementa:

- Mas, eu acho de suma importância: Quem faz a máquina? O ferramenteiro. Assim, a coisa toda aconteceu com Ogum, né? Que é o senhor da guerra e do ferro!

(SOUZA in PIERANGELO, 2013).

A revolta e o artesanato aparecem lado a lado na fala do capoeira. Do ferreiro que, assim como Ogum²⁰, “senhor da guerra e do ferro”, do gesto do fazer, que é a violenta e constante negação de sua condição circunstancial no mundo, procurando alterá-la a partir das mãos, “(...) e são elas órgãos de percepção, de comunicação, de defesa e de ataque em movimento constante” (FLUSSER, 2014, p. 83).

²⁰(o.gum)

sm.

1. Bras. Rel. Divindade afro-brasileira que exerce poder sobre o ferro e a guerra na tradição nagô, cultuado no Brasil mais por sua belicosidade.

[F.: Do ior. ogun.] (AULETE, 2017).

Figura 21 – Facão sendo amolado por Geraldo durante atividade de fabricação de berimbaus. Foto de Thiago Pierangelo

Retomando a reflexão introdutória do presente capítulo, acreditamos ser a Capoeira Angola um singular modo de acesso ao jogo, fenômeno fundamentalmente humano, pois reúne em si uma cosmogonia possível, um universo referencial e epistemológico — seu próprio mundo real — materializado em cada um dos infinitos gestos possíveis em seu jogar, cuja totalidade, incapturável e inconcebível, “é o universo dos artefatos humanos, a cultura. Tal totalidade é bela. É bela do nosso ponto de vista, por manifestar a maneira humana de estar-no-mundo” (FLUSSER, 2014, p. 83). Heidegger chama fenômeno “o-que-se-mostra-em-si-mesmo, o manifesto” (HEIDEGGER, 2012, p. 103). Para o autor, o mostrar-se do ente, contudo, pode ocorrer de diversas maneiras, possibilitando àquele que perscruta diferentes “modos de acesso” — inclusive fazendo-o aparentar, os modos de acesso, ser o que de fato não é em si mesmo (HEIDEGGER, 2012, p. 103). Tal percepção acerca do

conjunto de possíveis modos de acesso ao jogo nos parece fundamental para aprofundarmos a investigação sobre seu aspecto de realidade.

Mestre Pastinha, ao afirmar que “a Capoeira é amorosa, não é perversa. A Capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade. Um hábito cortês que criamos dentro de nós. Uma coisa vagabunda” (MURICY, 2000) parece intuir a dimensão de sua função significante, qual seja um caráter não material que, de certo modo, extrapola os aspectos físicos e biológicos — ambos mais imediatamente reconhecíveis ao idearmos sujeitos jogadores em situação de jogo; um corpo que joga. Johan Huizinga, em seu *Homo Ludens*, assim como Pastinha, reclama ao jogo um “elemento não material” que participa da fundação da “imaginação” — a que o autor define, tão somente, como a transformação da realidade em imagens (HUIZINGA, 2012, p. 7) — e da “personificação” — espécie de “hábito inato do espírito” por meio do qual comunicamos aos outros, aquilo que percebemos (HUIZINGA, 2012, p. 151). Dito de outra maneira, o homem, organismo biológico, atirado para dentro da relação com o outro — tudo aquilo que não sou —, institui práticas lúdicas de interação. Tais práticas são, portanto e de alguma maneira, antecedentes aos fabricos civilizatórios, sejam eles quais forem, visto serem anteriores à cultura²¹ — do litígio judiciário às disputas ritualísticas entre os védicos²²; da sofística às formas musicais. “A atitude lúdica já estava presente antes da existência da cultura ou da linguagem humana, portanto o terreno no qual se inscrevem a personificação e a imaginação também já estava presente desde o passado mais remoto” (HUIZINGA, 2012, p. 156).

Assim, podemos sugerir que, para além dos limites da compreensão intramundana das coisas, de toda a complexa trama que dá forma ao jogo humano e suas relações de sentido com as estruturas socioculturais — o que tendemos a crer

²¹“A concepção que apresentamos nas páginas que se seguem é que a cultura surge sob a forma de jogo, que ela é, desde seus primeiros passos, como que ‘jogada’” (HUIZINGA, 2012, p. 53).

²²Escreve Huizinga (2012, p. 120): “a competição em conhecimentos esotéricos está profundamente enraizada no ritual, e constitui parte essencial deste”. O elemento crucial, identificado pelo autor, é o prestígio da palavra pronunciada sobre a “ordem do mundo”. Assim, por meio de um jogo sagrado de perguntas e respostas, procura-se resolver um enigma. **“Não é através da reflexão ou do raciocínio lógico que se consegue encontrar a resposta a uma pergunta enigmática.** A resposta surge literalmente numa *solução* brusca — o desfazer dos nós em que o interrogador tem preso o interrogado” (ibid., p. 124, negrito nosso).

ser a *totalidade* que se revela no aparecimento do fenômeno jogo, a própria cultura e modo de ser-no-mundo — está, na verdade, circunstancialmente inscrito em um campo de infinitas possibilidades. Aquilo que está oculto, portanto, um “algo” absoluto, endereço do mobiliário do mundo, a intrincada malha cósmica. Novamente, nas palavras de Heidegger, “esse se mostrante (fenômeno, em sentido autenticamente originário) é, ao mesmo tempo, ‘aparecimento’ como reverberação anunciante de algo que se oculta no aparecimento” (HEIDEGGER, 2012, p. 109).

Até aqui, talvez tenhamos avançado o suficiente em nossa reflexão, para arriscarmos uma importante constatação: a anterioridade do fenômeno jogo em relação ao que definimos até aqui como jogo humano. O aspecto fundamentalmente humano do fenômeno jogo, ao ser revelado, anuncia em seu mostrar-se, algo que se oculta em seu aparecimento. Chamamos *jogo cósmico* o modo de ser não imediatamente revelado do/pelo fenômeno jogo. O filósofo alemão Eugen Fink, em *Le jeu comme symbole du monde*, sugere que o jogo cósmico seja “um símbolo especulativo para ‘interpretar’ o movimento global da realidade do mundo em analogia ao jogo humano” (FINK, 1966, p. 17). **E isso é muito importante.** Mais adiante aprofundaremos a análise sobre o jogo cósmico com o intuito de construir aparato conceitual capaz de enriquecer o debate ao redor não somente do binômio realidade-irrealidade, mas da “compreensão original da diferença entre o homem e o cosmos e suas afinidades” (FINK, 1966, p. 18). Novamente, nossa compreensão em construção ilumina a referida condição ambígua do fenômeno, ou, melhor dito, o entrelaçamento entre seu aspecto de realidade e irrealidade, sim e não, oculto e revelado. Podemos retomar as palavras de Geraldo, sobre a Capoeira Angola, “*jogo de verdade e de mentira, de vida e de morte, que, justamente por isso, dá acesso ao espírito*”, ou emprestar de Mestre Pastinha passagem que sintetiza, através de uma espécie de gíngua metafórica, nossa reflexão em torno do aparecimento, o modo como algo se mostra, que pressupõe o fenômeno ao qual se refere:

A Capoeira tem negativa. A Capoeira nega. A Capoeira é positiva. Tem verdade. Negativa é fazer que vai e não vai. E na hora em que o nego mal espera, o capoeirista vai, e entra, e ganha. E quando ele vê que perde, então deixa a capoeira na negativa pro camarada, pra

depois ele vir, então, revidar. O capoeirista corre, e aí daquele que correr atrás do capoeirista. E o camarada corre atrás dele, e o que foi que deram a ele pra guardar? Tem alguma coisa na mão dele? O capoeirista corre porque não quer matar. (MURICY, 2000).

Figura 22 – Navalha desenhada por Mestre Pastinha (FILHO, 2017)

3. JOGO DE MANDINGA E O JOGO CÓSMICO

Figura 23 - O corpo e o *ser-com*. Foto de Thiago Pierangelo

O objetivo do terceiro capítulo é o de, finalmente, colocar em perspectiva os três elementos fundamentais e em torno dos quais nossa hipótese de trabalho orbita. As ideias que acercam o jogo da Capoeira Angola como modo de acesso ao real foram destrinchadas no capítulo 2, lá batizado *Mãos de Capoeira*. Nossos fundamentos epistemológicos, qual seja, nossa carta de contribuições para o que seria um lugar de produção partilhada do conhecimento, estão brevemente compilados no capítulo 1, *A transgressão do real ou o voo do besouro*. Assim, para que nosso argumento seja concluído, deveremos reunir aqueles dois vetores tendo em vista um terceiro e último. Em *Jogo de mandinga e o jogo cósmico*, apresentaremos a maneira específica pela qual o corpo do capoeira é transformado em *meio* de ingresso e difusão para um conjunto de experiências que noticia o mundo — um mundo a seu modo organizado, autorreferente e, portanto, único. Um conjunto de experiências que dá a ver as infinitas possibilidades inscritas no fora daquilo que se entende por ordem das coisas — muitas vezes linear, muitas vezes normativa, positivista, repleta de modelos e

prescrições de como devemos olhar para nós mesmos, para o outro e para o cosmos. Um cosmos “lógico”, apreendido desde o “correto” usufruto do pensamento, “(...) cunhando-as [as regras] em nós para delas fazermos uso em determinados casos” (HEIDEGGER, 1998, p. 199).

Começemos pelo começo. Tudo o que aqui anda se registrando está compromissado com um dado conhecimento comum ou um conhecimento comum existente há muito e considerado de segunda mão, acessório. Ou “exótico”. Ou “típico de”. Ou “produzido por aquele povo”. Um conhecimento que é comum, em exata medida, por não pertencer a alguém ou a algo — um conhecimento a todos pertencente. Já a noção implicada em não pertencimento nos causa imensa estranheza uma vez não estarmos habituados a conviver com coisas sem nome; sem filiação ou designativos imediatamente reconhecíveis²³. É a razão pela qual o médico aponta para a doença, o engenheiro para a ponte, o cientista para o saber. “Referindo-se a um objeto particular, o conceito é Uno ou, pelo menos, compõe-se com conceitos vizinhos para constituir uma unidade. Determina a verdade, o que deve ser a verdade. Tudo o que escapa ao seu domínio incide em erro e perde direito à existência” (MAFFESOLI, 2010, p. 63).

Então, podem o engenheiro e o médico juntos pensar o dever-ser de um espaço de circulação qualquer que atenda aos quesitos de ergonomia e acessibilidade, por exemplo. Pode até um pesquisador, tendo considerado relevante o projeto do engenheiro e do médico, dedicar uma tese de doutorado ao trabalho daqueles. Estariam os três, engenheiro, médico e cientista “avizinados” ao redor de uma verdade sobre um espaço ergonômico e acessível à maioria dos passantes. Estão as

²³É bastante proveitosa a passagem de Martin Heidegger registrada em seu *Heráclito*. No capítulo dedicado à lógica, o nome e a coisa, o filósofo escreve: “Talvez o homem, que arditamente não se cansa de tecer pensamentos novos, viva há muito numa desatenção do pensamento. Isso porque se petrificou na opinião de que o pensamento não passa de um cálculo. Essa opinião é, sem dúvida, tão antiga quanto o próprio pensamento, e algum dia haveremos de perceber que o pensamento pode ser errante, e erra, em sua própria essência” (HEIDEGGER, 1998, p. 209). Não dizemos que a Capoeira Angola guarda uma modalidade de conhecimento avessa ao conjunto de adjetivos que o termo “lógica” recruta mas que seu modo de apresentação, de exibição fenomênica, superaria a ideia implicada em “correto trajeto do pensamento”, “sequência”, “ordem” e termos aparentados. Mais adiante nos avizinharemos daquela “modalidade de pensamento”.

três instituições — *foucaultianamente*²⁴ atravessadas por relações de poder — comprometidas com o Uno do nosso espaço hipotético e refesteladas na legitimidade que antecede aos próprios discursos. Um mestre de capoeira? O que pode um mestre de capoeira? O que do mestre interessaria aos demais? O jogo que joga, tão somente, sem que do jogo seja possível (ou aceitável ou digno de respeito etc.) depreender conhecimentos outros sobre a doença, a ponte, o saber? Sabemos haver um corpo, o corpo do mestre. Supomos uma ponte entre o corpo do mestre e o cosmos com vistas à construção e difusão de um saber. De saída, e em conformidade com o que escreve Marcel Mauss nas primeiras do seu *Sociología y Antropología*, reproduzimos uma reflexão que, por ora, epigrafa a seção que se iniciará:

Hablo de técnicas corporales porque se pude hacer la teoria de la técnica de los cuerpos partiendo de un estudio, de una exposición, de una simple y pura descripción de las técnicas corporales. Con esa palabra quiero expresar la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional. En cualquier caso hay que seguir un procedimiento en que partiendo de lo concreto se llegue a lo abstracto y no al revés (MAUSS, 1971, p.337).

É o mesmo Mauss quem recupera Goethe e sua máxima de que a fronteira entre as ciências é o sítio preciso onde os professores se devoram uns aos outros (MAUSS, 1971, p. 337). Da fronteira entre a nossa ciência de origem — ocidental, européia, antropocêntrica, branca e entretida com provas de valor, de realidade, “prove coisa que você é a coisa cuja propriedade nós mesmos lhe atribuímos” — e a (ainda) indistinta *cosmoestética* da Capoeira Angola, esperamos a suspensão, o olhar enviesado, nosso *schêma* mal ajambrado. Está dado. Mas, por trás de todo o dito, um campo de ressonância cuja consequência seja a ecofonia ou a Capoeira que fala, ela própria, sobre si. Se já não podemos meter-nos em câmaras atulhadas de livros e ler sobre o assunto, procurando dizer aquilo que disseram os mestres — fossemos capazes de melhor traduzir a fala do outro para si próprio—, deveremos dirigir nossas

²⁴O neologismo faz referência à investigação colocada em curso por Michel Foucault e ocupada com relações entre forças e sujeição no interior de algumas instituições — o hospital, a escola, o hospício etc. Assim, alguns sistemas de pensamento estariam interessados em práticas disciplinares coercitivas. *Vigiar e Punir*, pela primeira vez publicada em 1975, é a obra em que o tema é esmiuçado (FOUCAULT, 1987).

dúvidas em direção a algo. Ao *schêma* ou *schemata*, qual seja, a forma — a estética da forma. Os romanos, escreve Mario Perniola, fizeram referir o termo *schemata* à “*habitus, cultus, vestitus, victus, gestus, sermones et actiones*” (PERNIOLA, 1998, p.66). Quer dizer que “(...) intenção, a fantasia, a intuição intelectual (...)” apenas assumem forma quando assumem um “corpo”. “A extensão, a matéria e a técnica constituem aspectos essenciais da forma: não existem artistas sem mãos, nem formas exteriormente reconhecíveis” (PERNIOLA, 1998, p. 67).

Uma vez esclarecidos os objetivos deste capítulo, passemos ao corpo do outro.

3.1. CORPO DE MANDINGA

Figura 24 – Mestre Moraes, e seu gestual, transmitindo alguns dos fundamentos da Capoeira Angola, em oficina realizada, no ano de 2016, no grupo de Capoeira Angola Rainha, coordenado por Geraldo. Foto de Thiago Pierangelo

Em uma breve reflexão acerca da sacralidade do espaço de jogo da Capoeira Angola, Pedro Moraes Trindade, o Mestre Moraes, propõe uma representação metafórica para melhor ilustrar o que sugere ser uma “dinâmica energética da roda” (MORAES, 2017). Eis que, para o mestre, uma maneira de compreendermos a transcendência do simbólico em direção ao mágico — ou cósmico — é imaginarmos que os corpos de determinados elementos integrantes da roda — os tocadores de todos os instrumentos — sejam palitos de fósforo. O entoar da ladainha é a faísca inicial da chama que desencadeia o acender dos outros fósforos, na medida em que o calor ou, nas palavras do mestre, a “energia térmica”, segue sendo transmitida, de modo sequencial, de corpo em corpo, até atingir os demais integrantes. Demais integrantes que, por sua vez, delimitam, em círculo, a roda — velas que entram em

combustão ao responderem, em coro, às louvações e corridos. As velas imediatamente próximas à bateria são as que recebem maior carga energética e, consequentemente, apresentam maior derretimento em relação às outras, resultando em um processo um tanto turvo para não iniciados na Capoeira Angola — o “amalgamento”, uma relação constitutiva, um *ser-com* (*Mitsein*) daquelas velas em processo de derretimento, jogadas-e-jogando no centro da roda.

A construção erguida pela metáfora²⁵ de Mestre Moraes inaugura um possível ponto de partida para fazer evoluir a compreensão de questões ligadas às diferenças e afinidades entre o homem e o cosmos, para além das cansadas dicotomias. Não por acaso, Moraes é importante referência nos temas relacionados à essencialidade dos fundamentos, à importância e à forma de sua manutenção e transmissão, na dinâmica da instituição roda de Capoeira Angola, em uma perspectiva holística. Se pensarmos nos dois corpos em situação de jogo, circunscritos no espaço-tempo da roda, a partir da representação metafórica proposta anteriormente, parece-nos evidente que, em tal estrutura, cada jogador, ou elemento da roda, “não é um indivíduo (i.e indivisível e distinto), mas nó de relações” (LE BRETON, 2016, p. 30). O longo tempo dedicado à prática e à compreensão da Capoeira Angola enquanto manifestação comunitária tradicional, de composição holista e matriz africana, parecem suscitar em Mestre Moraes a ideia da indissolubilidade do indivíduo em relação ao corpo, e deste em relação ao corpo coletivo evocado na roda, onde “o corpo não é o objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade” (LE BRETON, 2016, p. 26).

Se retomarmos a reflexão iniciada no segundo capítulo, dedicada à função e intenção articuladas desde o gesto de tocar cada um dos instrumentos da roda de Capoeira Angola, soa-nos, agora, mais familiar a possibilidade de inflamar os corpos em situação de jogo — e, eventualmente, a violência — por meio do ritmo e da

²⁵Ao apresentarmos a nossa particular interpretação da metáfora do mestre, damos forma à narrativa, convidando aquele que lê a uma “(...) cientificidade mais generosa, que pode integrar à pesquisa parâmetros tradicionalmente postos de lado” (MAFFESOLI, 2007, p.118). A referida generosidade que, através da *forma* — aqui, metafórica — pode favorecer a ampliação das possibilidades de compreensão sobre as coisas do mundo. “Enquanto o conceito encerra uma função de exclusão, a forma agrega. Ela germina. Ela dá origem a uma multiplicidade de radículas que, por sua vez, de disseminam infinitamente” (MAFFESOLI, 2007, p.118).

intensidade da energia mobilizada. Já não nos causa tanta estranheza aquela conexão de Mestre Pastinha com os demais elementos e a energia pulsante, incandescente da roda, ao tocar, já cego, o atabaque. Nas palavras de Muniz Sodré, ao pensar o *corpo de mandinga*, “desenha-se (...) um tipo sutil de saber corporal, estranho à pressão caudatária da tradição cultural greco-latina, que faz o corpo integrar-se na civilização cristã do Ocidente como um objeto à parte do sujeito” (SODRÉ, 2002 p. 82). A existência de tal saber, do tipo *corporal*, certamente põe em xeque a maneira compartimental com que as sociedades ocidentais edificam a noção de pessoa *versus* corpo.

Nas culturas tradicionais, a exemplo das manifestações de origem centro-africana que compartilham elementos de certa cosmogonia presente na Capoeira Angola, a maneira ritualística e grupal com a qual esse corpo é definido — e a indistinção entre corpo e pessoa — convida-nos a repensar, também, nossa noção de indivíduo. Talvez por isso Mestre Moraes tenha dedicado sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal da Bahia, no ano de 2008, à análise da presença e das manifestações dos povos africanos de origem *banto*²⁶ na cidade de Salvador, século XIX, período que antecede a organização do que hoje entendemos por Capoeira Angola. Na pesquisa, intitulada *Do lado de cá da kalunga: os africanos angolas em Salvador – 1800 – 1864*, o autor investiga, entre outras tantas coisas, o aceno de um punhado de estudiosos acerca de certa *matéria-prima* comum. Algo que sustenta ao longo de milhares de anos, e apesar da diversidade dos referidos povos, profunda ligação cultural, linguística e histórica (MORAES, 2008, p.12).

Se, no capítulo anterior, chegamos à proposição de uma unidade cultural — a tal ancestralidade armazenada e transmitida nos simples gestos e artefatos cotidianos que, na produção do *nosso mundo*, tornam-nos essencialmente humanos— aqui somos obrigados a dar um passo adiante. O jogo, especialmente o da Capoeira Angola, em seu *ser* fundamentalmente humano, parece agora nos conectar com as “energias térmicas” ocultas em seu aparecimento, desestabilizando nossa percepção das

²⁶*Banto*, ou *bantu*, foi o termo adotado pelos europeus para designar um agrupamento linguístico de várias nações e sociedades diferentes, no processo de escravização sofrido dos povos africanos, particularmente no centro-sul da África, atuais regiões de Angola, Congo, República Democrática do Congo, Uganda, Namíbia, Zâmbia, Moçambique, Botswana e Zimbabwe (NZINGA, 2017). [http://nzinga.org.br/pt-br/Tradicao_banto].

fronteiras do que, circunstancialmente, *somos*. Percepção semelhante pode ser observada desde as palavras de Le Breton:

As matérias-primas que compõem a espessura do homem são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza. Entre o homem, o mundo e os outros, um mesmo estofo reina com motivos e cores diferentes, os quais não modificam em nada a trama comum (LE BRETON, 2016, p.8).

Assim, a metáfora proposta por Mestre Moraes é o mote para pensarmos o jogo – e seu gestual – como possibilidade de transcendência do simbólico em direção ao existencial, do humano em direção ao cósmico.

Figura 25 – A matéria-comum, corpo-natureza. Foto de Thiago Pierangelo

Ainda refletindo sobre culturas tradicionais, eis o povo *kanak*, ou canaque, nativo da Nova Caledônia, região da Melanésia. Apesar da proximidade geográfica com as vizinhas Micronésia e Polinésia é justamente a prevalência daquela etnia o aspecto que confere unidade ao arquipélago. As quatro páginas que David Le Breton dedica a apresentar sua leitura de *Do Kamo: a pessoa e o mito no mundo melanésio* (1947) —

do “(...) pastor protestante convertido à antropologia” Maurice Leenhardt (CAVIGNAC, 2001, p.4) — rendem-nos, certamente, uma densa reflexão acerca das representações de corpo. A ecologia que costura a noção original de corpo, para os canaque, sustenta-se na experiência vivida, estética e, sobretudo, mítica. Pois, na obra original, o autor investiga as bases do pensamento melanésio, a partir de certa “identidade de substância” (CAVIGNAC, 2001, p.18) entre todos os atores humanos e não-humanos (homens, plantas, animais, mundo natural, vivos, mortos, deuses etc.). Na cosmogonia canaque, não há fronteiras entre o corpo do homem — e o próprio homem — e a natureza. “Parcela não destacada do universo, que o banha, ele entrelaça sua existência às árvores, aos frutos e às plantas” (LE BRETON, 2016, p. 19). Assim, Leenhardt se permite desarmar dos paradigmas burocráticos e dualistas do pensamento ocidental e afirma, ao refletir sobre a vida e morte entre os melanésios: “estamos na realidade mítica” (LEENHARDT, 1997, p. 59). Tal reconhecimento do aspecto mítico da realidade, na percepção do autor, é o que possibilita a desestabilização e, de certa forma, renúncia às dicotomias fundamentais do imaginário hegemônico: vida e morte, eu e o outro, dentro e fora, verdade e mentira, sim e não (LEENHARDT, 1997).

O ser-no-mundo do canaque é, portanto, circunstancialmente determinado, a partir de um tecido espaço-temporal, ou, nas palavras do autor, um “esquema causal vivo” (LEENHARDT, 1997, p. 59) que recusa as delimitações às quais, sistematicamente, fomos expostos e ensinados a prestar continência. Para muito além das relações de causa e efeito ou de sujeito e objeto, o *ser* do canaque é parte do *ser* da cosmologia na qual ele está inserido. Aqui, os fios que tecem a existência do canaque são os mesmos fios que constituem árvores, pedras, noite, mundo vegetal e mineral, dia, vivos e antepassados, as palavras e todas as coisas, os deuses, em uma intrincada malha cósmica de infinitos nós²⁷.

Seria possível afirmar que o corpo, tal como o conhecemos, já não existe. Que o estado insular da estrutura humana que se move sobre o planeta e subjuga o entorno,

²⁷“O corpo humano é, nas tradições populares, o vetor de uma inclusão, não o motivo de uma exclusão (no sentido de que o corpo vai definir o indivíduo e o separar dos outros, mas também do mundo); ele é o vinculador do homem a todas as energias visíveis e invisíveis que percorrem o mundo” (LE BRETON, 2016, p.40).

o refletido no espelho, a narrativa do outro, é, senão, uma ficção. Muito embora possa soar bastante estimulante a perspectiva holística que por ora rascunhamos, a verdade é que tanto o conhecimento quanto o homem comum, bem como o douto, ainda se fiam numa espécie de exílio protetivo — assim, o corpo do indivíduo, preservada sua insularidade, seria capaz de avançar com pretensa segurança. O corpo pertence à pessoa, apenas à pessoa, o que garantiria o privilégio de ser apenas *isso* e não qualquer outra coisa. Não malha, não coletivo, não popular, não continente. Ilha, apenas.

Figura 26 – O ser do homem e das coisas, partes do mesmo tecido espaço-temporal. Foto de Thiago Pierangelo

Eu tenho o corpo fechado

Eu tenho o corpo fechado

Por olho não morro não

Eu tenho meu protetor

Me pegar não é fácil não

Contra faca de ticum

Aprendi uma oração

Sapato com presa dentro

No meu pé não boto não
Não uso roupa dos outros
Nem empresto meu dobrão
Não como comida alheia
Roupa minha vendo não
Dia de roda não bebo
E em mulher não ponho a mão
Camará
Ladainha

Ora, a reflexão sobre o modo de ser dos nativos de uma pequena ilha incrustada no Oceano Índico nos apresenta importantes pistas sobre aquilo que procuramos investigar nesse capítulo. Acreditamos que a busca dos antropólogos, ao procurar decifrar a cosmogonia canaque, é por um *substrato*, o lado de dentro não imediatamente revelado nos fenômenos, oculto no aparecimento das experiências estéticas cotidianas. Tal unidade é circunstancial e anterior a tudo que conhecemos, uma vez que é a matéria-prima comum ao homem e a todos os elementos entrelaçados na totalidade de significações, o cosmos.

Há quem diga que alguns mestres de Capoeira Angola têm poderes espirituais ou sobrenaturais – lembremos, aqui, o voo do besouro, nosso capítulo introdutório. Leenhardt creditaria tal fato à realidade mítica, apresentada há algumas linhas (LEENHARDT, 1997). Há quem chame tais poderes de *encantaria* ou *mandinga*. Há quem esteja de acordo com os últimos.

Poderá ser a encantaria ou a mandinga algo articulado no gesto e que transcende o corpo. Amplia o corpo, estabelecendo infinitas associações, buscando decifrar a sua fusão com o esquema causal — o espaço-tempo-cósmico — o *ser-aí*. De repente, damos conta do que poderíamos chamar de essência do fenômeno jogo — assim como (por que não?) da própria existência — “não é um *ser* puro nem conceitual, mas uma possibilidade, isto é, um *ser* em situação, ‘no mundo’, um Dasein (...)” (DI FELICE, 2009, p.57). Portanto, o jogo de mandinga é o jogo do corpo formado, não mais por aquele corpo físico individual mas por aquele que carrega em si todo o

mobiliário das coisas e significados do universo, do cosmos. O corpo de mandinga, ou *corpo fechado*, retratado na ladainha que transcrevemos, é constituído *pelo* e *no* entrelaçamento do tecido formado por suas rezas, seus protetores espirituais, seus ancestrais, sapatos, seu *dobrão*²⁸, seus alimentos e a bebida; além das relações entre as coisas e tudo o mais que compõe aquele esquema causal — reticularidade de vínculos — que determinam o ser do corpo que joga e *é* na roda de Capoeira Angola.

O corpo fechado do capoeira — e do canaque — transcende e *é* no entrelaçamento dos infinitos fios daquele espaço-tempo. Tal corpo — de mandinga — rejeita as dicotomias sujeito/objeto, uma vez que *é* parte da realidade circunstancialmente determinada, no presente vivido ali e toda a sua cosmogonia. É quinhão de uma realidade mítica, tecido formado a partir de todos os elementos que compartilham, na experiência, a identidade de substância formadora do *holos* ou *cosmos*.

Geraldo, por exemplo, orienta seus alunos para que, durante a roda de capoeira, fiquem atentos aos lugares que devem ocupar, na delimitação do *espaço de jogo* do ritual. Segundo ele, os vazios deixados por eventuais brechas entre os corpos dos jogadores podem ser ocupados por outros *seres*, de vivos e antepassados, interferindo assim na energia mobilizada na e pela roda. Não há passado ou futuro, ou mesmo fronteiras entre ambos na roda de capoeira, assim como lembra Mestre João Grande, ao afirmar que “a capoeira é infinita. Tem começo mas não tem fim” (LIMA, 2004). Apenas o *ser* jogado, vivido e sentido ali, e sujeito a “extraordinárias interferências mágicas ou míticas” (LEEHRDT, 1997, p. 59).

Muniz Sodré chama de “corpo mandingueiro” aquele definido em termos ritualísticos ou, nas palavras do autor, “a corporalidade atravessada pelo simbolismo ambivalente dos ritos holísticos, em que o sagrado, o lúdico e o guerreiro estão fortemente imbricados” (SODRÉ, 2002, p. 86). A mandinga é, portanto, a possibilidade de transcendência do simbólico em direção ao mágico. Realidade mítica *in statu*

²⁸ Moeda de cobre ou algo semelhante us. para tocar berimbau, e que serve para variar as notas musicais mediante o tipo de pressão que se faz com ela na corda desse instrumento.

[Pl.: -ões.]

[F.: Aumentativo de dobra 'antiga moeda'.] (AULETE, 2017)

nascendi através do gesto do corpo do angoleiro, ou do canaque, e em relação aos ecossistemas que os constituem.

O jogo de mandinga da Capoeira Angola, com tal qualidade, em seu aspecto fundamentalmente dinâmico, lança-nos adiante, obrigando-nos a ultrapassar a ideia implicada em *jogo humano*, a partir da possibilidade de, para além de *ser-no-mundo*, *ser-mundo*, o próprio projeto da circunstância formadora do cosmos, campo de possibilidades espaço-temporais onde se institui e se estabelece o *Dasein*²⁹.

²⁹“O *Dasein* (...) exprime bem o fato de que a existência não se define só como ultrapassagem, que transcende a realidade dada em direção à possibilidade, mas que essa ultrapassagem é sempre ultrapassagem de alguma coisa, é sempre concretamente situado, ou seja, é aí. Portanto, existência, *ser-aí*, ser no mundo, são sinônimos. Todos os três conceitos dizem de fato que o homem está situado de maneira dinâmica, que é no mundo do *pode ser*, ou ainda (...) na forma do projeto” (VATTIMO apud DI FELICE, 2009, p.57).

3.2. CONHECIMENTO MÁGICO

Figura 27. A magia no gesto. Foto de Thiago Pierangelo

Que luta! Não é nada disso! Cobrinha Verde foi um grande mandingueiro. Mestre Pastinha foi um grande mandingueiro. Traíra foi mandingueiro, Waldemar é mandingueiro que sabia entrar; sabia sair do pé da capoeira. É isso que é a mandinga. E se tiver inteligência, aprende. Se, também, acreditar no santo. Porque eu conheço: é seu Ogum que é o dono da Capoeira. Seu Ogum é o rei da Capoeira. Quem comanda a Capoeira é seu Ogum. Então aí no pé do berimbau tem que fazer a oração, ali, rezar ali... Na vida também. Para chegar aos Estados Unidos usei foi a força de Deus e dos Orixás, meus santos, para chegar aqui, a força deles. Aí eles me deram força para eu criar a mandinga; aí eu fui criar a mandinga. Me deu inteligência, sabedoria para eu poder botar a capoeira pra frente. O mandingueiro, mesmo, Cobrinha Verde era um homem que bala não pegava nele. Atiravam nele, a bala não pegava. Tinha muita oração. Ele tinha sessenta e cinco orações. Mandingueiro velho, Cobrinha Verde. Sessenta e cinco orações completas, tudo gravado na cabeça. Aí é que é o mandingueiro. Esse Besouro também, muito mandingueiro. Mas tem que fazer essa mandinga e não deixar quebrar a força; ter aquele resguardo certo. A mandinga é poderosa e já vem lá de longe, com os africanos (JOÃO GRANDE in LIMA, 2016).

As mãos de Mestre João Grande acomodam, cuidadosamente, as ervas do incenso no defumador. O ano é 2004 e tem o mestre 71 anos de idade. Percorre, então, cada metro quadrado do espaço onde funciona o *Capoeira Angola Center of Mestre João Grande*, na cidade de Nova Iorque, em um silencioso ritual que preenche todos os espaços com as ervas de seus guias e protetores espirituais. A fala do mestre, ao fundo, segue construindo sua compreensão do *mandingueiro*, “aquela pessoa que sabe muitas orações”, toma seus banhos de folhas e incensa o corpo — devidamente resguardado de “se deitar com mulher” por três dias e “fechado com pamba³⁰” — antes de ir à roda de Capoeira.

A sequência é a cena de abertura do documentário *Mandinga em Manhattan*, de Lucia Correia Lima (2004). O filme propõe, em linhas gerais, uma reflexão sobre os aspectos espaço-temporais da prática e transmissão da Capoeira. Para além de uma cultura tradicional afro-brasileira, o jogo vem sendo, há décadas, disseminado pelos quatro cantos do mundo, e a autora, com a colaboração de Mestre Cobra Mansa³¹, investiga possíveis desdobramentos, causas e consequências desse processo. Eis que, na página 64 do seu livro de mesmo nome, a autora, também capoeirista, reforça o papel de *griot* exercido por João Grande. O termo africano faz referência aos contadores de histórias das antigas tribos da África Ocidental e sua função na significação do visível e do invisível vivido, sentido, experimentado.

A cosmogonia, a magia do jogo, desde seus antepassados, é *presentificada* por Mestre João Grande na Capoeira Angola que recebeu de Mestre Pastinha e sobre a qual tem “responsabilidade de guarda e difusão” (LIMA, 2016).

O mestre de Capoeira Angola é aquele capaz da construção de um real possível, uma teia de significações que dê conta da “missão da preservação do *conhecimento* por meio da oralidade” (LIMA, 2016, p.64). Se aqui damos início a uma sessão

³⁰ (pem.ba) sf. 1. Bras. Umb. Bastão de giz com cola, usado para riscar pontos (sinais mágicos) que identificam a linha vibratória de cada entidade.

2. Ang. Caulim com que os curandeiros riscam ou marcam o que deve ser protegido dos maus espíritos

3. Ang. Ato de feiticeiro ou curandeiro; FEITIÇO.

4. Bras. Vulg. O pênis.

[F.: Do bântu.] (AULETE, 2017)

³¹ Cinézio Feliciano Peçanha, o Mestre Cobra Mansa, é uma das mais influentes personalidades da Capoeira Angola na atualidade. Um dos fundadores da FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola) (FICAMUNDO, 2017).

intitulada *Conhecimento Mágico* é por, em certa medida, entendê-lo como última instância a ser construída e exibida àquele que lê o presente trabalho. É *última* por respeitar uma espécie de modelo de apresentação do conhecimento bastante explorado nos gabinetes acadêmicos, aquele das relações causais — então, tudo culminaria com o conhecimento que dá sustento àquilo que já foi dito em páginas anteriores; muito embora seja fundamental sublinhar seu caráter circular tal qual próprio jogo da Capoeira Angola, helicoidal, talvez, que mantém encobertos seus pontos de início e fim.

Figura 28. Dedicção absoluta no tocar, vontade. Foto de Thiago Pierangelo

Bastaria um breve “exercício de descolonização” do pensamento para concluir pela enormidade da rede costurada pelos fios ancestrais da Capoeira. Mas nada é tão breve e daí serem necessárias as linhas que culminam com este pequeno excerto. “Não se trata, enfim, de propor uma *interpretação* do pensamento ameríndio [o que, certamente, aplica-se à Capoeira], mas de realizar uma *experimentação* com ele, e, portanto, com o nosso: ‘every understanding of another culture is an experiment with one’s own’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 218). A natureza de tal *experimentação* é deixar falarem os mestres e seguir as picadas que suas vozes abrem. É também dobrar

nosso próprio conhecimento, tal como indica acima a passagem de Wagner reproduzida por Viveiros de Castro, esforçando-nos para não concluir pelo *isto-é-assim* ou pela folclorização de uma espécie de construção secular que, em primeiro lugar, escapa ao nosso domínio. Do ponto de vista metodológico, eis uma consideração crucial.

O que é, finalmente, o *conhecimento* em *conhecimento mágico*?

Entende-se, para efeito, o conhecimento como um conjunto de proposições sobre a totalidade de coisas do mundo. São práticas e enunciados criados, disseminados e mantidos por um coletivo específico, de acordo com suas próprias regras e temperamento ou *phýsis*. A Capoeira surge, aos olhos do branco ocidental, como um “(...) um dos maiores problemas de ordem social da capital do país e quiçá do Império (...)” (SOARES, 2004, p.21) para, dois séculos mais tarde, internacionalizar-se, erguer endereços em todo o mundo e culminar como Patrimônio Mundial Imaterial da Humanidade. Decerto, entre os registros policiais encharcados de terror e repreensão e as academias de chão lustrado, espelhos e uniforme (LIMA, 2016, p.55), um grupo significativo de mudanças poderia ser computado. Mas a tarefa de organizar as coisas do mundo da Capoeira como *foram* (1) e como *são* (2) atenderia apenas um impulso enciclopédico³² sem, de fato, descer ao minúsculo do assunto. **E o minúsculo do assunto é o modo como o sentido é construído e organizado, seu substrato, desde tempos imemoriais.**

O *conhecimento mágico* está ancorado em uma espécie de conhecimento chamado “comum”. Daqui partimos. Logo será concluído, em consonância com o que propõe Michel Maffesoli em *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*, que ao conhecimento comum corresponde uma “**epistemologia do cotidiano**” (MAFFESOLI, 2010, p. 195). Trata-se de uma sabedoria ancestral, coletiva, construída a partir das experiências estéticas vividas. Mestre Pastinha, sobre a Capoeira, afirma que é “mandinga de escravo em ânsia de liberdade. Seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sagaz capoeirista”, daí o caráter

³² “Constranger a heterogeneidade da vida à unicidade do conceito sempre teve graves consequências para a história humana. [...] Trata-se de uma dicotomia estrutural que, prudentemente, institucionaliza a contradição, convocando-a à cena somente para assegurar maior propriedade ao conjunto” (MAFFESOLI, 2010, p.63).

libertário, a capacidade de ir além do *real* — dos pactos que compõem o real — por meio do conhecimento comum.

O pensamento libertário é parte desta sabedoria. A carreira do espírito acompanha o curso do mundo. Isto justifica o nomadismo intelectual. A errância espiritual necessita de um espírito aventureiro que, às vezes, pode mesmo passar por traidor ou oportunista. Àqueles que em nada crêem, que a nada se ligam — justamente porque passam, porque tudo passa — o resto (descoberta, ‘invenção’, carreira) é dado por acréscimo. E isto que, até de maneira engraçada, terá sempre o condão de irritar os funcionários do pensamento (MAFFESOLI, 2010, p.53).

A “carreira do espírito” é a negativa, a negação da Capoeira Angola. E de volta a Geraldo. Move-se, em negativa³³ sobre uma filiação religiosa, bem como filiações quaisquer. Pois se há um lugar ao qual o “pensamento libertário” faz referência, este lugar é, sem dúvida, o corpo. O corpo jogado no jogo. É o corpo o sistema de registro e difusão da Capoeira sendo, portanto, o núcleo **cognitivo** da prática. É o corpo aquilo que se põe presente nos treinos e nas rodas — ou na presença de outro corpo, do instrumento musical, do pé do mestre, da ladainha, do golpe desferido etc. A relevância do corpo acompanha a tese de Vilém Flusser sobre os gestos (FLUSSER, [1991] 2014). Tese, aliás e curiosamente, contrária àquela publicada em *Língua e Realidade*, no ano de 1963. No primeiro livro de Flusser, lê-se que “dada nossa definição da realidade como conjunto de palavras e de palavras *in statu nascendi*, é o estudo da língua possivelmente a única pesquisa legítima do único cosmos concebível” (FLUSSER, 2007, p. 50). Ao passo que em seus *Gestos* — última obra levada, em vida, a público — o pensador conclui:

³³ “É chamado de *Negativa* todo movimento defensivo executado com o auxílio das mãos e dos pés no solo, dando sequência ao jogo de dentro, assim como a maioria dos movimentos defensivos utilizados no jogo de fora é chamada de *Negação*. Porém, a maneira mais utilizada para aplicar a negativa consiste em uma queda rápida do corpo, com uma perna estirada e a outra completamente encolhida, servindo de apoio no chão, juntamente com a mão do outro lado do corpo; o outro braço deverá ficar na altura do rosto, servindo de escudo, caso o golpe nos alcance. Nesta posição, o capoeirista poderá contra-atacar com diversos golpes” (BOLA SETE, 1997, p. 50).

Para compreender como pensamos, devemos observar as mãos: como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos (...). Mas tal constatação é importante também para a captação da estrutura do mundo no qual estamos. É mundo estruturado de forma especificamente humana: é praticamente (isto é, manualmente) 'dado' (FLUSSER, 2014, p.82).

Figura 29. Corpo que aprende. Foto de acervo do GCAR (2017)

Assim, o *conhecimento mágico* assume como um dos seus pilares o corpo. O corpo que, por meio do gesto³⁴, encanta e informa o pensamento coletivo. É evidente, entretanto, que um corpo isolado não deve ser alçado ao lugar de informante particular. Não se trata, logo, do modo como o corpo deste ou daquele mestre inspeciona e anuncia as coisas do mundo. Está o corpo do capoeira inscrito em uma rede ecossistêmica determinada, singular e, sobretudo, dialógica. É dialógica a rede em tantos modos quanto os que podemos imaginar; mas, por se tratar de um estudo

³⁴ “A existência se manifesta por gestos. O homem está no mundo na forma dos seus gestos” (FLUSSER, 2014, p. 36).

específico, haveremos de circunscrevê-los. A ideia implicada em dialogismo recupera, de imediato e *lato sensu*, um estado de conversação. O que a observação da prática da Capoeira indica, por sua vez, é a heteroglossia ou a “(...) coexistência, o confronto e mesmo o conflito entre diferentes vozes” (SANTAELLA, 2017). São vozes (verbo, som e imagem) humanas e não-humanas colocadas em situação de diálogo através do jogo jogado — as orações proferidas pelo mandingueiro, a moenda, o incensário, os pés calçados, o banho com folhas de aroeira, os cânticos, o escravo, o olhar que alcança uma foto de mestre Pastinha, a África, os orixás, a oralidade, o cuidado com os instrumentos da bateria, o silêncio: “nem tudo que se sabe se fala”, dirá João Grande (LIMA, 2016, p. 72). É igual monta em razão do que *não* diz nem mestre João Grande nem mestre algum nem o jogo que todas as lucubrações sobre o tema são, em certa medida, especulativas. Um esforço para depreender a organização de um cosmos que parte do corpo como campo de força e não como “modelo anatômico”. “O corpo humano é, nas tradições populares, o vetor de inclusão, não o motivo e uma exclusão (no sentido de que o corpo vai definir o indivíduo e o separar dos outros, mas também do mundo); ele é o vinculador do homem a todas as energias visíveis e invisíveis que percorrem o mundo” (LE BRETON, 2016, p. 40).

De volta aos *Gestos*, Flusser reconhece o caráter especulativo de seu esboço de uma *teoria geral dos gestos* (FLUSSER, 2014, p.13), quando se debruça sobre os “gestos sem rumo”. Se tomarmos a sequência de gestos de Mestre João Grande, descrita há pouco, damos conta do não esgotamento teórico, lúdico ou artístico do gesto chamado “vazio” (FLUSSER, 2014, p. 22). Os gestos têm fim em si mesmos. São movimentos estereotipados – ritos – que mobilizam não a razão técnica ou científica, tampouco a razão prática, mas o que o autor define como “razão estética” (FLUSSER, 2014, p. 33).

Martin Heidegger, por sua vez, quando se debruça sobre a origem do pensamento ocidental na palavra de Heráclito, busca algo que seja “vigoroso e essencial, a partir do ‘fogo’ e do ‘jogo’ e assim remeta à presença dos deuses” (HEIDEGGER, 1998, p. 38). O autor de *Ser e tempo* investiga a origem do conhecimento, seus pilares visíveis e invisíveis, sua essência. Suas lucubrações em torno das “estórias” do pensador de Éfeso, levam-no ao gestual da deusa Artemis, cuja

essência é “aquela de surgir para o mundo no domínio da luz e do iluminado” (HEIDEGGER, 1998, p. 39). Artemis percorre as florestas e montanhas, com sua tocha, portadora da luz, caçadora na natureza à procura de vestígios que ponham em confronto com a plenitude da vida. A natureza, aqui, novamente representada por *φύσις* (*phýsis*), significa, segundo o autor:

O que a partir de si mesmo surge para o aberto e o livre que, nesse surgimento, permanece e aparece, doando-se para o livre no aparecimento, embora sempre siga uma regra. Vigorar é a essência do jogo. À φύσις pertence o jogo. As ninfas que jogam e tocam o jogo da natureza são parceiras de Artemis. A lira é o sinal do jogo de cordas, do jogo em geral. No modo grego de pensar, a lira ‘é’ o arco. Este arremessa flechas portadoras de morte. A caçadora que busca o vivo, para que ele encontre a morte, traz os sinais de morte e jogo: arco e lira (HEIDEGGER, 1998, p. 39).

Neste ponto, a contradição que brilha desde o aparecimento da deusa grega — vida e morte, luz e escuridão, sim e não — ilumina também nosso retorno ao fenômeno jogo, em seu sentido mais profundo. Não mais sob a ótica do imediatamente útil, do jogo humano e seu aspecto de realidade, mas da **magia** do jogo, revelada pelo aparecimento do contrário, da luz de Artemis, que já nos “permite originariamente a visualização do extraordinário na luta no ordinário. (...) Essa luta não é somente insuperável, mas pertence à sua essência lutar contra a superação e toda tentativa de superação” (HEIDEGGER, 1998, p. 40).

Figura 30. Deuses e mortais na beleza do gesto. Foto de Thiago Pierangelo

A Capoeira Angola é jogo jogado, “fenômeno da vida estética” (FLUSSER, 2014, p. 33). Como experiência artístico-profana que é, reúne, em seus gestos, a liberdade de revelar-se ou velar-se ao outro, à natureza, ao cosmos. Pre-sença³⁵.

O cotidiano vivido junto a Geraldo, assim como a sabedoria dos velhos mestres como João Grande, ensina-nos que a Capoeira Angola é ferramenta capaz de acessar a magia, o encantamento, ainda que não seja uma religião. Os fundamentos e a energia, ou a força movimentada nos gestos cotidianos do capoeira, fazem com que se encontre a si mesmo no mundo. “Sendo a experiência estética, ao contrário do instrumento, irredutível ao momento de concluir, ela própria abre e funda um mundo, pois provoca profundas mudanças no ser da compreensão” (BAIRON, 2010, p.21). No gesto de rezar, cantar uma louvação, ou tocar atabaque, por exemplo: não basta seguir

³⁵ No anexo de seu livro *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 2014, p.157), Merleau-Ponty apresenta uma breve, porém densa reflexão acerca da presença em relação às coisas, no sentido amplo do termo: “Este algo a que estamos presentes e aquilo que nos é presente são (seríamos tentados a dizê-lo) as coisas, e aparentemente todos sabem o que se deve entender por isso. Esta pedra e esta concha são coisas, no sentido em que nelas há – para além do que vejo e toco nelas, de seu contato áspero com meus dedos ou com minha língua, do ruído que fazem caindo em cima da mesa – um fundamento único para todas essas ‘propriedades’ (e para muitas outras, para mim desconhecidas) que as impõe à pedra ou à concha, ou pelo menos encerra suas variações dentro de certo limite (...). A coisa, portanto – feitas todas as reservas acerca daquilo que possa advir e da possibilidade de sua destruição – é um nó de propriedades, das quais cada uma é dada se a outra o for. Aquilo que a coisa é, ela o é por arranjo interno, plenamente, sem hesitação, sem fissura: ou tudo ou nada”.

o “método” necessário — o rito — para que a reza ou o toque chegue aos deuses. O conhecimento mágico não é técnico, tampouco teórico, mas fundamentalmente estético. “Dedica-se de corpo e alma ao gesto. É precisamente por isto, por tal dedicação total ao viver a sua vida, que, espontaneamente, às vezes o deus aparece (...) porque ter a experiência do deus é aspecto de ter a experiência de si mesmo” (FLUSSER, 2014, p. 33). É saber-fazer a mágica acontecer no *jogar* com o corpo e espírito. Transe. Verdade e mentira. Zero e um. Encantaria.

Ou sim, sim, sim

*Ou não, não, não*³⁶

³⁶ Coro repetido em um corrido da Capoeira Angola. Autor desconhecido.

3.3. ENCANTARIA³⁷: O JOGO CÓSMICO

Figura 31 – A cabaça, caixa de ressonância do berimbau. Foto de Thiago Pierangelo

- Você se lembrou de escrever sobre a dança de Shiva?, perguntou Geraldo.
- Me lembrei, sim!, respondi, mentindo.
- Não pode se esquecer de colocar lá!

³⁷ “No Maranhão o termo *encantado* é usado nos terreiros de mina, tanto nos fundados por africanos quanto nos mais novos e sincréticos, e nos salões de curadores ou pajés. Refere-se a uma categoria de seres espirituais recebidos em transe mediúnico, que não podem ser observados diretamente ou que se acredita poderem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho, ou em vigília por pessoas dotadas de vidência, mediunidade ou de percepção extrasensorial, como alguns preferem denominar. São voduns, gentis (nobres) caboclos e índios que moram em encantarias africanas ou brasileiras e que incorporam em filhos-de-santo” (FERRETTI, 2015, p. 2). “São representados geralmente nos terreiros de São Luís (MA) como:

- 1) seres invisíveis à maioria das pessoas ou algumas vezes visíveis a certo numero delas;
- 2) que habitam as encantarias ou “incantes”, situados “acima da Terra e abaixo do céu”, geralmente em lugares afastados das populações humanas;
- 3) que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, “sem morrer”, ou que nunca tiveram matéria;
- 4) que entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, terecô (religiões afro-brasileiras) e em outros locais onde são chamados.” (FERRETTI, 2015, p. 2).

Significar o mundo, seu próprio mundo. “Cada pessoa é um universo” — afirma Geraldo. *Ser-mundo: o conhecimento mágico. O mágico em conhecimento mágico.*

A construção narrativa que culmina com o diálogo de abertura desta seção tem — assim como todo o presente trabalho — forma espiralada: voltas e mais voltas ao redor de algo que não se consegue capturar. Eis o jogo da Capoeira Angola: circular e infinito. Tudo o que construímos até aqui é uma tentativa de capturar uma muito particular compreensão acerca do que há de mais fundamental e, por isso, anterior à nossa capacidade de significação. A não ser, já dissemos, na própria experiência. No invisível da experiência. Isso porque o tipo de conhecimento que investigamos se dá desde a razão fundamentalmente estética, conforme pudemos concluir na seção anterior. Nas culturas populares e tradicionais, a exemplo da Capoeira Angola, “a existência se manifesta por gestos. O homem está no mundo na forma de seus gestos” (FLUSSER, 2014, p.36). As mandingas e orações dos velhos mestres, as repetições do coro na roda, a entoada do gunga, são gestos capazes, em sua forma, de presentificar a força que move a existência, que a inscreve no cosmos.

Todavia, o que têm a dizer um beija-flor, uma árvore, uma faca?

Geraldo, por vezes, visita os sonhos de alguns de seus alunos. Um velho, Omolu³⁸, uma caixa de abelhas, um berimbau. Tudo é real. É encantaria. São sonhos de proteção, sonhos de Capoeira. Uma luta de facão sobre uma pedra, no prenúncio da violência real, olhos furados na roda de Capoeira. A *forma* do aparecimento é determinante do modo de acesso ao fenômeno, um alinhamento energético — o sonho de defesa — e à *salvação* nele contida.

— E você acha que isso é o que se chama mandinga?, pergunto.

— Não! Isso é uma coisa mais sutil. Na mandinga, você faz uma coisa para isso acontecer. Eu não, ela (a encantaria) ocorre naturalmente. Um livramento que vem do espírito. É diferente. Está mais para metafísica do que para mandinga. Mas é certa mandinga: uma

³⁸ (o.mo.lu) Rel.

sm.

1. Nas religiões afro-brasileiras, orixá da varíola e das doenças contagiosas, forma idosa do orixá Xapanã, denominação tabu. No candomblé, identifica-se com são Lázaro e são Roque [Com inic. maiúsc.] [F.: De or. africana. Cf.: Abaluaiê.] (AULETE, 2017)

mandinga no espírito, no *ser*. A mandinga é preparada, enquanto eu tenho alguma coisa, dos meus antepassados, que me protege, ou alguma coisa por aí (PIERANGELO, 2017).

A compreensão da anterioridade da energia mobilizada na *forma* do *ser* do capoeira parece intuir, então, seu caráter reticular, nó e conjunto de infinitos nós, circunstancialmente inscrito no cosmos, quando “(...) a persona parece subordinada a uma totalidade social e cósmica que a ultrapassa” (LE BRETON, 2016, p.40). E o que chamamos aqui de encantaria se aproxima, em alguma medida, da ideia de “uma inscrição do homem em um tecido holista no qual tudo está em inter-relação, onde um gesto ameaça o cosmo e desencadeia forças deliberadamente (feitiçaria) ou por inadvertência” (LE BRETON, 2016, p.40). Portanto, é o conhecimento mágico, o conhecimento estético comum, vivido no corpo, e capaz de estabelecer trocas, diálogos, significado aos sonhos, à totalidade das coisas. E, justamente, nessa existência inter-relacional — jogo cósmico — manifesta-se a essência do *ser*³⁹, a matéria-prima, a *força* cósmica. Nas palavras de Sergio Bairon, “o mundo é a soma infinita de horizontes em que habitam as coisas, os seres e os conceitos, é a própria condição de existência do ser-aí, do estar-aí, mas agora com a possibilidade de o ontológico se manifestar por meio do ôntico” (BAIRON, 2010, p. 25).

³⁹ “O homem africano tradicional (*e isto se aplica, em certa escala, ao velho mestre de Capoeira Angola*), está imerso no seio do cosmos de sua comunidade, ele participa da linhagem de seus ancestrais, de seu universo ecológico, e isso nos fundamentos mesmos do seu ser. Ele permanece uma espécie de intensidade, conectada a diferentes níveis de relações. É deste tecido de trocas que ele tira o princípio de sua existência” (LE BRETON, 2016, p.30, *italico nosso*).

Figura 32 - *Ser-mundo*. Foto de Thiago Pierangelo

Ora, se aqui completamos uma volta desse trabalho, percebemos que o movimento circular, helicoidal de toda a nossa narrativa se dá na órbita dessa energia. A força criativa, capaz de significar, inaugurar o real, ele próprio, encantaria, qual o voo do besouro de nosso primeiro capítulo, o que nos conecta novamente a Muniz Sodré, capoeirista que, em outro de seus livros, *Jogos extremos do espírito* (1994), dedica o capítulo *O vazio e a força* a refletir sobre o que classifica como um “potencial de transformação e passagem que preside a existência de todos os entes no mundo” (SODRÉ, 1994, p.61), um princípio comum entre diversas culturas e sociedades, como os melanésios, hindus e africanos, que possibilita o extraordinário. E empresta de Schopenhauer o termo “‘vontade’ — misterioso, sem origem, fim ou causa, repetindo-se eternamente” (SODRÉ, 1994, p.60), para nomear a força criadora *em movimento*, que chamamos aqui de jogo cósmico:

Essa ação da natureza é o que se chama *dynamis*, objeto de pesquisa da astrologia, magia e física. A dinamização consiste na prática em fazer atuar uma espécie de inteligência inconsciente ou força interna

das coisas ou pessoas, ao mesmo tempo material (concreta, localizável) e espiritual (psíquica e capaz de agir à distância), situada numa dimensão *diferente* (indizível) da realidade convencional, mas atingível pelos ritos ou quaisquer atos que possam acionar atração simpática das formas convenientes (SODRÉ, 1994, p.63).

Sublinhemos, pois, que, para além da sacralização, da experiência religiosa, ou da magia, o que chamamos encantaria, por sua vez, não é algo diretamente relacionado a alguma espécie de eficácia, tampouco é certa sua manifestação através de ritos específicos. Geraldo, ao falar sobre o aguçamento de sua percepção espiritual, arquetípica, em relação à Capoeira Angola, reivindica um “mundo metafísico” que não é acessado, necessariamente, por meio dos ritos. Para ele, “o rito é uma ferramenta para abrir esse canal”, sendo a energia do capoeira é uma “arma de libertação de si próprio”, que pode chegar à força dos antepassados por um trajeto espiritual único.

—Que nem a gente lá no grupo: essa coisa de *you* levar o ritual. Quando *you* está no gunga, levar o ritual, encantar os dois jogadores. A roda de capoeira é uma encantaria. O pessoal fala que é um rito, mas é uma encantaria. É rito, mas é encantaria, porque depende de quem está cantando. É a mesma coisa, mas quando o cantador é bom, ele encanta (Entrevista com Geraldo, 2017).

Novamente destacamos a *forma*, a plasticidade dos vínculos estabelecidos na realização da existência através do vazio e absurdo⁴⁰ gesto, e a *vontade*, nele manifestada. Assim como a forma do saber-dizer é fio condutor da experiência estética que é o primeiro contato do leitor com o presente trabalho. Daí a verdade instaurada na narração do fato, ele próprio. Daí a Capoeira ser “mandinga de escravo em ânsia de liberdade”. Daí “seu princípio não ter método e seu fim ser inconcebível ao mais sábio do capoeirista” — disse Mestre Pastinha. Também a narrativa, nas culturas de tradição oral, a exemplo da Capoeira Angola, instaura, na forma do seu aparecimento, no viver o gesto de contar, ensinar — experiência estética — possibilidade de mobilização da força cósmica na presentificação do real, ali ou aqui.

⁴⁰ “Descubro-me no gesto absurdo, porque sou, no fundo, absurdo, e vivo minha vida em tal gesto absurdo, porque viver é coisa absurda” (FLUSSER, 2014, p.40).

Le Breton, ao investigar o que chama “uma antropologia cósmica” do corpo, recupera o caráter reticular e concomitante da presença do homem, qual seja um “campo de força em poder da ação sobre o mundo, e sempre a ponto de ser influenciado por ele” (LE BRETON, 2016, p. 40), e o poder criativo da narração como chave de acesso ao real, ponte sobre a qual se inicia um movimento — a força cósmica — capaz de significação, criação de sentido. Le Breton apresenta passagens da obra *Les évangilles des quenouilles* — um apanhado de contos medievais — publicada em 1480, que iluminam a forma como os saberes tradicionais aparecem na experiência estética cotidiana e como, através dessa forma, é mobilizado o “poder envolvente que rege o mundo” (LE BRETON, 2016, p. 41). Ali, o autor recupera alguns dos trechos da obra original⁴¹:

Quando os cachorros uivam, devemos tapar os ouvidos, porque eles trazem más notícias. Em compensação, devemos ouvir o cavalo quando ele bufa ou relincha. (...) Aquele que bebe água-benta aos domingos, na grande missa, afastará o diabo mau, que não poderá se aproximar dele a mais de sete pés durante toda a semana (LE BRETON, 2016, pp.76-78).

Da mesma maneira, ao refletir sobre a encantaria, Geraldo relembra as primeiras experiências que o fizeram pensar a força cósmica, a partir dos contos e lendas, comuns em sua comunidade de origem, Guarapiranga, no Maranhão. Conta que seu avô, além de fazer barcos, fabricar suas próprias ferramentas e roupas, era reconhecido contador de histórias, que reunia velhos e crianças, homens e mulheres ao redor do fogo nas noites de lua cheia. Ali, na presença dos deuses e mortais, na forma como a narrativa estabelecia vínculos com a imaginação daquela comunidade, a dedicação absoluta ao gesto narrativo — como que evocando um espírito — a realidade era concebida, através da energia em movimento do fato narrado. Jogo cósmico.

⁴¹ *Les évangilles des quenouilles*, escrito originalmente por Fouquart de Cambray, Duval Antoine, Jean d'Arras, em 1480 (LE BRETON, 2016).

Figura 33 – Geraldo narra histórias reais da floresta. Foto de Thiago Pierangelo

–Aquele lugar também (era encantado). Tinha o boi-preto, tinha a mãe-d'água... E isso era real! Tinha o assoviador, o bicho-folharal. Isso tudo são seres antigos daqui do Brasil, muito antigos, antes da escravidão. Antes dos negros chegarem, existiam outros aqui. Aí que dá a encantaria em determinados lugares. Um pote de ouro, uma árvore, que tem dentro de si uma determinada pessoa, ali naquela árvore. Ou uma pessoa que, quando você olha para o pé, é um pé de pato, aí some (...). Por exemplo, meu avô falava assim: 'naquele lugar, lá no Quebra-pote⁴², onde tem a tabatinga⁴³. Ali, quando eu estava passando com o cavalo, vi aquele homem do nada'. Primeiro o cavalo vinha refugando. Aí ele viu aquilo, que era do próprio lugar mesmo. E o refugava, não queria passar por ali. Quando ele obrigou o cavalo a passar, viu um homem do nada: - 'o senhor tem água aí, pra beber?' E quando ele olhou para o pé, era um pé de pato. Aí, então, sumiu! E isso é uma história real! Aconteceu! (PIERANGELO, 2017).

⁴² Quebra-pote é o nome de uma região próxima a São Luís do Maranhão.

⁴³ (ta.ba.tin.ga)

sf.

1. Bras. Argila mole, branca ou esbranquiçada.

2. P.ext. Argamassa, feita com essa argila, para caiar e revestir paredes, muros etc. de construções populares.

3. GO Terra argilosa de cores variegadas.

[F.: Do tupi toua'tina. Var.: tauatinga, tobatinga.] (AULETE, 2017).

A encantaria, segundo Geraldo, pode se dar com todas as coisas. É a *simpatia* da “atração simpática” (SODRÉ, 1994, p.63). Pode se manifestar de várias formas, diversos modos de acesso. O latido do cachorro avisa sobre a presença de estranhos. O arame do berimbau quebra. O colar de contas arrebenta, durante a roda de Capoeira. A árvore que o protege. A reza antes de comer. *A metafísica da Capoeira Angola*. Ela não é atingível somente através da pureza do rito, nem mesmo da beleza estereotipada do gesto, mas, para além de tudo isso, está conectada à essência da existência, ao movimento do jogo cósmico. Por isso não há a possibilidade de apreendermos — desde esse ou daquele referencial epistemológico — este algo, *espírito* que habita o invisível nas páginas do presente trabalho. Sua compreensão não se dá através de delimitação conceitual, não há fim, não há objeto. Trata-se de um *ser* em movimento, realidade *in statu nascendi*, “um projeto indeterminado, incompleto, encontrando na incompletude e na infinitude suas potenciais identidades, (...) que ainda não pode ser captado por nenhuma estrutura técnica de comunicação, por outro lado, sempre teve seu espaço garantido na experiência estética” (BAIRON, 2010, p.26).

Então, realidade em estado bruto, substância comum a todas as coisas, ao cosmos. O conhecimento mágico do angoleiro é a compreensão dinâmica, viva, da encantaria. A percepção da transcendência do ser-no-mundo⁴⁴, ou, como sintetiza Le Breton, referindo-se às narrativas de *Les évangilles des quenouilles* (mas perfeitamente aplicável às histórias de Geraldo), nas quais “cada proposta evoca a correspondência simbólica que subordina estreitamente todos os componentes animais, vegetais, minerais, climáticos ou humanos a veias sutis de energia, a causalidades singulares em que parece que jamais o acaso ou a indiferença têm possibilidade de um acometimento” (LE BRETON, 2016, p. 41).

Inevitável o estranhamento frente às constatações — ou especulações — acerca do que aqui chamamos de encantaria. Voltemos ao jogo da Capoeira Angola. Pode um mestre de Capoeira se fazer desaparecer, como o fez Besouro Mangangá em diversas ocasiões? Que tipo de relações são desencadeadas e apreendidas no infinito de gestos vividos pelo capoeira, para além do rito *roda de capoeira*? Que nós são

⁴⁴ “Ser-no-mundo como transcendência, como jogo transcendental é sempre formação de mundo” (HEIDEGGER, 2009, p. 335).

atados e quantos outros são desatados, em tempo real, na realidade, no cosmos?
Estamos, aqui, circulando que tipo de força?

Certa vez, durante uma das palestras de Mestre Moraes, perguntado sobre sua compreensão do jogo da Capoeira Angola como símbolo especulativo para acessar o inalcançável jogo da totalidade de possibilidades, o jogo cósmico, o mestre respondeu, sorrindo, com uma de suas ladainhas:

*Vamos lá brincar na roda
No jogo do embolador
Nesta roda de mandinga
És o meu que Deus mandou
Os seus olhos já me dizem
que eu sou o ganhador
Quero ver rodar na roda
na roda viver o rodar
Na roda vou dar uma volta, aí meu Deus
Vou ver o mundo girar
Na volta que o mundo deu
Na volta que o mundo dá
Se eu vencer nesta roda
Na outra da pra levar, camaradinho!*

Brincando Na Roda (2017), Mestre Moraes

Pois nem Mestre Moraes, nem os pré-socráticos, tampouco os físicos mais consagrados da ciência moderna se atrevem a nomear, diretamente, o *que* é mobilizado *na* e *pela* encantaria. Aqui evocamos também os físicos, uma vez que nossa intuição, ou compreensão em construção, flerta com os conceitos de “força” ou “energia”, em torno dos quais “a ciência costuma estabelecer classificações (energia cinética, elétrica, potencial, química, luminosa etc)” (SODRÉ, 1994, p. 64). Pois seja qual for a energia sobre a qual estamos falando, classificá-la, especulativamente (como toda classificação), em “energia” implica sublinhar seu caráter dinâmico. A transformação que está na essência do gesto humano. Energia, que flui através do

espaço-tempo, do espaço de todos os espaços e do tempo de todos os tempos, o cosmos. **Movimento.** Para além da energia das transformações físicas e químicas de toda a matéria, o que está em jogo, aqui, é o “movimento fundamental”, aquele que “não se apreende por conceitos clássicos. (...) Essência das manifestações fenomênicas, distinguindo-se por isso da energia, que é uma forma já sistematizada do movimento essencial da criação. O movimento está no âmago da matéria, que por sua vez é só energia” (SODRÉ 1994, p. 65).

Pensemos, pois, o movimento.

Figura 34 – “Quando as pernas fazem miser (metafísica e prática da Capoeira)”. Manuscrito de Mestre Pastinha, datado do ano de 1960 (FILHO, 2017)

Mestre Pastinha define a ginga como uma “perfeita coordenação de movimentos do corpo” (PASTINHA, 1988, p.40) que combinam suavidade, flexibilidade e, sobretudo, equilíbrio. O corpo do capoeirista, em situação de jogo, se movimenta “com a suavidade e graça próprias de um bailarino” (PASTINHA, 1988, p.40), porém em uma fração de segundo, uma rasteira, uma cutilada e lembramos que a Capoeira é luta violenta. Vida e morte. **“Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira, além de ser sua característica fundamental”** (PASTINHA, 1988, p.40). Acreditamos que, na ginga, manifesta-se o movimento fundamental do corpo do capoeira, que não existe como entidade isolada, mas como parte integrante de uma estrutura dialógica reticular de infinitas associações, que passam pelo outro, a roda, as coisas visíveis e invisíveis, todo o universo de significações, o cosmos.

Nos ensinamentos cotidianos de Geraldo, acerca dos fundamentos da Capoeira Angola, todo movimento é um universo de associações. Há os movimentos definidos por ele como “laborativos”: aqueles que trazem na sua *forma de ser* toda a história do trabalho duro dos negros e caboclos nas lavouras, engenhos; além de toda sorte de atividades braçais que moldavam seus corpos e mentes. Cada gesto, se feito com verdade, tem o poder de nos conectar a todo esse universo de significações. Toda a vontade — força cósmica —, repetida ao longo de séculos, é presentificada ali naquele movimento.

Entretanto, assim como fez Mestre Pastinha, à ginga Geraldo dedica especial atenção. Para ele a ginga da Capoeira Angola tem forte relação com a *dança de Shiva*⁴⁵, dos hindus — convicção que naturalmente, causa certo estranhamento à primeira vista, porém que ele reforça, a cada vez que repete os movimentos cuidadosamente: pontas dos pés tocam o chão com a firmeza e suavidade de um balé de coreografia inimitável.

Uma primeira investigação sobre a referida dança, leva-nos, quase que por acidente, ao livro *O Tao da física — uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*, de Fritjof Capra; autor que, após doutoramento em

⁴⁵ “De entre as suas muitas encarnações, *Shiva*, um dos mais antigos e populares deuses indianos, surge sob a forma de Rei dos Dançarinos. Para o hinduísmo, a vida é parte de um enorme processo rítmico de criação e destruição, de morte e renascimento, e a dança de Shiva simboliza esse eterno ritmo de vida-morte que prossegue em ciclos intermináveis” (CAPRA, 1989, p. 201).

Física pela Universidade de Viena, em 1966, vem dedicando seus esforços a uma extensa produção que busca, desde uma perspectiva ecológica e holista, os pontos de aproximação entre as ciências modernas ocidentais e os saberes tradicionais, sobretudo orientais, como o hinduísmo, o zen-budismo e o taoísmo. Eis que, no livro, Capra consagra o décimo quinto capítulo, *A dança cósmica*, a uma densa reflexão em torno de importantes avanços da ciência que, a partir do século XX, aprofunda o estudo de partículas subatômicas — os elementos constituintes dos átomos — e seus “padrões dinâmicos que não podem existir como entidades isoladas, mas sim como partes integrantes de uma estrutura de interações inseparáveis” (CAPRA, 1989, p. 186). Trata-se de um infinito fluir de energia na transmutação de partículas, “um teatro dinâmico no qual se criam e destroem partículas sem fim”, dando origem a “estruturas estáveis que, por sua vez, dão origem ao mundo material que, novamente, não permanece estático, oscilando em movimentos rítmicos. Todo o universo está pois empenhado numa actividade e movimento incessantes — numa dança cósmica de energia” (CAPRA, 1989, p. 186).

Então, a essência do jogo, que chamamos aqui de *jogo cósmico*, a força que, acessada ou desencadeada através do gesto do capoeira revela a encantaria — o movimento fundamental e infinito da ginga de Mestre Pastinha e de Geraldo — parece encontrar, de certa maneira, correspondência na leitura de Capra sobre a física moderna, que “veio mostrar-nos que movimento e ritmo são propriedades essenciais da matéria; que toda a matéria, quer na Terra quer no espaço exterior, está envolvida numa dança cósmica contínua” (CAPRA, 1989, p. 201).

Geraldo acredita que a prática da Capoeira Angola em seu dia-a-dia promove um processo de equilíbrio e transmutação em seu *ser*, conectando-o a uma infinita cosmologia:

—Eu tenho isso no instinto, eu já tinha uma coisa com a Índia, desde os anos setenta. Aí vim parar na (Casa) Jaya⁴⁶. E, certa vez um indiano foi até lá, um mestre, falando sobre a dança de Shiva, e que eles batiam a ponta do pé. Aí eu fiz um paradoxo, e falei: é a ginga! É

⁴⁶ “A Casa Jaya é um centro eco-cultural localizado no bairro de Pinheiros, São Paulo. *Jaya* é uma expressão do sânscrito que significa ‘Salve! Felicidades!’” (CASA JAYA, 2017).

a ginga! E na batida do dedão, estimula-se a pineal (glândula). Aí que bateu: a Capoeira já vem fazendo isso instintivamente! Que é uma coisa quase universal, essas histórias, aí vem a ancestralidade... (PIERANGELO, 2017)

As associações de Geraldo parecem convergir com as reflexões de Capra que apontam para o poder metafórico da dança de Shiva, ao afirmar que “a dança de Shiva é o *universo dançante*: o incessante fluir de energia que forma uma infinita variedade de padrões que se dissolvem uns nos outros” (CAPRA, 1989, p. 202). Entretanto, para além de tal correspondência, aqui chegamos a uma constatação sobre o que de fato entendemos por *encantaria* da Capoeira Angola: **uma ilusão. A mais real das ilusões, e talvez única e última realidade.** A ilusão cósmica, tal qual a evocada na dança de Shiva, “nos gestos loucos e graciosos precipitam a ilusão cósmica; o esvoaçar dos seus braços e pernas e o balancear do seu tronco produzem.—são, de facto — a 'contínua criação — destruição do universo, a morte equilibrando exactamente o nascimento, a aniquilação de tudo o que está para vir” (ZIMMER in CAPRA, 1989, p. 202). Ciência, arte e o conhecimento comum se confundem, em sua instauração ilusória do real, vontade de presentificação da dança que agita incessantemente a infinita rede de nós que compõe a ambiência de nosso *ser*: o cosmos.

Jogo cósmico de Shiva, Artemis, deuses e mortais, Geraldo. Capoeira Angola.

Figura 35 – “O tempo é uma criança que brinca, movendo as pedras do jogo para lá e para cá” Heráclito de Éfeso (in: FINK, 1966, p. 28)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABNT, Associação Brasileira de Normas Técnicas. Disponível em <http://www.abnt.org.br>. Último acesso em agosto de 2017.

AULETE, CALDAS. Dicionário da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Disponível em <http://www.aulete.com.br/>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

BAIRON, Sérgio. *Interdisciplinaridade. Educação, história da cultura e hipermídia*. São Paulo: Futura, 2002.

_____. *A comunicação nas esferas, a experiência estética e a hipermídia*. REVISTA USP, São Paulo, no. 86, pp. 16-27, junho/agosto 2010.

_____. (2009). *Produção de conhecimento em meios digitais*. Sérgio Bairon e Rui Torres (org.). In: *Cibertextualidades: conhecimento em hipermídia*. Publicação do CECLICO (Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento. Universidade Fernando Pessoa). Disponível em: <http://bdigital.ufp.pt//handle/10284/1346>. Último acesso em 08 de janeiro de 2016.

_____. (2012). *Saber em produção*. Entrevista concedida ao site do SESC São Paulo. Disponível em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/6262_SABER+EM+PRODUCAO. Último acesso em 28 de julho de 2014.

BBC. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SuD1vJQxuYs>, *e, ambiência determinante de seu pensamento*. Último acesso em 04 de maio de 2017.

BOLA SETE, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. Fundação das Artes, 1989; 2ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

BRINCANDO NA RODA (CD). Disponível em <http://www.capoeira-music.net/capoeira-music-ladainhas-quadras/brincando-na-roda-mestre-moraes/>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Último acesso em 5 de janeiro de 2017.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física: Uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Tradução de Maria José Quelhas Dias e José Carlos Almeida. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. México: Compañía general de ediciones S.A., 1967.

CASA JAYA. Casa Jaya Espaço Eco-Cultural. Disponível em <http://www.casajaya.com.br/>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

CAVIGNAC, Julie Antoinette (2001). Maurice Leenhardt e o início da pesquisa de campo na antropologia francesa. Disponível em: http://cchla.ufrn.br/tapera/equipe/julie/maurice_leenhardt.pdf. Último acesso em 31 de agosto de 2017.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia. Dos pré-socráticos a Aristóteles*. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010

DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre a ciência e a ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.

FELINTO, Erick. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. Erick Felinto e Lucia Santaella. São Paulo: Paulus, 2012.

_____. Vampyroteuthis Infernalis: a segunda natureza do cinema, a “matéria do filme” e o corpo do espectador. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyroteuthis.pdf>. Último acesso em 08 de janeiro de 2016.

FERRETTI, Mundicarmo (2008). Encantados e encantarias no folclore brasileiro. Apresentado no VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo. Disponível em: <http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/198>. Último acesso em 28 de julho de 2015.

FICAMUNDO. Fundação Internacional de Capoeira Angola. Disponível em <http://ficamundo.org/>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

FILHO, Angelo A. Decanio. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Disponível em <http://capoeiradabahia.portalcapoeira.com/manuscritos-e-desenhos-de-mestre-pastinha/>. Último acesso em 02 de junho de 2017.

FINK, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Traduit par Hans Hildebrand et Alex Lindenberg. França: Les Éditions de Minuit, 1966.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*.

Tradução de Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1985.

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *A escrita. Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Vampyrotheuthis Infernalis*. Vilém Flusser e Louis Bec. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Gestos*. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flavio Paulo Meurer. 15ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GCAR. Grupo de Capoeira Angola Rainha. Disponível em <https://gcarsp.wordpress.com/>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à filosofia*. Tradução Marco Antonio Casanova. 2ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1998.

_____. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

_____. (1951). *Construir, Habitar, Pensar*. Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”. Publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen. Disponível em http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Último acesso em 08 de janeiro de 2016.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LATOUR, Bruno. *An inquiry into modes of existence*. Disponível em <http://www.bruno-latour.fr/node/252>. Último acesso em 23 de dezembro de 2016.

LAW, John. *After Method: Mess in Social Science Research*. London, New York: Routledge, 2004.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 4a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEENHARDT, Maurice. *Do kamo: La persona y el mito en el mundo melanesio*. Traducción de M.I. Marmora y S. Saavedra. 1ª. ed. Buenos Aires: Paidós, 1997.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Lucia Correia. *Mandinga em Manhattan* (filme). 2004.

_____. *Mandinga em Manhattan: internacionalização da capoeira*. Rio de Janeiro: MC&G, 2016.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Traduzido por Aluizio Ramos Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MAUSS, Marcel. *Sociologia y Antropologia*. Tradução Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid: Editorial Técnos, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MINHOCA (2014) in: MESTRE ANANIAS, 2017. Disponível em <http://mestreanancias.blogspot.com.br/2014/04/a-capoeira-e-jatai.html>. Último acesso em 27 de maio de 2017.

MORAES, Mestre (Pedro Moraes Trindade). *Do lado de cá da kalunga: os africanos angolas em salvador - 1800 - 1864*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____. Disponível em <http://mestremoraes-gcap.blogspot.com.br/2009/05/roda-de-capoeira-um-espaco-sagrado.html>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MURICY, Antonio Carlos. *Pastinha: uma vida pela capoeira* (filme). 2000.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Introdução de Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

NZINGA. Grupo Nzinga de Capoeira. Disponível em http://nzinga.org.br/pt-br/Rainha_Nzinga. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

OGDEN, Charles K. *Bentham's Theory of Fictions*. International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, Littlefield Adams, 1959.

PASTINHA, Mestre. Capoeira Angola por Mestre Pastinha. 3ª. ed . Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PELBART, Peter Pál (2007). Biopolítica. Revista de Artes Cênicas Sala Preta, volume 7, PPGAC-USP. São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>. Último acesso em: 20 de abril de 2015.

PEREIRA, Roberto Augusto A. O Mestre Sapo, a passagem do quarteto Aberrê por São Luís e a (des)construção do "mito" da "reaparição" da capoeira no Maranhão dos anos 60. Recorde: Revista de História do Esporte. Volume 3, número 1, junho de 2010.

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. 1ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PIERANGELO, Thiago (2013). Mãos de capoeira (filme). Disponível em <https://vimeo.com/105729476>. Último acesso em 15 de agosto de 2017.

PIERANGELO, Thiago; RIBEIRO, Maria. Como somos-aqui: nascimento, vínculo e reticularidade. In: Imagem e inserção social II. Roberto Chiachiri, Simonetta Persichetti (or.). São Paulo: UNI, 2016.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890-1950. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, SP. Disponível em http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_66fc6100abe5bdc08093945b620ec9f5. Último acesso em 28 de julho de 2014.

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

RIBEIRO, Maria. Midiagramas: uma abordagem diagramática dos objetos da comunicação. Tese de doutorado defendida no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

SANTAELLA, Lucia. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/bak/v9n2/a13v9n2.pdf>. Último acesso em 31 de agosto de 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). 2ª. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

_____. *Jogos extremos do espírito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Organização de Waly Salomão. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de guerra- arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Gerard. *The Jogo de Angola from Luanda to Cyberspace*. Berkeley, Califórnia: Blue Snake Books, 2007.

VELHOS MESTRES. Disponível em <http://velhosmestres.com/br/pastinha-1969>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

_____. Disponível em <http://velhosmestres.com/albums/P/7/1.jpg>. Último acesso em 04 de setembro de 2017a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Imago, 1893.