



**Universidade de Brasília
Instituto de Psicologia
Programa de Pós-graduação de Psicologia**

**PSICANÁLISE E CAPOEIRA
Três ensaios acerca do pulsional, da significação
e da tradição**

**Mestrando: Antônio Carlos N. de Carvalho Júnior
Orientador: Prof. Dr. Francisco Martins**

Brasília - DF

2011

ANTÔNIO CARLOS NUNES DE CARVALHO JÚNIOR

PSICANÁLISE E CAPOEIRA
Três ensaios acerca do pulsional, da significação e da tradição

**Dissertação apresentada ao Instituto
de Psicologia da Universidade de Brasília
como requisito parcial à obtenção do grau
de Mestre em Psicologia.**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Martins

Brasília - DF

2011

Dissertação de autoria de Antônio Carlos Nunes de Carvalho Júnior, intitulada “PSICANÁLISE E CAPOEIRA: TRÊS ENSAIOS ACERCA DO PULSIONAL, DA SIGNIFICAÇÃO E DA TRADIÇÃO” apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Psicologia da Universidade de Brasília em (01/07/2011), defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Francisco Moacir de Melo Catunda Martins - UNB
(Presidente da banca)

Prof. Dra. Meriti de Souza - UFSC
(Membro externo ao programa)

Prof. Dr. Luiz Renato Vieira - UNILEGIS
(Membro externo ao programa)

Prof. Dra. Valeska Zanello - UNB
(Membro interno do programa)

Dedico este trabalho às comunidades da capoeira e o incessante devenir de seus mestres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, por me despertar desde cedo à contemplação das riquezas culturais brasileiras. Aos mestres e amigos da capoeiragem, com os quais aprender se torna uma arte prazerosa. Ao mestre Dr. Luiz Renato pelas supervisões e acolhimento no grupo de capoeira Beribazu. Em especial, ao professor Dr. Francisco Martins, pelas ricas e inquietantes orientações.

RESUMO

Este trabalho dedica-se ao estudo da capoeira em três vertentes, o sentir e o mover-se assêmico, a pulsionalidade, e o processo de significação no jogo da capoeira. Como pano de fundo da investigação, toma-se como base o estudo do *Erlebnis* na capoeira. A psicanálise de Freud, a antropologia e a história da capoeira, juntamente com observações de rodas e entrevistas com mestres proporcionam subsídio para a discussão do *páthico* no devir do jogador. A disposição geral do estudo é organizada conforme as categorias lógicas de Peirce: primeiridade, segundidade e terceiridade. O primeiro capítulo trata da experiência sensível do corpo e seus diversos automatismos, tais como: “equivocos na ação” e o inconsciente procedural. No segundo capítulo são abordados os aspectos pulsionais (*trieb*) do jogo contido nas cantigas, no ritual da roda, assim como no surgimento da capoeira e dos seus fundamentos. A tradição, o ritual e como o simbólico atua na cena compõem o cenário do terceiro capítulo. Neste, a genealogia de mestre Bimba e a sua história são destacados para o estudo da função paterna e do Édipo na capoeira. A capoeira se faz em ato e joga-se conforme a técnica corporal, que em grande parte é inconsciente, concomitante à dívida simbólica para com o mestre e o grupo.

Palavras-chave: Capoeira; pulsão; significação; e tradição.

ABSTRACT

This work is dedicated to the study of capoeira in three dimensions, the feelings and asemic move, the drives, and the process of signification in the capoeira. As background of the research, takes as basis the study of *Erlebnis* in capoeira. Freud's psychoanalysis, anthropology and the history of capoeira, together with wheels's observations and interviews with teachers provide a subsidy for the discussion of the *páthique* in player's devenir. The general layout of the study is organized according to logical categories of Peirce: firstness, secondness and thirdness. The first chapter deals with the sensory experience of the body and its various automation devices, such as "misunderstanding in the actions" and procedural unconscious. The second chapter examines the instinctual (*trieb*) aspects of the game contained in the songs, the ritual of the wheel, as well as the emergence of capoeira and its foundations. Tradition, ritual and how the symbolic acts in the scene set the scene for the third chapter. In this, master Bimba's genealogy and history are highlighted for the study of the paternal role and of the Oedipus in the capoeira. Capoeira is done in the act and plays in accordance with the body technique, which is largely unconscious, concomitant with the symbolic debt to the master and with the group.

Key-words: Capoeira, instinct, signification, tradition.

ÍNDICE

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - O SENTIR E O MOVER-SE	12
Introdução	
1.1) Experiência primeira e automatismos	13
1.2) “Equívocos na ação” em jogar-se capoeira	29
1.3) A semiótica da cena na roda de capoeira	38
Conclusão	43
CAPÍTULO 2 – PULSÃO E CORPO	44
Introdução	
2.1) Metáforas pulsionais nas cantigas de capoeira	46
2.2) Características pulsionais da roda de capoeira	56
2.3) A capoeira em seus primórdios	61
2.4) Capoeira e agressividade	64
2.5) Pulsão, capoeira e futebol	68
Conclusão	69
CAPÍTULO 3 - SIGNIFICAÇÃO E CORPO: SOBRE A GENEALOGIA NA CAPOEIRA	70
Introdução	
3.1) A tradição na capoeira contemporânea	71
3.2) De Zumbi a Bimba	72

3.3) O nome do capoeira	77
3.4) A genealogia de mestre Bimba	79
3.5) Breve história de mestre Bimba	83
3.6) Quem comanda a roda é o berimbau	91
Conclusão	92
CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
APÊNDICE	105
1) Entrevista semi-estruturada	105
2) Transcrição das entrevistas	107

INTRODUÇÃO

A capoeira¹ é uma expressão cultural afro-brasileira que se expandiu pelo mundo em um processo de internacionalização que carrega outras manifestações culturais brasileiras, bem como o aprendizado da língua portuguesa. Nela, a brincadeira, o jogo e a luta ganham configurações que se mesclam e se transformam no ritual contido na dinâmica da roda. É uma arte que possui a sua eficácia simbólica no devenir do jogador em seu movimentar-se na roda da vida contemplando a sua atuação enquanto agente cultural, profissional, lutador, terapeuta, apresentador, dentre outras possibilidades que podem ser agregadas.

A roda de capoeira é um fenômeno que fascina tanto aquele que joga quanto o observador que contempla a movimentação plástica, cadenciada, sensual e enganosa das combinações intermináveis de gestos que, de tão fluidos, parecem que são inventados a cada instante. O jogador, por meio de sua técnica, compõe arranjos corporais bastante complexos e ludibriadores, em um jogo de mostrar-esconder, no qual expressa a sua vontade de dominar e subjugar o camarada, ao mesmo tempo em que brinca e regozija-se com ele.

A “música forte”, como diz alguns mestres, contém um ritmo mântico e está presente constantemente e concomitante às cantigas que trazem ensinamentos em metáforas, história e estórias, valores, ou mesmo improvisações sobre a atmosfera que rege aquele ambiente. Geralmente, o ritmo é introduzido pelo mestre que coordena a roda, relembra as regras, os fundamentos e tradições da capoeira e do grupo. Ele cumpre a função de referência nos aspectos simbólicos, bem como na disposição geral, a qual se evidencia um revezamento das pessoas entre os instrumentos, a platéia e palco. Esse comércio na roda contempla a modulação da incitação entre os integrantes, que podem estar mais ou menos excitados.

Composto o cenário, diversas questões nos saltam aos olhos e buscaremos discutir aspectos relacionados ao modo como o capoeira vivencia (*Erlebnis*) no seu corpo e no seu psiquismo a malha de signos provindos da atmosfera da roda. Assim, qualificaremos a experiência sensível do corpo, suas reações e como o simbólico influencia e modula esses atos. Ou seja, como se joga capoeira tendo como princípio que somos seres divididos em nossos desejos, acompanhados de mecanismos psíquicos inconscientes e de um “Eu” que busca ordenar os gestos e proporcionar as direções de sentido? Como o jogo se desenrola,

¹ O mais correto seria descrever “as capoeiras” em vez de “a capoeira”, em vista de ser uma manifestação cultural de grande diversidade, tanto nos modos dos jogos, como nas distintas concepções, nos rituais, nos objetivos, dentre outros.

sendo que a capoeira se faz em grupo e estes atualizam formações do Édipo? Como o corpo vivido (*Leib*) e seus aspectos assêmicos se manifestam no jogo?

Com vista a discutir essas questões trataremos em três capítulos sobre a relação do jogador de capoeira e as seguintes vivências: o sentir e o movimentar corporal; as forças impelentes (pulsão); e o simbólico no corpo e nas gerações. A disposição geral do estudo versará sobre como é o contacto e a movimentação do comércio pulsional na capoeira e as respectivas experiências da consciência em primeiridade (imediate), segundidade (reação aos fenômenos) e terceiridade (mediação pela linguagem).

No primeiro capítulo (*O sentir e o mover-se*) faremos considerações sobre o aspecto assêmico da experiência de se jogar capoeira, ou seja, os movimentos destituídos de significação. Buscaremos analisar como a excitação corporal, as pulsões não apresentadas ao psiquismo, os automatismos e atos falhos, comparecem e influem no jogador de capoeira e na disposição da roda. O prazer e o desprazer são qualificados nas falas dos mestres entrevistados. Para tanto, partimos do pressuposto darwiniano-freudiano de que a ação é anterior a palavra.

(...) sem dúvida no começo foi a ação e a palavra veio depois; em certas circunstâncias ela significou um progresso da civilização quando os atos foram amaciados em palavras. Mas originalmente a palavra foi magia – um ato mágico; e conservou muito de seu antigo poder. (FREUD, 1926)

Nessa perspectiva, a memória de processo ou memória implícita constitui o que Kandel (1999) nomeou de inconsciente procedural. Este é evidente apenas em ato e desempenho caracterizando ações motoras não mediadas pela linguagem.

No segundo capítulo (*Pulsão e corpo*) abordaremos os aspectos pulsionais nas cantigas proferidas, nas rodas e excertos da história da capoeira. Esta se faz em ato e impulso. A pulsão proporciona o movimento que caracteriza a própria vida. Utilizaremos o movimento pulsional proposto por WEIZSAECKER (1958) o qual considera a pulsão como um ato que perfaz um movimento em um espaço com um tempo determinado. No humano é acompanhada dos verbos páthicos: *dürfe* (poder como permissão moral); *müssen* (dever como impedimento moral); *wollen* (querer/desejar efetivando no presente); *sollen* (dever como obrigação moral); *können* (poder como capacidade natural).

No terceiro capítulo (*Significação e corpo - Sobre a genealogia na capoeira*) trataremos do aspecto simbólico que influencia a manifestação do sentir, do mover-se e

consequentemente do pulsional. A montagem dos gestos humanos é feita por imitação inicialmente e identificação inconsciente. Estudaremos como a tradição na capoeira influencia a técnica corporal associados aos mecanismos da dívida simbólica inerente. A vida e obra de Mestre Bimba, o pai da capoeira regional, será objeto de estudo para que possamos qualificar os determinantes inconscientes do Édipo na capoeira, bem como no modo como configurou o ritual na regional e em diversas outras capoeiras.

O estudo é uma investigação de fenômenos da capoeira por meio de um olhar psicanalítico ancorado principalmente nas teorizações freudianas associadas a estudos da antropologia e da história da capoeira. Foram realizadas três entrevistas com mestres de capoeira de Brasília com objetivo de investigar o que sentem, como reagem e pensam o jogo da capoeira. Outrossim, foram realizadas observações e diários de campo para o enriquecimento do estudo.

CAPÍTULO 1 – SENTIR E MOVER-SE

Introdução

Ao visualizarmos uma arte do movimento, como a dança, o balé, a ginástica acrobática e a ginástica artística, um conjunto de sensações e pensamentos nos saltam aos olhos. As sensações e os sentimentos, quando há beleza no que é realizado, aproximam-se de um bem-estar e comoção, experiência essa que foi relatada por Freud em *O mal-estar na civilização*, ao discorrer sobre as possibilidades de prazer/felicidade no ser humano: “À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores” (FREUD, 1930, p. 45). Apesar de Freud referir-se às artes plásticas, acreditamos que as artes do movimento congregam sensações semelhantes e devem ser qualificadas.

Os pensamentos, quando se tornam claros, associam-se à aparência de aquilo ser fácil e bastante prazeroso. Logo nos vem em mente o quanto de esforço, treino e repetições foram destinados àquela apresentação. Nos esportes, também é possível experimentar situações semelhantes. Ou seja, para a disputa em torno de alguns minutos ou de algumas horas, foram dispensados anos e anos de treinamento. Comumente, a repetição e o treinamento habitua o corpo à realização de determinados movimentos, que tomam forma de automatismos, como no ato de caminhar - que se torna mecânico e as pessoas não necessitam pensar para executá-lo.

Grande número dos atos realizados no ser humano é destituído de significações. O movimento anátomo-fisiológico, o funcionamento glandular, as pulsões não representadas, os atos falhos, os movimentos espásticos-atáxicos e os automatismos compõem uma gama de ações inconscientes. Alguns de modo silencioso e outros de maneira agressiva. A formação de um câncer, por exemplo, faz-se de modo silencioso até a imposição de uma violência destituída de qualquer controle.

O corpo, no jogo da capoeira, contém todas essas minúcias. Enquanto o jogador canta, bate palmas, vibra e se movimenta, seu corpo está repleto de pulsões que o excitam sem que perceba. Ele incita-se consciente e inconscientemente na roda, e é incitado pelo grupo, em um processo dinâmico.

A dinâmica que envolve o processo da excitação à pulsão é sintetizada por Hanns (1996; 1999) do seguinte modo:

Inicialmente há uma Fonte Pulsional (*Triebquelle*), que seria os impulsos gerados continuamente por meio da produção de estímulos endógenos (*endogene Reize*). Este gera um Estímulo Pulsional (*(Trieb)reiz*) que provém de fonte orgânica interna. É gerado incessantemente e tem uma finalidade. Ele Brota de uma fonte somática (órgão ou glândula) que emite estímulos. Caso cheguem à psique são percebidos pelo sujeito sob forma de imagens (*Vorstellung*) e afetos. O Estímulo Pulsional ocasiona uma estase/acúmulo (*Stauung*), formando uma pressão somática/física que eleva a excitação e cria uma tensão que produz uma ânsia/afã por alívio e por saída deste estado, o qual é tão sufocante que a saída, mais do que um desejo, é uma imposição/coerção da pulsão (*Trieb*). A *Stauung* tem ênfase no espicaçar radicado no desconforto e aperto somático. Há necessidade de acúmulo de carga para ativação do órgão, mas o excesso pode destruí-lo. A Pressão (*Drang*) formada é uma pressão corporal interna que obriga uma ação de descarga. Caracteriza-se como um intenso desejo, ânsia, forte aspiração ou vontade. Daqui, ou a pulsão forma arcos reflexos/reações somáticas, ou formam-se representações (*Vorstellung*). Estas são imagens, idéias e representações que interligam entre si formando o campo psíquico pelo qual as manifestações dos estímulos pulsionais se movimentarão. A *Vorstellung* é o sistema que compõe o aparelho psíquico e traz afetos ligados a ele. Ambos os caminhos podem levar à Descarga (*Abfuhur*), que é o escoamento da catexia excessiva, e, conseqüentemente, à Satisfação (*Befriedigung*), que é o ato ou efeito de saciar, locupletar. Remete ao apaziguamento de um estado de inquietude. É o Aplacamento das reivindicações pulsionais (HANNNS, 1996; 1999).

Neste capítulo, trataremos da capoeira e seus movimentos que não possuem significações no psiquismo, ou seja, que não são da ordem da representação (*Vorstellung*).

1.1) Experiência primeira e automatismos

Segundo o mestre Decânio (2002), o batuque da capoeira está em ritmo de Ijexá² do candomblé. “... o candomblé é a fonte mística ... donde brota a magia da capoeira!”

² Ijesa na ortografia Yoruba. São um sub-grupo étnico dos Yorubas. O Ijexá, dentro do Candomblé é essencialmente um ritmo que se toca para Orixás: Oxum, Osain, Ogum, Logum-edé, Exu, Oba, Oyá-Yansan e Oxalá (PRANDI, 2001).

(DECÂNIO, 1997 p. 29). O ritmo colocaria o capoeira em uma espécie de transe, no qual estaria em um estado alterado de consciência, contudo, menos intenso do que no candomblé. Esse estado possibilitaria a ele fazer movimentos que não conseguiria em estado normal.

Mestre Decanio (2002) relata que:

Há uma interação em nível subconsciente ou inconsciente entre os dois participantes que possibilita a afirmação da “vontade dominante” através de gestos, movimentos e atitudes capazes de obrigar a vontade dominada a adotar gestos, atitudes e movimentos que demonstrem o predomínio da vontade dominadora (Ibid. p. 23).

O treino na capoeira difere-se em cada grupo e suas tradições. Em muitos desses treinos o mestre propõe diversas repetições de alguns movimentos para que, depois, eles sejam utilizados ou em dupla, ou na roda mesmo. O treino converge para a utilização prática na roda. A roda é o fim de todo e qualquer treino de capoeira.

É comum o treino abranger dois componentes: repetição de exercícios práticos e algumas conversas durante esse processo. O mestre busca, por meio das palavras aperfeiçoar ou corrigir os movimentos feitos pelos alunos. Normalmente há uma explicação antes, durante e depois do treino. Alguns chegam mesmo a parar a roda para ensinar. A palavra está presente na capoeira e tem seu lugar no cotidiano dela.

É visível a diferença após a introdução da linguagem nos movimentos. Parece haver uma maior consciência do ato, daquilo que deve ser alcançado. Entretanto, em iniciantes e iniciados, em professores e mestres, a ocorrência dos automatismos corporais é comum.

O jogo da capoeira promove grande envolvimento do praticante. Há muitos estímulos na roda. Demanda muita atenção. Os estímulos externos possuem correspondência interna por meio da ressonância no sujeito. O capoeira é muito incitado, e isso, além de deixá-lo em um estado alterado de consciência, seu corpo, principalmente, encontra-se bastante excitado. Desse modo, há muita reatividade aos estímulos internos e externos. Ou seja, mesmo que se tenha um espaço para a palavra e as significações, isso faz parte mais dos treinamentos.

Martins (informação verbal)³ descreve que de saída o corpo tem dimensões glandulares extremamente importantes para seu funcionamento e compreensão. O corpo não pode ser entendido apenas pelos movimentos de uma dança, por exemplo. Essa vertente é reducionista, pois negligencia as secreções glandulares e as zonas erógenas. Dentre as últimas, a boca é essencial, tendo em vista que ocupa inervações gigantescas e possivelmente toma

³ Informação verbal proferida no grupo: “Metáfora e psicoterapia”. Brasília: UNB, 2010.

grande parte da área de representação mental, provavelmente maior do que a dos músculos. Contudo, a maior parte do corpo é uma atividade silenciosa. São estimulações rejeitadas, que compõem os rejeitos do inconsciente. Nem chega a ser nem aparelho psíquico.

Seguindo esse raciocínio, em rodas livres, com o curso normal (sem pausas) não há tempo para muitos pensamentos, mesmo que o pensar organiza a reação e aquilo que é sentido. Quando mestre K. foi interpelado sobre o que pensa na roda de capoeira, respondeu:

Quando jogo não! A capoeira tem essa propriedade de no momento do jogo. Eu nunca me vi em um momento de jogo perdendo o foco. Nunca! (...) A capoeira tem, ela envolve o risco né!? E ela tem uma multiplicidade de coisas. Até por exemplo, se você entrar pensando em fazer um movimento, como muitos iniciantes que aprendem uma acrobacia e tal, você entra para fazer aquela acrobacia. Muito comum o cara entrar pensando em fazer aquilo, mas no decorrer do jogo não tem tempo de parar para pensar que hora vai fazer aquilo (...) muitas vezes não consegue nem lembrar (APÊNDICE).

O gesto corporal, o pensamento, a fala e a escrita são quatro modalidades que possuem peculiaridades diferentes, apesar de muitas pessoas buscarem igualá-las em correlações forçadas. A fala de mestre K. está em um registro diferente do gesto, ou expressão corporal, pois há elaboração secundária e refinamento da linguagem. Esta tem características da terceiridade que comporta a mediação, a crítica e a consciência simbolizada. A experiência do mestre em falar de sua capoeira é diferente da sua experiência em jogar capoeira, mesmo que ele busque agrupá-las.

A capoeira se faz em ato, principalmente em primeiridade e segundidade, ou seja, em sensações e reações. Essas diferenciações, mesmo que não sejam categóricas, pois sensações/reações/elaborações constituem-se de modo dinâmico e contínuo no ser humano, dificultam em si qualquer interpretação da fala que remete a um gesto, pois este não é linguagem. Martins (2005) descreve essa dificuldade do seguinte modo:

Tudo o que se encontra na consciência de um sujeito que lhe possibilita sentir, ter sensações ou sentimentos no momento presente. Toda a dificuldade de entender o universo da primeiridade consiste em não mais conseguir ter a pura sensação de uma qualidade no imediato e em si mesma (...) quando se reflete sobre uma qualidade ou se tenta introduzi-la na linguagem, já se sai desse mundo primeiro (Martins, 2005, p. 247).

Peirce distingue três níveis de consciência que se relacionariam e abrangeriam toda a experiência humana. A primeiridade é a consciência imediata que temos do fenômeno quando o mesmo se apresenta, a “qualidade da sensação”. A segundidade é uma reação a isso, uma

tentativa de compreensão por conta do conflito entre a consciência e o fenômeno. Já a terceiridade é a consciência mediada pela linguagem. É a categoria que satisfaz mais completamente a constituição dos signos simbólicos, como os fatos culturais mediados pela linguagem (PEIRCE, 1983).

Acreditamos que mestres de capoeira, especialmente aqueles que possuem uma vasta experiência no jogo e significações sobre o jogo, expressam mais fidedignidade quando abordam seus próprios atos. Conseguem aproximar de um modo mais preciso o que fazem ao que dizem. Ou seja, costumam simbolizar suas sensações e reações na capoeira. Esse é o caso de K.. E dentro desse contexto ele mantém reservas quanto à elaboração na roda, pois a capoeira é:

(...) muito envolvente (...) É a perna, braço, cabeça. É a pessoa se deslocando o tempo todo. E é a pressão do ritual, da música, das palmas e tal, então você se vê em um ambiente em que é muito difícil pensar em outra coisa que não. Em que? Em que se pensa? No jogo, de onde vem o pé, atenção total, de onde vem o pé, de onde vem a mão, para onde eu vou, qual é a melhor maneira de se esquivar desse movimento, e o que eu posso fazer a partir daqui (...) porque o foco no jogo é tão intenso que, às vezes, toca o berimbau lá e você demora a perceber porque você está em transe ali no jogo (...) é um envolvimento muito forte. (...) Você pensa na complexidade do jogo. No jogo, no que está acontecendo (APÊNDICE).

A absorção é intensa. Um clima que atrai as pessoas e a atenção se foca nas possibilidades de perigo. Aqui o capoeira encontra-se no movimento procedural, no acontecimental. Mestre J. corrobora essa visão:

(...) eu me concentro totalmente no jogo! Na pessoa, no gestual. Me concentro na atmosfera daquela roda, se é um clima mais amistoso, menos amistoso, se você tem muitos elementos de outros grupos, se você tem realmente uma energia, uma roda, que está sendo editado um jogo mais objetivo, quem faz determinado jogo, quem faz outro tipo de jogo (...) (APÊNDICE).

Signos de uma participação mística sobressai na fala de mestre J.. Há uma grande integração com o movimento e com o ritmo. É um contacto que, de tão fluido, lembra o movimento de uma anémoma-do-mar. Ela não se distingue do oceano em que vive e participa. Está em tamanha sintonia que não existe a diferenciação de sujeito-objeto.

Os termos utilizados por mestre J. denota sentidos de algo que está além ou aquém da racionalidade e da elaboração. Gestual, atmosfera, clima e energia são metáforas e metonímias que falam de como aquele ambiente afeta o indivíduo e a sua reação imediata. A linguagem, pelo contrário, retira-nos do imediatismo e promove novas possibilidades.

Acrescentemos ainda outro elemento interligado: *a atenção para com o próprio corpo*. Como havíamos mencionado, o treinamento e a repetição fazem parte do universo da capoeira, sobretudo posteriormente às implementações realizadas por mestre Bimba (VIEIRA, 1996). Esse processo leva ao hábito físico e psíquico. Em uma determinada concepção metodológica, os iniciantes na capoeira primeiramente necessitam habituar o corpo por meio da repetição para depois conseguirem o molejo, a malandragem e a criatividade. Estes levam mais tempo e exigem técnica, disposição e permissão interna. O *Dürfen* (ousar) é uma disposição psíquica em detrimento de *Sollen*, que remete às obrigações morais.

Capoeirista que não se abre para isso, que não procura trabalhar esse caráter (...), não se permite criar dentro do jogo da capoeira, fica muito preso às perguntas e respostas tradicionais, golpes - esquivas. Golpes – esquivas - contragolpes. É uma coisa que fica muito presa a esses clichês. Tem dificuldade de criar. Em um momento difícil ele trava um golpe no outro. Ou leva o golpe do outro (APÊNDICE).

Em um ambiente onde a luta também faz parte, criar e permitir que o jogo flua não é algo simples e fácil. Situações em que o capoeira se assusta e acerta o outro em reflexo não são raras. Esses hábitos são retirados com muito tempo e esforço, pois o corpo reage muito rapidamente. Em um contexto de simulação, o susto seria a reação a um perigo supostamente real. Pode ser que essa seja uma saída criativa, ou não. Esse processo evidencia aspectos do automatismo corporal.

Caso investiguemos os concomitantes neurobiológicos, os automatismos do corpo são regulados pela atividade do cerebelo. Neles não existe controle mediado pela linguagem, ou seja, quando se faz, já procedeu. Entretanto, as excitações, o automatismo e a nossa vida pulsional são fenômenos que podem ser incitados por nós mesmos. O eu humano é algo capaz de incitar-se e excitar-se. Este vai “puxando” o pulsional do sujeito. No futebol, Maradona era uma craque em incitar-se (*la bronca* Argentina) (MARTINS, 2009).

Alemanha e Argentina se encontram na final de 1990. Os alemães cansados de serem vice-campeões como se fosse uma sina a perturbar a metáfora de tenacidade que atravessa as suas hostes. Argentina, campeã do mundo, com Maradona e uma equipe que vinha avançando na Copa sem convencer, diferentíssima da de 86. Maradona contundido a maior parte das pelejas, fez milagres mais uma vez, liquidando o Brasil e a Itália em jogos esfalfantes e catimbentos. Tinha também neste jogo Buchwald fazendo marcação cerrada. Maradona fez uso intenso da Bronca para se auto-estimular. A sua bronca contra a torcida italiana denunciava que seu time estava mais fraco que o alemão e que o Pibe de Oro necessitaria de toda a sua energia e virtude (MARTINS, 2009, p. 93).

A música tem um papel especial nas reações e nos automatismos corporais do capoeira. O som do berimbau, que coordena o restante da charanga⁴, impõe o ritmo de toda a movimentação.

O etnomusicólogo Downey (2002), em seu artigo que trata sobre a experiência musical no jogo de capoeira, descreve que os jogos podem versar no artístico, agressivo ou mesmo violento, muitas vezes em resposta às mudanças no ritmo produzido pelo berimbau. Esse argumento é verificado na fala de muitos jogadores que frequentemente comentam sobre o efeito que a música tem sobre seus corpos e como o berimbau os "move".

É como o efeito de um bandoneon para o dançarino de tango que prepara o seu corpo, a sua postura ao ouvir o bandoneonista. O capoeirista sente uma aceleração para o jogo no espaço acústico do berimbau. Assim, os jogadores são especialmente vivos para a textura acústica do berimbau. Segundo Behnke (1997, apud Downey, 2002) essa experiência consiste em movimentos convocados para a consciência corporal, mesmo que não sejam realizados, mas que condicionam a experiência do corpo vivido. Ela os nomeou de “gestos fantasma” (DOWNEY, 2002).

De acordo com Downey (2002) a maneira de sentir a música também é fortemente influenciada pela sociedade e pela cultura, além de sua interpretação simbólica. Ou seja, a cultura molda a forma como se ouve e a detecção é um fenômeno social e cultural. Após as sensações primárias, teríamos as intervenções simbólicas influenciando o modo de sentir. O autor enfatiza que as “qualidades sensuais” provêm de um processo dialético que abrange as capacidades sensoriais do “sujeito”, com as qualidades sensoriais do “objeto”.

Para o autor, o aprendizado na capoeira ocorre muito pela via da escuta corporal. O som não é um objeto externo ao corpo, mas uma sensibilidade imanente em sua carne viva. Um jogador que depende muito do sentido visual pode ser facilmente enganado pelo adversário que faz movimentos ludibriadores provocando uma “perturbação visual”. É a experiência de “escutar” o momento certo para atacar. Ouvir as oportunidades permite desbancar o jogador desprevenido.

No jogo da capoeira, o ritmo da interação física entre os jogadores deve seguir o ritmo determinado pelo berimbau. Novatos são fáceis de ser identificados pois tendem a jogar de modo mais acelerado, quando agitados ou ansiosos (Ibid.)

⁴ Como é denominado a bateria musical da capoeira em algumas regiões do Brasil.

Mestre Pastinha, que estava cego em seus últimos anos de vida, descreveu como percebia a agressividade ou não pelo ritmo da música que era tocada pelo berimbau. Durante entrevista concedida a Roberto Freire (1976), ao ouvir a mudança no ritmo do berimbau, que era tocado na roda, relatou: “Agora que o ritmo está mais apressado, sinto a agilidade desses dois homens e imagino cada um dos seus golpes acertando em cheio o adversário. Imagino raiva, medo, despeito, desespero, empurrando esses pés (...)” (p.80).

Para Freud (1926), a ação humana precede a palavra. Esta viria *a posteriori*, como um ato mágico, em prol da civilização dos gestos. No trabalho intitulado *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência*, Freud (1893) faz observações sobre o mecanismo dos traumas psíquicos em relação à questão do não esquecimento e desinvestimento de energia deles:

Ora, em todo indivíduo existe uma tendência a tornar a diminuir essa soma de excitação, a fim de preservar a saúde. O aumento da soma de excitação ocorre por vias sensoriais, e sua diminuição, por vias motoras. Assim, podemos dizer que quando alguma coisa atinge alguém, esse alguém reage de maneira motora. Podemos agora afirmar com segurança que depende dessa reação o quanto restará de uma impressão psíquica inicial. (...) Quanto mais intenso o trauma, maior a reação suficiente. A reação mais adequada, entretanto, é sempre uma tomada de atitude. Mas como observou espiritualmente um escritor inglês, o primeiro homem a desfechar contra seu inimigo um insulto, em vez de uma lança, foi o fundador da civilização. Portanto, as palavras são substitutas das ações e, em alguns casos (por exemplo, na confissão) as únicas substitutas (FREUD, 1893, p. 21).

A descrição de Freud remete ao simbolizar, ao processo de mediação pela linguagem que caracteriza o humano e suas possibilidades para além dos comportamentos instintuais.

Em uma situação de jogo, o capoeira, dentro do calor da roda, pode estar em uma situação que lhe permite um ataque ao outro. Há um espaço de tempo que permite a ele pensar em um martelo rodado. Ele imagina o ato completo que é baseado na referência de sua memória, onde há uma idéia sobre o processo. No movimento em realização não há tempo para ajustar muitos detalhes. Sua técnica corporal permite fazê-lo, pois já o realizara outras vezes. Ele faz o ato perfeito, que consiste em elevar uma perna em movimento rotatório do tronco para o lado da mesma perna e, ainda com ela levantada, lançar a outra perna por cima de si mesmo, no mesmo sentido, perfazendo uma parábola no ar com um chute que corta com o pé virado para a mesma direção, caindo com esse pé de modo também rotatório (uma das inúmeras maneira de um martelo rodado). Todavia o capoeira pensa: “Não saiu como gostaria!”. É que o movimento visado pela pessoa se diferencia daquele executado.

Evidencia-se uma diferença imposta pelas possibilidades da técnica corporal e dos limites corporais. Na medida em que o movimento é aperfeiçoado pelo treinamento, correlações na memória se inscrevem.

Desse modo, temos duas condições para a execução perfeita de um movimento: a idéia de todo o seu processo guardado na memória e a possibilidade da técnica corporal. Porém, nem todo ato é perfeito e, mesmo em capoeiras de longa jornada, em que a técnica corporal é bastante desenvolvida, é possível ver quedas quando a pessoa não faz o ato completo, e ela ainda se lesiona. Nesses casos, uma questão sempre se faz presente: como alguém com tamanha habilidade, que tem o registro em sua memória e no seu corpo do movimento, titubeia e se machuca? Para entrarmos nesse âmbito recorreremos primeiramente a um caso clínico de Freud, no qual aborda o determinismo psíquico. Posteriormente, entraremos nessa questão de modo mais detalhado.

Richard andava constantemente em um parque com o pensamento repetitivo de que deveria emagrecer, pois estaria acima de seu peso. Por meio de sua análise, pôde-se verificar que ele tinha em si um impulso indiretamente suicida. Nesse caso, o sentimento, bem como o movimento, eram significados de outra maneira. Existia o sentir e o mover-se para uma finalidade que estava escondida nos subterfúgios do inconsciente.

Certo dia, estando fora, em suas férias de verão, ocorreu-lhe de súbito a idéia de que ele era muito gordo [em alemão 'dick'], e de que ele teria de ficar mais magro. Começou, pois, a levantar-se da mesa antes de servirem a sobremesa e apressar-se pela rua, sem o chapéu, sob o calor ofuscante do sol de agosto; a seguir, também, subiu com pressa uma montanha, até parar, forçado e vencido, pela transpiração. Certa época, suas intenções suicidas de fato emergiram, sem disfarce, por detrás dessa mania de emagrecer: quando se encontrava à beira de um precipício profundo, recebeu a ordem de saltar, o que sem dúvida significaria sua morte. Nosso paciente não seria capaz de imaginar explicação alguma para esse comportamento obsessivo sem nenhum sentido, até que, de repente, ocorreu-lhe que, ao mesmo tempo, também a sua dama estava veraneando na companhia de um primo inglês, que era muito solícito para com ela, e de quem o paciente estava muito enciumado. O nome desse seu primo era Richard, e, conforme o uso coloquial na Inglaterra, tinha o apelido de Dick. Nosso paciente, então havia desejado matar o Dick; tinha estado muito mais enciumado e enraivecido em relação a ele do que podia admitir para si mesmo, e isso foi a razão por que se impusera esse emagrecimento mediante uma punição. Esse impulso obsessivo pode parecer bem diferente da ordem diretamente suicida acima discutida, mas ambos possuíam em comum um importante aspecto. Isso porque ambos emergiram como reações a um sentimento de raiva muito grande, inacessível à consciência do paciente, e dirigido contra alguém que surgira como uma interferência no curso de seu amor. (FREUD, 1909, pg. 191-192).

Entre outros processos, os sintomas do paciente surgem de sua identificação (inconsciente) com Dick.

Kandel (1999) pensa que o determinismo psíquico proposto por Freud teria os mesmos mecanismos (regras) do condicionamento clássico (aprendizagem por associação) desenvolvido por Pavlov. Ou seja, os eventos psíquicos sempre teriam um predecessor, assim como no condicionamento por estímulos condicionados que precedem os incondicionados. O autor relata que ambos são da ordem da memória procedural.

Existe uma memória chamada de “memória declarativa”, relacionada ao hipocampo. Essa memória, também chamada de explícita, relaciona-se às lembranças conscientes de pessoas, objetos e lugares (memória recente). Contudo, existe outra memória que está mais relacionada a conteúdos inconscientes motores e perceptivos. É a memória de processo ou memória implícita que são evidentes apenas em ato, em desempenho. Ambos os tipos de memória são utilizadas conjuntamente em sobreposições. A repetição é algo que pode transformar a memória declarativa em um tipo de procedimento. É como aprender a dirigir um automóvel: em um primeiro momento, a memória consciente se sobrepõe, mas com o tempo, muito da condução torna-se uma atividade motora automática. Pessoas que por algum motivo têm prejuízos na memória declarativa podem aprender habilidades motoras e perceptivas. Kandel (1999) descreve que a memória procedural é algo que envolve vários sistemas cerebrais diferentes, tais como:

(...) o condicionamento, ou o reconhecimento de estímulos encontrado recentemente, é uma função do córtex sensorial. A aquisição de diversos estados de sentimento envolve a amígdala. A formação de novos (e talvez cognitivos) hábitos requer o estriado, a aprendizagem de comportamentos motores novos ou atividades coordenadas depende do cerebelo. Diferentes situações e experiências de aprendizagem recrutam diferentes subconjuntos destes e de outros sistemas de memória processual, em combinação variável com o sistema de memória explícita do hipocampo e estruturas relacionadas (KANDEL, 1999 p. 511).

Nessa perspectiva, o inconsciente é uma teoria que expressa a ligação entre os elementos citados. Contudo, ele também se auto-processa. O que se torna consciente é mínimo. Apenas uma parte disso se torna representável, a maioria é pura excitação. O inconsciente formal freudiano se articula com o representável. O resto é o silêncio do irrepresentável que pode estar presente em algum mover ou sentir (MARTINS, 2010, informação verbal)⁵.

Assim, na memória de procedimento, teríamos um exemplo biológico de um componente da vida mental inconsciente. Entretanto, esse não é o inconsciente mais

⁵ Informação verbal proferida no grupo: “Metáfora e psicoterapia”. Brasília: UNB, 2010.

divulgado e mais estudado pela psicanálise, e sim o inconsciente reprimido ou dinâmico, primeira estruturação do inconsciente em Freud. Neste, os conteúdos são impedidos de chegar à consciência por conta de mecanismos de defesa como a repressão (recalque). Uma segunda definição de inconsciente relacionar-se-ia à parte inconsciente do ego que não é reprimida e não está em conflito. Porém, essa parte não é acessível à consciência. Esse inconsciente está relacionado aos hábitos e às habilidades perceptuais e motoras. É um mapeamento da memória procedural. Seria o inconsciente procedural. “A partir desta perspectiva, a maioria da vida mental é inconsciente a maior parte do tempo e torna-se consciente somente como percepções sensoriais, tais como palavras e imagens” (KANDEL, 1999, p. 510). Aqui, Kandel relaciona o inconsciente procedural com a memória processual denominada pelos neurocientistas (Ibid.).

Marianne Goldberg (apud Kandel, 1999) amplia a linha de pensamento ao enfatizar que mesmo o desenvolvimento moral se dá por meio do procedimento também. As pessoas, de um modo geral, não se lembram das situações que as levaram a tomar certas atitudes morais, pois estas, assim como as regras gramaticais de nossa língua nativa, são adquiridas de forma automatizada.

Para que o movimento corporal e seus automatismos tornem-se possíveis na prática de atividades complexas do movimento, como a capoeira, é necessário uma organização, um eu que centralize toda essa impulsão. Desse modo, pensamentos pré-estabelecidos e conscientes fazem parte do processo de se jogar. Há também uma construção prévia.

Mestre A. relata que, na roda de capoeira:

Pensamos nas possibilidades, mas criamos situações antecipadas também para "conduzir" ou induzir o outro. Existe uma movimentação já mais ou menos pré-estabelecida, mas as possibilidades são infinitas (Quântica) (...) Antes de jogar com alguém você traça um perfil dessa pessoa e durante o jogo você aplica o que foi observado guardando os devidos cuidados (Apêndice).

A dinâmica da *Mimesis* (imitação) na capoeira traz consigo aspectos da transdução, condução e indução.

Na mesma linha de pensamento, mestre K. e I. relatam que:

(...) você pode ter coisas assim que você constrói previamente, por exemplo. Determinada pessoa mais agressiva, você leva certos pensamento ali para dentro. Como eu vou conduzir o meu jogo com determinada pessoa. Isso pode sim influenciar o jogo como um todo. Então você joga mais preso, mais travado. Se você tem que jogar com alguém que tem um tom mais agressivo, você sabe que não

pode soltar uma movimentação de maneira tão ampla, que você estará exposto. Então nisso dá para pensar, nisso a gente pensa, quando se joga. Por exemplo, que os golpes não podem ser tão altos. Que você não deve abusar dos golpes rodados, que vai tomar uma rasteira. (MESTRE K., APÊNDICE).

Mestre J. aborda a temática da atmosfera como disposição geral da roda.

(...) você tem que começar a fazer uma leitura da roda. (...) o que está sendo cantado, quem está cantando, quem são as pessoas que estão administrando a roda. A gente tem que ter muita atenção com os organizadores, com o mestre, porque ele determina o jogo, ele determina a forma de jogar, se você pode comprar⁶ (MESTRE J. APÊNDICE).

A problemática da pulsão em Weizsaecker (1958) possui dois conceitos de suma importância: o contacto e o comércio (troca). O contacto traz o sentido da impossibilidade de tocar sem ser tocado. Quando tocamos algo ou alguém e sentimos o formato e qualidades daquele objeto indubitavelmente nos tocamos. A percepção é baseada na sensação obtida, associada à imagem mental que se forma. Há uma correspondência interna tanto do sentir, quanto da representação mental (*vorstellung*). O comércio é a negociação que se faz com o meio constantemente, entre o que é interno e exterior ao corpo (trocas). Beber água faz-se pela transposição e passagem do líquido que está no meio para o organismo. A questão do movimento se faz presente. Assim, para Weizsaecker o pulsional é o sentir em ato (WEIZSAECKER, 1958).

O contacto e o comércio na capoeira estão presentes nas falas de mestre K. e J.. A construção prévia, o estudo da roda, a exposição, a atenção para com o mestre, o canto, enfim, os diversos signos que contemplam a roda de capoeira denotam a disposição dos mestres para com ela. O comércio é continuado com o ambiente da roda. Os movimentos do contexto provocam movimentos individuais. Há uma passagem e uma resposta ao que acontece em reações. Joga-se mais preso, mais travado, ou, a depender das circunstâncias, mais solto. Permite-se a exposição, ou não, caso fique muito vulnerável. Há uma negociação entre os movimentos que se faz e os que o outro faz para que haja harmonia, para colocar um limite, ou mesmo para dominar. Tudo isso é negociado e ajustado na roda de capoeira.

⁶ Jargão comum na capoeira designando o ato de entrar na roda e escolher com quem quer continuar o jogo.

Martins (informação verbal)⁷ relata que no jogo de capoeira há um “Eu” que pensa e promove as coordenadas de maneira processual. Mas há espaços em que o automatismo corporal comparece e facilita a fluidez do jogo. É como se o Eu promovesse o destino corporal em certos momentos. Como na linguagem e na formação de frases existe a necessidade de um “Eu” que se engancha no verbo para haver uma organização (Eu quero/posso/devo), o movimento, para não ser desorganizado demanda um “Eu” que promova centralização e lógica no ato.

A roda de capoeira é um espaço onde a criatividade é valorizada, e muitas vezes se faz necessária em situações complicadas, nas quais a esquivia “correta” ou convencional não funcionaria. Não há como se abusar da criatividade, pois fica um jogo pouco técnico, sem muita forma. Mas tanto para um, como para outro é importante a lógica dos movimentos. Mestre Pastinha valorizava a criatividade da pessoa, que nomeou de “naturalidade”: “Capoeirista não é aquele que sabe movimentar o corpo e sim aquele que se deixa movimentar pela alma” (MESTRE PASTINHA, 1988).

A fala de Mestre Pastinha pode ser melhor contextualizada com uma escrita que ele registrou na entrada de sua academia, onde se lia: “capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade” (FREIRE, 1967).

Segundo Pastinha, a capoeira de angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, ou seja, sem obrigar de forma condicionada. O mestre pensava que era melhor aproveitar os gestos livres e próprios de cada um, pois ninguém luta do mesmo modo (PASTINHA, 1988).

A contribuição de Mestre Pastinha se torna bastante pertinente neste momento para que possamos discutir, com alguns autores, questões cruciais sobre o mover-se do humano e como este representa os seus atos. Quando o mestre e autor fala que “a capoeira angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa” está implícito que aquele que se propõe a aprender a arte já possui gestos que serão melhor aproveitados em detrimento do ensinamento de todo um arcabouço gestual novo. Ou seja, a pessoa já teria uma maneira própria (livre) de atuar que facilitaria o aprendizado de outras. É um exercício de expressão e criatividade. Em rodas onde muitos iniciantes participam é comum escutar dos professores: “solta o jogo, deixa fluir!”, referindo-se aos movimentos marcados pela falta de espontaneidade, em que os iniciantes tentam encaixar movimentos aprendidos, mas que não

⁷ Op. cit.

entram no contexto do jogo feito pelo outro. É um jogo “travado” e receoso, que não flui e não é dinâmico. Contudo, golpes cruzados nos quais a perna de um bate na do outro são comuns em calouros, assim como trombadas que tornam o jogo sem estética.

Movimentar-se de forma livre, espontânea e natural remete ao transitar “livre” da pulsão manifestada no desejo em ato, sem os intermédios de uma consciência moral que deturparia esse movimento. Este é marcado por gestos não civilizados. É a expressão do Isso/Id. Freud usou o termo *Das Es* (Isso) para designar a instância psíquica que agregaria o reservatório das pulsões e dos instintos do ser humano. Seria a parte mais primitiva do ser humano formado a partir da herança de muitos “Eu’s” ao longo do desenvolvimento e evolução da espécie. *Das Es* é movido pelo princípio do prazer. É imediatista e pleno de vontades (FREUD, 1923).

A importância funcional do ego se manifesta no fato de que, normalmente, o controle sobre as abordagens à motilidade compete a ele. Assim, em sua relação com o id, ele é como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com a sua própria força, enquanto que o ego utiliza forças tomadas de empréstimo. A analogia pode ser levada um pouco além. Com frequência um cavaleiro, se não deseja ver-se separado do cavalo, é obrigado a conduzi-lo onde este quer ir; da mesma maneira, o ego tem o hábito de transformar em ação a vontade do id, como se fosse sua própria. (FREUD, 1923, p. 14)

Diferentemente, jogos de mestres, professores e pessoas com mais experiência na capoeira possuem uma estética que agrada a quem observa. Os movimentos parecem encaixar-se no ritmo tocado e nos movimentos do adversário. Há uma continuidade, e cada movimento se encadeia com outro. Assim, a finalização de cada movimento permite a base para outro, possibilitando grandes variedades de “jogos”.

O etnógrafo Marcel Mauss descreveu em seu artigo *As técnicas do corpo* (1934) elementos cruciais para uma compreensão das técnicas e esquemas corporais. De acordo com o autor, as técnicas corporais são adquiridas e se mostram diferentes entre países e etnias, tendo em vista que são “impostos de fora”. Ou seja, são apreendidas por imitação – “imitação prestigiosa”, segundo o autor. A partir desse pensamento, Mauss considera que não existe uma maneira natural nos gestos e atos dos adultos. Pelo contrário, eles são montados via transmissão oral e os determinantes sociais são: a educação; a sociedade; e o local. Esses três elementos se integrariam ao corpo e à alma, constituindo o homem integral.

Mauss (1934) considera que a técnica corporal faz parte do *habitus* humano. Este, em latim, é mais abrangente que “hábito” e relaciona-se ao adquirido, à faculdade. Os *habitus* variam entre indivíduos, sociedades, educações, conveniências, modas e prestígios.

A “imitação prestigiosa”, explica o autor, é a imitação feita pela criança e pelo adulto dos atos bem sucedidos que eles viram ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre eles. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. No ato imitador que se segue, verificam-se os elementos psicológico e biológico (MAUSS, 1934).

A imitação difere-se da identificação. A primeira faz parte do consciente, já a segunda é inconsciente. Contudo, acreditamos que a definição de Mauss abrange ambos os conceitos.

Um mito de Freud (1913) que explica o mecanismo da identificação é a incorporação via canibalismo do pai primevo por seus filhos e a identificação *a posteriori* com ele. Em 1900 Freud circunscreve o sentido da identificação na histeria:

A identificação é um fator altamente importante no mecanismo dos sintomas histéricos. Ela permite aos pacientes expressarem em seus sintomas não apenas suas próprias experiências, como também as de um grande número de outras pessoas: permite-lhes, por assim dizer, sofrer em nome de toda uma multidão de pessoas e desempenhar sozinhas todos os papéis de uma peça. (...) Sua solidariedade é despertada e eles fazem a seguinte inferência, embora ela não consiga penetrar na consciência: “Se uma causa como esta pode produzir um ataque assim, posso ter o mesmo tipo de ataque, já que tenho as mesmas razões para isso.” Assim, a identificação não constitui uma simples imitação, mas uma assimilação baseada numa alegação etiológica semelhante; ela expressa uma semelhança e decorre de um elemento comum que permanece no inconsciente. (FREUD, 1900, p. 94)

A imitação prestigiosa são disposições da espécie. Ela segue a lógica do mecanismo de aprendizado ocorrente na situação de uma criança brasileira, por exemplo, ser levada para o Japão e aprender o nihongo (língua japonesa), assim como a cultura do local, e, do mesmo modo, um japonês criado no pelourinho aprender a jogar capoeira do mesmo modo que os afrodescendentes.

Em uma visão fenomenológica, Merleau Ponty (1945) entende que os atos e gestos corporais não podem ser traduzidos para uma linguagem da visão, por exemplo. Não há como reunir as partes do corpo uma a uma, pois essa tradução e junção, concomitantemente, são

feitas de uma vez por todas em cada um de nós, atualizadas na vivência corporal (*Erlebnis*) por meio do sentir. Esse fenômeno pode ser observado nos gestos que visam um objeto, como pegar um copo. O conjunto desses movimentos visa o resultado, ou seja, a coordenada não é apreendida, mas sim a funcionalidade daquilo que é realizado.

Em se tratando da antiga questão filosófico-religiosa entre corpo e alma, Ponty relata que: “A união entre alma e o corpo se realizam a cada instante no movimento da existência (...) nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (PONTY, 1945, p. 131).

Suzanne Langer, filósofa da arte e do simbolismo, fez contribuições essenciais sobre o papel da arte no conhecimento humano. Em seu livro *Sentimento e forma* de 1980, ela descreve correlações entre a dança e a música. Segundo a autora, a dança não se submete às leis da escrita aristotélica. O gesto é uma ação cinética e, ao mesmo tempo, movimento vital. É também subjetivo e objetivo, pessoal e público, respectivamente. O gesto é um sinal e também sintoma de desejos. Pode ser elaborado e simbolizado pela linguagem. Contudo, quer tenha significado linguístico ou não, é sempre espontâneo.

Com relação à arte, Langer (1980) relata que ela não é apenas a concatenação de gestos, mas está relacionada à soma dos gestos com a imaginação. Isso acarreta a expressão de sentimentos. No entanto, esses sentimentos são imaginados, visto que os movimentos de dança são movimentos criados e ilusórios. Assim, o gesto na dança é um gesto virtual.

Rudolf Laban (1971), teórico da arte do movimento, em comparações entre as artes plásticas e as de movimentos, considera que as primeiras - pintura, escultura e desenhos - são artes estáticas, que provocam a contemplação/teoria naquele que a observa. Existe tempo para a elaboração de ideias por meio da interiorização, reflexão e projeções de imagens e pensamentos. Nas artes dos movimentos corporais não há tempo para a elaboração e contemplação. Tudo é demasiado espontâneo e conseqüentemente fugaz. O autor enxerga a “dança como a poesia das ações corporais no espaço.” (LABAN, p.52).

Com relação aos movimentos corporais e suas significações, Laban considera que:

(...) o corpo é o instrumento ao qual o homem se comunica e se expressa. Na dança, os significados mais profundos são verbalmente inexprimíveis. Contudo, no Balé há menos ligação com impulsos primitivos, que é mais onírico (...) O balé seria uma atitude corporal frente a uma necessidade interior do ser humano (LABAN, 1971, p. 135 e 141).

Essa dinâmica está contida no mundo do silêncio descrito pelo autor, tendo em vista que “os movimentos mais emocionantes nos deixam sem palavras” (Ibid. p. 140). Ele enfatiza que as palavras são levianas, diferentemente das ações (forma e ritmo) que suscitam mais sentimentos e pensamentos (Ibid.).

Laban ressalta que o movimento relaciona-se ao físico e sua significação. Ou seja, as palavras podem estar plenas de movimento e música, enquanto que a dança e a música plena de idéias. Assim, conclui que é da mesma dificuldade descrever uma dança em palavras e ou interpretar verbalmente uma música (Ibid.).

Pensamos que as elaborações de Laban possuem caráter proselitista. Ele faz um empenho que se transforma em uma tendência da visão que quer passar.

No âmbito da psicanálise, sobre as questões supracitadas, Freud aborda, sob vários enfoques, a antecedência da ação e, conseqüentemente, do corpo, seguido pela palavra, ou significação. Ele relata, em seu artigo *Inibições, sintomas e ansiedade* que:

(...) sem dúvida no começo foi a ação e a palavra veio depois; em certas circunstâncias ela significou um progresso da civilização quando os atos foram amaciados em palavras. Mas originalmente a palavra foi magia – um ato mágico; e conservou muito de seu antigo poder (FREUD, 1926).

Em *O ego e o id*, Freud (1926) fala das relações do eu e do corpo enfatizando as relações do eu com a superfície corporal.

O eu é acima de tudo um eu corporal, não é apenas um ser de superfície; ele mesmo é a projeção de uma superfície. Isto é: o eu é efetivamente derivado de sensações corporais, principalmente daquelas que têm sua fonte na superfície do corpo. Ele (o eu) pode ser assim considerado uma projeção mental da superfície do corpo e, além disso representa a superfície do aparelho mental (Ibid. p. 14).

Em conformidade com as teorizações freudianas, Martins (inédito)⁸ descreve que o mover-se, bem como o sentir, é algo que não necessita da imagem mental, ou seja, são essencialmente imagéticos. O autor acrescenta que a questão do corpo próprio como um objeto possui suas especificidades, assim como o mundo dos objetos - da realidade efetiva - que é clareada e explicada do ponto de vista da linguagem. O corpo, processo de referência, possui o aspecto que se referencia aos objetos e ao “EU” (meu corpo). Ele é a fonte de toda a nossa experiência sensível, bem como aquele que conduz os movimentos do ser. Nas palavras

⁸ A metáfora: com permanente referência a Freud.

do autor: “A constituição da realidade externa e de sua simbolização se faz passo a passo da simbolização do corpo próprio no todo e nas partes” (Ibid. p. 127).

O mesmo autor denota que o pensar em palavras, assim como a produção de semas não é produzida de maneira centralizada em nós. Ele é localizável na superfície do corpo e da experiência sensível de maneira descontinuada. Assim, as zonas erógenas descobertas por Freud são regiões que excitam-se (*wunschregung*), parecem querer expressar algo (‘falar’), contudo não possuímos semas e fonemas de imediato para significá-los. Entretanto mesmo quando os temos, elas continuam a se manifestar espontaneamente. Desse modo, o autor conclui que:

É do sentir e do mover-se que procedem os bons e maus pensamentos e até parte da cosmogonia humana. É no sentir que desencadeia a experiência da intrusão, dor, impedimento, constrição que leva o organismo a reagir. O reagir movendo-se nem sempre se desencadeia. Quando mal resolvido ele se vê retido e possibilita dor na experiência do ódio. (Ibid. p. 132)

1.2) “Equívocos na ação” em jogar-se capoeira

Entre 2007 e 2009, foi realizada uma “oficina terapêutica” com base na capoeira em uma clínica de saúde mental do DF. Era um espaço lúdico e o foco da oficina encontrava-se na disposição e manutenção da roda, principalmente a parte musical.

C. era um paciente simpatizante da arte, comparecia a todos os encontros e demonstrava prazer em estar ali. Era um homem forte e com boa saúde física. C. falava pouco. Apenas uma vez falou comigo das alucinações auditivas que o “invadiam”. Era calado, de poucas palavras, mas com uma desenvoltura corporal bastante enfática e cadenciada, típica dos povos afros. Na roda que fazíamos, eu sempre realizava um jogo com ele. Certa vez acabei me empolgando e jogamos em ritmo mais ligeiro (São Bento grande) e com movimentos mais rápidos e próximos. Eu buscava nesse período da oficina, enfatizar também o “jogo da capoeira” com os pacientes, tendo em vista que investíamos mais nos aspectos lúdicos e de movimentos básicos. Nesse dia, C. fez uma “armada” (movimento que perfaz uma parábola com a perna estirada) da qual esquivei e ameacei uma cabeçada com intuito de recuar. Mas antes de poder me desvencilhar, C. assustou-se e recuou (flexionando) a perna rapidamente acertando, o calcanhar com força em minha nuca. Quase desmaiei e tive que sair da roda para que outros continuassem. Depois desse “incidente” fui mais cuidadoso nessas questões, não retirando a parte de jogo/luta da oficina, mas introduzindo com mais tato. Para

mim, o ato soou como uma colocada de limite do rumo que a roda ganhava naquele dia e principalmente em minhas intenções, apesar de o paciente ter se desculpado inúmeras vezes dizendo, que fora “sem querer”.

O ato falho - ou desvio da intenção - muitas vezes, diz Freud (1901), vem como conteúdo inconsciente em ato, um desejo que é suprimido pela consciência crítica e moral do indivíduo, ou superego, apresentando um substituto em seu lugar. Pode ser um esquecimento ou uma impotência. Juntamente com os sonhos, o autor considerava os atos falhos, o que lhe permitiu compreender e formular um entendimento sobre a vida psíquica humana.

Segundo Freud, os atos falhos são substitutos que impedem a pessoa de ter contato com conteúdos e lembranças bastante investidas de afetos e emoções quase sempre penosas e que podem tocar, por exemplo, no “complexo pessoal”. Experiências como o cansaço ou alterações na funcionalidade corporal podem facilitar a ocorrência dos atos falhos, posto que, quando nossas forças de ordenação e proteção se encontram enfraquecidas, facilitam uma força desconhecida que atua e impede o acesso a certos conteúdos, por exemplo. Desse modo, os atos falhos podem agir no esquecimento de um nome, no trocadilho de nomes, no esquecimento com alguma finalidade. Entretanto, podem estar presentes nas ações motoras e não apenas na escrita e na fala.

Uma explicação possível para o ato falho de C. na roda relaciona-se ao medo da participação e da entrega na esquizofrenia. Participar é algo que gera muita angústia em esquizofrênicos. Entregar-se ao clima da roda, fazer parte do grupo no mesmo ritmo é algo que convoca à fantasia de difusão e não diferenciamento. É justamente isso que é vivido constantemente na psicose: a perda de controle e da “realidade”. Martins (2007) correlaciona a problemática do “pensar” com a psicose. Nesta, há medo e fantasia de estar “vazado” e de que os pensamentos não seriam apenas privados, mas públicos. É como se o conteúdo mental não tivesse a contenção no corpo em um comércio não controlado pelo eu.

Para mim, era mais fácil de participar, pois já o fizera inúmeras outras vezes em diversas rodas de capoeira e, supostamente, teria mais controle sobre mim mesmo, além de estar na função de coordenador, o que já me diferenciava em alguns aspectos. Naquele momento, pode-se dizer que eu estava mais “louco” que o paciente, em estado de projeção participativa.

A participação é uma projeção radical e primitiva. Szondi (1963 apud Martins, inédito)⁹ propôs que o Eu humano devém em circuito pulsional e varia entre quatro posições principais, a saber: Projeção (P-); Inflação (P+); Introjeção (K+); e Negação (K-).

De acordo com Martins (inédito), o esquema insere uma movimentação interna por setas indicando o processamento do andar em estações colocadas em posições prévias. Representa o processamento do Eu humano e a sua auto-obtenção. O componente em fluxo representa o circuito pulsional e o fixo relaciona-se ao Eu em quatro compartimentos. É como um monotrilho em deslocamento sobre o circuito que comportaria quatro estações metroviárias.

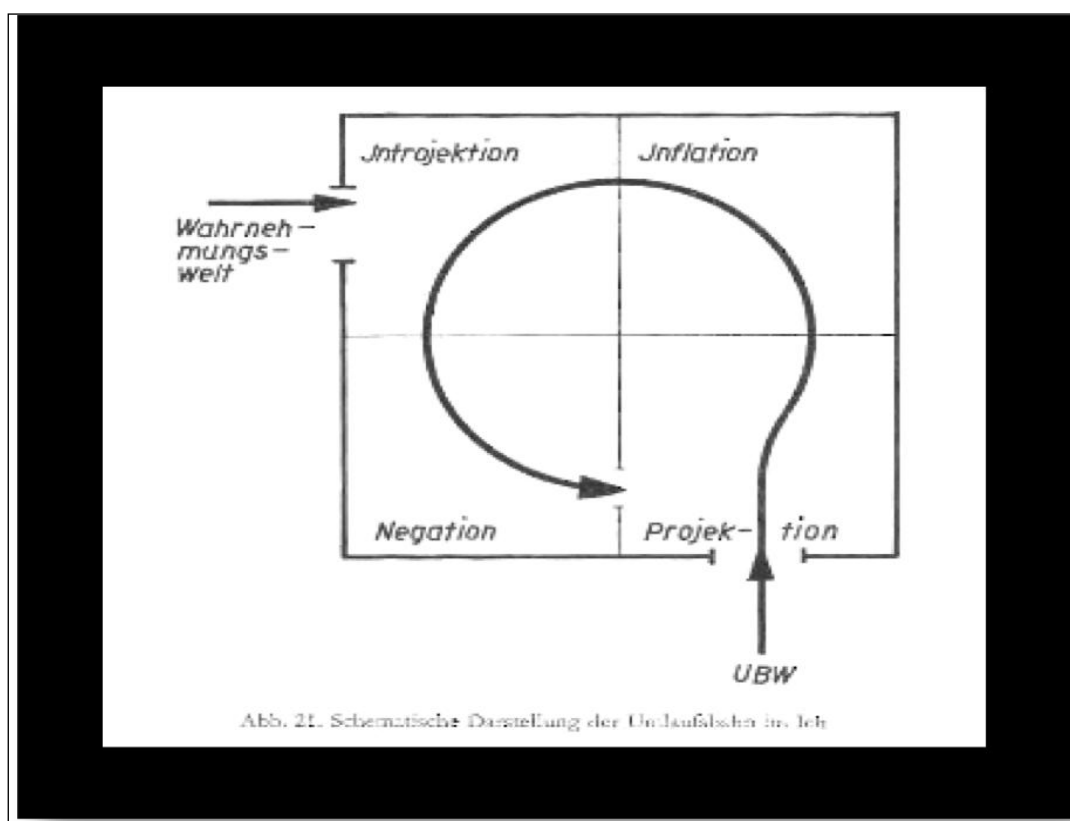


Tabela retirada do texto *Metáforas símiles de I. Szondi e Jacques Schotte* da autoria de Martins, inédito.

A metáfora do Eu como circuito metroviário (*Umlaufbahn*) articula uma planta de estações com a direção do fluxo ferroviário. Compõe-se um sistema argumentativo de alta complexidade e com capacidade heurística inigualável (Ibid. p. 7).

A primeira estação é a projeção que contempla representações do inconsciente associadas à energética dele. Duas modalidades se fazem presentes: a absorção da moção

⁹ Metáforas símiles de I. Szondi e Jacques Schotte.

pulsional e a sua incorporação ou não no sistema pulsional/ferroviário do Eu. A primeira implica a projeção mais primitiva (*Urprojektion*), sendo uma participação radical em que não existe uma distinção entre Eu-Objeto. A segunda comporta a projeção propriamente dita. Nesses moldes, a participação é um dos sentidos de *Verwerfung* no alemão de Freud. Aproxima-se do conceito de *Forclusion* que Lacan introduziu para explicar a dinâmica da psicose.

Nas palavras de Szondi (1963 apud Martins, inédito):

"A participação, isto é, a luta para ser um e semelhante com o outro, ou seja, o esforço para uma existência dupla: ela leva, por meio da projeção da própria potência de ser do Eu, ao estabelecimento de uniões duais. União dual quer dizer a existência do Eu no outro. Depois do desmoronamento dessa união dual participativa, esse mesmo esforço opera como projeção secundária, como exteriorização da própria potência de ser do Eu sobre pessoas que, posteriormente, humilham e mesmo perseguem. É o estado de desfalecimento do Eu" (...) Projeção é a exteriorização de percepções interiores no mundo externo. (...) é um processo de cura, "que reverte o recalçamento e reconduz a libido para a pessoa por ela abandonada." Outrossim, essa libido que retorna contém – sob a forma de ódio e perseguição – um sinal negativo (Ibid. p. 9).

O paciente não tinha a posse do movimento, o que em si acarretaria uma dificuldade inerente. Ele pediu desculpas pelo ocorrido, o que é um ato civilizatório, um "freio de mão" da civilização do seu gesto. Esse movimento marca o seu movimento pulsional em negação naquele momento, tanto dos receios em participar do jogo, quanto pela forma como coloca em palavras o seu ato.

A projeção participativa, no meu caso, e a negação, no caso do paciente, são experiências inconscientes, e, por esse motivo, determinaram a ocorrência do ato falho. Ainda sobre este, explanaremos algumas contribuições de Freud quando o autor trata dos "Equívocos na ação".

Os atos falhos relacionados às ações motoras são descritas por Freud como os "Equívocos na ação" (*Vergreifen*). Muitas vezes, ações aparentemente desajeitadas podem conter algo de grande habilidade e precisão.

Creio realmente que devemos aceitar esse juízo para toda uma série de movimentos desajeitados aparentemente acidentais. É certo que eles exibem algo de violento e impetuoso, como os movimentos espástico-atáxicos, mas mostram-se regidos por uma intenção e alcançam seu objetivo com uma segurança de que em geral não podem vangloriar-se nossos movimentos voluntários conscientes. Além disso, partilham essas duas características — a violência e a infalibilidade — com as manifestações motoras da neurose histérica e, em parte, também com as realizações

motoras do sonambulismo, o que aponta, num e noutra casos, para uma mesma modificação desconhecida do processo de inervação (FREUD, 1901 p. 97).

Freud (1901) relata que esses equívocos podem ter uma “finalidade sexual”, algo relacionado ao sensual. Como, por exemplo, encontros na rua em que as pessoas vão desviar-se e acabam fazendo-o para o mesmo lado constantemente. Entretanto, os atos falhos nem sempre trazem atos inofensivos e mesmo divertidos. O autor relata o caso de uma senhora que feriu-se gravemente, ao cair literalmente com ‘a cara no chão’ relacionado a um ‘ato sacrificial’. Em sua interpretação do acontecido, o autor condensa que o acidente foi uma autopunição por um aborto realizado:

Esse acidente, portanto, foi uma autopunição, de um lado para expiar o crime dela, mas de outro também para escapar a um castigo desconhecido, talvez muito maior, ante o qual ela se angustiara continuamente por meses a fio. (...) O segundo determinante do acidente, provavelmente menos importante, foi sem dúvida a autopunição por seu desejo inconsciente de se livrar do marido, que aliás fora cúmplice no crime. Esse desejo traiu-se na advertência inteiramente supérflua que ela fez ao marido, para que ficasse atento ao monte de pedras na rua, já que ele andava com muito cuidado justamente por não ir bem das pernas (FREUD, 1901, p. 106 e 107).

Outro exemplo do que poderia ser considerado um *Vergreifen* na roda de capoeira segue adiante:

Mestre J. jogava na roda com bastante destreza. É conhecido no grupo por sua técnica e movimentos perfeitos. A roda estava bastante agitada. O clima, apesar de fazer parte de uma comemoração entre amigos, era bastante agressivo e, por vezes, tenso. A música era “forte” e rápida. As pessoas entravam muitas vezes seguidas e jogavam entre elas inúmeras vezes. Mestre Acordeon costuma referir-se a música na capoeira como “Preta e forte”. Mestres, contramestres, professores, instrutores, estagiários e iniciantes na capoeiragem compunham o cenário.

Quando a roda estava em seu auge, já ocorridos vários embates físicos e disputas por movimentos, Mestre J. adentrou à roda, fez um movimento de ataque, posteriormente um Aú¹⁰, emendado com um belo salto mortal (algo que lhe é comum, em vista de sua especialidade ser justamente movimentos acrobáticos). Contudo, no momento de tocar o chão, suas pernas vacilaram e ele caiu escorregando as duas pernas e lesionando o joelho. Nunca havia visto uma queda daquelas em capoeira. O movimento estava perfeito e fiquei a pensar

¹⁰ Movimento de inversão corporal, onde troca-se os pés pelas mãos de modos distintos.

no motivo de tal situação. Assim que caiu, já se afastou para fora da roda insinuando não mais poder continuar. A roda parou logo em seguida. Em conversa posterior com o mestre, ele relatou que não compreendera o acontecido. “Não entendi nada do que aconteceu! (...) e bem na hora que a roda estava boa (...)”.

Quando existem rodas com o nível de agressividade alto é comum a ocorrência de mais contato físico entre os camaradas, bem como de pessoas que acabam se lesionando, seja pela alta velocidade dos golpes realizados, seja pelo cansaço que abaixa o nível de consciência e o auto controle, seja por questões de ordem inconsciente. O caso de mestre J., em um primeiro momento, parece não haver nada de mais. Um simples erro e falha que aconteceria com capoeiristas que exploram muito seu corpo. Contudo, em entrevista alguns aspectos se clareiam, quando ele fala da maneira como “enxerga” a capoeira.

(...) sempre gostei de trabalhar realmente os aspectos da versatilidade da capoeira, da agilidade. Até mesmo quando a capoeira passa para um momento mais combativo, sempre tentei trabalhar a técnica, a destreza corporal, a habilidade sobrepondo à força corporal, sobrepondo à truculência (...) usando realmente a agilidade, a inteligência, usando esses recursos técnicos mesmo, que eu acho que é o mais belo que a capoeira tem (APÊNDICE).

Em sua fala evidencia-se o interesse do mestre J. pela capoeira-arte e jogo, menos pelo seu aspecto combativo. O mestre converge a sua agressividade natural para o artístico que a capoeira contém (técnica, acrobacias, agilidade, inteligência, dentre outros). O lado luta da capoeira chega a aparentar um incômodo. Porém há algo mais que complementa e esclarece melhor. Mestre J. acrescenta:

Você toma um golpe, um golpe que às vezes acerta sua face, uma queda e você perde momentaneamente o domínio do corpo, você cai no chão e a vaidade do capoeirista as vezes extrapola (...) nesses momentos a pessoa se perde fica desgovernada, desconcertada (...) faz parte da capoeira, em toda atividade esportiva, em toda conduta, você em um dia não vai tão bem, faz parte da capoeira e o capoeirista *tem que entender e saber lidar com isso. (...) não pode absorver essas adversidades com espírito de derrota (...) mas toda vez o capoeirista tem que estar preparado*, e as adversidades acontecem, são naturais de toda roda e *tem que encarar isso com extrema tranquilidade* (...) (APÊNDICE, grifo nosso).

O dever como *Sollen* está presente no discurso de mestre J. em colocações com o verbo TER. *Tem que encarar isso com extrema tranquilidade* é uma asserção tracionada em seu imperativo categórico. Os interesses e refinamentos de mestre J., a sua aversão à

truculência, aliados às atualizações de seu supereu parecem ter sido os determinantes de seu *Vergreifen*.

Muitos golpes, por mais que você coloque com intensidade leve, às vezes causa algum dano físico, mais eu procuro não ferir a integridade física das pessoas que eu estou jogando porque às vezes custa caro uma lesão, no sentido mais amplo da palavra (MESTRE J.).

É conhecido na psicanálise que, muitas vezes, quando a agressividade não pode ser expressa, quando não se ousa dar vazão a ela por conta da interdição moral e da culpa, ela costuma voltar-se para o próprio indivíduo. Freud (1905, 1915, 1919) abordou essa temática relacionando que a mudança da finalidade sádica-ativa para uma passiva quando uma barreira imposta pelo supereu advém no psiquismo. O mecanismo do sadismo original, na neurose obsessiva é sintetizado pelo autor do seguinte modo:

- (a) O sadismo consiste em violência, em exercício de poder contra outra pessoa tomada como objeto.
- (b) Esse objeto é deixado de lado e substituído agora pela própria pessoa. O redirecionamento contra a própria pessoa transforma, ao mesmo tempo, a meta pulsional ativa em passiva (FREUD, 1915 p. 153).

Pensamos que o caso do ato falho de mestre J. engloba o processo supracitado. A roda estava com um clima bastante agressivo e as pessoas jogavam ligeiro e decisivamente. Isso, de certo modo, contamina todos os presentes, que expressam a sua agressividade no canto, nos instrumentos e no jogo. Mestre J. foi tomado de impulsos agressivos, entrou na roda, mas algo da ordem da moralidade encontrava-se presente constantemente em seu psiquismo de modo inconsciente. Ele tentou sublimar essa agressividade com movimentos belos e difíceis, contudo a agressividade foi tamanha que acabou voltando-se para si mesmo em forma de auto-punição por seus desejos agressivos e de dominação. Ainda, estar na posição de mestre, representando o peso de um grupo, contribui para essa dinâmica. Ele “tinha que participar”, tinha que entrar e representar seu grupo, contudo um conflito inconsciente e conseqüentemente uma tensão já haviam se instalado. A descarga da energia acumulada foi por meio do corpo próprio¹¹.

¹¹ Uma maior precisão da interpretação apenas seria possível com a escuta e significação do ato, por aquele que vivenciou, mas nem sempre isso se torna possível e podemos incorrer em erros e projeções.

Associado ao mecanismo descrito, o *Vergreifen* de mestre J. relaciona-se a seus impulsos de autopreservação ou autoconservação. Nesse sentido, Freud (1901) complementa sua teoria ao falar da ambivalência entre amor e ódio.

Enquanto relação com o objeto, o ódio é mais antigo que o amor; ele surge do repúdio primordial do Eu narcísico ao mundo exterior aportador de estímulos. O ódio é uma exteriorização da reação de desprazer provocada pelos objetos e mantém sempre um estreito vínculo com as pulsões de conservação do Eu; desse modo as pulsões do Eu e as pulsões sexuais podem facilmente repetir entre si a oposição existente entre o odiar e o amar (FREUD, 1915, p. 161).

Freud (1901), em *Psicopatologia da vida cotidiana* descreve um ato falho exemplar cometido por Lou Salomé, uma das primeiras psicanalistas.

Nos últimos anos, desde que venho colecionando essas observações, tive mais algumas experiências de despedaçar ou quebrar objetos de algum valor, mas a investigação desses casos me convenceu de que eles nunca foram fruto do acaso ou de uma desproposital inabilidade minha. Uma manhã, por exemplo, quando ia passando por um quarto de roupão e chinelos de palha, cedi a um impulso repentino e, com o pé, atirei um dos chinelos na parede, derrubando uma linda pequena Vênus de mármore de seu suporte. Enquanto ela se fazia em pedaços, citei, inteiramente impassível, estes versos de Busch:

‘Ach! di Venus ist perdü — Klickeradoms! — von Medici!’
[‘Oh! A Vênus de Médici está perdida — Klickeradoms’]

Essa conduta selvagem e minha tranqüilidade ante o dano podem ser explicadas pela situação da época. Tínhamos na minha família uma doente grave, de cujo restabelecimento eu já perdera secretamente as esperanças. Naquela manhã eu me inteirara de que tinha havido uma grande melhora, e sei que disse a mim mesma: ‘Quer dizer, então, que ela vai viver!’ Meu acesso de fúria destrutiva serviu, portanto, para expressar um sentimento de gratidão ao destino, e me permitiu realizar um ‘ato sacrificial’, como se tivesse feito uma promessa de sacrificar isto ou aquilo como uma oferenda, caso ela recuperasse a saúde! A escolha da Vênus de Médici para esse sacrifício foi, é claro, apenas uma galante homenagem à convalescente; mas ainda hoje me é incompreensível como foi que me decidi tão depressa, mirei com tanta destreza e consegui não atingir nenhum outro dos objetos que estavam tão próximos (FREUD, 1901, p. 97 e 98).

Martins (2010) aborda a questão do ato falho relacionado ao futebol. O autor descreve que o jogador de futebol profissional busca executar o seu jogo de modo rápido e espontâneo. É treinado para errar pouco e ter o máximo de precisão. Entretanto os enganos fazem parte das jogadas, mas nem todas devem ser atribuídas ao acaso.

A distração é o país da escuridão que estamos visitando e no qual o ato falho inconsciente se realiza o mais facilmente. (...) Na impulsão do momento, eis que a agressividade contra a catimba e o continuado impedir de poder jogar faz emergir uma impulsão reptiliana que de longe foge aos bons costumes. Nem parecia haver milhões assistindo a cotovelada na face do adversário. A concentração é essencial,

todos dizem. Não só no jogo, mas do que faz consigo mesmo. A desatenção não é o Inconsciente no sentido psicanalítico. A desatenção permite o aparecimento de um funcionamento outro que não o intencional cheio de bons propósitos. A desatenção propicia o ato falho acontecer mais fortemente, principalmente quando se trata de atividades automáticas agressivas. A desatenção se faz muito mais presente logo que o jogador está estenuado, cheio de ácido láctico nos músculos e com a consciência rateando mais que nunca. O cansaço ajuda no ato falhado, cria uma base disposicional para funcionar de modo inconsciente. Aqueles atos que não estão dependentes da consciência objetivadora e que aparecem na forma de uma violência desmesurada em um sujeito tido até ali como um exemplo de candura (MARTINS, 2010, p. 48 e 49).

A capoeira é uma modalidade de luta que, por sua peculiaridade artística e dançada, possibilita uma grande variedade de movimentações e intenções que podem ser disfarçadas. Em 2008, em observações participativas de um grupo do Rio de Janeiro caracterizado pela capoeira mais rasteira (Jogo/Ritmo de Benguela e Angola), pudemos fazer constatações nesse sentido. O coordenador era um contramestre que tinha como principal aliado a sua agilidade, pois era magro e de baixa estatura. Porém, sua agilidade mental e corporal o auxiliava bastante. Raras vezes ocorriam situações de jogo em que não apresentasse uma saída interessante e criativa. Diferentemente de alguns grupos, em que o treinamento atlético e técnico são mais estimulados, contramestre O. ensinava a malícia e “maldade” da capoeira em movimentos ludibriadores. Como, por exemplo, um “Aú” para se esquivar de uma entrada, mas que ‘sem querer’ batia-se com o calcanhar no queixo do adversário. Assim, o capoeira não ‘comprava’ uma briga, mas atingia o seu objetivo de agredir dissimulando a intenção. É como mestre Pastinha fala:

Saem daqui sabendo tudo. Sabendo que a luta é maliciosa e cheia de manhas. Que a gente tem de ter calma. Que não é uma luta atacante, ela espera. Capoeirista bom tem obrigação de chorar no pé do seu agressor. Está chorando, mas os olhos e o espírito estão ativos. Capoeirista não gosta de abraço e aperto de mão. Melhor desconfiar sempre das delicadezas’ (Freire, 1967, p. 77).

Assim como Freud, Pastinha é desconfiado das aparências, chama a atenção para os significados escondidos, para a calma ativa, e espera o momento certo.

Essa particularidade da capoeira, estimulada nas rodas, também mal-vista por lutadores de outras artes-marciais, é da cultura da capoeira e se propaga, principalmente, pela tradição oral e cantigas que trazem esses conteúdos por meio de metáforas, tais como: “um olho no peixe e o outro no gato”. As intenções disfarçadas ludibriam também a nossa observação, pois não é evidente as diferenças entre essas e os atos falhos que estudamos a não

ser que possamos conversar com as pessoas pós-fato e entender os significados que elas dão aos seus atos.

Mestre A. relata sobre o antagonismo na capoeira:

Somos antagônicos no jogo. Tristes, alegres, leves, pesados e assim por diante. Estamos diante das vicissitudes da vida. Somos colocados em cheque. Estamos felizes com a alegria contagiante, mas ao mesmo tempo apreensivo com as VARIÁVEIS possíveis, desde uma queda proposital ou acidental até um combate verdadeiro. É a vida de relação. (...) Conhecendo o outro um pouco mais olho no olho, pois ele também sabe representar um comportamento inverossímil. Com os movimentos de chamada, vamos testando o outro. Vamos esmiuçando seu comportamento e potencialidades (APÊNDICE).

1.3) A semiótica da cena na roda de capoeira

Assim como no teatro grego, a roda de capoeira possui um espaço definido que ultrapassa a formação básica de um bando de pessoas. Há um clima de *Communitas*. É como no teatro grego participativo: existe a plateia, os protagonistas e os hipócritas. Estes transitam entre a plateia e os personagens, ou seja, a plateia inverte seus papéis com os atores. Ainda há o enredo composto em um tempo-espaço e uma sequência estabelecida. (UBERSFELD, 2005).

Sobre a função dos espectadores no teatro, Ubersfeld (2005) enfatiza o seu papel ativo no espetáculo. Para a autora, a função-receptor do público possui grande complexidade. Em síntese, a plateia agiria como uma espécie de espelho que devolve os signos recebidos de forma refratada.

(...) o espectador faz triagem das informações, seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por meio de signos fracos, mas muito claramente perceptíveis como feedback pelo emissor. E depois, não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. (...) Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo (UBERSFELD, 2005 p. 21).

A autora proporciona um lugar especial ao público destacando que o espectador fabrica o espetáculo muito mais que o encenador, em vista da recomposição que ele faz da totalidade da representação em dois eixos: acompanhar a história e recompor, a cada momento, a figura total de todos os signos que emergem na representação. Desse modo, ele é injungido a envolver-se de modo identificatório, ao mesmo tempo em que é afastado pelo

distanciamento entre os personagens. Esse movimento configura-se como papel dialético que acarreta no despertar de fantasmas e da consciência.

A mudança de papéis é comum na capoeira. Os espectadores reagem à gama de signos, identificam-se; contudo, podem refratar o que foi recebido intervindo na cena para dar continuidade ou redimensioná-la. Essa transição possibilita experiências diversificadas na busca do apaziguamento pulsional.

As experiências prazerosas (ou desprazerosas, menos comum) obtidas a partir desse mecanismo podem relacionar-se a diferenciados objetos, bem como serem vividas no corpo de inúmeras maneiras. Algumas são: o prazer do clima festivo das rodas; a participação como coordenador de uma roda (que faz a função de um maestro); como jogador, que descarrega sua energia estasiada por meio dos movimentos; como participante-observador (que vibra na sintonia da roda contemplando a beleza); ainda, como partícipe da orquestra (impondo o ritmo do que é realizado). Os movimentos congregam-se e o *Drang*, *Abfhur*, bem como o *Befriedigung* são experiências construídas por meio da disposição do grupo. Comumente, a variabilidade dos interesses, desejos e vontades acarretam a plasticidade das funções de cada um, o que culmina na amplitude das possibilidades de apaziguamento.

A composição da roda de capoeira é de uma beleza estética ímpar. Há uma sincronia marcada pelo ritmo e pelo gesto. É como uma célula que delimita em partes o que sai e o que entra, assim como o que será realizado e transformado ali dentro. Cada elemento tem a sua importância. Busca-se uma homeostase para que sobreviva por mais tempo e de modo harmônico. A bateria musical é comandada pelo berimbau médio que se encontra com o mestre organizador da roda. Ele coordena por meio de “braços acústicos” a ordem e o “tempero”. Há um ordenamento da pulsionalidade segundo seus critérios.

A capoeira, principalmente a roda, esteve por longo tempo associada às festas e feiras de modo mais intenso na Bahia. As apresentações conectavam-se com o cotidiano do povo e integravam-se aos eventos. Assim, a capoeira agregou em si signos das festas de largo e do ritual das festas de candomblé. Durante alguns anos, mestres da Bahia faziam grandes almoços e comemorações, onde se realizavam homenagens e passagens ritualísticas. Atualmente, percebe-se a acentuação na incorporação de danças e folclore nos grupos de capoeira. Comumente encontra-se rodas de samba, maculelê, coco e diversas outras expressões culturais. (BARBOSA, 2007).

Barbosa (2007) destaca que as rodas estruturaram-se na capoeira baiana, pois no Rio de Janeiro havia maior perseguição às maltas de capoeiristas, principalmente com a criminalização de 1890. Já em Salvador havia mais tolerância por parte das autoridades, “o que pode ter contribuído para o desenvolvimento das rodas como uma expressão ritual que combina música, luta, dança e engendra uma série de significados simbólicos e mítico-religiosos” (p. 68).

Na Bahia, as rodas eram realizadas nas proximidades de botequins e biroskas. A bebida (cachaça) fazia parte do cenário, constante e comumente distribuídas pelos donos dos estabelecimentos, em contrapartida à atração de público. Assim, tornaram-se famosas como espaço de vadiação, brincadeira e lazer. Ainda, as rodas estavam presentes nas festas religiosas, pois grande parte dos capoeiristas dessa época eram devotos de santos e orixás. Essa relação é uma das explicações para o comum oferecimento de comes e bebes em rodas festivas (BARBOSA, 2007, p. 68). Mestre Curió relata que:

Tenho alunos em diversos países com grupos estruturados, onde anualmente viajo para dar uma assistência mais de perto. Todos os anos fazemos o Evento da Escola, que é um momento de encontro e de discussões com temas de interesse não só para a capoeira angola, mas também para a comunidade negra. Nesse Evento, oferecemos um grande Caruru para os presentes, homenageamos os alunos mais destacados, efetuamos a tradicional troca das carteiras e realizamos o ritual do apelido com os alunos mais novos. Este é o momento de reencontro com mestres de outras escolas, alunos de outros países, amigos e familiares, é o momento mais importante da Escola (BARBOSA, 2007, p. 69).

A intensidade de sentimentos e experiências corporais, associados às características festiva, está constantemente presente na roda de capoeira. Mestre J., ao abordar o prazer que sente na capoeira, relata que:

A ação rítmica da capoeira ela traz uma emoção inexplicável, tanto o ritmo do atabaque, do berimbau, uma roda bem abençoada, com as palmas, o ritmo, as cantigas, esses elementos trazem emoções na gente, às vezes indescritíveis. A gente fica observando e isso cria já um estado de excitação, um estado de emoção, que é contagiante né!? É difícil até de entender, porque a gente fica tão motivado com a roda, e deseja estar ali. A gente faz elementos/movimentos que às vezes nem entende né!? Sai de maneira natural pela vibração, pelo ritmo, eu acho que isso é fundamental e mexe principalmente com o humor. (APÊNDICE).

E acrescenta que, na roda de capoeira:

É o momento que você se esquece do mundo. Você não lembra dos seus problemas, não lembra se você tem dúvida. A gente cria uma atmosfera ali e a atração fica tão forte pelos movimentos, pelo que está sendo implantado, (...) você tem que observar como a roda está acontecendo, os jogos que estão acontecendo, você tem que estar em sintonia, para entender a forma que você tem que se comportar ali, se portar. Isso cria uma atenção muito grande, uma vinculação, então, é como se fosse um momento em que você pode esquecer o mundo externo e você fica muito vinculado àquele instante, àquela atividade, isso é algo muito bacana. Uma atração e quando você sai, você vai novamente tomando pé das suas coisas. Quando está na capoeira é como se você desvinculasse do mundo apenas naquela atmosfera capoeirística. (MESTRE J., APÊNDICE).

Emoção inexplicável, emoções indescritíveis, estado de excitação, motivado, os movimentos (...) saem de maneira natural pela vibração, mexe principalmente com o humor. A gente cria uma atmosfera ali e a atração fica forte pelos movimentos, você tem que estar em sintonia, atenção muito grande, uma vinculação. As palavras utilizadas pelo mestre trazem sentidos ao movimento corporal, à ritmicidade do corpo e à sua capacidade de excitar-se, afetar-se e sentir, mesmo que não seja da ordem da significação. Pelo contrário, para Mestre J., aquilo que mais o comove, que mais parece ligá-lo à capoeira, não passa pela significação. É um estado do corpo, um prazer inexplicável.

A atmosfera e o clima na roda de capoeira remetem à sua disposição geral: a disposição dos corpos; os signos que são transmitidos, transformados e movimentados, assim como a representação e a elaboração atualizada no psiquismo de cada um no ato presente. “O capoeirista, como todos os demais participantes numa roda de capoeira, está encerrado num campo energético, com o qual interage e portanto sujeito a todos os seus fatores em atividade” (DECANIO, 2002. p. 3).

As características do jogo permitem e muitas vezes incentivam a circulação pulsional do jogador, colocando-o em posições diferenciadas perante o outro. O corpo, com suas várias possibilidades de formatar-se perante a situação-problema é acompanhado do Eu que circula nas estações P-, P+, K+ e K-. “Quando se ouve o timbre característico do berimbau sente-se uma aceleração para dentro, para a interação com o corpo de outra pessoa experimentando o eu em relação aos movimentos” (DOWNEY, 2002, p. 502).

A passagem pelo Eu em participação permite a vivência do transe na capoeira. O Eu do capoeira “difunde-se” momentaneamente na roda. Ele altera o seu estado de consciência indiferenciando-se entre o objeto-roda. É necessário uma permissão interna (ousar – *dürfen*) para que o Eu entre em P- e projete. Nesse sentido, a capoeira é uma loucura dirigida e organizada. O sujeito integra-se na loucura, mas na capoeira ele está imerso em regras; há

uma hierarquia, um ritmo, fundamentos e contenção em diversos níveis. É uma loucura delimitada na roda. Um espaço de *defouler*, em que se extravasa a loucura de forma mais coordenada, libera-se a agressividade, canta-se, grita-se, vibra-se, movimenta-se de várias maneiras e entra-se em catarse (*Abfhur*).

Para haver a possibilidade dessa experiência é necessário, no mínimo, três fundamentos, resumidos por Pastinha: “A capoeira exige um certo misticismo, lealdade com os companheiros de “jogo” e obediência absoluta às regras que o presidem” (PASTINHA, 1988, p. 25). Algumas drogas proporcionam isso de forma artificial. O *setting* e a vivência de uma análise possui características que se aproximam. Lacan diz que a psicanálise é uma paranoia dirigida. Na psicanálise, o analista teria que proporcionar, permitir que a paciente viva a sua loucura em seu “passeio imaginário” (*Spazierengangsphantasie*). Em outro contexto, mas que exemplifica a vivência da projeção, é o estado de hipomania em que o sujeito precisa estar para entrar no carnaval, por exemplo.

Assim como a psicanálise, a capoeira age como mediadora entre os indivíduos com eles mesmos e com o grupo como um todo. Medeia e ordena a relação e os seus limites. Acarreta uma função terapêutica que pode ser bastante eficaz.

Utilizamos a capoeira como oficina terapêutica em pelo menos três clínicas psiquiátricas e no trabalho com adolescentes em situação de risco e vulnerabilidade social. Em ambos os contextos, obtivemos resultados e experiências bem interessantes. Quando conseguíamos uma boa organização da roda, em que cada um cumpria uma função e havia respeito e delimitação das regras, as pessoas vivenciavam-na com grande prazer. Contudo, quando as regras eram burladas, o grupo dispersava-se, e isso se tornava uma experiência angustiante.

Restabelecer o espaço lúdico é o essencial para a participação e a integração. A pessoa tem de gostar daquilo que faz. Nesse contexto, o mestre é o garantidor e aquele que dá efetividade à participação. Sua função deve ser claramente diferenciada e respeitada, pois se ele adentra demasiadamente no “jogo” perde-se a referência e o arranjo se desfaz.

Conclusão

A qualidade das sensações e das reações no jogo da capoeira compõe uma diversidade de possibilidades que transitam no comunicar pré-simbólico do humano. A disposição geral da roda (atmosfera, clima) pode favorecer a experiência do lúdico (brincar), tão importante no devenir do humano, que Huizinga (1938) nomeou-nos de *Homo Ludens*, em vez de *Homo Sapiens*. Entretanto, a atmosfera também pode favorecer a ocorrência de automatismos e reações mais agressivas, a depender dos fatores. Mas não somos apenas seres que sentem e reagem. No jogo da capoeira, é necessária a consciência crítica por meio de um Eu que organiza o comércio com o meio, bem como a movimentação corporal de si mesmo. Para a sustentação de todo esse processo o desejo se faz presente angariado na pulsão, o que será tratado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2 - PULSÃO E CORPO

**“Capoeira é atitude brasileira que reconhece
uma história escrita pelo corpo,
pelo ritmo e pela imensa natureza libertária do homem
frente à intolerância.
Luta e dança e ritmo e vigor físico.
Os negros criaram a capoeira
tanto para servir ao prazer quanto ao combate.
Realizaram, na própria carne
essa imagem da vida, fundamental até hoje”.**

Trechos do discurso “Brasil Paz no mundo”
proferido em Genebra, na ONU, em 19 de agosto de 2004
pelo Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil.
(GOULART, 2007).

Introdução

Ao observarmos uma roda de capoeira a primeira qualidade que nos acomete é auditiva. Antes de podermos observar, escutamos de longe a música pulsante repetitiva sincronizada nos tambores, berimbaus, pandeiros dentre outros. Posteriormente, ao chegarmos perto, quando a visão se torna possível, unimos as qualidades auditivas e visuais. Como na dança, os movimentos tendem a ser sincronizados ao ritmo proposto. Comumente, em muitas rodas de capoeira, o ritmo torna-se mais acelerado gradativamente. Há relatos de pessoas que entram em uma espécie de transe, conforme descrito por Mestre Decânio (2002) no capítulo 1.

A roda de capoeira, com a sua composição artística, guerreira, ritualística e musical é algo que fascina muitas pessoas, mas também provoca repúdio em outras. É difícil encontrarmos alguém que sinta indiferença. Geralmente, ou gostam bastante, ou rejeitam prontamente. Fascina e incomoda ao mesmo tempo. Talvez por ser vista como um folguedo, um festejo popular que adveio da marginalidade do Brasil - colônia. Ainda é associada a “vagabundos e vadios” contrários à ordem e à moral. Contudo, a principal percepção que temos em um primeiro momento é a intensa pulsionalidade que “exala” de suas rodas.

A pulsão tem o seu nascedouro nas estimulações corporais que intensificam os sentidos. Ela é a fonte da agressividade inerente ao ser humano. Pulsão é uma tradução do francês *Pulsion*, que advém do *Trieb*, no alemão. *Trieb* é usado de modo mais abrangente e

em sua essência designa “força impelente” e que coloca em movimento *Leib e Korpe* (corpo real e corpo vivido).

Pulsional é o sentir em ato. Remete a experiência corpórea e seus movimentos. Por vezes é difícil separar a pulsão da capoeira, pois o que marca a última são os movimentos e as expressões das pessoas.

Associado aos mecanismos psíquicos, Freud (1914; 1915) traz diferentes designações das pulsões, de suas características, dos destinos, bem como suas significações no aparelho psíquico humano (representação pulsional). A pulsão aqui é utilizada no sentido de um ato que perfaz um movimento em um espaço com um tempo determinado. No humano é acompanhada dos verbos páthicos (querer, dever e poder) que representam a pulsionalidade (WEIZSAECKER, 1958). Outrossim, difere-se da excitação pulsional, pois esta é a que nos mantém vivos mas que na maioria das vezes não é percebida, muito menos significada. Weizsaecker (1958) define *le pathique* como “A origem da vontade e do dever. Há sempre a fonte de vontades e deveres especiais (...)” (p. 220).

Poder como permissão moral, licença para	Dever como impedimento (contraint) natural; haver de, precisar de	Querer (desejar efetivando no indicativo)	Dever como obrigação moral	Poder como capacidade natural; ser capaz de; ter a faculdade para
<i>dürfe</i> <i>may</i>	<i>Müsse</i> <i>must</i>	<i>wollen</i> <i>to want</i>	<i>sollen</i> <i>should</i>	<i>können</i> <i>can</i>

Tabela retirada do texto: “A neurose de Freud” de Martins. Inédito.

A capoeira se faz em ato e pode carregar diversos significados que denunciam as características pulsionais daquele que pratica. Por vezes chega a ser reificada, pois se fala da capoeira e não dos capoeiristas. É algo que ganha vida no imaginário das pessoas quando pensam no tema. Mestre Pastinha, o pai da capoeira de angola diz que “a capoeira é maliciosa” (Freire, 1967, p. 77). Já Dias Gomes, intelectual, mas que nunca jogou capoeira, pensa-a como “dança de gladiadores”.

Neste capítulo abordaremos características da capoeira relacionadas aos aspectos pulsionais de rodas e eventos, movimentações corporais, escravidão, agressividade, e futebol.

2.1) Metáforas pulsionais nas cantigas de capoeira

Verificaremos a pulsão na capoeira recorrendo às cantigas proferidas nas rodas, pois demonstram, por meio da linguagem, aquilo que passa no “corpo e na alma” do capoeira. Tanto em seus pensamentos mais elaborados “fora da roda” (quando não está em contato direto com a roda ou com os treinos), ou no jogo, em ato, improvisado e espontâneo. Vieira (informação verbal)¹² relata que:

As cantigas são catárticas. Antigamente, quando havia uma disputa na roda, o capoeirista dava a volta ao mundo e jogava uma cantiga em desafio ao seu oponente. Este podia responder na cantiga antes de entrarem na roda. Era algo que demandava um respeito e cabeça fria. Era um desafio cantado (VIEIRA, 2010).

A roda na capoeira é um espaço onde a tensão é acumulada. É o local onde as pessoas se incitam, estimulam-se e são excitadas pela gama de estímulos (sonoros, visuais, do próprio corpo e do contato) existentes. Existem afetos e sentimentos decorrentes de tudo isso. Alguns chegam a ser representados e outros até simbolizados. Improvisar uma cantiga diz respeito a toda uma vivência que se passa no corpo e no contato com os outros, associados à energia da roda. É a tentativa de dar um sentido simbólico àquela excitação que já se torna pulsão e desejo. Como relata Vieira (informação verbal), “um desafio cantado demanda respeito e cabeça fria”. Em nossa interpretação, conseguir tal proeza em meio à tensão adjacente/crescente é algo da ordem de um grande refinamento do que temos de mais primitivo. É como manter a calma e a direção em meio à tempestade que aumenta gradativamente. À tempestade que se faz fora, mas principalmente àquela que toma como campo de batalha o corpo e a mente do capoeira. Essas características podem ser encontradas de forma metafórica nas cantigas abaixo:

Tempestade

Autor: Fanho

Quem semeia *vento* colhe *tempestade*

Você foi *mau*, agora vai ver *maldade*

¹² Informações fornecidas por Luiz Renato Vieira em 2010.

Coro: Quem semeia vento colhe tempestade

Você foi mau, agora vai ver maldade

Você confundiu a nossa *amizade*

Eu não lhe dei toda essa *liberdade*

Verdadeiro *amigo* adianta *não atrasa*

Sou *respeitador* quando vou a *sua casa*

Quem semeia vento colhe tempestade

Você foi mau, agora vai ver maldade

Coro: Quem semeia vento colhe tempestade

Você foi mau, agora vai ver maldade

Eu levo comigo de bobo só a cara

Um bom amigo é coisa muito rara

Você poderia ter seguido outra trilha

Esse seu amigo não cai em armadilha

Quem semeia vento colhe tempestade

Você foi mau, agora vai ver maldade...

Coro: Quem semeia vento colhe tempestade...

(CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005. Gifo nosso)

A cantiga supracitada refere-se à história de Mestre C. em seu movimento de dissidência do grupo Senzala, pois fora visto pelos membros como uma traição. Durante anos e ainda nos tempos atuais é utilizada em disputas na roda de capoeira e como forma de algum capoeira expressar o seu descontentamento por algo na roda. Pode ser apenas uma disputa cantada, mas também pode anteceder um embate corporal servindo como um canto de guerra. Esse movimento remete a algo que se tornou desarmônico. A capoeira encontra-se constantemente no limiar entre a harmonia de uma dança e o seu contraponto da ordem agonística. É luta e dança, mas a pulsionalidade é diferente em cada vertente. Quando a harmonia se perde, quando há uma ruptura, vira guerra, embate e conflito.

A capoeira estrutura-se como uma ordem. Há uma trilha que pode/deve ser seguida. Mas também existem armadilhas. Entramos assim nas metáforas do caminho na capoeira. O

caminho da vida e da amizade também é a manutenção da vinculação à ordem/grupo da capoeira. Discorreremos mais sobre esse tema no capítulo seguinte.

A música refere-se também ao movimento da vida, às ações-reações, às voltas que a vida dá. ‘Colhe-se o que se planta’, ‘A planta é livre, mas a colheita é obrigatória’ já dizia o ditado. A capoeira difunde esse pensamento na cultura da roda e das voltas que o mundo dá. Aquilo que é feito na roda volta-se para a pessoa em algum momento. Circula e pode encontrá-lo em outro tempo e espaço. Em intensidades diferentes, seja o que foi bom ou ruim. É o cuidado que todo capoeira deve ter com suas ações na roda e como isso pode voltar para ele.

A cantiga traz todo capoeirista à reflexão por meio da identificação que podem ter com a letra, pois o pronome “quem” é impessoal e pode designar qualquer um, pois o referente não é explicitado, assim, “qualquer um” se torna “todos”. É uma sinédoque categorial particularizante (parte pelo todo). Nesse sentido, “a identificação depende de como cada um toma este termo para si e venha a se manifestar a respeito. O processo identificatório se fará caso haja concordância com a ação pulsional que o verbo designa” (MARTINS, inédito¹³, p. 101). Posteriormente o pronome “você” também faz essa função de modo menos genérico, aqui já pode identificar um sujeito da frase. Por fim, o pronome “eu” traz as consequências dos atos nomeados pelo sujeito da frase. Há uma analogia entre vento/tempestade com maldade. O amigo não atrasa e é respeitador. A amizade à liberdade e intimidade.

Os verbos, *foi*, *confundi*, *dei* e *poderia* estão no modo passado e expressam o tempo que se foi e suas características. A ação é percebida nos verbos. O movimento está na transição entre É → FOI, CONFUNDE → CONFUNDIU, PODERIA → PODE. Os substantivos dão as características enquanto os verbos conectam as ações delas.

Aprendiz de marinheiro
(Prof. Chumbinho)

Sou aprendiz de marinheiro
E navego nas ondas desse mar
O meu berimbau me guia

¹³ A metáfora: com permanente referência a Freud.

E as lições que o mestre me ensinou
 Trago guardado na lembrança
 Saudade dos bons tempos
 Lembrança dos momentos
 Que ficaram em alto mar
 Mas tenho fé em quem me ensina
 Eu tenho fé em quem me guia
 Pois é mestre em alto mar
 Tô com ele aqui na Terra
 E em tempestade em alto mar
 Mas a maré balançou o barco
 Me levando pro alto mar
 Mas se eu sou capoeira
 Eu aqui não vou parar
 Navega marinheiro
 Barco em alto mar
 Quero ver quem vai ser forte
 Viajar de sul a norte
 No balanço desse mar
 Velas e homens a postos
 Tempestade que vem lá
 (CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005).

Essa é uma cantiga entoada em ritmo de São Bento Pequeno de Angola. É cantada de modo bem lento, o que expressa mais profundamente a sua melodia e as palavras utilizadas.

A cantiga denota símiles do devir da vida que pode ser encontrado nas seguintes passagens: *Sou aprendiz de marinheiro*; *Tô com ele aqui na Terra*; *Me levando pro alto mar*. Há uma qualificação do movimento de vir a ser. Remete ao movimento da própria vida, à experiência de viver, à pulsão. Entretanto, essas ondas podem ter o teor de uma tempestade, e aqui a capoeira (como organização) cumpriria a função das “velas e homens à postos” em tentativa de organizar e civilizar a tempestade. Canaliza a tensão e a pulsão em busca da perfeição.

Examinemos a cantiga em fragmentos:

[1] *Sou aprendiz de marinheiro*
E navego nas ondas desse mar
O meu berimbau me guia
E as lições que o mestre me ensinou
Trago guardado na lembrança
Saudade dos bons tempos
Lembrança dos momentos
Que ficaram em alto mar

Aqui se evidencia o aprendizado do capoeira como o marinheiro de primeira viagem que busca colocar em prática as lições do mestre. Ainda é aprendiz de marinheiro, movimento do vir-a-ser. Há uma nostalgia de um tempo em que “teria a proteção do mestre”. Busca no ritmo do berimbau o ritmo para a sua vida. Há uma metaforização da vida como as ondas do mar (inconstância e perigos). O berimbau guia e regula o ritmo da vida do capoeira. Seria o ritmo pelo berimbau associado à tradição oral pelas palavras do mestre.

Os tempos verbais no passado denotam o movimento e a transformação que se efetuou. Momentos ficaram em alto mar, mas estão guardados na lembrança como aprendizado.

[2] *Mas tenho fé em quem me ensina*
Eu tenho fé em quem me guia
Pois é mestre em alto mar
Tô com ele aqui na Terra
E em tempestade em alto mar

Novamente a referência marcante do mestre buscada principalmente nos momentos difíceis e de provação. Há uma devoção ao mestre e extrema confiança nele. O mestre é um guia nas horas difíceis, na tempestade. O ato de ter fé traz o sentido de crer. Projeta-se algo no futuro. Há mediação pela linguagem, assim como no ato promissivo.

[3] Mas a maré balançou o barco
 Me levando pro alto mar
 Mas se eu sou capoeira
 Eu aqui não vou parar
 Navega marinheiro
 Barco em alto mar
 Quero ver quem vai ser forte
 Viajar de sul a norte
 No balanço desse mar
 Velas e homens à postos
 Tempestade que vem lá

De forma metafórica fala-se também da formação do capoeira e o quanto de provas tem de passar em sua vida para ser um mestre. De um modo geral, ser mestre de capoeira é um trabalho de uma vida. Dura em média vinte anos e a maioria desiste no meio do caminho. Poucos chegam sequer a contramestre. Buscar a mestria é passar pela tempestade da vida e não se perder, não desistir. Ser capoeira, nesse âmbito, é não perder o foco, não deixar ser engolido e levado pela tempestade e pela tormenta do cotidiano de nossas vidas. Na verdade, ganha-se o título, mas é um devir eterno. O treino nunca para. Ou não deveria parar. O “ser capoeira” é algo colocado à prova constantemente, pois ele devém jogando.

A cantiga infra trata desse “enganchamento” na capoeira. Aborda metáforas com a temática do envolvimento. É bastante cantada em rodas de Brasília, geralmente em rodas de rua e quando o clima já está mais envolvente e caloroso. Clama à participação.

Doença de capoeira

(Autor: Pretinho –RJ)

*Me ajuda por favor
 Que estou passando mal
 Estou com capoeira
 E febre de berimbau [coro]*

Estou com capoeira
 Se quiser venha pegar
 Mas não me dê remédio
 Que eu não quero melhorar

A minha cabeça é roda
 Minha boca quer cantar
 Minha mão já bate palma
 O meu pé já quer jogar

Estou com capoeira
 E febre de berimbau
 Já até estou delirando
 Com jogo da Regional

Já sei qual é remédio
 Que eu vou tomar
 É treino e muita aula
 Com Mestre no Humaitá

(CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005).

“Doença da capoeira”: o título traz a similaridade da capoeira como uma doença, e a cura se faz pelo corpo, no sentir em ato. Em um sentido geral, é uma letra apologética. Novamente faremos a análise de cada trecho da música:

[1] *Me ajuda por favor*
Que estou passando mal
Estou com capoeira
E febre de berimbau

O coro fala da experiência sensível do corpo da pessoa acostumada à prática da capoeira. É um mal estar da falta, da abstinência, conhecido no meio daqueles que praticam

algum esporte diariamente. Mas não é apenas a abstinência do movimentar o corpo, mas da roda, da capoeira em si mesma. Ainda, tem-se a proeminência da pulsão qualificada pela linguagem e sentida no corpo de maneira intensa. O sentir é ancorado no instante pelo verbo “estar” na primeira pessoa do presente do indicativo.

[2] *Estou com capoeira*
Se quiser venha pegar
Mas não me dê remédio
Que eu não quero melhorar

O “desejo de desejar” é a qualificação da “falta” e o valor que ela tem para impulsionar o desejo, na estruturação do ser/devir capoeira. Falta algo, mas ele não busca o apaziguamento completo, pois seria a morte de algo tão importante para ele. Ele quer mesmo é aumentar o desejo. A capoeira é caracterizada como algo contagioso e atraente ao mesmo tempo.

[3] *A minha cabeça é roda*
Minha boca quer cantar
Minha mão já bate palma
O meu pé já quer jogar

Novamente há uma qualificação da experiência sensível do corpo. Há um reconhecimento do desejo, da pulsão que inevitavelmente força o sujeito para algo. Partes do corpo mais envolvidas com a capoeira parecem ganhar vida própria. Começam a “querer” de modo consciente.

Os desejos inconscientes impulsionam o querer consciente. Aqui o “corpo fala”. Na verdade, produz signos que são qualificados posteriormente pela linguagem. A letra, a linguagem já é da ordem de algo simbolizado, mas que teve um processo longo até chegar ali.

Martins (inédito)¹⁴ descreve que o desejo humano estrutura-se por meio de excitações corporais e constitui-se na busca da repetição de um prazer obtido. Desidério, do latim, é o

14

 Wunscherfullung, 2011.

desejo virtual. Em contraponto, temos o querer atual, que em alemão utiliza-se *wunsch*. Porém, nem toda excitação toma a direção para a consecução de desejo. “O Self, aparentemente aquele que controla, se verá face a porções parcializadas do corpo pulsional que ganham independência” (p. 10). É como se as zonas erógenas “falassem” por si mesmas, pois se mostram excitadas, independente da vontade do sujeito. Contudo, essas excitações nem sempre são semantizadas. Assim, as moções desejantes estão apenas em partes integradas no psiquismo humano e na experiência do corpo vivido.

[4] *Estou com capoeira*
E febre de berimbau
Já até estou delirando
Com jogo da Regional

A vontade se torna tamanha que cria no psiquismo imagens relacionadas a esse querer. Como não é possível fazer algo de imediato para suprir parte dessa pulsão, o psiquismo delira o jogo para um apaziguamento parcial.

Delirar traz o sentido de *Begierde* (concupiscência), gozar. Há um prazer que advém apenas pela imaginação. É como o uso de drogas, que quando a pessoa imagina que vai usar um prazer já se instala. É a promessa de cura. Capoeira aqui é como a cura de uma doença. O capoeirista é “fissurado” pela capoeira. ‘Necessita’ dela fisicamente para a descarga pulsional. Nesse sentido podemos falar da capoeira como rito.

A necessidade é bastante diferente do desejo, pois ela é apaziguada com a realização. Como, por exemplo, o incômodo da sede é acalmada ao se beber água. O desejo (*Das Wunsch*) já é mais complexo, sendo que implica de antemão a atividade representativa mental (*Vorstellung*) associado ao movimento pulsional. Não é apaziguado facilmente. Martins explica que o desejo:

(...) remanesce a repetir algo prazeroso do passado. Na sua reverberação permanente em busca da consecução dos desejos mais infantis eles são virtualmente imortais, permanentes enquanto houver vida. Aqui satisfação alucinatória é um conceito freudiano essencial para mostrar que no plano acontecimental da ocorrência de uma apresentação (*Vorstellung*) ocorre no fenômeno do sonhar em ato (*hic et nunc*), a consecução de desejo (...) é a idéia de realização alucinatória que traz a de desejo; (...) essa nova noção de desejo é confrontada com a multiplicidade dos pensamentos e desejos que puderam ocasionar a formação dos sonhos; a outra cena

do sonho foi definida pelo caráter alucinatório dos pensamentos do sonho, pela referência (Ibid. p. 11).

[5] *Já sei qual é remédio*

Que eu vou tomar

É treino e muita aula

Com Mestre no Humaitá

A saída para a satisfação pulsional é uma tomada de atitude. Freud (1893) qualifica-a como a melhor. Não é qualquer saída, mas com um tempo e um lugar definido. Trabalha-se a pulsão. Sendo assim, pode-se dizer que a capoeira tem eficácia simbólica e de cura. A capoeira é um modo de organizar a loucura subjacente a todos nós. Ela civiliza a pulsão. A roda é algo extremamente organizado, com regras, fundamentos e hierarquia. A terapêutica versa na promoção da circulação pulsional, movimentando energias estasiadas, conforme abordado no capítulo 1.

A satisfação pulsional, o processo que pode ser terapêutico e a organização da loucura são fenômenos que consolidam o ritual pela repetição, na busca do prazer obtido outrora. Mestre Luiz Renato¹⁵ (informação verbal) diz que: “quando não estamos na capoeira, estamos pensando nela”. É um investimento que, em muitos, tende a atualizar-se constantemente e até mesmo aumentar gradativamente. A capoeira é uma potente mediadora de tantas experiências humanas que passam pelo real, simbólico e imaginário. Uma mediadora que consideramos mais primitiva, porém com características semelhantes são as rinhas de galo em Bali.

Na Indonésia o galo é cultuado pelos Balineses em rituais que vão desde os cuidados em detalhes dos animais com a finalidade de participarem de rinhas, nas quais vão expor toda a sua agressividade. Os homens Balineses dispendem boa parte do dia para cuidar de seus galos, alimentá-los e discutir sobre eles. “Nós somos loucos por galos”, diz um Balinês. Os galos recebem tratos tão bem, ou melhor, que os homens da comunidade (BATESON e MEAD, 1942).

Apenas os homens participam das rinhas. É um símbolo masculino por excelência. As comparações entre galos e homens são feitas de maneira metafórica o tempo todo em Bali (Ibid.).

¹⁵ Informações fornecidas por Luiz Renato Vieira em 2010.

Para Bateson e Mead (1942), os galos são como corpos animados e separados de seus donos em Bali. São como pênis ambulantes. Os autores argumentam que, na verdade não são os galos que brigam, mas os homens que manifestam sua pulsão agressiva e dominadora, em contrapartida do repúdio de qualquer comportamento dos homens semelhante ao dos animais em sua comunidade.

Ao identificar-se com seu galo, o homem balinês se está identificando não apenas com seu eu ideal, ou mesmo com seu pênis, mas também, e ao mesmo tempo, com aquilo que ele mais teme, odeia e, sendo a ambivalência o que é, o que mais o fascina – “Os poderes das Trevas” (Ibid. p. 190).

Na capoeira isso é um fenômeno bastante interessante e comum. Os capoeiras, quando não estão na roda, estão pensando nela. “Vivem, respiram” e fazem da capoeira um modo de vida, um modo de ser. Parece que quanto mais treinam e se envolvem com ela, mais a vontade cresce, motivando novas buscas e obtendo novos significados sobre a capoeira.

2.2) Características pulsionais da roda de capoeira

O evento era a comemoração do grupo e ao mesmo tempo o aniversário de um mestre consagrado da região. Havia capoeiristas de várias regiões do Brasil, de grupos distintos, além de simpatizantes que vinham apenas observar. Foram organizadas várias rodas, apresentações e oficinas. Cada roda era composta de mais ou menos 60 pessoas entre mestres, contramestres, professores, instrutores, estagiários e iniciantes da arte. As pessoas demonstravam constantemente estar em clima de confraternização e comentavam sobre a animação e a positividade da roda realizada. Diziam que havia sido muito boa, pois ocorreram jogos bastante competitivos, porém destituídos de violência.

O aprendizado da capoeira ocorre em diversos momentos. Contudo, aqueles nos quais há uma descontração por parte do grupo, em que as pessoas permitem-se criar e arriscar são os mais produtivos segundo mestre K. (apêndice).

Com o tempo você vai percebendo que rodas de capoeira são sempre contextos que se diferenciam né!? Tem a roda de capoeira que você está na condição de mestre (...) tem roda de capoeira que você está visitando aquela roda, e o momento que você é um simples capoeirista, que é o momento que você se sente mais à vontade e descomprometido, menos cobrado e tal. Essa oportunidade de jogar, que a gente tem que preservar sempre, o jogar sem compromisso, sem obrigação, sem estar representando um grupo, ou uma pessoa, ou o seu próprio, digamos assim, sem precisar defender um título, uma imagem, esse é o momento

mais rico, é o momento de jogar capoeira da forma mais espontânea, natural e descontraída possível né!?

No mesmo sentido Silva (2008) chama a importância para a ‘atenção sem tensão’, como fundamental para ao aprendizado da capoeira.

De um modo geral, as rodas na capoeira iniciam-se em hierarquia descendente e o primeiro jogo destina-se aos mestres e contramestres. No referido evento, houve jogos bonitos, com bastante destreza e pouca agressividade. Nomearíamos como *aquecimento da roda*. Aos poucos as pessoas autorizavam-se a participar respeitando a regra de nunca comprar o jogo de um mestre – ou seja, não é permitido que um graduado tire um mestre da roda (ou compre para jogar com ele); apenas outro mestre pode fazê-lo.

Há uma incitação que permeia toda a roda de capoeira. As pessoas se estimulam-se constantemente. Isso pode ser observado em diversas rodas de capoeira. Neste caso, iniciou-se com um clima descontraído, conversas sobre a capoeira e sobre os jogos e movimentos realizados. Posteriormente no aquecimento, pelas cantigas, coro, palmas e pequenos desafios. A incitação relaciona-se à excitação do outro e de si mesmo conseqüentemente.

Quando quase todos haviam jogado ao menos uma vez, todo aquele ritual começou a “esquentar”, ou seja, o ritmo dos instrumentos foi se intensificando, os cantos eram mais enérgicos, as pessoas entravam com mais frequência, o que diminuía o tempo de jogo de cada um e conseqüentemente as pessoas buscavam fazer o máximo possível do que sabiam em menos espaço de tempo. Assim, os golpes ficavam cada vez mais próximos e perigosos, até que se iniciaram sequências em que as pessoas não se preocupavam se os golpes iam acertar ou não o adversário. Pelo contrário, começavam a golpear uns aos outros em jogos extremamente velozes, técnicos e agressivos. Quando a roda assim se encontrava, começaram a surgir, além da agressividade, movimentos mais bonitos, encaixados, bem como caídas, escorregões, pancadas. Ou seja, tudo o que “se tem direito” na capoeira. Não há como prever muito o que irá acontecer. O calor desse momento parece injungir improvisos constantes e automatismos. Nesse momento, o coro da música cantada era: “um olho no peixe e o outro no gato”.

Olho vivo

Autor: Charm

Um olho no peixe e outro no gato

Capoeira que é bamba não dá golpe errado

Um olho no peixe e outro no gato

Capoeira que é bamba não dá golpe errado

A cobra caninana não dá o bote errado

A cegonha carrega a surpresa no papo

O maior ladrão com certeza é o rato

Jacaré na lagoa já comeu seu pato

Macaco quebra o coco que cai lá no cacho

Sucuri no riacho não perde o laço

(CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005).

Esse momento da roda expressa signos associados a uma pressão, tanto no que concerne à malha de estímulos e imposições que é a roda de capoeira, quanto ao corpo dos jogadores, que se encontram em estado de excitação elevada.

Na roda relatada, foi possível ver diversas quedas, movimentos bruscos, escorregões e pancadas desavisadas. Um mestre de capoeira, em uma tentativa de dar um salto mortal acabou rompendo os ligamentos do joelho. É comum ver movimentos espástico-atáxicos quando as pessoas estão com o nível de agressividade mais elevado.

Em eventos grandes como esse, de onde vêm muitos convidados de fora de Brasília, as pessoas não estão ali apenas para confraternizar, mas para mostrar, sem modéstia, o que aprenderam e sabem. Ou seja, a disputa e a competição são extremamente presentes e incentivadas. Isso pode ser verificado nas disputas pelos movimentos mais belos e encaixados no jogo, ou por quem finaliza o outro em uma banda, vingativa¹⁶, golpe traumatizante¹⁷, dentre outros.

Quando chegou nesse clima de roda, as pessoas fizeram de tudo para mantê-lo e, como se diz no meio, “colocar mais axé”¹⁸. Elas pareciam procurar o máximo de proveito que podiam tirar daquilo. Quando pensamos que havia chegado ao auge de energia, o ritmo aumentou, os toques de instrumentos foram ficando ainda mais rápidos, o cantador investiu mais forte. As diferenças pessoais evidenciaram-se, cada participante reagiu ao ritmo de

¹⁶ Golpe desequilibrante em que projeta-se o adversário com o braço e cabeça desequilibrando-o com a perna que encaixa-se atrás do mesmo.

¹⁷ Golpes ofensivos/objetivos que visam causar danos ao adversário.

¹⁸ Axé é uma saudação religiosa utilizada no candomblé e na umbanda e significa energia positiva (PRANDI, 2001). Na capoeira designa também: colocar mais energia; animar; incitar o jogo.

maneira peculiar. Alguns mantiveram a postura, outros buscaram cada vez mais o contato físico, outros não entraram. Vários partiram para algo mais violento e poucos conseguiram manter uma expressão de cordialidade (não sei se isso é ainda mais perigoso). Por fim, a roda foi finalizada enfaticamente e as pessoas se voltam para a confraternização novamente.

Acreditamos que a satisfação na capoeira nem sempre ocorre, ou pode ser apenas parcial, por exemplo, se a pessoa não consegue adentrar no clima, a roda torna-se uma experiência com excesso de angústia e pouco prazer. Isso é mais comum em iniciantes. Não é fácil “se soltar” em qualquer roda de capoeira. A pessoa deve sentir-se minimamente assegurada, como relata mestre K.:

(...) É algo difícil, que ela tem dificuldade, que o aluno tem dificuldade de realizar, que pode não conseguir, mas ele tem que ter a segurança de que se não conseguir isso não lhe causará mal. Não há motivo para temor. E não adianta você falar isso com o aluno, você tem que demonstrar isso, no jogo. Então, jogar com o iniciante também é uma forma muito interessante de obter esse prazer no jogo da capoeira. E aí você vai jogando e vai criando, o sorriso se fazendo na expressão da pessoa, e você vê que você conseguiu transmitir confiança. Então isso é um prazer também no jogar capoeira (APÊNDICE).

Algo que surge como uma reflexão faz referência a como seria o esquema de satisfação pulsional de um capoeirista na roda. O que busca naquele momento? Como se obtém prazer, ou não, em determinada situação? Para auxiliar a nossa discussão, recorreremos a alguns mestres que falam de suas experiências na roda de capoeira.

Mestre K., ao abordar as sensações que tem na roda de capoeira diz que:

Descrever esse sentimento é um negócio muito difícil. Mas é uma mistura de sensações, de apreensão, de liberdade, de realização, sempre nessas dualidades assim. Ao mesmo tempo que você tem vontade de jogar, cada vez mais, você tem cuidados, (...) você sabe que são desafios, cada roda de capoeira é uma situação diferente. Os capoeiristas são diferentes, o estado psíquico deles é diferente, o seu corpo responde de uma maneira diferente (...) (APÊNDICE).

Mestre A. relata que:

O ritmo parece que nos carrega para o que alguns grandes mestres chamam de transe capoeirístico. Logo após o jogo retornamos à condição anterior. Somos antagonísticos no jogo. Tristes, alegres, leves, pesados e assim por diante. Estamos diante das vicissitudes da vida. Somos colocados em cheque. Estamos felizes com a alegria contagiante, mas ao mesmo tempo apreensivo com as VARIÁVEIS possíveis, desde uma queda proposital ou acidental até um combate verdadeiro. É a vida de relação (APÊNDICE).

O “transe capoeirano” relaciona-se à fascinação na capoeira e a um estado hipnótico. A música repetitiva e crescente, aliada aos movimentos que a acompanham gera, um estado de tensão-relaxamento muitas vezes prazeroso. Talvez o que prende as pessoas à capoeira, o que as faz voltar é a busca desse estado novamente. Autores como Silva (2003) e Nestor Capoeira (1985) abordam o tema da representação da vida e do mundo na roda de capoeira. Por isso quando os jogadores dão a volta na roda, pausando o jogo, é chamado de “volta ao mundo”. Ainda, o antagonismo e a surpresa são qualidades apreensivas para o capoeira. A capoeira pode ser vista nesse sentido como um treino para a vida, como um local de expressão das pulsões, das contradições que muitas vezes fazem parte das moções inconscientes.

A expressão das pulsões vem por meio da catarse e os conflitos inerentes são mediados pelo capoeirar. A capoeira é a grande mediadora das moções inconscientes. O contexto da capoeira possibilita essa vazão de modo organizado pelo ritual. Este relaciona-se à redundância da regra, ou seja, à repetição.

Algo que se evidencia na fala de mestre A. e mestre K. é o prazer oriundo da roda de capoeira, contudo a apreensão de aquilo não configurar apenas um local festivo, mas ser uma luta, e a qualquer momento o capoeira pode ser surpreendido por um ataque. Há um antagonismo marcante. Isso é acrescentado na fala de mestre A., quando aborda a questão dos imprevistos que ocorreram com ele na roda de capoeira: “Jogar pensando que o outro é o exemplo do “bom selvagem”.i.e: sem maldade. Todos somos passivos de desequilíbrios emocionais. Temos que estar atentos. Temos que ver com os olhos do CAMARADA” (APÊNDICE).

É importante diferenciarmos o que é brincadeira, luta e jogo na capoeira. Vieira (informação verbal)¹⁹ relata que existe algo da ordem do lúdico na capoeira, que seria o “brincar”. O “lutar capoeira” é mais agressivo e com mais contato, pancadas, rasteiras dentre outros. Entre o brincar e a luta existe uma imensa variação e possibilidades de se “jogar capoeira”. Ou seja, o jogo tem qualidades do lúdico e da luta ao mesmo tempo, o que varia é a disposição dos elementos, mais luta ou mais brincadeira em ato.

Em um sentido mais amplo, relacionado à antropologia e à filosofia Huizinga (1938) descreve que o jogo transcende a esfera do físico e do biológico. Mesmo na forma mais simples, no nível animal o jogo ultrapassa o fenômeno fisiológico e o reflexo psicológico. O autor descreve como:

¹⁹ Informação fornecidas por Luiz Renato Vieira em uma roda de capoeira em 2010.

(...) uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando "instinto" ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe "espírito" ou "vontade" seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência (HUIZINGA, 1938, p. 5)

Mais adiante, o autor acrescenta que é impossível que os fundamentos do jogo venham do âmbito racional – *Homo Ludens* é uma crítica ao *Homo Sapiens* – em vista da restrição à humanidade. Assim, o jogo possui uma realidade autônoma ligando-se a noções de prazer, agrado e alegria. Segundo Huizinga “é possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo (Ibid. p. 5).

Sobre as questões referentes ao divertimento do jogo, ao prazer, à paixão, a o “delírio” da multidão, enfim, à fascinação Huizinga (1938) salienta que:

(...) é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo. O mais simples raciocínio nos indica que a natureza poderia igualmente ter oferecido a suas criaturas todas essas úteis funções de descarga de energia excessiva, de distensão após um esforço, de preparação para as exigências da vida, de compensação de desejos insatisfeitos etc., sob a forma de exercícios e reações puramente mecânicos. Mas não, ela nos deu a tensão, a alegria e o divertimento do jogo (Ibid. p. 6).

2.3) A capoeira em seus primórdios

De acordo com Vieira (1998), a capoeira, nos primórdios no século XVIII, foi uma manifestação cultural espontânea que se formou em diversas regiões do país. A primeira representação iconográfica que possuímos da capoeira foi realizada por um pintor bávaro chamado Johann Moritz Rugendas, que, além da capoeira, pintou e descreveu quadros de diversas expressões culturais no período colonial. A pintura *Jogar Capoeira ou danse de la guerre* (1835) representa o que era a capoeira naquela época. Concomitante ao quadro há, um ensaio que o acompanha e que se segue na íntegra infra:



O que contribui muito para tornar a situação dos escravos tolerável, é que os negros, como as crianças, gozam da feliz faculdade de apreciar os prazeres do momento sem se preocupar com o passado ou com o futuro; e muito pouca coisa basta para precipitá-los num estado de alegria, que atinge ao atordoamento e à embriaguez. Dir-se-ia que após os trabalhos do dia, os mais bulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e dansas; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e não conseguimos nos persuadir de que são escravos que temos diante dos olhos. A dansa habitual do negro é o batuque (...). Os negros têm ainda um outro folgado guerreiro, muito mais violento, a ‘capoeira’: dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas, lançando-se um contra o outro mais ou menos como bodes, acontece-lhes chocarem-se fortemente cabeça contra cabeça, o que faz com que a brincadeira não raro degenera em briga e que as facas entrem em jôgo ensanguentando-a (RUGENDAS, 1972, p.196-197. Grifo nosso).

Rugendas (1972) parte de uma visão inferiorizada do negro. Coloca-o na trilogia referente aos inimputáveis e “incapazes”: selvagens, crianças e loucos. Ainda, a descrição do autor é da capoeira como um recurso sublimatório ruim. Ou seja, a comparação dos negros com bodes que se chocam de cabeça e que passam de uma brincadeira para algo de grande violência denota uma visão pré-estabelecida. Ao contrário do que um estudo antropológico busca fazer.

Desse modo, como em outras épocas, a noção do escravo²⁰ não é a da posição de um cidadão. Não havia uma identidade para o escravo, ele não era considerado pessoa. Mesmo os movimentos de expressões que tanto se enraizariam na visão da cultura negra, apenas se constituíram como construtores de identidade e alteridade muitos anos depois. Contudo, para os negros que praticavam a capoeira na roda, ela constituía identidade e alteridade. Formava um grupo e criava uma nova noção de pessoa do escravo. Pessoa é uma terminologia mais utilizada na sociologia, pois diz respeito constantemente ao social. Em contrapartida, o escravo não é livre e não tem capacidade decisória, desse modo não seria pessoa.

A pessoa do capoeirista é uma unidade social. Difere-se da noção que encontramos em psicanálise que é a de um “sujeito dividido” entre seus desejos conscientes e inconscientes, ou entre suas pulsões e as exigências sociais.

Se assim podemos dizer, a capoeira surgiu como uma manifestação, dentre outras, que agia na manutenção das pulsões vitais daqueles que foram tão castigados outrora. Por meio do corpo, do canto, do ritual, os escravos expressavam o que havia de vida em detrimento da realidade cruel que os assolava. Silva (2003) apresenta uma tese de que os negros Quilombolas eram mais fortes e vivos justamente por praticarem a capoeira. No mesmo pensamento, Julio Tavares (1984) descreve o corpo do negro e do capoeira como um arquivo-arma, no qual a tradição era passada pela técnica do corpo e da tradição oral, além de ser uma arma de combate e proteção. Mestre Canjiquinha, em percepção poética do acontecido descreve que:

É de nascença mesmo que o capoeira negro é utópico. Questão de sobrevivência. Quando escravo e quando depois de, para autopreservar-se como humano, tem que batalhar para que seu sonho vença o curso natural dos acontecimentos que investe contra ele. Com jeito e medida pra fazer a utopia aniversariar todo dia. (...) a capoeira é uma luta que o negro criou pra se livrar com arte da escravidão (MOREIRA, 1989, p. 3.).

Talvez o percalço da escravidão explique em partes a “necessidade” de a mesma ter surgido como algo demasiado agressivo, qualidade que perdura ainda nos dias atuais. Foi uma das expressões corporais que os escravos puderam realizar e que os diferenciava de simples animais de carga e trabalho. A capoeira surge, então, como um movimento negro de resistência pelo corpo e pelo ritual. Remete-se ao brincar, ao lúdico, ao que é humano e que age contra o movimento de esvaziamento da vida. Ou seja, havia nesses negros, no mínimo,

²⁰ Em um sentido geral da noção de escravo e que ficou no imaginário de muitos brasileiros.

muito desejo e pulsionalidade. Ou seja, em meio à “tormenta e pressão” não se entregaram e conseguiram criar algo de grande valor.

Prof. Eugênio em depoimento no documentário de Goulart (2007) relata que os negros escravos treinavam a capoeira como forma de se fortalecerem. Contudo, ficariam demasiado vulneráveis aos olhos dos feitores, que extirpariam a prática e os prenderiam. Desse modo, integraram a ginga, a dança e o batuque (na época não havia o berimbau ainda na capoeira) para disfarçar o intento de luta. Quando o feitor chegava, logo diziam: “isso não é luta não, é brincadeira!”. Assim, percebemos uma saída extremamente criativa para alcançar um fim relacionado à sobrevivência daquele povo²¹.

Pelo movimento e disposição dos corpos ganha-se um movimento social bastante fortalecido e hoje reconhecido internacionalmente. A capoeira passou por diferentes composições e estruturações durante a sua existência. Serviu a diferentes classes e senhores. Na época de Mestre Noronha, ele descreve a sua periculosidade associada às maltas cariocas. Era jogo de vida ou morte (COUTINHO, 1993).

2.4) Capoeira e agressividade

**A fome e o amor movem o mundo
(SCHILLER APUD FREUD, 1930).**

A capoeira é demasiado agressiva, mas, na maioria das vezes não violenta. Entendamos agressividade como aquilo que é extremamente necessário para a vida, para o trabalho, nas relações afetivo-sexuais, enfim, para o cotidiano de todo ser humano. O movimento bem feito, elaborado, em consonância entre os jogadores e o ritmo estabelecido, é algo bastante prazeroso e que possui uma característica catártica. Quanto mais dinâmico isso pode ser realizado, mais prazeroso e belo se torna. Esse entendimento é extremamente diferenciado da violência, tendo em vista que esta é denominada como tal quando a lei é desprezada por aquele que o faz e há uma intenção destrutiva do outro. Nessa vertente, Nestor Capoeira (1985) interpreta que a grande contribuição da capoeira são os seus aspectos sublimatórios, nos quais ela seria instrumento para a construção de um mundo mais civilizado e refinado. Todavia, pensamos que a capoeira, no curso de sua história, serviu a vários

²¹ A presente história é aquela que foi mais difundida e encontra-se no imaginário de grande parte das pessoas quando pensam no “surgimento” da capoeira. Contudo, é uma simplificação exacerbada que não contempla de forma fidedigna a manifestação da capoeira nesse período da história brasileira.

senhores, tanto para o bem quanto para o mau, se formos para uma discussão moral. Ela serve aos praticantes e aos seus interesses. Atualmente encontramos uma ênfase maior naquilo que Nestor Capoeira descreve, mas em outras épocas formaram-se maltas com objetivos que versavam na criminalidade, por exemplo. A capoeira deve ser utilitarista para sobreviver, ou seja, ela tem um fim nela mesma, um valor intrínseco.

A agressividade que observamos na capoeira remete à pulsão. Difere-se do instinto, pois é trabalhada. Os capoeiras, na roda, negociam continuamente suas combinações de movimentos. Negociam consigo mesmos e suas possibilidades, com o ambiente e o quanto podem tirar de proveito dele para realizar os seus movimentos, bem como reconhecer seus limites. Negociam ainda com o camarada, o ataque, o jogo ou a brincadeira. O gestual é observado e interpretado, proporcionando indícios do que pode ou deve ser feito.

Toda troca, negócio realizado em movimentos encontra-se dentro de uma roda com música “forte” e pessoas que estão de fora e incitam/estimulam a roda e, principalmente, aqueles que estão dentro. A experiência de entrar em uma roda de capoeira e abaixar-se ao pé do berimbau traz sensações bastante peculiares. Agacha-se justamente no local de maior intensidade. É o local onde o capoeira sente mais fidedignamente o clima que ali se encontra. É como entrar em uma tempestade (*Sturm and Drang*). A pressão é grande, e a atenção, bem como a concentração aguça-se extremamente. Sobre a experiência, Mestre J. descreve que:

É o momento que você se esquece do mundo. Você não lembra dos seus problemas (...) a gente cria uma atmosfera ali e a atração fica tão forte pelos movimentos, pelo que está sendo implantado, (...) Isso cria uma atenção muito grande, uma vinculação, (...) você fica muito vinculado aquele instante, aquela atividade, isso é algo muito bacana (APÊNDICE).

O “jogar capoeira” remete também às experiências lúdicas infantis, ao brincar que proporciona prazeres corporais. Alguns mestres costumam vivenciar a capoeira como brincadeira. Mestre Canjiquinha enxerga a capoeira como “preferencialmente brincadeira. Melhor ainda se tiver público assistindo”(MOREIRA, 1989, p. 5).

A atividade muscular do brincar na infância é entendida por Freud (1905) como experiências que trazem um prazer extraordinário para aquele que o faz. E esse prazer teria sua relação com a satisfação sexual. As lutas corporais fariam parte dessa dinâmica por peculiaridades que o autor descreve:

Mas o fato é que uma série de pessoas informa ter vivenciado os primeiros sinais de excitação' em sua genitália no curso de brigas ou lutas com seus companheiros de brincadeiras, situação na qual, além do esforço muscular generalizado, há ainda um estreito contato com a pele do oponente. A tendência a travar lutas musculares com determinada pessoa, bem como, em épocas posteriores, a inclinação às disputas verbais ["Provoca-se o que se ama"] são um bom sinal de que a escolha de objeto recaiu sobre essa pessoa. Na promoção da excitação sexual através da atividade muscular caberia reconhecer uma das raízes da pulsão sádica. Em muitos indivíduos, a vinculação infantil entre as lutas corporais e a excitação sexual é co-determinante da orientação privilegiada que assumirá, mais tarde, sua pulsão sexual (Ibid. p. 104).

Podemos encontrar características da pulsão sádica nos atos conscientes ou inconscientes de dominar o outro no jogo da capoeira por meio de atos ludibriadores, golpes de ataque e projeções. O capoeira não apenas se esquivava de modo defensivo, mas busca expressar a sua "potência" e superar o camarada com toda imposição corporal possível dentro do permitido pelos fundamentos.

Mestre A., sobre os motivos que o levaram a praticar a capoeira descreve:

Eu precisava me defender. Sempre fui muito tímido e olhavam-me como se fosse um saco de pancadas. Eu nunca ME MOSTREI belicoso. É um traço da natureza animal se deixar levar TOTALMENTE pelas influências genéticas. Queremos dominar para impor e preservar o nosso material genético. Somos belicosos para semear nossos DNAs. Ouvia falar que na Bahia, qualquer moleque de rua sabia jogar essa tal capoeira. E então conseguiam dominar os incautos com suas pernas ágeis (...) eu escolhi a capoeira, não como um esporte a ser exercitado com todos os seus benefícios para o corpo e para a mente. Ao contrário, eu me armara com os mecanismos necessários para desbancar os "bullies" (...) Via os golpes e procurava fazê-los tão rápidos quanto potentes. Associado a isso, me incomodava muito com a forma como os mais antigos conduziam o "Jogo". Eles te conduziam para uma situação quase hipnótica, para então te envolver com movimentos repentinos. Pensei então: Se não me agradava a surpresa depois de uma "redação" entremeada de gingados e negaças, por que então não acelerar antes e "me sacudir depois"? Comecei a notar que os capoeiristas não possuíam golpes tão eficazes assim (digo, os traumáticos e não os desequilibrantes) e então passei a valorizá-los muito mais. A capoeira tornou-se mais objetiva, mesmo com a perda da sua beleza acrobática. Brasília ficou famosa, e temida. Mas essa é outra história. De uns bons tempos para cá venho curtindo a capoeira como arte (APÊNDICE).

O jogo de aparências é algo do cotidiano do ser humano e a dinamicidade do aparentar/esconder/mostrar se atualiza em movimentos transferenciais e pulsionais sobretudo no vir a ser do neurótico. Martins (2007) demonstra de modo exemplar o contexto repressor que faz sintomas de histeria em Antônia do filme *Mogliamante*, pela estase da pulsão envolvida no aparentar. A capoeira tem no jogo a expressão máxima desse processo evidenciado nos gestos enganosos e manhosos que escondem movimentos repentinos.

Acreditamos que a fala de mestre A. condensa os mecanismos com que muitas pessoas iniciam a prática da capoeira. Muitos valores são agregados posteriormente, tais como o prazer da arte do movimentar-se de forma estética, entretanto, a vontade de dominar é marcante. Freud (1905) associou o mecanismo da pulsão sádica à atividade, enquanto que o masoquismo configura-se na passividade. A agressão, a inclinação a subjugar e a humilhação são manifestações da pulsão de dominação. São aspectos que, na sexualidade, expressam a necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de maneira diversa que o ato de cortejar. Outrossim, o que estaria em jogo seria a afirmação da potência de viver em contraponto à perturbação desprezora aniquilante. Assim, “(...) o sadismo corresponderia a um componente agressivo autonomizado e exagerado da pulsão sexual, movido por deslocamento para o lugar preponderante” (Ibid.p. 81).

A imposição e a dominação na capoeira também podem vir fora das regras do jogo, ao contrário da fala de mestre, que demonstra a agressividade inerente, mas contida nos fundamentos da roda.

A roda de capoeira nem sempre possui algo da ordem do lúdico e do jogo, mas muitas vezes o aspecto da luta é mais presente e, por vezes, aproxima-se da violência. Quando chega no momento em que a pressão aumenta, pode ser acrescido de algo da ordem simbólica, como vontade de poder (*dürfen* – permissão moral), de imposição, de dominação. Quando as pulsões de dominação e sadismo estão mais expressivas, o momento da roda em que as pessoas começam a se soltar mais e buscar a descarga pulsional pode se tornar algo que chega à truculência. Ou seja, os movimentos reflexos, os automatismos e os movimentos diversos adquirem algo mais agressivo e que pode vir a ferir a integridade física do outro. Um exemplo dessa descarga pulsional por meio da violência é relatado a seguir, neste o simbólico perde o valor.

No batizado de um dos grupos de capoeira de Brasília, em 2005, ocorreu uma roda de abertura em uma praça pública. Vieram capoeiras de diversos estados do Brasil. Um deles, além de contramestre era lutador profissional de MMA²², e tinha uma desavença antiga com um mestre bastante conhecido da região. Eles se encontraram na roda e a cada vez que um entrava, o outro comprava o jogo para jogar com ele e, assim, “se resolverem”. Ou seja, muitas vezes as desavenças na capoeira são resolvidas na roda, em ato e disputa lutada. Nessa situação, a luta continha tamanha violência que tudo parecia permitido. No entanto, o lutador

22

Mix Marcial Arts. Antigo ‘Vale-tudo’.

de MMA, aproveitando-se de uma falha de seu oponente, aplicou-lhe uma joelhada, típica de lutadores de “Vale-tudo” e o desmaiou em plena praça. A roda se desfez e todos saíram do local, ficando apenas o desmaiado, que sangrava pelo nariz, e alguns que lhe acudiram. Alguns capoeiristas comentaram que “aquilo não era mais capoeira”.

Nesse caso fica claro que se destitui o valor do simbólico, se este não tem mais importância. Passa-se ao ato, a capoeira some e deixa de ser rito para ser realidade. Desse modo, quem “comanda” a roda não é mais o berimbau, o mestre, ou o simbolismo (suas regras e fundamentos), mas o real.

2.5) Pulsão, futebol e capoeira

A pulsão é diferente da simples excitação corporal, ou do instinto, porque é representada, ou seja, apenas pode ser conhecida quando houver sua percepção. Os gestos criados pelos negros e que posteriormente tornaram-se mais complexos eram repletos de imaginário e simbólico, diferenciando-se do “fazer por fazer”, ou seja, do trabalho mecanizado e automático. Esse movimento aproxima-se da definição que Freud (1920) faz das “pulsões de autoconservação”. O autor explica que elas têm a função de garantir que o organismo siga seu próprio caminho para a morte e afaste as possibilidades de retornar à existência inorgânica. Essas pulsões atuam no sentido de conservar o organismo de pressões externas, prolongando a vida por certo período.

Embasado na mesma temática, porém tratando o futebol, Martins relata que:

O futebol é vida e morte em ato, Representa menos e faz mais. É criativo na própria cinesis. Realiza-se em ato, com os meios que dispõe e na improvisação máxima visando descarga de prazer tal como boa parte do modelo do inconsciente que faz o animal humano vir a ser o que é. O futebol aumenta a tensão e promove em seguida a descontração (MARTINS, 2009, p. 71).

A torcida no jogo de futebol, proporciona, em boa medida (ou maximiza), a tensão do jogador, e este, por sua vez, a tensão da torcida. Ambos interagem pelos gritos, urros, vibrações e ações que contaminam o estádio. Na roda de capoeira há também uma participação talvez mais próxima, contudo menos numerosa daqueles que a compõe. Geralmente é uma participação ativa. Não são apenas os jogadores que impõem um ritmo ao jogo, pois são influenciados pelo toque dos instrumentos, pelas cantigas, assim como pelos movimentos de agitação (ou desânimo) dos componentes. A roda é delimitadora de um

espaço onde o jogo acontece, mesmo que flexível. Há um clima preparado que proporciona o aumento da tensão, indo do centro para as extremidades e destas para o centro. Assim ressalta Laban (1971) em relação ao movimento magnético bipolar entre a plateia e o palco no teatro.

A descarga pulsional, ou descontração, é feita em diferentes níveis dependendo da maneira como se participa. Um belo gol provoca uma reação em todo o estádio. A tensão da construção de uma jogada (tensão crescente) até a sua finalização, na qual a descontração ocorre, é bastante evidente e prazerosa para muitos. Na capoeira, isso pode acontecer em um belo movimento cadenciado e bem disposto. Esse movimento causa uma reação nos participantes, que podem dar continuidade àquele momento por meio de uma canção que significa de forma metafórica o ocorrido. As cantigas de capoeira possuem essa peculiaridade, elas podem ser usadas para significar diversas situações, nem sempre semelhantes. Não parece conter significações que dão conta de todo esse processo catártico. A experiência suscitada evidencia-se no corpo, em atitudes que não cabem em explicações e definições.

Conclusão

A capoeira traz benefícios físicos e emocionais na vida daquele que a pratica em harmonia com o seu corpo e com a sua vida. Como a maioria dos esportes há uma melhora visível das condições fisiológicas do organismo, bem como da vida emocional pela convivência em grupo, um apego seguro. Mestre K., na cerimônia de formatura de três instrutores do grupo Beribazu abordou diversas vezes o seu trabalho ao longo dos anos de ‘aparar as arestas’ daqueles que formavam. Sinalizou a qualidade “arredia” que foi se amaciando com a capoeira ao longo dos anos que esteve com eles. O mestre também abordou essa temática em sua própria experiência, quando relatou que a capoeira veio como um amparo em sua vida, pois perdera seus pais quando era muito novo e a capoeira substituiu, em grande parte, o afeto nessa época.

O regozijo e o prazer corporais, de um modo mais amplo, são atualizados frequentemente pela mediação do jogo da capoeira. Este se compõe de modo complexo, mas que reproduz marcas comuns inerentes ao ser humano, a saber: o complexo de Édipo.

CAPÍTULO 3 – SIGNIFICAÇÃO E CORPO: SOBRE A GENEALOGIA NA CAPOEIRA

Introdução

Neste capítulo abordaremos a temática da linhagem da capoeira associada à técnica corporal. Os grupos de capoeira atuais, em algum momento de sua história difundiram-se de outros grupos mais tradicionais, que, por sua vez, possuem suas origens em formações da capoeira tradicional, que era praticada na rua sem uma metodologia de academia. De acordo com Vieira (1998), não há um consenso entre os autores sobre a origem da capoeira, contudo evidencia-se a estruturação e delimitação em torno do século XIX.

A estruturação e o desenvolvimento alçaram-se na genialidade de mestre Bimba e mestre Pastinha, que definiram algumas tradições e valorizaram alguns rituais. Dentre eles, alguns perpassaram qualquer grupo de capoeira e não se perderam nas areias do tempo: o mestre (ou o mais graduado) tem o privilégio (caso queira) de tocar o berimbau; os mestres devem ser saudados e apresentados nas rodas de capoeira; nunca se compra um jogo de um mestre (a não ser que seja mestre também), seja para jogar com ele ou não: dentre outros fundamentos.

O movimento de mestre Bimba e Pastinha criaram uma linhagem na capoeira que se atualiza nas diferentes gerações por meio da relação dos mestres com seus alunos. A transferência do respeito pelos pais ao mestre já é tendência do iniciante. Dentre outras, a importância do mestre encontra-se no controle do ritmo (pelo berimbau) e, conseqüentemente, da força da pulsão. Ele “faz todos irem no mesmo ritmo”, as pessoas são injungidas a isso. Cantarolar, tocar o berimbau, gerir a roda é dar o ritmo. Este é o modulador pulsional na capoeira.

As músicas, na capoeira, também possuem conotações saudosistas e muitas vezes apologéticas. Trazem referências aos antigos mestres que fizeram história na capoeira. Na verdade, estes parecem estar cada vez mais vivos no mundo da capoeira, apesar de a maioria já ter ido jogar em outras rodas: Bimba, Pastinha, Besouro Mangangá, Valdemar da Paixão etc. Os filhos serão solidários com seus antecessores. Há uma clara reciprocidade.

3.1) A tradição na capoeira contemporânea

A roda havia iniciado sem o mestre J., que coordena o ensino e prática da capoeira no núcleo da cidade. Um estagiário do grupo organizava a roda de início de ano, com intuito de obter maior adesão dos alunos à volta das aulas de capoeira.

Havia uma peculiaridade no início da roda que lembrava uma desorganização. Os mestres que estavam na roda não ficaram à frente dela, mas tinham o seu lugar de respeito guardado.

Mestre J.²³ relata que nos últimos anos houve uma tendência que versa na valorização do mestre de capoeira, tendo em vista que a capoeira é uma expressão cultural que tem ganhado cada vez mais adeptos no exterior, bem como valorização crescente. Acrescenta ainda que, na Universidade ela deveria ser mais valorizada, pois existem vários debates sobre minorias, cotas, mestiçagem, oprimidos, marginalizados, dentre outros. Contudo na prática há uma dificuldade baseada nas relações de interesse.

Inicialmente, o evento parecia estar desorganizado por conta da ausência do mestre coordenador, embora, para Mestre J., isso não fizesse a menor diferença, em vista da presença de outros mestres, o que garantia a linhagem, os valores e a tradição da capoeira e do grupo. Apesar da contextualização, a roda demorou mais que o habitual para ganhar desenvoltura, onde as pessoas se sentissem mais à vontade e os papéis ficassem mais definidos.

Em torno de quarenta minutos de roda, um capoeira agachou-se ao “pé do berimbau” e ensaiou comprar o jogo em que mestre J. jogava com um instrutor. Porém, apenas não chegou a fazê-lo por conta da intervenção focal de mestre K., que privilegiou a tradição que seria quebrada caso o aluno entrasse, e o impediu de entrar de forma incisiva. Segundo mestre K. (informação verbal): “um dos poucos privilégios de um mestre de capoeira é poder jogar com quem quiser sem uma interferência de outros que não sejam mestres”.

No fim daquela roda, mestre K. discorreu de modo enfático (o que provavelmente seria semelhante em outros grupos), por mais ou menos quinze minutos, sobre algumas tradições da capoeira, principalmente a questão do respeito ao mestre e a manutenção da cultura. Segundo K., os diversos grupos de capoeira possuem tradições nem sempre convergentes. Entretanto, o fundamento de respeito ao mestre é algo compartilhado por todos de forma incisiva. Comprar o jogo de um mestre é retirar o seu privilégio e desrespeitá-lo e

²³

Informação fornecida em um bate papo posterior ao treino do dia em 2010.

não apenas ele, mas também a roda, o grupo e as pessoas que ali se encontram e, principalmente, os velhos mestres, aos antepassados e construtores dos fundamentos da capoeira. É um discurso que perpassa constantemente o aprendizado da capoeira em várias rodas e mesmo nos treinamentos. É lembrado sempre que se fizer questão ou conveniência.

Ao refletir sobre o acontecido, mestre K. relatou que algumas vezes o aluno, por estar acostumado a flexibilizar certas regras nos treinos, acaba cometendo equívocos como esse.

Não são raras situações em rodas de capoeira em que os coordenadores chamam a atenção para a hierarquia, sobressaltando a posição do mestre. E não fazem modéstia ao dizer que é um lugar para poucos, que exige muita dedicação e compromisso. Desse modo, destituir (ou almejar destituir) um mestre de sua posição é desorganizar o grupo. Há um atravessamento nas regras. Estas fazem com que a tradição e a cultura perdurem ao longo da história. Por esse fator são mantidas de modo enfático. Talvez o aluno quisesse testar os limites, saber até onde o simbólico realmente valia na capoeira. Talvez fosse um ato falho, vontade de ser mestre e ter os privilégios ou ainda a vontade inconsciente de tomar o lugar do mestre? Provavelmente os fatores estavam interligados na situação. Desse modo, nos encontraríamos na ordem do Édipo na capoeira. A replicação do conflito edípico em novo contexto ganha proeminência. Aqui a capoeira é escola de forma(ta)ção do humano. Como garantia, o mestre (pai) fundamenta a lei, ou seja, o que foi regra da família e da tradição.

A situação apresentada nos convoca algumas questões sobre a maneira que é organizada a capoeira, os grupos e como isso reflete no capoeirista e no seu modo de portar-se nesse contexto. Qual a função que o mestre ocupa? Como os alunos comportam-se frente a essa autoridade? Buscamos na cantiga do mestre Toni Vargas, um trecho exemplificador, para que possamos iniciar a discussão. Faremos um passeio por alguns aspectos da história da capoeira para melhor angariarmos as ideias.

3.2) De Zumbi a Bimba

(...) A capoeira é o grito de Zumbi ecoando no quilombo, é se levantar do tombo antes de chegar ao chão. É o ódio, é a esperança que nasce, um tapa sutil na face que foi arder no coração. Enfim, é aceitar o desafio com vontade de

lutar. A capoeira é um barco pequenino solto nas ondas do mar (...).²⁴

O trecho da música de Toni Vargas nos traz uma reflexão importante sobre a tradição oral que perpassa a capoeira no Brasil principalmente. O nome de Zumbi carrega forte sentido simbólico relacionado a genealogia, ao Édipo na capoeira e à dívida simbólica que emerge.

Zumbi dos Palmares provavelmente descendia de ‘Imbangalas’, os ‘senhores da guerra’ da África Centro-Occidental. Seus pais ou avôs chegaram ao Brasil nos navios negreiros que traziam escravos da África. Fugiu da senzala e ajudou na construção e manutenção do Quilombo dos Palmares (Serra da Barriga, Alagoas) em resistência ativa contra o modelo sócio-econômico que os colocavam em posição de escravos. Pesquisas atuais no campo apontam a existência, na época, de escravos no Quilombo dos Palmares em trabalho forçado, sob a liderança de Zumbi (NARLOCH, 2009).

Zumbi, após o governo de Ganga Zumba (seu tio), destaca-se pela força, coragem e resistência na manutenção do Quilombo, suas regras e ‘independência’ (NARLOCH, 2009). Aventa-se a possibilidade da prática cotidiana da capoeira no quilombo dos Palmares como forma de fortalecimento dos negros e da comunidade. Ainda, há diversas estórias em torno das habilidades incomparáveis da capoeira de Zumbi dos Palmares

Vieira e Assunção (1998) buscam separar fatos históricos de mitos construídos em torno desse contexto.

Assume-se como fato comprovado que milhares de escravos africanos e seus descendentes “crioulos” teriam praticado a capoeira pelos sertões adentro na sua resistência à escravidão, durante todo o período colonial. O quilombo ocupa, nesta visão, um lugar de destaque, já que é considerado o principal símbolo da resistência negra. Raro é o livro sobre capoeira que não tem no seu capítulo sobre as origens uma digressão sobre os quilombos, associando explicitamente os dois. (8) Daí a fazer de Zumbi um exímio mestre capoeirista é um pequeno passo a mais, que é dado por alguns. (9) (...) Entretanto, nenhum documento permite concluir que os integrantes do famoso quilombo tenham praticado capoeira ou alguma outra forma de luta / jogo (ver também Araújo, 1997, p.200) (VIEIRA E ASSUNÇÃO, 1998, p. 4).

Mito ou não, Zumbi habita o imaginário dos capoeiristas e da sociedade brasileira como o herói da resistência negra e da prática da capoeira voltada à luta do modo mais agressivo possível. “Capoeira pesada”, como diriam alguns. Ele é o depositário da tradição,

²⁴

Música de Toni Vargas disponível em: Capoeira brasileira, 2005.

da técnica corporal e oral. Como nas histórias e estórias que se difundem na sabedoria dos brasileiros e fazem parte do inconsciente impessoal tupiniquim, há uma série de imagens da genealogia de Zumbi que proporcionam caminhos para o desenrolar corporal do que é a capoeira nos praticantes da arte.

Zumbi permanece no imaginário popular como um exímio capoeirista. Como aquele que detinha em si as bases e os fundamentos da capoeira relacionada à liberdade e à força de um povo. Ou seja, *a capoeira é o grito de Zumbi*. O grito de liberdade e coragem. Zumbi se torna o pai da capoeira, pois o seu nome traz uma história densa, sendo bem mais amplo que apenas o signo ou o significante linguístico. Os signos que o envolvem são transportados sempre que o seu nome é evocado. Para além da capoeira, tornou-se o herói da resistência e a consciência negra, como é usado atualmente. Assim, fazemos das palavras de Martins (1991, p. 11) as nossas: “O nome próprio é mais que um signo ou significante: ele é um texto”. O autor salienta que um nome deve ser analisado além da sua função de sinal que marca o outro, pois assim se torna simplório e reducionista.

Essa atividade de poiésis, a partir do nosso termo-âncora, enviou portanto a uma espécie de estofamento, inchação ou insuflamento do nome próprio. No limite das possibilidades, isto reenviaria a toda a vida subjetiva do sujeito. Ele rompe as comportas do simples sinal, que enseja respostas automáticas, para enviar a uma multidão de sentidos. Mas, mais do que isto, este sujeito que nomeia poderá flagrar-se como portador de um saber que o atravessa sem que ele o saiba (Ibid. p.14).

Logo em seguida, alçado em Roland Barthes, Martins (1984) aborda o sentido a posteriori que traz o nome-próprio:

Fica portanto valorizada a idéia de que o nome próprio é também um signo simbólico, pronto a um engendramento de sentido que não é dado a priori. Isto porque “o nome próprio, como diz Roland Barthes, se oferece a uma exploração, a um deciframento: ele é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo), no qual é necessário mergulhar, banhando-se indefinidamente em todos os devaneios que ele comporta, e um objeto precioso, comprimido, embalsamado, que se torna necessário abrir como uma flor.” (Ibid. p. 16).

A cantiga entoada pelo mestre Toni Vargas refere-se a uma dívida simbólica que todos os capoeiristas teriam com o pai. Ou seja, entrar na capoeira, em um grupo, é aceitar-se pertencente a essa linhagem. Entrar nessa ordem é aceitar regras. No caso de quem aceita o pertencimento, a consequência é uma dívida simbólica para com o pai e para com o grupo que se consolida ao longo do tempo. Quem não aceita vai para outra ordem, ou sai de tudo. A

dívida simbólica é o herdeiro do complexo de Édipo, assim como o estabelecimento gradual de um supereu.

Na capoeira, o fundador (Zumbi no caso) “cobra uma dívida simbólica” a todos os capoeiristas. Isso é algo comum nas canções de capoeira e nos grupos, além das diversificações da regional e da angola. Joga-se capoeira conforme essas regras. Joga-se capoeira conforme a técnica do corpo associada à dívida simbólica. Há uma moral que rege as pessoas aqui. Uma questão que surge é: como se forma o Édipo na capoeira e o supereu do capoeirista? Faremos alguns desdobramentos e possíveis respostas a essas questões mais à frente, quando abordarmos a vida de mestre Bimba.

A técnica do corpo se adquire por meio da “imitação prestigiosa”, como já definira Mauss (1934). Consiste nas imitações dos atos bem sucedidos realizados por pessoas de sua confiança e que têm alguma autoridade sobre aquele que imita. Assim, o indivíduo assimila os movimentos baseado na noção de prestígio do outro, que ordena e autoriza.

Pensamos a capoeira como uma dádiva do mestre (mestres) e do grupo ao capoeirista. Este aprende pelo seu investimento, mas como bem falou mestre Pastinha na introdução do seu livro sobre a arte da capoeira de angola:

Não tive a pretensão de, em suas páginas descrever a Capoeira Angola em suas minúcias nem fazer capoeiristas com a simples leitura deste meu modesto trabalho, pois, capoeira só se aprende praticando sob a orientação de um professor competente (PASTINHA, 1988, p. 16).

Para entrar na genealogia tem que ter palavra que signifique, pertencer a uma família e, inevitavelmente, ter um pai, seja ele real (tocável, genitor), simbólico (identificável, lei) ou imaginário (representável). Essas três instâncias constituem a malha que forma o aparelho psíquico do humano. Pertencer consiste em partilhar as regras e censuras. A função paterna é a referência que proporciona a centralização de um saber, de princípios norteadores e bases que fundamentam os valores e as regras do grupo. Além de ser aquele que oferece proteção, que agrupa os membros e que age como um líder. Não apenas detentor do respeito dos membros, oferece medo e ameaça também. A ordem, a horda, comunidades e diversos grupamentos humanos são possibilitados pela função paterna e sua referência, bem como a ilusão dos membros de que ele ama a todos, assim como a identificação dos membros para com ele. Jesus Cristo é um exemplo claro dessa temática. A sua relação com a igreja católica é Freud (1921).

Freud descreve que a igreja (assim como o exército), para que se mantenha como grupo, necessita de uma ilusão que é compartilhada por todos, a saber: o amor de Cristo para com todos de forma igual.

Tudo depende dessa ilusão; se ela tivesse de ser abandonada, então tanto a Igreja quanto o exército se dissolveriam, até onde a força externa lhes permitisse fazê-lo. Esse amor igual foi expressamente enunciado por Cristo: ‘Quando o fizestes a um destes meus pequeninos irmãos, a mim o fizestes.’ Ele coloca-se, para cada membro do grupo de crentes, na relação de um bondoso irmão mais velho; é seu pai substituto. Todas as exigências feitas ao indivíduo derivam desse amor de Cristo. Um traço democrático perpassa pela Igreja, pela própria razão de que, perante Cristo, todos são iguais e todos possuem parte igual de seu amor. Não é sem profunda razão que se invoca a semelhança entre a comunidade cristã e uma família, e que os crentes chamam-se a si mesmos de irmãos em Cristo, isto é, irmãos através do amor que Cristo tem por eles. Não há dúvida de que o laço que une cada indivíduo a Cristo é também a causa do laço que os une uns aos outros. (Ibid. p. 52).

A referenciação paterna e sua importância na sociedade respaldam-se ainda no valor da experiência para os grupamentos humanos. Geralmente, os anciões comandam as sociedades em vista do conhecimento que possuem. O corpo definha com os anos, mas o espírito jamais. Os fortes de alma e espírito têm mais força que os fortes fisicamente. Chega a ser um oxímoro. Quem pensa mais tem mais força e encontra-se no topo das organizações.

O capoeira, por sua vez, também pertence a uma ordem e a uma horda que o influencia. Os grupos de capoeira²⁵ possuem características e valores construídos e que se fundamentam e se sustentam. Eles influenciam seus membros nas interações internas e externas ao grupo. Agem também no modo como o capoeira pensa aquilo que faz, ou seja, ao conjunto de semas que emergem em seu pensamento sobre a capoeira. Até a maneira que este arcabouço simbólico marca seu corpo: o seu sentir e mover-se e sua técnica corporal. Martins (1984) descreve que o prenome marca o corpo vivido do sujeito mais que o sobrenome. Na maior parte do tempo, isso age de modo inconsciente, o que se torna ainda mais intenso. Todo esse arcabouço simbólico-imaginário, com o tempo, vai se associando ao nome do grupo, que se torna um sobrenome do capoeira, por exemplo: João Pequeno de Pastinha; e Camisa Roxa de Bimba.

Quando um capoeira entra em uma roda (principalmente quando se é mestre ou professor, inserido de modo mais intenso na linhagem), ele carrega o peso do nome do grupo e sua tradição. Não é apenas ele que está ali, mas o seu título, a sua posição, e a capoeira que

²⁵ Associação de capoeira mestre Bimba, Beribazu, Candéias, Senzala, Ave Branca, Sol Nascente, Abada, dentre outros tantos.

defende. Há uma cobrança do grupo para com ele e dele para consigo. Contudo, mestre K. destaca que o modo mais agradável na capoeiragem é quando há possibilidades de se despir da roupagem que carrega:

Tem a roda de capoeira que você está na condição de mestre (...) tem roda de capoeira que você está visitando aquela roda, e o momento que você é um simples capoeirista, que é o momento que você se sente mais à vontade e descomprometido, menos cobrado e tal. Essa oportunidade de jogar, que a gente tem que preservar sempre, o jogar sem compromisso, sem obrigação, sem estar representando um grupo, ou uma pessoa, ou o seu próprio, digamos assim, sem precisar defender um título, uma imagem, esse é o momento mais rico, é o momento de jogar capoeira da forma mais espontânea e natural e descontraída possível né!? (APÊNDICE).

3.3) O nome do capoeira

Em alguns grupos, além do sobrenome que o capoeira ganha (nome do grupo ou do mestre), há a incorporação de um apelido. Isso é mais comum nos grupos tradicionais, e o apelido é dado conforme alguma situação ou característica da pessoa.

O batismo na capoeira²⁶, assim como a mudança de nome (introdução de um apelido), comporta questões da mesma ordem simbólica discutida. A mudança do nome, troca do nome próprio por um dado pelo grupo remete a uma passagem para um pertencimento àquela genealogia. É algo comum no exército, na igreja, em alguns esportes, dentre outras instituições. Quando um novo nome é adquirido há inserção de um segredo, a “identidade anterior” fica velada. É como um renascimento. Na capoeira, a corda é o ordenamento. O nome troca o Eu da pessoa. Entrar numa genealogia e numa ordem de uma nova família de irmãos.

Servindo para a identificação societária e institucional, o nome possibilita o efetivo reconhecimento do sujeito dentro do agrupamento a que ele pertence. Na família, o nome próprio, como veremos, adquire uma importância ímpar: ele permite a não colusão de seus elementos. Evita a simbiose total, possibilitando a diferenciação simbólica de cada membro da família. Ao mesmo tempo, assegura a agregação simbólica dos diversos indivíduos ao pequeno grupo. O nome próprio ocupa lugar-chave neste processo simbólico (MARTINS, 1991, p. 55).

De acordo com Martins (1991), a troca de nome é uma inscrição na genealogia. Isso nos remete à lei edípica. O próprio batismo na igreja é algo da ordem de um reconhecimento

²⁶ Rito de introdução do iniciante na capoeira. Apenas se fala em capoeirista quando passou pelo batizado. Caracteriza-se como um ritual de passagem.

social e reconhecimento na genealogia. O casamento também faz parte dessa fundamentação. Na cultura africana é comum a inscrição de nomes hipocorísticos (afetuosos, como Pastinha, por exemplo). O acesso ao pertencimento no grupo e ao nome advém pelo merecimento, na maioria dos casos. Ou seja, a entrada em um grupo de capoeira não advém apenas do desejo do novo membro que enseja a participação e o pertencimento, mas, principalmente, se o grupo e o mestre querem ter aquele como um membro da família. Mestre K. (informação verbal)²⁷, em um batizado do grupo Beribazu abordou o tema da seguinte forma:

Para ser um professor, mestre ou graduado não é apenas a técnica e o respeito adquirido nas rodas e no grupo que conta. Mas o interesse que o mestre e grupo tem na pessoa. Tem que ter afinidade. A hierarquia na capoeira é algo que incomoda muitos capoeiristas, pois as ‘melhores rodas’ só os mestres e contramestres entram. Chegar lá é algo que demora muito e demanda muito esforço. A maioria desiste no meio do caminho. No grupo Beribazu, quando se pega a corda verde-amarela (estagiário) a pessoa ganha um certificado que consta o aval de seu mestre. Ele se filia ao grupo e só sai quando quiser.

Nas diversas expressões da capoeira existem pessoas que marcaram de tal forma um momento histórico que suas ações, sua experiência e seus nomes permanecem eternizados no mundo da capoeira. Dentre eles, Bimba, Pastinha e Besouro Mangangá são os que possuem maior proeminência. Isso é algo decorrente não apenas de suas ações, mas do quanto de imaginário e de afetos as pessoas investiram em Bimba e Pastinha, que acabaram tornando-se totens na cultura capoeirística. Há locais em que a imagem deles é colocada ao lado de imagem de santos, em altares, onde ocorre uma espécie de veneração e louvação. Aqui a genealogia é mais presente e talvez consciente. Noutros, eles estão mais distantes e agem mais de modo não consciente.

Quando os capoeiristas escutam a música de Toni Vargas, logo se identificam com o “o grito de Zumbi”, ou seja, a capoeira advinda de Zumbi dos Palmares e sendo o próprio Zumbi. Estamos na ordem da genealogia dos capoeiristas. Zumbi é colocado como o pai na canção. Pai no sentido psicanalítico de “função paterna”, aquele(a) que dita a lei, as regras e que cobra dos seus filhos. Ao mesmo tempo é aquele que protege e que provoca medo. Uma função paterna ícone em nossa sociedade é a função do juiz e do judiciário.

A função paterna centraliza e traz referenciação. O neurótico, o psicótico, o perverso e os timopatas voltar-se-ão diferentemente para com o pai. O psicótico não simboliza a sua lei, já o perverso a nega duas vezes (denegação), enquanto os neuróticos simbolizam as suas

²⁷

Informação proferida em um ritual de batizado e formatura no grupo em 2010.

metáforas referenciadoras. Mestre Toni Vargas remete-se à Zumbi como faz os neuróticos. Estes choram o pai morto em uma espécie de nostalgia. Os psicóticos querem ser o pai e os melancólicos acham que mataram. De acordo com Freud (1987), as neuroses de transferência repetem fases do estado geral da humanidade. A histeria estaria relacionada com as privações (principalmente sexuais) da era glacial: libido transformada em angústia. A neurose obsessiva foi uma defesa advinda das proibições do pai primitivo: libido agressiva egoística. Coagidos pelo pai, sobretudo a renunciar ao mesmo objeto sexual, foram privados de toda libido: demência precoce. Quando expulsos pelo pai, se organizaram em bases homossexuais: contra isso se defende a paranóia. Por fim, subjugaram o pai, superando-o pela identificação, triunfaram sobre ele e ficaram de cobertos de luto por ele: melancolia-mania.

Zumbi se mantém como uma figura demasiado distante, e mestre Bimba talvez seja aquele de maior referência no mundo da capoeira. E é dele que iremos falar nas páginas seguintes, mas antes trataremos da referência e da dívida simbólica de um modo mais geral na capoeira.

3.4) A genealogia de mestre Bimba

O mestre na capoeira é aquele que detém parte da cultura, e conseqüentemente das técnicas corporais de determinadas épocas da capoeira, assim como da sociedade, pois a capoeira agrega constantemente signos da cultura. No documentário de Goulart (2007)²⁸, Mestre Acordeon relata que os capoeiras costumavam designar o mestre a partir do seu conhecimento. Não apenas pela sua formação, mas principalmente quando as pessoas começavam a enxergá-lo e denominá-lo como tal. Nesse sentido, Abib (2004) relata que:

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro (Abib, 2004, p.66).

O autor completa logo à frente que:

²⁸

Mestre Bimba: a capoeira Iluminada.

O passado então, instaura-se no presente, inaugurando um novo sentido para esse presente, reordenando papéis e relações sociais, atualizando os significados que o grupo social atribui à sua realidade, permitindo um projetar-se à frente, no tempo, abrindo perspectivas de se pensar - e viver - o futuro. Permite experienciar o futuro no próprio momento presente, que é o momento da celebração, do rito, da festa, e onde o passado se pronuncia (Abib, 2004, p.76-77).

O mestre, como patriarca, contém a sabedoria (saber retido), e o seu saber, como atualização, subjuga o coletivo. O passado instaura-se no presente como modelo. Assim, configura-se como regra e não como passado. O futuro hipotético é a capoeira como ação, em atividade e na atualização.

Muniz Sodré também corrobora a questão:

A tradição - entendida como o conjunto de saberes transmitido de uma geração para outra - (...) A herança cultural repassada (a tradição é uma forma de comunicação no tempo) faz dela um pressuposto da consciência do grupo e a fonte de obrigações originárias, que se reveste historicamente de formas semelhantes a regras de solidariedade (Sodré, 2002, p.103).

Mestre Curió, mais na linha da poiésis discorre que:

As palavras do Mestre são articuladas com a própria prática. É como se, ao falar, o Mestre estivesse jogando Capoeira. Para isso, sua própria existência se confunde com os sentidos/significados da Capoeira. Como se ele e a Capoeira fossem a mesma coisa. No entanto, muitas vezes essa forma de relacionar-se com os saberes não é socialmente aceito (MURICY, 1998).

Sentido análogo traz a cantiga de Toni Vargas, na qual a imitação e a identificação se fazem presentes no jogo do mestre:

Desapareceu no ar

(Mestre Toni Vargas)

E quando o meu mestre joga,

Meu coração joga também,

Eu vou quando ele vai,

E venho quando ele vem,

(...)

*Esse momento jamais,
 Vai sair da minha memória,
 Eu vi o meu mestre assinando,
 O seu nome na história,
 De peixinho transformando,
 A maldade em brincadeira,
 Muito mais do que jogando,
 Sendo a própria capoeira,
 Iê viva o meu Deus,
 Iê, viva meu Deus camará.*

(CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005. Grifo nosso).

Cantiga tradicional na capoeira, composta por mestre Bimba traz a idéia que defendemos. O poder adquirido traz em si o dever que precisa se cumprido:

Menino, quem foi seu mestre

(Mestre bimba)

Iê quem foi teu mestre
 Menino quem foi teu mestre
 Mestre foi Salomão
 Sou discípulo que aprende
 Mestre que dou lição
 Mestre quem me ensinou
 Tá no engenho da Conceição
 A ele devo dinheiro,
 Saúde e obrigação
 Segredo de São Cosme
 Mas quem sabe é São Damião

(CAPOEIRA BRASILEIRA, 2005)

A dádiva, ou “dom” colocam as pessoas em uma espécie de dívida, como nos ensina Marcel Mauss (1923) no seu estudo de sociedades arcaicas, no artigo *Ensaio sobre a dádiva*. O autor faz um estudo sobre a relação de trocas nas sociedades primitivas, como os polinésios e os malaios, e nas sociedades “civilizadas”, como Alemanha e França. Relata que em algumas sociedades a dádiva possui um valor espiritual. É uma parte do espírito do doador que vai no objeto ou ensinamento. Em algumas dessas tribos a recusa, bem como a não retribuição da dádiva, é ofensa grave e pode mesmo ocasionar guerra. São trocas que contêm algo de sagrado. Em suas palavras:

(...) todas essas instituições exprimem unicamente apenas um fato, um regime social, uma mentalidade definida: é que tudo, alimentos, mulheres, filhos, bens, talismãs, solo, trabalho, serviços, ofícios sacerdotais e funções, é matéria de transmissão e de prestação de contas. Tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendesse coisas e homens, entre os clãs e os indivíduos, repartidos entre as funções, os sexos e as gerações (Ibid., p. 203).

Mauss (1923) considera que as relações de trocas, o comércio e, principalmente, os “interesses” entre as pessoas, as tribos e as nações são fundamentais para a manutenção do civilismo e da paz entre eles. É uma base moral que se forma e que está nos fundamentos de todas as relações humanas e suas instituições. Seja no casamento (nos favores sexuais) ou na empresa, na lealdade de dedicação. É uma forma de valorizar o coletivo, o social. O autor conclui em seu trabalho que:

(...) adotemos então como princípio de nossa vida o que sempre foi um princípio e sempre o será: sair de si, dar, de maneira livre e obrigatória (...)’E é assim que amanhã, em nosso mundo dito civilizado, as classes e as nações e também os indivíduos deverão saber – se opor sem se massacrar, dando-se uns aos outros sem se sacrificar. Esse é um dos segredos permanentes de sua sabedoria e de sua solidariedade’ (Ibid. p. 301 e 314).

Em nossos analisandos, na clínica de psicologia a noção de dívida e dever é algo que se encontra constantemente presente. O dever para com os pais, para com a família, sobressai em ações inconscientes e muitas vezes prejudiciais ao indivíduo. Auto-imposições com justificativas conscientes e bem elaboradas podem esconder autopunições relacionadas a dívidas impagáveis, à sensação massacrante da culpa e do remorso.

A vontade humana angariada na pulsão também tem em *Sollen* uma de suas expressões. Em alemão o verbo remete ao dever (*das Gesollte*) como obrigação moral. É um

dos verbos páthicos propostos por Weizsäcker. Traz a noção de uma dívida. É contrário ao *Dürfen* que relaciona-se ao poder como permissão moral (MARTINS, inédito)²⁹.

A formação dos grupos na capoeira traz muito a noção de *Sollen* nos indivíduos de modo inconsciente. Adquirem um dom, um aprendizado e oportunidades que o valor cobrado pela academia/terreiro torna-se apenas um valor simbólico. Com o tempo, a dívida se torna impagável, assim como temos para com nossos pais ou aqueles que nos criaram. O capoeira, com o tempo, pode até sair do grupo, mas leva uma dívida consigo que inevitavelmente estará presente em seus atos. O contrário disso é percebido como uma perda de referência. Quando é o mestre que “abandona” o grupo, a angústia e sensação de desamparo toma conta de seus filhos. Mestre K. aborda o tema como a experiência mais desagradável que teve na capoeira.

(...) a saída do nosso mestre (...) eu lembro desse fato eu lembro da angústia. Do sofrimento emocional, claramente. Mesmo porque foi uma situação que, até um relacionamento pessoal de amizade, que foi construído, levou bastante tempo. Essa angústia eu me lembro, essa tristeza. Foi um, porque esse afastamento foi tomado por muitos de nós e por mim particularmente como uma questão de fator pessoal e ficou. A maneira como aconteceu, bem repentina e não foi construída. Eu me lembro como uma sensação, como um sentimento de perda muito grande (...) talvez até por aquelas coisas que a gente tem falado aqui, com relação à relevância do mestre, seu papel na formação do capoeirista, da dimensão propriamente técnica do jogo da capoeira (APÊNDICE).

3.5) Breve história de mestre Bimba

É realmente o maior homem que eu conheci. Ele não foi um mestre de capoeira, ele foi um construtor de homens. Você não vai encontrar ninguém que tenha tocado na camisa dele, na calça dele, apertado a mão dele, se encontrado com ele, acompanhado ele, que fale diferente. Ele marca a gente a ferro e fogo, na fibra mais escondida do coração. Lá tem uma cicatrizinha: ‘aqui morou mestre Bimba’ (Depoimento de mestre Decânio em: GOULART, 2007).

Com a fala acima, Dr. Decânio inicia o belo documentário sobre a vida de mestre Bimba – *Mestre Bimba e a capoeira iluminada*. Para aqueles que não conhecem a história logo se perguntam: o que teria ele de tão especial? Buscaremos analisar os fatores que perpassam o imaginário criado acerca do criador da capoeira regional. É interessante, que no documentário, todos os ex-alunos de Bimba aparecem com uma camiseta com os dizeres: “filhos de Bimba”.

²⁹

O pensamento do clínico.

Manoel dos Reis Machado nasceu em 23 de novembro de 1899, no bairro de Engenho Velho, Freguesia de Brotas em Salvador. Ganhou o apelido de Bimba quando nasceu, em virtude de uma aposta sobre o sexo da criança, em que sua mãe perdeu e a parteira o apelidou de Bimba: um nome popular do órgão masculino em crianças. Iniciou-se na capoeira aos doze anos de idade. Seu mestre foi Bentinho, um africano Capitão da Cia. de Navegação Baiana (PIRES, 2001).

Mestre Decanio (1988) relata que, por volta dos quinze anos, Bimba frequentava as docas e executava alguns serviços para ganhar um trocado. Uma das tarefas consistia em carregar pães de sal, que os estivadores compravam para levar para casa. Ele abria os pães, introduzia uma peixeira e o fechava novamente. Assim, passava pelo posto policial do Taboão sem ser abordado e entregava aos seus donos. Desse modo, Pires (2001) presume que o mestre foi um moleque das ruas de Salvador, que se relacionou de forma intensa com a cultura do cais do porto em locais onde vários capoeiras exerciam ofícios diversificados. Entretanto, foi a partir da ruptura com esses grupos, que Bimba inventou uma nova tradição.

O gênio de mestre Bimba percebeu as possibilidades que havia na capoeira, de um modo mais amplo que a maioria da época. Enxergava a capoeira em “visões de longo alcance” e iniciou um movimento de retirada dos locais onde ela se consolidara e que estavam vinculados com a repressão social, tais como: malandragem; roubos; prostituição; cortiços; jogos; dentre outros. Assim, desenvolveu a capoeira em grupos mais elevados na hierarquia social, colocando-se em defesa dela enquanto símbolo cultural. Nessa empreitada, teve apoio de grandes personalidades sociais da época. Em destaque, Getúlio Vargas, no campo sócio-político. Alguém na posição de Manoel obter, por meio do trabalho, uma posição de prestígio social e reconhecimento, culminou em um lugar especial e de honra no mundo da capoeiragem no Brasil (PIRES, 2001).

*É Bimba é Bimba é Bimba no berimbau,
Que desculpe os outros mestres mais
Seu Bimba é sem igual³⁰.*

Mestre Bimba teve um forte papel de liderança comunitária. O mestre organizava festas que atraíam a comunidade. Isso proporcionou um movimento de coesão cultural, permitindo a organização de um potencial político de negociação com grupos dominantes.

³⁰

Música de Abadá capoeira disponível em: Capoeira brasileira, 2005.

Dentre algumas conseqüências houve o registro da primeira academia de capoeira no Brasil, em 1937, com o ensino ainda restrito aos fundos de quintais e esquinas de ruas. Assim, por meio de Bimba e seu grupo, houve uma expansão da capoeira pelo Brasil (ITAPOAN, 1982 apud PIRES, 2001).

Ele aparecia constantemente nos eventos políticos, principalmente a partir do Estado Novo. Em 1953, Bimba foi cumprimentado por Getúlio Vargas no palácio do governo em Salvador. A capoeira aparece assim como uma expressão da cultura nacional, apresentada como parte do folclore baiano (...) Assim, Bimba foi assumindo o papel de liderança no universo dos praticantes da capoeira (...) ganhando espaço entre os grupos de classes médias e altas da sociedade (PIRES, 2001, p. 264).

As criações no contexto capoeirístico não pararam por aí. Bimba acreditava que a capoeira não estava em condições de competir com outras lutas e propôs modificações importantes, ao ponto de criar uma nova capoeira, mais objetiva e com mais golpes. Muitos aspectos dessa reestruturação perduram até os dias atuais e, de um modo geral, Bimba organizou mais a capoeira ao introduzir rituais que não existiam, como: ritual de formatura; hierarquização; provas para se graduar; regras escritas na parede de sua academia, dentre outras (PIRES, 2001).

O ritual de formatura de mestre Bimba teve lugar para a palavra. Cabia ao orador expor os fundamentos do ritual de formatura e fazer um histórico sobre a capoeira. Os alunos realizavam o jogo da capoeira e as demonstrações de movimentos de rara beleza, chamados “jogo do floreio” e “cintura desprezada” (PIRES, 2001, p. 259).

Para que diferenciasse publicamente a sua capoeira da capoeira dos angolas (como denominava), participou de competições de luta-livre, vencendo inúmeras delas, bem como alguns de seus alunos. No jornal *A tarde* lançou o desafio a qualquer um que se candidatasse.

Para evitar enganos e más interpretações e no intuito de tornar os encontros de capoeiragem mais interessantes e mais violentos, todos os golpes e truques de capoeiragem entrarão em jogo. Os adversários poderão se apresentar com os golpes que conhecerem. Fica assim lançado o desafio aos que praticam e conhecem a capoeiragem, como também a qualquer outro lutador (jiu-jitsu etc) eu os enfrentarei com minha capoeira (A TARDE, apud PIRES, p. 26).

Em 1973, por “motivos obscuros”, mestre Bimba resolveu abandonar Salvador e tentar nova vida em Goiânia, a convite de um aluno chamado Oswaldo. Foi com mais ou menos dez membros de sua família. Há uma especulação versando sobre a frustração diante da espera de

reconhecimento e incentivo maior do que recebera em Salvador. Dizia Bimba que os poderes públicos nunca o ajudaram (PIRES, 2001).

Em entrevista ao Diário de Brasília em 1º de outubro de 1973 Bimba falou de Oswaldo:

Aquilo é um lobo. Eu lhe dei o diploma porque havia me prometido que quando eu viesse para cá continuaria praticando comigo. Me prometeu duas casas completas. E o que é casa completa? É toda mobiliada né não? Teve dia que eu com tanta gente para tratar, falava com ele no jôquei e tinha a coragem de me dar dez cruzeiros. Meus filhos me diziam antes de vir: Lá mainha vai poder ver televisão. Mas o lobo me enganou (ITAPOAN, 1982 apud PIREs, 2001, p. 266).

Oswaldo fez um ato promissivo à Bimba que não foi cumprido de forma plena, como Bimba esperava. O simbólico é caracterizado pelo ato promissivo, mas nesse contexto, a promessa leva ao desastre, pois o simbólico não é absoluto. O ato de prometer é o que introduz a pessoa na genealogia de forma completa.

**Quando meu mestre se foi
Toda a Bahia chorou
Iá Iá, Iô Iô.³¹**

Em Goiânia, mestre Bimba ensinou capoeira no Jôquei Club, no Diretório Central dos Estudantes, na Escola Superior de Educação Física, e em uma academia. Contudo, sentia-se enganado, pois várias promessas feitas por Oswaldo não se concretizaram, e Bimba apenas não voltava a Salvador por orgulho. Entretanto, o mestre faleceu apenas um ano depois de sua ida. Deixou duas mulheres e dez filhos.

Bimba morreu pobre, provavelmente como quase todos os capoeiras de sua época. Não que lhe faltasse o feijão e o arroz de cada dia, a festa com os amigos, até um dinheirinho para andar de táxi (...) Mas é obvio que não se pode viver de homenagens, medalhas e viagens (...) Morreu no trabalho de propagação da capoeira. A sua morte ocorreu no sábado, logo após uma apresentação no Clube dos funcionários públicos, em Goiânia; passou mal e foi levado para o Hospital das Clínicas da Universidade de Goiás, onde veio a falecer no domingo (...) derrame cerebral (PIRES, p. 268).

A Bahia reclamou a posse do corpo, pois o mestre era um símbolo baiano, apesar do “rancor” dos últimos anos. Segundo Pires (2001), Bimba havia pedido para ser enterrado em Goiânia, mas seus ex-alunos e sua esposa (Dona Alice, em Salvador) não deixaram, e, quatro

³¹

Música de Abadá Capoeira disponível em: Capoeira brasileira, 2005.

anos depois, seus restos mortais foram para a sua cidade natal em uma urna. Após essa passagem, ele foi consolidado em figura lendária da capoeira baiana e ganhou o título *Post Mortem* de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia outorgado pelo reitor professor Luiz Felipe Derret Serpa em 12 de junho de 1996. Foi o primeiro mestre de capoeira do Brasil a ter um título de Doutor Universitário. “A Universidade reconhecia alguém do povão como um grande educador. *Post mortem*, tudo bem. Mas que é um título dado a grandes personalidades da Bahia” (Depoimento do mestre Itapoan em GOULART, 2007).

Como tantos outros³², mestre Bimba é um sábio não reconhecido em vida. A passagem entre herói e grande sábio é a decadência. O herói é uma figura que se arrisca muito, pois tem uma grande aspiração; frustra-se, porém não renuncia e paga um preço alto por isso. A renúncia (e não a frustração) é o processo pelo qual se formam as neuroses no humano.



Diploma *post mortem* de Bimba (GOULART, 2007)

Por mais interessante e fascinante que seja a história de mestre Bimba é comum. Claro que é atualizada com o tempero do contexto baiano e capoeirístico, todavia o enredo comum versa na figura do herói. Este sai de baixo do comum de todos nós, ou, como Buda, que desce para o universo páthico e mundanizado. Bimba nascera pobre, negro e ainda se tornou capoeirista, contudo obteve um reconhecimento surpreendente. Sua história/estória traz informações essenciais da formação da capoeira atual e do capoeira, da maneira como este

lida com a arte, com o ritual, com seus antecessores e sucessores. Enfim, como se constitui a organização formal (consciente) e informal dessa arte que, a partir de Bimba (e como ele falava que iria acontecer), tomou o mundo.

Segundo Freud (1912), o assassinato do “Pai primevo/primitivo” por seus filhos ocasionou na internalização de um sentimento de culpa nos mesmos. Isso fez com que se instalasse a ordem e a moral na comunidade. O Pai, detentor inicial de uma série de privilégios e ditador de certa ordem é morto por seus filhos, porém se torna um totem, pleno de investimentos mágicos advindos das fantasias daqueles que tiveram alguma forma de contato com ele. Assim, se torna objeto de temor e veneração.

No contexto capoeirístico, mestre Bimba constituiu-se no imaginário dos capoeiras como uma formação moderna de um totem. Remete constantemente à função paterna, às fantasias de parricídio, da culpa, até a instalação e estruturação de uma ordem e moral na capoeira. O modo como morreu (pobreza e descaso) e, posteriormente, como foi e é tão venerado e exaltado na capoeira, denota a existência de uma enorme dívida simbólica para com ele no inconsciente do capoeiristas. Há algo que perpassa uma culpa por sua morte, além de uma identificação massiva com o mesmo. Dívida pelo uso atual do nome? Quanto mais o nome é usado mais defende a causa, escuda mais aquele que usa, beneficia-se.

De acordo com Freud (1913) baseado em Darwin, o estado social dos homens primitivos constituía-se em pequenos grupos, nos quais a promiscuidade sexual era impedida pelo ciúme do macho mais forte e mais velho. A hipótese darwiniana parte de uma concepção evolucionista do homem e compara-o constantemente com os mamíferos de outras espécies. Segundo o autor, se olharmos os primórdios da história do homem, com base nos hábitos do homem moderno, o mais provável é que o macho vivia em pequenas comunidades, onde vivia com quantas esposas poderia obter e sustentar. Além de “protegê-las” contra qualquer outro homem. Essas comunidades praticavam o ritual do sacrifício, no qual animais se tornavam totens e continham poderes mágicos para aquela sociedade.

Freud (1913) ressalta que o sacrifício de animais é a forma mais antiga de sacrifícios. Nele, a carne e o sangue eram desfrutados pelo deus e seus adoradores. Todos deveriam ter a sua parte da refeição. Por meio do ritual de consumo do totem, os integrantes do clã adquiriam santidade e reforçavam a sua identificação com ele, bem como entre si. “Seus sentimentos festivos e tudo que deles decorre bem poderia ser explicado pelo fato de terem

incorporado a si próprios a vida sagrada de que a substância do totem constitui o veículo” (FREUD, 1913 p. 169).

Mas o que o animal totêmico simbolizaria? Quais são os seus significados e valores? Por meio da psicanálise, Freud (1913) revela que ele seria um substituto do pai (ou da função paterna). Esse argumento encontra amparo na ambivalência para com o pai comumente encontrada nas pessoas.

(...) embora a morte do animal seja em regra proibida, sua matança, no entanto, é uma ocasião festiva – com o fato de que ele é morto e, entretanto, pranteado. A atitude emocional ambivalente, que até hoje caracteriza o complexo-pai em nossos filhos e com tanta frequência persiste na vida adulta, parece estender-se ao animal totêmico em sua capacidade de substituto do pai. (FREUD, 1913, p. 169).

O argumento que Freud faz para explicar essa relação sustenta-se na teoria darwiniana das hordas primitivas. Contudo, ele faz uma relação hipotética (na verdade um mito) que serve como um complemento à teoria de Darwin.

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível fazer individualmente (...) Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião (FREUD, 1913 p. 170).

Contudo, o assassinato do pai não o elimina de fato. Pelo contrário, ele torna-se ainda mais forte. É como a história de Jesus, que seria uma repetição desse ato primitivo. Jesus foi morto e ressuscitou três dias depois estabelecendo tal força em suas palavras, que a intensidade simbólica perdura até os dias atuais.

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalçada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo (Ibid. p. 171).

A partir dessa explicação Freud conclui que a “eliminação do pai primevo” pelos seus filhos deixou traços inerradicáveis na história da humanidade. Contudo, quanto mais

fortemente foi esquecido, a mais substitutos deu origem. “A elevação do pai que fora outrora assassinado à condição de um deus de quem o clã alegava descender constituía uma tentativa de expiação muito mais séria do que fora o antigo pacto com o totem” (Ibid. p. 177).

Após o assassinato do pai primevo, ele volta com muito mais força e “vive” dentro de cada um que o devorou e se identificou com ele. No documentário de mestre Bimba (GOULART, 2007), a identificação e a intensidade de sua presença simbólica chamam a atenção. Mestre Decânio o compara com Jesus. Mestre Almir Ferreira o coloca como um pai. Seguem trechos do documentário: “Para mim só tem lugar no meu altar para dois mestres. Jesus e Bimba. Eu sou o que sou graças a ele. Se o Bimba não tivesse existido era outra coisa” (Depoimento de mestre Decânio em GOULART, 2007).

Mestre Decânio nega, disfarça via gradação, mas, por meio da identificação demonstra o seu desejo inconsciente de ser Deus, enfim, de ser imortal. O esquema funcionaria do seguinte modo: Eu (Decânio – com corpo e pênis) → Pai biológico → Mestre Bimba (com pênis) → Jesus Cristo (sem pênis).

Se você chegar no meu quarto, onde durmo com a minha esposa, tem uma fotografia, essa foto aqui do mestre. Tá lá na parede. Eu não tenho do meu pai biológico, mas tenho a do mestre Bimba (Depoimento de mestre Almir Ferreira Ibid.)

Para mestre Almir Ferreira, Bimba exerce o papel de pai imaginário.

Quando ele chegava era um sol e todas as atenções se voltavam para ele (...) Me lembro muito bem a primeira vez que o encontrei, cheguei na sua escola, e uma emoção que nunca cessou, que realmente me tocava. Ao subir as escadarias da sua escola, sentir a presença de mestre Bimba, não somente pela áurea mágica que ele tinha, mas também até pelo cheiro do charuto que ele fumava, era como se entrasse em um templo (Depoimento de mestre Acordeon, Ibid.).

O sol remete à função paterna, àquele que é referência. Entrar em um templo reforça a idéia da admiração e colocação de Bimba como um ser divino.



Mestre Decânio e seu altar com a foto de Bimba (GOULART, 2007).

3.6) Quem comanda a roda é o berimbau

**Mandingueiro
Cheio de malemolência
Era ligeiro o meu mestre
Que jogava conforme a cadência
No bater do berimbau.³³**

Não há dúvida quanto ao papel do mestre na capoeira e a sua função de coordenar e proporcionar o ritmo da pulsionalidade nos corpos dos capoeiras. Na roda, ele o faz por meio do ritmo do berimbau. Muito da tradição, dos ensinamentos e da técnica da capoeira é passada ao som do berimbau. O mestre o utiliza de formas variadas para ensinar. O berimbau é a abstração de sua força. Mestre Bimba inventou um toque (benguela) para usar quando a roda estava mais agressiva, para “acalmar os ânimos” dos camaradas. Cada toque do berimbau é utilizado para fins específicos.

Ser mestre é ser dirigente. Aquele a ser seguido. É o legado do pai. Mestre J. faz uma correlação entre o coordenador da roda e o ritmo do berimbau.

A gente tem que ter muita atenção com os organizadores, com o mestre, porque ele determina o jogo, ele determina a forma de jogar, se você pode comprar. Então todas as intervenções da roda tem através de um dirigente que tem que ser sempre um ponto de referência e atenção (...) Porque através dele a energia principal está sendo lançada na roda, então ele determina o toque, ele determina as possibilidades que aquela roda vai oferecer (APÊNDICE).

³³

Música de Abadá capoeira disponível em: Capoeira brasileira, 2005.

Mestre J., assim como muitos mestres e alunos, traz constantemente a noção de dever (*sollen*) na roda de capoeira. Fala da referenciação e atenção para com o mestre-coordenador, como algo da ordem do dever. Seja relacionado ao respeito para com ele, assim como da auto-proteção baseada na atenção para a auto-preservação e melhor poder circular no meio da capoeira.

Por metáfora e metonímia, o mestre dos mestres configurou-se como o berimbau, pois este torna-se os braços acústicos com que o mestre coordena e organiza o evento. É o seu instrumento. É onde ele se faz ouvir e comunica, de modo que o grupo entende, sem precisar falar. A fala vem na cantiga, mas o ritmo é essencial. Contudo, comumente a energia, a agressividade e o ritmo agem não apenas do mestre e o seu berimbau para com o grupo, pois é algo que vai e vem. Há uma retroalimentação continuada.

Por fim, mestre Decânio (1997) faz uma interessante descrição em seu livro sobre mestre Bimba, o qual aborda o ensino que não se passa pela consciência semantizada:

... o candomblé é a fonte mística...
 ... donde brota a magia da capoeira!
 ... o que coincide com a observação...
 (...)
 ... acompanha a musicalidade do toque !
 ... alguns mestres *tecnicamente fracos*...
 ... porém *musicalmente bem desenvolvidos*...
 ... conseguem formar discípulos...
 ... de excelente qualidade...
 ... pela pedagogia sutil dos toques do berimbau!
 ... donde se conclui que...
 ... em coincidência com a lenda da capoeira...
 ... quem cria o capoeirista...
 ... é o toque do monocórdio de Exú³⁴!

(Ibid. p.28).

Conclusão

A roda de capoeira é bastante organizada, estruturada e complexa. Há uma hierarquização bem marcante que possibilita o seu funcionamento, bem como a atenção para com o mestre-coordenador, que perpassa os atos e gestos daqueles que ali se encontram.

³⁴ Exu é o orixá da comunicação. É o guardião das aldeias, cidades, casas e do axé, das coisas que são feitas e do comportamento humano. A palavra Èsù em yorubá significa “esfera” e, na verdade, Exu é o orixá do movimento (PRANDI, 2001).

Busca-se transpor aquilo que é inconsciente para aquilo que é altamente regulado. Se a capoeira se faz em ato, a regra é ato também. A regra infiltra-se em tudo, moldando e diferenciando. Sendo assim, as regras e a genealogia estão inscritas no corpo do capoeira. Fazem parte do seu gestual e dos automatismos. Seu corpo é marcado dos pés à cabeça pelo simbólico existente na capoeira. Todo o aprendizado da capoeira, desde o iniciante ao graduado é banhado em linguagem que modula, dispõe, possibilita e não possibilita diversos movimentos. Joga-se capoeira conforme a tradição e o ritmo do berimbau em interligações entre o corpo e o social.

Quando as regras não são respeitadas e avança-se nos limites propostos há uma desconfiguração. Geralmente, de modo mais sutil, ou mais agressivo, a organização é preservada. Mestre E.(informação verbal), em uma roda no Parque da Cidade, parou a mesma para dar esta explicação:

A roda aqui é aberta. Acontece há 11 anos e as pessoas podem ficar à vontade para vir jogar. Mas venham para jogar. Se não gosta, ou se não se identificam, fiquem em casa. Não é legal ficar gente de fora sem entrar e de cara feia. Às vezes o cara vem aqui, é capoeirista, mas não conhece os fundamentos, a base. Por vezes ele tem que levar o abuso para casa para preservar a roda.

CONCLUSÃO

Assim, quando falo que o povo brasileiro reinventou o futebol com a inteligência corporal específica de sua formação etnocultural, estou querendo me referir a tudo isso ao mesmo tempo: mestiçagem, capoeira, samba, malandragem, barroquismo, inteligência do corpo (RISÉRIO, 2007, pg. 313).

É possível de se observar todos os meneios dos atos falhos, automatismos, replicação do Édipo, circulação pulsional, vontade, enfim, o cotidiano do humano com o tempero de nossa mestiçagem etnocultural no jogo da capoeira. Ou seja, o automatismo do jogador de capoeira contém minúcias daquilo que é característica comum à espécie em seu desenvolvimento filogenético e ontogenético. Outrossim, o mecanismo ocorre de modo a conter a técnica corporal que é própria dos brasileiros e o seu molejo tão característico e apreendido por meio da imitação e identificação. Antônio Risério (2007) nos lembra que por volta de 1900, poucos anos após a abolição da escravatura, o povo não tinha nada, apenas o seu corpo e a rua. Contudo, a capoeira foi proibida por lei em 1890 e em 1910 já tinha sido intensamente reprimida. Assim, o brasileiro adotou o futebol como esporte. Mas, o futebol pleno de gingas, dribles e malícias, resquícios de uma época anterior. O autor acredita que o corpo do brasileiro foi configurado para coreografias do samba e do frevo, para os giros plásticos e sensuais da capoeira. Ou seja, corpos criados nas rodas de samba e de capoeira (e com ela a malandragem), e posteriormente aplicados no futebol (RISÉRIO, 2007).

A imitação prestigiosa na capoeira carrega a movimentação pulsional em movimentações de ludibrias. O jogo do aparentar e esconder é pleno de truques, manhas que são desenvolvidas ao longo do tempo. O aparentar ganha nova configuração na capoeira, pois almeja-se executá-lo propositalmente (consciente), mesmo que nem sempre se consiga fazê-lo. Como na problemática da neurose há uma dialética entre o aparentar e o esconder, o aparecer e o desaparecer, o entrar e sair de cena. O que a capoeira esconde é a sua vontade de poder e de dominação. Mostra a sua simpatia, seu sorriso gentil e leveza dos movimentos para depois atacar bruscamente, como um bote de serpente. A pulsão ativa e de domínio está presente constantemente em desejos de imposição e o gingado age muito mais como disfarce de suas reais intenções.

As pulsões de dominação são representadas na vontade de potência de ser capoeira / ser na capoeira e de existir como tal, de adquirir consistência, em face do sucumbir da morte. Impor os DNA's (como colocado por mestre A.) pode estar ligado a linhagem de sua

capoeira, de seu ser como capoeira. O nome do mestre/grupo é o sobrenome do capoeirista e desde os tempos de Bimba e Pastinha já havia uma disputa por qual seria a “melhor capoeira”. Desse modo, o nome do capoeira traz um texto e uma história que ele carrega, sem que muitas vezes o saiba.

Em muitas vertentes da capoeira há uma dialética entre a renúncia pulsional e a satisfação dos impulsos de forma paroxística em alguns momentos. Desse modo a vida pulsional do capoeira é trabalhada conforme os fundamentos e as possibilidades que a roda oferece. Busca-se o apaziguamento das tensões adjacentes às pulsões, mas não de forma imediatista e descontrolada, pelo contrário, valoriza-se o momento certo, a cadência, o ritmo, os fundamentos e a depender da situação, a estética do gestual. Existem variações do ponto de vista dos mestres entrevistados quanto ao uso da capoeira como luta, dança, ou jogo. Todavia as gingas, negaças regadas pelo ritmo mântico que se produz são a essência do que é chamado de capoeira.

A música tem uma importante influência na continência da roda e na manutenção do ritmo corporal dos jogadores. Aqueles que sabem ouvir o momento conseguem desenrolar-se melhor no jogo. Uma roda bem cadenciada em seu ritmo musical tem efeitos interessantes no acontecer do jogo. Em observações sobre a experiência da capoeira com pacientes psicóticos percebemos que estes tendem à dispersão e dificuldades em sustentar-se em atividades de grupo que demandam certo tempo, pois a angústia intensa os acomete subitamente. No entanto, quando conseguíamos compor uma bateria musical agradável em que os mesmos participavam no jogo dos instrumentos, a oficina ganhava contorno, segurança e durava mais tempo. Estes fatores passam despercebidos. O que percebemos e, na maioria das vezes a posteriori, são os efeitos desse arranjo e suas conseqüências no comportamento de dispersão dos pacientes, por exemplo.

Muito da capoeira é realizada sem a percepção. Apesar do alerta que o capoeira fica na roda, à sensação de perigo iminente e foco no jogo, o seu corpo age procedendo. A roda de capoeira não é o lugar para um “eu penso” e sim para um “eu jogo”. Mestre K. em uma cerimônia de batizado e formatura relatou que para tornar-se um professor ou mestre o capoeira necessariamente teria que passar por obstáculos na roda qualificados como: “quem nunca sentiu aquele gosto amargo na boca ao agachar-se ao pé do berimbau!?”. Posteriormente mestre K. abre mão dessa experiência para relacioná-la com a formação do capoeira. Assim, a história do capoeira na roda é a história do seu corpo vivido (*Leib*) no jogo.

Contudo, pensamos que o “gosto amargo” da luta iminente, por exemplo, é algo vivido de forma intensa e pensa-se apenas no perigo e no que poderá ser feito para atacar ou defender-se e não nos significados que aquilo teria em sua vida. Além disso, justamente nesses momentos, de cansaço e proeminência da tensão é que o corpo vacila em reações somáticas e automáticas. São muitos estímulos advindos da roda e a preocupação versa na autopreservação de si mesmo. Isso fica claro, pois a capoeira surgira justamente como forma de sobrevivência pessoal, social e cultural nos idos da escravidão no Brasil. Tornar-se capoeira era assumir uma identidade social, que não apenas de escravo.

O cansaço do corpo associado à tensão formada a partir de conflitos psíquicos favorecem o aparecimento de gestos que contém algo de violento e impetuoso descritos por Freud (1901) como os “equivocos na ação” (*Vergreifen*). Estes não são simples de serem abstraídos na capoeira, em vista das malandragens e atos ludibriadores que fazem parte do jogo. É difícil distinguir o ato falho das negações, pois são bastante semelhantes na ação, diferenciando talvez na intensidade, pois o primeiro geralmente é um movimento espástico-atáxico. Os *Vergreifen* analisados nas rodas, na maioria das vezes são atos simples que passam despercebidos pela maioria das pessoas, mas que possuem uma infalibilidade agressiva. Quando analisados são ricos para a compreensão da atmosfera do jogo e de como configurava-se o comércio pulsional naquele momento.

A disposição geral da roda de capoeira estrutura-se por meio dos contactos e trocas (comércio) estabelecidas entre os jogadores consigo mesmos e para com os camaradas. Esse processo é feito em grande parte de modo inconsciente, por meio de incitações e rearranjos corporais que provocam reações em cadeia nos jogadores para com o público (roda) e vice versa. O comércio pulsional na capoeira possui a peculiaridade de formatar-se no movimento entre palco e público, e os respectivos revezamentos, impulsionando o contacto que produz sensações, reações e signos. Assim, a capoeira não é jogada apenas em primeiridade e secundidade. A representação, a crítica e as mediações da consciência simbolizada se fazem presente em um “Eu” que busca organizar a efervescência imediatista do ‘Isso’ (*Das Es*) humano. Nesse pensamento, o mestre teria a sua função como o “Eu” do grupo, em mediações entre a tradição e os aprendizes.

As cantigas simbolizam a vivência corporalizada do jogo da capoeira. Histórias e estórias se fazem presente alçadas no corpo vivido. Evidenciam-se tanto o prazer como o sofrimento em asserções metafóricas que utilizam a linguagem e o jargão da cultura popular

nos respectivos momentos históricos. O movimento pulsional, bem como as excitações são qualificadas nas cantigas e representam a experiência sensível do corpo em se jogar capoeira. É comum de se ver um grupo animar-se instantaneamente ao iniciar uma cantiga que evoca experiências do desejar, ou aquelas que possuem uma história marcante para grupo. Associado às cantigas, o simbólico - as regras, fundamentos, a palavra e a tradição - tem forte influencia no modo de se jogar capoeira. A técnica corporal está entrelaçada com a tradição oral. Desde as cantigas, às reflexões dos mestres, ao gestual: o movimento pulsional se atualiza no comércio que gira em torno da roda de capoeira em um sentido que abrange a roda da vida e o seu eterno via a ser. O simbólico é então atualizado no comércio corporal de cada um na capoeira modulando a maneira de sentir e reagir. Desse modo o capoeira devém jogando na roda como um teste contínuo do “ser capoeira” em busca da suposta consistência do Ser em existir, em afirmar-se como pessoa na identidade de capoeira.

A capoeira, bem como o “ser capoeira” não são objetos substantivados e sim um devenir contínuo. Dizer que “eu sou capoeira”, bem como dizer que se “é um médico”, advogado, engenheiro ou qualquer profissão é algo da ordem da alienação, pois há uma identificação exacerbada com o significante e as pessoas não são nomes apenas. “Ser capoeira” é uma função que se faz no acontecer da vida cotidiana, da roda, não é um estado permanente, pois a capoeira se faz em ato que produzem signos em construções e reconstruções no jogo.

Quando se joga capoeira em uma roda se faz de forma ritualizada. A roda é um espaço potencialmente gerador de angústia, mas que proporciona continência e asseguramento ao transbordamento da loucura de cada um. É um lugar que organiza o corpo por meio de movimentos repetidos inúmeras vezes e concomitantemente do psiquismo pela organização do grupamento. Este é hierarquizado e possui a referência no mestre que assegura e atualiza a tradição dos antepassados. Possui uma função que por meio da transferência de seus alunos para com ele lhe é garantido o respeito de um pai. A estruturação da capoeira é edípica e por meio dos automatismos do corpo e seus atos falhos podemos observar disposições da replicação do complexo de Édipo. A história de mestre Bimba é um exemplo clássico de como a referência paterna, que ele cumpre por meio da identificação dos capoeiras, instalou uma dívida e culpa nos mesmos que a redimem na veneração do seu nome mesmo em rodas no estrangeiro. Bimba, Pastinha, Besouro Mangangá, dentre outros, habitam o imaginário do jogador onde signos de coragem, valentia e respeito são representados. Assim, joga-se

capoeira através da técnica corporal associada à tradição oral que carrega em si a dívida simbólica que todo capoeirista teria para com o seu mestre. Em ritos de passagem como o batizado a figura do mestre é lembrada e valorizada enfaticamente, por vezes até de forma enfadonha.

A expressão cultural da capoeira é um grande mediador entre os processos pulsionais e primitivos do ser humano e o social vigente. Há um potencial de eficácia simbólica quando as regras e fundamentos são respeitadas, assim como nos ensina Pastinha (1988). A ordenação em suas regras básicas, tais como: compor a roda; nunca comprar o jogo de um mestre; respeitar o ritmo do berimbau (proporcionado pelo mestre) e suas possibilidades; respeito ao tipo de jogo que é realizado e a atmosfera (disposição geral e suas permissões) compõem o cenário simbólico da roda de capoeira. São fatores da ordem da civilização dos gestos e das pulsões. O que temos de mais primitivo, que pode ser expresso em uma luta é mediado e reorganizado de modo potencial. Ainda, age contra o estasiamento da energia em busca do movimento pulsional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, P. R. J. (2004) **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Tese de Doutorado em ciências sociais aplicadas à educação. São Paulo.

BARBOSA, W, D. (2007). **Dossiê - Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília: IPHAN. Inédito.

BATESON, G e MEAD, M. **Balinese Charecter: A Photographic Analysis – Um jogo Absorvente: notas sobre a briga de galo Balinesa**. Nova York, 1942.

CAPOEIRA, N. (1985). **O galo já cantou, capoeira para iniciados** – Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial.

CAPOEIRA BRASILEIRA. (2005). **Cahier de Chansons de capoeira**. Disponível em: <http://www.capoeirabrasileira.com/equipe>. Acesso em: 04 de Janeiro de 2010.

COUTINHO, D. (1993). **O ABC da angola. Os manuscritos do Mestre Noronha**. DEFER/GDF Centro de Documentação e Informação sobre a Capoeira CIDOCA/DF.

DECANIO FILHO, A. A. (2002). **O transe capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira**. CEPAC – Coleção S. Salomão 5. Salvador/Bahia.

DECANIO FILHO, A. A. (1997). **A herança de mestre Bimba: filosofia e lógica africanas da capoeira**. Coleção São Salomão, 2ª ed.

DOWNEY, G. (2002). **Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music**. Ethnomusicology, Vol. 46, No. 3, pp. 487-509 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

FREIRE, R. (1967). **É luta, é dança, é capoeira**. Revista Realidades, ano I, vol. XI, pág. 76-82.

FREUD, S. (1893). **Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (Breuer e Freud)** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. II. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1900) **A Interpretação dos sonhos** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1901). **Psicopatologia da vida cotidiana** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1909). **Notas sobre um caso de neurose obsessiva** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. X. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1913 [1914]). **Totem e tabu** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1915). **Pulsão e destinos de pulsão** in Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a psicologia do inconsciente coordenação geral da tradução / Luis Alberto Hanns, vol 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1915). **O Recalque** in Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a psicologia do inconsciente / coordenação geral da tradução Luis Alberto Hanns, vol 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1919). **O estranho** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1919). **Uma criança é espancada – uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1920). **Além do Princípio do Prazer** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1976.

_____. (1921) **Psicologia de grupo e a análise do ego** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1926[1925]). **Inibições, sintomas e ansiedade** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1930 [1929]) **O mal-estar na civilização** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1923) **O Ego e o Id** in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1987). **Neuroses de transferência: uma síntese** (manuscrito recém-descoberto). Organização, notas e ensaio complementar de Ilse Grubrich-Simitis. Tradução e pós-fácio à edição brasileira de Abram Ackerman. Rio de Janeiro: Imago.

HANNS, L. A. (1996). **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora.

HANNS, L. A. (1999). **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago.

HUIZINGA, J (1938). **Homo Ludens – O Jogo como Elemento da Cultura**. Tradução João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva, 2000.

KANDEL, E. R. (1999). **Biology and the Future of Psychoanalysis: A New Intellectual Framework for Psychiatry Revisited**. Am J Psychiatry 156:505-524.

LABAN, R. (1978). **O domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullman. São Paulo: Summus.

LANGER, S. (1980). **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva.

GOULART, L. F. (Direção) & LUZ, N (Produção). (2007). **Mestre Bimba: a capoeira iluminada** (Video-documentário). Rio de Janeiro: Lumem Produções.

MARTINS, F, (1991) .**O nome próprio: da gênese do Eu ao reconhecimento do outro.** Brasília: Editora Universidade de Brasília.

_____. (2005). **Psicopatologia I: Prolegômenos.** Belo Horizonte: Editora PUCMINAS.

_____. (2007). **O aparentar, o dever, o pensar e o devir: ensaios analítico-existenciais sobre figuras exemplares do cinema e da literatura.** Brasília: Editora Universidade de Brasília.

_____. (2009). **Footanalise - Por que o futebol é tão vital?.** Brasília: Universa.

_____. **Metáfora e Psicoterapia.** Brasília: UNB, 2010.

_____. **Do símile 'sonho como revelação' a metáfora fusional da 'carta cifrada'; inédito.**

_____. **Metáforas símiles de I. Szondi e Jacques Schotte; inédito.**

_____. **O Wunscherfüllung; inédito.**

_____. **A neurose de Freud; inédito.**

_____. **O Pensamento do Clínico; inédito.**

_____. **A metáfora: com permanente referência a Freud; inédito.**

_____. **A pulsão pulsa e "smoke gets in your eyes; inédito.**

MAUSS, M. (1923-1924). **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas** in Sociologia e antropologia. Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAUSS, M. (1934). **As técnicas do corpo** in Sociologia e antropologia. Paulo: Cosac Naify, 2003.

- MERLEAU-PONTY, M. (1999). **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo. Martins Fontes.
- MOREIRA, A. (1989). **Canjiquinha, alegria da capoeira**. Salvador (Bahia). Ed. A Rasteira.
- MURICY, A C. (1998). **PASTINHA! Uma vida pela Capoeira**. Rio de Janeiro: Reccord Produções, videocassete.
- NARLOCH, L. (2009) **Guia politicamente incorreto da história do Brasil**. São Paulo, LEYA.
- PASTINHA, V, F. (1988). **Capoeira Angola Mestre Pastinha – 3ed**. Salvador. Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- PEIRCE C. S. (1983). **Semiótica**. (L. H. Santos Trad.) São Paulo: Abril Cultural.
- PIRES, A. L. C. S. (2001). **Movimento da Cultura Afro Brasileira. A formação da Capoeira Contemporânea (1890–1950)**. Campinas. Tese de Doutorado. Departamento de História da UNICAMP.
- PRANDI, R. (2001). **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia Das Letras.
- RISÉRIO, A. (2007) **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo. Editora 34.
- RUGENDAS, J M. (1972). **Viagem Pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SILVA, E, L. (2008). **O corpo na capoeira: o corpo em ação na capoeira**. São Paulo: Editora da UNICAMP.
- SILVA, J, M, F. (2003) **A linguagem do corpo na capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint.
- SODRÉ, M. (2002). **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago editora; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

TAVARES, J. C. (1984). **“Dança de guerra: arquivo-armá”**. Dissertação de mestrado, UNB. Brasília

UBERSFELD, A. (2005). **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva.

VIEIRA, L. R. (1996) **O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora SPRINT.

VIEIRA, L. R. E ASSUNÇÃO, M. R. (Dezembro de 1998). **Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira**. Estudos Afro-Asiáticos (34):81-121.

VIEIRA, L. R. (2010). **Supervisões**. Brasília: UNB.

WEIZSAECKER V. (1958). **Le cycle de La structure**. Paris: Desclée de Brouwer.

APÊNDICE

1) Entrevista semi-estruturada

Temas:

a) Sentir

- 1- O que é a capoeira para você?
- 2- Porque escolheu a capoeira para praticar?
- 3- Qual o prazer em jogar capoeira?
- 4- O que você mais gosta na capoeira?
- 5- O que você sente na roda de capoeira?
- 6- Há diferenças em se jogar com música ou sem? Na roda ou não?
- 7- Qual a experiência mais agradável que já obteve na capoeira? Qual a mais desagradável?
- 8- Como é o seu jogo de capoeira? Como você joga? Porque?
- 9- Porque você joga capoeira? E porque dessa maneira? O que você busca na capoeira?

b) Mover-se

- 10- Como você elabora um jogo na roda?
- 11- Como você assimila algum movimento?
- 12- O jogo (movimentos) flui sempre?
- 13- Se não. O que contribui para que os movimentos sejam fluidos e concatenados, ou não?
- 14- Quais imprevistos já aconteceram com você na roda de capoeira? Porque?

c) Criatividade

- 15- Quando você se considera criativo? Ou, o que proporciona a criação na roda de capoeira? O que influencia, qual o contexto?
- 16- O que acontece quando você faz um movimento nunca feito anteriormente?

- 17- Quando você se considera criativo? Ou, o que proporciona a criação na roda de capoeira? O que influencia, qual o contexto?
- 18- Você já criou algum movimento? Qual? Tem nome?

d) Movimentos e Significação

- 19- Como ficam os pensamentos enquanto joga-se capoeira? Pensa em algo? O que você pensa enquanto joga?
- 20- O que facilita um movimento? O que dificulta?
- 21- Há diferença quando você faz um movimento que conhece o nome e um que não conhece?
- 22- Em que sua atenção se foca na roda de capoeira? O que você busca em seus movimentos?
- 23- Como você assimila:
- 24- A parte do corpo que se move? b) A direção, ou direções do espaço que o movimento se realiza? c) A velocidade em que se processa o movimento? d) O grau de energia muscular que é gasto no movimento? Como você assimila no movimento
- a) O seu Peso (relaxado ou enérgico), o espaço (linear ou flexível), o tempo (curta ou prolongada), a fluência (liberta ou controlada). (são os fatores de movimento perante os quais a pessoa adota uma atitude definida)
- 25- Ação prática de um movimento (preparação subjetiva da ação objetiva) 1- Atenção. 2- Intenção, 3- Decisão, 4- Precisão.

Imagem do Corpo

- 26 - Como você percebe a sua imagem corporal enquanto joga capoeira?

2) Transcrição das entrevistas

Entrevista com Mestre A.

Porque escolheu a capoeira para praticar?

R- Eu precisava me defender. Sempre fui muito tímido e olhavam-me como se fosse um saco de pancadas. Eu nunca ME MOSTREI belicoso. É um traço da natureza animal se deixar levar TOTALMENTE pelas influências genéticas. Queremos dominar para impor e preservar o nosso material genético. Somos belicosos para semear nossos DNAs.

Ouvia falar que na Bahia, qualquer moleque de rua sabia jogar essa tal capoeira. E então conseguiam dominar os incautos com suas pernas ágeis. Como eu era muito novo e também de origem humilde, não poderia nem me matricular numa "Academia", nem tampouco conhecer a Bahia, a qual diziam ser o berço da capoeira.

Qual o prazer seu em jogar capoeira?

R- Continuando o que eu dizia acima, eu escolhi a capoeira, não como um esporte a ser exercitado, com todos os seus benefícios para o corpo e para a mente. Ao contrário, eu me armara com os mecanismos necessários para desbancar os "bullies".

Antes eu praticava o Judô, mas esta modalidade não me dava a liberdade que eu precisava para a VIDA. Comecei a praticar a capoeira sozinho, não me importando com as regras do Fairplay.

Via os golpes e procurava fazê-los tão rápidos quanto potentes. Associado a isso, me incomodava muito com a forma como os mais antigos conduziam o "Jogo". Eles te conduziam para uma situação quase hipnótica, para então te envolver com movimentos repentinos. Pensei então: Se não me agradava a surpresa depois de uma "redação" entremeada de gingados e negaças, porquê então não acelerar antes e "me sacudir depois"?

Comecei a notar que os capoeiristas não possuíam golpes tão eficazes assim (Digo, os traumáticos e não os desequilibrantes) e então passei a valorizá-los muito mais. A capoeira tornou-se mais objetiva, mesmo com a perda da sua beleza acrobática. Brasília ficou famosa, e temida. Mas essa é outra história.

De uns bons anos para cá, venho curtindo a capoeira, como ARTE.

O que você sente na roda de capoeira?

R- O ritmo, parece que nos carrega para o que alguns grandes mestres chamam de transe capoeirístico. Logo após o jogo retornamos à condição anterior

. Somos antagonônicos no jogo. Tristes, alegres, leves, pesados e assim por diante. Estamos diante das vicissitudes da vida. Somos colocados em cheque. Estamos felizes com a alegria contagiante, mas ao mesmo tempo apreensivo com as VARIÁVEIS possíveis, desde uma queda proposital ou acidental até um combate verdadeiro. É a vida de relação.

Como você percebe a sua imagem corporal enquanto joga capoeira?

R- Somos um tanto "moleques" quando jogamos a capoeira. Somos artistas simulando situações que na verdade são arapucas, para diminuir a distância das diferenças. Sou o menino que cria, que ousa.

Como ficam os pensamentos enquanto joga-se capoeira? Pensa em algo?

R- Ou jogamos como uma PURA exibição para agradar os expectadores, ou criamos situações para encurrular o CAMARADA. Pensamos nas possibilidades, mas criamos situações antecipadas também para "conduzir" ou induzir o outro. Existe uma movimentação já mais ou menos pré-estabelecida, mas as possibilidades são infinitas (Quântica).

Qual a experiência mais agradável que já obtive na capoeira? Qual a mais desagradável?

R- Ter sido considerado o campeão brasileiro dos pesos pesados em 1977 no Rio de Janeiro contra o mestre Acordeon da Bahia.

A mais desagradável foi a mudança efetuada pela equipe da Bahia,pressionando a banca do campeonato para mudar o resultado,só porque eu coloquei um pé fora da roda. CONSEGUIRAM!!!! E o resultado disso foi um quebra-quebra geral. Os expectadores ficaram inconformados. A Bahia ainda mandava.

Como é o seu jogo de capoeira? Como você joga? Porque?

R- Meu jogo sempre foi muito objetivo. Assustava, mas sem a intenção de ser violento. Só quando precisava. Os puristas sempre me criticaram, porque não possuía a minha capacidade de decidir uma luta (quando o jogo deixava de ser jogo). Gingava muito menos que hoje, mas era muito perigoso, i.e. meus golpes. Hoje a capoeira é que me joga.

Como você elabora um jogo na roda?

R- Antes de jogar com alguém vc traça um perfil dessa pessoa e durante o jogo,vc aplica o que foi observado,guardando os devidos cuidados. Conhecendo o outro um pouco mais ôlho no ôlho, pois ele tbm sabe representar um comportamento inverossímil. Com os movimentos de chamada, vamos testando o outro. Vamos esmiuçando seu comportamento e potencialidades.

Quais imprevistos já aconteceram com você na roda de capoeira? Porque?

R- Jogar pensando que o outro é o exemplo do "bom selvagem".i.e: sem maldade. Todos somos passivos de desequilíbrios emocionais. Temos que estar atentos. Temos que ver 'com os olhos do CAMARADA'.

Quando você se considera criativo? Ou, o que proporciona a criação na roda de capoeira? O que influencia, qual o contexto?

R- Criar no jogo tem diversos significados: Ou através de uma surpresa que desequilibra o outro,ou com movimentos acrobáticos que embelezam a performance,mas também obrigam o CAMARADA a se colocar em diversas posições,sejam defensivas ou não.

Num certo momento ,ou falha a orientação espacial ou cansam os grupamentos musculares.

O que facilita um movimento? O que dificulta?

R - O treino, a repetição e a higidez física e mental.

Há diferença quando você faz um movimento que conhece o nome e um que não conhece?

R- Bons capoeiristas fazem muitos movimentos que não existiam p ex na década de 30. Isto influenciado por ginástica acrobática etc. Outros fazem apenas o "Arrozcomfeijão"consequente à sua consciência de seu estado físico,etário etc. Não faria um movimento que não tivesse já feito préviamente.

Em que sua atenção se foca na roda de capoeira? O que você busca em seus movimentos?

R- Nas pessoas. Nos seus comportamentos e suas máscaras.

Meus movimentos ,como em outras modalidades esportivas,me narcotizam com o aumento do CO2 e consequentemente busco me oxigenar o cérebro para não ver "Miragens",perigosas(Porque o jogo é um perpetuo continuum e muitos movimentos não podem às vêzes ser interrompidos antes do dano). Eles também me dão o gôzo da consciência de estar vivo.

Entrevista com mestre K.

Porque escolheu a capoeira para praticar?*

De maneira bem sintética. Naquela época, quando escolhi a capoeira para praticar, em 77, eu era garoto com 13 anos, fui muito levado pelo aspecto de arte marcial. Na verdade o que eu buscava na capoeira era uma característica de luta que ela possuía. Muito rica, muito plástica e surpreendentemente, o que aconteceu comigo no desenrolar dos anos de envolvimento com a capoeira, a primeira motivação não foi a da roda e nem a da música, a primeira foi realmente o aspecto marcial. Eu me interessava muito por lutas, já praticava judô desde muito pequeno, desde os 6 anos, e a característica dos golpes rodados da capoeira me atraiu muito. Eu associava a capoeira com lutas orientais, Kung Fu, essas coisas que na época, no final dos anos 70 teve muita divulgação no Brasil. Então isso foi o primeiro atrativo. Mas logo, e logo mesmo, em um ano, um ano e meio, eu já estava muito envolvido com a música da capoeira, muito envolvido com a cultura da capoeira, com a capoeira como fato em si, própria na sua totalidade, envolvendo música, cultura, diferentemente daquela minha primeira percepção, que foi a da capoeira luta. Mas ainda no início, durante vários anos. Pelo menos uns 4 ou 5 anos, eu ainda priorizei o aspecto capoeira-arte-marcial. Aos poucos essa visão mais estreita foi dando lugar a uma outra interpretação mais global. A capoeira como um fenômeno completo, que envolve história, cultura, musicalidade, todos esses aspectos que foram se tornando o principal motivo do meu envolvimento com a capoeira. E o ensino.

Qual o prazer em jogar capoeira?*

Normalmente a gente tem inclusive dificuldade de escrever né!?! A característica, desse sentimento, dessa sensação agradável que proporciona o jogo da capoeira. A capoeira nos dá uma sensação de realização muito grande. De liberdade, de uso consciente do corpo, sensação de domínio do seu corpo, e a. Existe uma mistura de sensações né!?! De por exemplo, de controlar o risco, de (...) com o jogo mais complexo, de demonstração dos

movimentos que você conquistou. O jogar capoeira me traz essa sensação de realizar, ou de, no meu caso já, com 47 anos de idade, de continuar fazendo coisas que você fazia quando jovem. A sensação de você se manter em uma condição física e até técnica na capoeira boa. Isso são formas de fazer que se expressam pelo corpo e pela atitude dentro da capoeira.

Mas é mais rico do que isso ainda, porque por exemplo, o ato de jogar capoeira ele tem nuância né... Que é o jogar capoeira com iniciantes, jogar capoeira com graduados, com mestres ainda mais experientes do que a gente. Eu destacaria por exemplo a sensação de jogar capoeira com um aluno. Como você viu na roda ontem. Uma aluna que entrou na aula passada e não tinha entrado na roda ainda. A primeira vez que ela entrou na roda foi comigo e isso é um momento muito especial. Porque é um momento que você tem que desenvolver, apresentar habilidades muito específicas que são: habilidade de fazer com que a pessoa se sinta segura; que se sinta confiante; jogue com você, sinta naquele jogo um desafio que ela tem que vencer, mas não tenha medo; que aquilo não seja uma situação que cause uma um sentimento negativo de algo que pode lhe fazer mal. É algo difícil, que ela tem dificuldade, que o aluno tem dificuldade de realizar, que pode não conseguir, mas ele tem que ter a segurança de que se não conseguir isso não lhe causará mal. Não há motivo para temor. E não adianta você falar isso com o aluno, você tem que demonstrar isso, no jogo. Então, jogar com o iniciante também é uma forma muito interessante de obter esse prazer no jogo da capoeira. Eai você vai jogando e vai criando, o sorriso se fazendo na expressão da pessoa, e você vê que você conseguiu transmitir confiança. Então isso é um prazer também no jogar capoeira.

O que você mais gosta na capoeira?*

É muito difícil! Eu já me coloquei muito essa questão. Já coloquei até no papel uma lista de coisas para tentar ir cortando o que eu gosto menos. Eu acho que o que eu mais gosto na capoeira é dar aula de capoeira. Eu acho que é dar aula de capoeira. No meu caso eu poderia listar as coisas que me atraem na capoeira, as coisas que eu faço e ... Como: dar aula, organizar o centro de capoeira, administrar o grupo de capoeira, que tem um escalão internacional e a gente gerencia, é um trabalho de gestão, que os mestres fazem.

Ocasionalmente me encontro na presidência do conselho que os mestres fazem. Estudar a capoeira, ler sobre a capoeira, escrever, produzir sobre a capoeira, e expor as idéias sobre a capoeira. Então eu cheguei num momento que eu sei que as pessoas demandam da gente uma espécie de autonomização das idéias. Elas não querem que você faça apenas um resumo das leituras que você fez, mas a sua visão da capoeira, o que você pensa da capoeira, o que você produz em termos de leitura do cenário atual da capoeira, como você. Qual a perspectiva você pode traçar. Então eu gosto muito disso, de sentir que eu ajudo a fazer a história da capoeira. E isso para mim por exemplo ficou muito claro no momento. Um dos momentos mais interessantes disso, dessa condição de propor idéias sobre a capoeira, foi a situação dos encontros pró-capoeira. Então nos encontros pró-capoeira eu me vi diante do desafio de fazer uma espécie de intermediação do cenário global da capoeira, dos praticantes com o mundo institucional, com as instituições do governo federal que querem apresentar uma política para a capoeira. Então esse foi um momento interessante que eu me vi e me proporcionou uma sensação. Primeiro de reconhecimento pelo trabalho realizado, e o prazer de me ver diante desse desafio e poder construir junto com os

camaradas da capoeira alguma coisa nova, uma sensação de interferir nos rumos da capoeira de uma forma interessante... Muito legal!

4. O que você sente na roda de capoeira?*

Com o tempo você vai percebendo que rodas de capoeira são sempre contextos que se diferenciam né!? Tem a roda de capoeira que você está na condição de mestre (...) tem roda de capoeira que você está visitando aquela roda, e o momento que você é um simples capoeirista, que é o momento que você se sente mais à vontade e descomprometido, menos cobrado e tal. Essa oportunidade de jogar, que a gente tem que preservar sempre, o jogar sem compromisso, sem obrigação, sem estar representando um grupo, ou uma pessoa, ou o seu próprio, digamos assim, sem precisar defender um título, uma imagem, esse é o momento mais rico, é o momento de jogar capoeira da forma mais espontânea e natural e descontraída possível né!?

É ... Descrever esse sentimento é um negócio muito difícil. Mas é uma mistura de sensações, de apreensão, de liberdade, de realização, sempre nessas dualidades assim. Ao mesmo tempo que você tem vontade de jogar, cada vez mais, você tem cuidados, voce tem, você sabe que são desafio, cada roda de capoeira é uma situação diferente, os capoeiristas são diferentes, o estado psíquico deles é diferente, o seu corpo responde de uma maneira diferente, então não é. Muito dificilmente uma roda de capoeira chega a ser algo...ee...Eu chego a ver a roda de capoeira como algo plenamente recreativo. Totalmente recreativo.

Você sempre tem algum grau de performance a se realizar, demonstrar, isso faz parte da cultura técnica da capoeira, mas quando, por exemplo, no encontro do nosso grupo, eai você tem (..) eventos, a hora da descontração, você faz aquelas rodas assim, as vezes o pessoal vestindo a roupa do dia-a-dia, sem a cobrança do ritual, sem público> do ponto de vista do prazer, da satisfação talvez esses sejam os melhores momentos. Os momentos que dão mais prazer. Então é um momento que você realmente conseguiu se despir daquela máscara, e isso acontece com qualquer capoeirista. Não falo só na condição de mestre. Um mestre se sente mais cobrado? Sim, é verdade! Mas qualquer capoeirista é visado, avaliado, medido, né!?

Nesse momento qualquer um, dos mais iniciantes aos mais antigos, qualquer um pode ser liberado desse compromisso né!? Porque o capoeirista de qualquer grau, ele também se sente cobrado. Não é porque ele é menos graduado que, ele tem também seus pares, tem aqueles que começaram na mesma época, ele leva em consideração as expectativas dos mais antigos, do mestre, do professor, da visita que vem de fora. Então talvez um dos momentos mais prazerosos, plenamente prazerosos no sentido d vc realmente se desincumbir da obrigação. Seriam esses momentos recreativos. Infelizmente eles são muito raros, mas são os melhores.

Na minha aula, quando a gente faz a roda, esse elemento, ele tá presente na (...) mas, o nome já diz: aula, treinamento, ma transmissão de conhecimento. Aquele momento não é apenas um momento (...) é um momento em que se espera que seja aproveitado pelo aluno e o aluno também tem essa expectativa, como um fator de crescimento técnico, de aprendizado, então você tá ensinando, e o aluno tá ali se sentindo cobrado para aprender, por mais que a gente chega e diz: ah, agora vamos brincar, descontrair, mas o espaço condiciona a isso né!? É muito bom também, é muito agradável de se fazer uso, mas são formas diferentes, de realização e dessa sensação de prazer.

Você consegue diferenciar a experiência mais agradável que você teve na capoeira ou na roda de capoeira?

Um momento assim, que eu considere o mais agradável foram as primeiras viagens a Salvador. Onde eu conheci a turma antiga da capoeira da Bahia. Eu já tinha recebido o grau de mestre, mas não tinha visibilidade e nem estava preocupado com o que esse título gerava para mim de cobrança. Então eu pude ir na condição de um aluno. Como pesquisador, mas participei de muitas rodas de capoeira. Essas rodas de capoeira, primeiro que foi o meu primeiro contato com Salvador. Já depois de mais de 10 anos de capoeira, o meu primeiro contato com a chamada Meca da capoeira. E segundo que naquela oportunidade, por circunstâncias específicas, consegui ter contato com a turma mais antiga ainda viva da capoeira. Mestre (...), Mestre Valdemar da liberdade, que eram os herdeiros diretos da tradição da capoeira de Bimba e Pastinha que estavam ali ainda vivos e atuantes. João Grande, João Pequeno. Isso foi ainda na década de 80. Então esses foram os momentos mais interessantes para mim. Eu guardo uma sensação de prazer muito grande de tá (...) inebriado por aquele momento, por aquele ambiente cultural, e o fato de estar com amigos que me receberam muito bem. Essas coisas me fizeram ter uma sensação muito boa.

Outras coisas foram muito boas também né!? As primeiras aulas que eu dei quando fui para o exterior, as primeiras oportunidades, as primeiras experiências, por exemplo, a experiência de ensinar capoeira, em um curso na África, em um lugar onde nunca um mestre de capoeira havia ido ainda - Benin. Foi muito interessante, aquilo ali foi um evento muito interessante. Essa ida ao Benin deu uma sensação de retorno, de ida, a um pólo de onde saíram essas raízes que deram origem a nossa capoeira. Muito interessante. De ver esse ciclo em andamento né!? A capoeira indo e voltando, e essa oportunidade de ensinar capoeira a africanos que nunca tinham visto a capoeira, pessoas que levam uma vida muito difícil na periferia da capital de um país da África e ver a maneira generosa que eles apóiam a cultura brasileira. Isso foi fantástico. São 30 e poucos anos já de capoeira, mas eu destacaria esses aí.

Qual a vivência mais desagradável na roda de capoeira?

Rapaz!!! Tá bom...na roda de capoeira, algumas vezes aconteceram situações de conflito. Brigas, que são sempre coisas muito desagradáveis. Éeee...rapaz! (pausa)... Tentando achar uma ... (bocejar)... Marcada... Tá difícil viu! Houve, quando jovem, situações de conflito e tal, mas são coisas que... Por exemplo briga... Eu tenho o nariz quebrado, tenho o braço quebrado também, mas são coisas que (pausa)... Não marcaram com sensações negativas, se (pausa para falar com amiga)... Tô tentando entender como foco da sua pesquisa, mas é... Talvez eu esteja deslocando um pouco a minha resposta, com relação a coisa centrada naquele turbilhão de sensações que é a roda, para um universo maior.

Porque para mim realmente as coisas. Eu tenho dificuldade, por estar em envolvimento com a capoeira, eu tenho dificuldade as vezes de sentir a mudança de ambiente e muitas vezes eu fico muito envolvido com o assunto, entendeu!? Então as vezes, eu estou na (...) eu lido com outros mestres, um grupo, não sei o que, a...não sei se estou conseguindo me fazer entender, dali pra continuar o debate com as pessoas e de repente você estar em uma roda, tem uma linha de continuidade, é diferente de você por exemplo, com a grande maioria, de entrar no

ambiente...o que acontece comigo as vezes, mas não é tão comum. Estar em um contexto diferente e de repente entrar em uma roda e sentir aquela ruptura de linguagem, esta em outra linguagem, de um jeito ou de outro estou sempre muito demandado. Por exemplo agora a gente esta construindo esse assunto, mas tarde eu já joguei em uma roda mais tarde, mas esse assunto esta na minha cabeça, então tem a dimensão corporal que não está presente o tempo todo, mas de uma forma ou de outro é um envolvimento bastante presente. Então isso tira aquele caráter mais impactante, de você chegar na roda: pô, a capoeira. Então, talvez por isso que eu esteja deslocando as minhas respostas.

Então por exemplo, as sensações, as lembranças negativas, ruins, pra mim em relação a capoeira, foi até interessante você me perguntar isso... Eu praticamente não tenho lembranças. Até aquelas que por exemplo, levei um soco que quebrou o meu nariz, num ato realmente de deslealdade, (...), mas até isso não, até hoje, não ficou marcado como uma lembrança negativa. Não tem isso...eu não tenho facilidade de resgatar essa lembrança negativa.

Já em outras situações eu tenho. Por exemplo a saída do nosso mestre X. Isso, quando eu lembro (mestre X. que saiu do beribazu em 94). Isso me causa, quando eu lembro desse fato eu lembro da angústia. Do sofrimento emocional, claramente. Mesmo porque foi uma situação que, até um relacionamento pessoal de amizade, que foi construído, levou bastante tempo. Essa angústia eu me lembro, essa tristeza. Foi um, porque esse afastamento foi tomado por muitos de nós e por mim particularmente como uma questão de fator pessoal e ficou. A maneira como aconteceu, bem repentina e não foi construída. Eu me lembro como uma sensação, como um sentimento de perda muito grande, um sentimento de perda muito grande, talvez até por aquelas coisas que a gente tem falado aqui, com relação a relevância do mestre, seu papel na formação do capoeirista, da dimensão propriamente técnica do jogo da capoeira.

É isso, essas questões que eu gostaria de mencionar. Mas sempre envolvendo coisas assim, com alunos mais antigos ... Mas até foi uma pergunta que me surpreendeu, pois eu tento resgatar essa, esse sentimento ruim dentro da roda, e tal. Não sinto, não tenho nenhuma lembrança, uma mágoa muito forte, uma raiva, nenhuma, nenhuma, nenhuma. Eu não consigo trazer essa sensação. Buscar isso, achar isso no meu passado, nas rodas de capoeira. Também nunca sofri um acidente muito grave, né!? Já quebrei braço, já fiz algumas cirurgias, me machuquei algumas vezes com distensões musculares, quedas e tudo, mas nunca tive uma fratura muito grave, nunca tive...nenhuma ruptura de ligamento assim...muito severa que me tirasse da condição técnica do jogo durante muito tempo...Tem coisas que doíam, que foram melhorando aos poucos, mas que...nessa ocasião do braço, por causa da cirurgia, fiquei uns 3 meses sem ... Só. Tirando isso, nesses 33 anos nunca aconteceu. Então isso é algo que pudesse ser ruim eu diria. Fiz um movimento e cai de mal jeito...mas não. Nem isso e nem uma situação de roda. Não tenho lembrança em roda que me traga uma lembrança de um momento negativo, ruim.

Como é o seu jogo de capoeira? Como você joga?

Interessante a pergunta! Acho que eu passei por diversos momentos na trajetória da capoeira. Momentos em que eu desenvolvi muito a técnica, a performance e a velocidade, que é um item muito valorizado. Mas de alguns anos para cá, embora eu tente ainda preservar, essas qualidades que dão uma demonstração da qualidade, da técnica, eu tenho tentado explorar cada vez mais a criatividade. A criatividade, fugindo um pouco, questionando

um pouco alguns canones tradicionais, do que é angola, do que é regional. Mas explorando outras possibilidades no jogo,

Que eu acho que o meu corpo permite em termos de flexibilidade, de equilíbrio, elasticidade. Nem todos vão por esse lado, muitos vão por outras qualidades: força, explosão, saltos (...) o foco não é a habilidade, aptidão. Mas como eu descreveria o meu jogo...eu descreveria como, que eu tento fazer, eu tenho essa sensação que eu tento fazer...eu procuro fazer um jogo da capoeira de forma criativa, foco muito interativo, jogando sempre procurando trabalhar a partir do que o outro faz, e valorizando a ofensividade, o caráter de luta. Ainda que esse caráter de luta não se manifeste, não se reflita numa situação real de luta, de combate, e nem de, até mesmo, podendo acontecer o jogo plenamente, sem que os capoeiristas se toquem, sem que eu seja atingido ou que atinja. Mas que a situação de surpresa, de preparar as armadilhas do jogo, de ter sucesso nisso, precisa estar presente. Precisa estar sempre presente. Eu procuro, não sei se consigo, mas eu procuro desenvolver o jogo com essas características que seja rico, criativo, com movimentação, que ele seja marcado por uma forte interação com o outro.

Eu não tenho de forma alguma perfil para fazer jogo solo, salto, alguma acrobacia bonita, mas que está fora do jogo, é...e a característica da combatividade controlada dentro do que o jogo exige.

Quando que você se considera criativo na roda?

Quando você consegue lidar de maneira inusitada com uma situação difícil. Isso é ser criativo. É que você tem pré-determinadas situações, (...) você tem os clichês né!? Então, golpe rodado, esquiva lateral, Esquiva frontal, mas em determinadas situações não apenas você é... Diz criar, mas o que você consegue criar, você precisa criar as vezes, então muitas vezes o movimento sai de uma forma muito inusitada, e isso é muito legal, e esse resultado vai ficando cada vez mais presente cada vez que você se abre mais para isso.

Capoeirista que não se abre para isso, não procura trabalhar esse caráter (...), não se permite criar dentro do jogo da capoeira. Fica muito preso às perguntas e respostas tradicionais, golpes, esquivas. Golpes esquivas contra-golpes, é uma coisa que fica muito presa a esses clichês, tem dificuldade de criar. Em um momento difícil ele trava um golpe no outro. Ou leva o golpe do outro. Ele bloqueia o golpe do outro. Mas ele não lida de maneira inusitada, tipo transformar um salto em uma esquiva, ou precisar saltar para esquivar, ou fazer a esquiva de um jeito completamente diferente, estranho né!?

É... Então é isso. Acho que ser criativo é lidar de uma maneira que não estava prevista né!? Inusitada com uma situação que se apresenta difícil. Você fez um golpe certo de que o capoeirista iria acompanhar, mas ele voltou no sentido contrário. Você precisou virar o corpo e sair em uma esquiva diferente. O bom jogo de capoeira é aquele que sempre apresenta esses movimentos. Mas nem todos os jogos são assim.

O que contribui para fluir a criatividade, as saídas inusitadas?

O que contribui para isso? Eu acho que é um estado de espírito. E é um trabalho continuado, tem a ver com a sua visão pedagógica, com a sua visão, com a sua experiência, com a sua vivência, quanto mais você lidar com situações diferenciadas, ambientes diferenciados, com (...) por exemplo, mais você vai ter um vocabulário

diferenciado. É a mesma coisa quando as pessoas se expressam verbalmente, quanto mais elas tiverem a oportunidade de participar de conversas, em situações diferentes, grupos de alunos de amigos, de pessoas, outros círculos e tal. Mais essa pessoa acumula experiências que vão resultar em formas criativas para se dialogar, para se comunicar.

Aquele capoeirista que tem uma vivência muito limitada em seu espaço de treino, sua escola, dificilmente ele vai ter elemento para apresentar respostas criativas para as coisas né!? Ele não vivencia essa criação, então é... Bom, então são dois fatores: eu acho que a criatividade ela ajuda em por um lado de uma experiência diferenciada, mas como também um trabalho pedagógico. Tem também o trabalho pedagógico. Porque se você é trabalhado desde cedo para desenvolver a técnica, mas também saber lidar com situação nova, quando é permitido criar desde cedo você está mais apto a desenvolver essa habilidade. Então por exemplo, nas aulas o que acontece, eu tento achar um balanço, um equilíbrio entre um treinamento técnico repetitivo, que é mais eficiente do ponto de vista técnico. E os momentos em que o capoeirista precisa ficar solto para desenvolver o seu estilo pessoal. Tentar fazer essas duas coisas. Se você ficar só com a parte técnica, repetitiva, você tem uma resposta (...). Se você faz isso, você tem uma resposta muito mais rápida, técnica, a pessoa fica veloz e tal. Mas muito pouco habilidoso para lidar com a roda. Se você dá uma aula só a base de jogos, em duplas. É muito legal para a pessoa criar desenvoltura, mas ela vai ter desenvoltura no jogo, mas as palavras que compõem esse jogo não serão boas, bem feitas tecnicamente.

Então o cara vai se safar em determinadas situações de jogo, mas a armada dele está torta, ele não sabe fazer uma parada de mão, a queixada dele sai com a perna toda enganchada, ele se curva para fazer. Então você tem que fazer essas duas coisas se desenvolvendo desde cedo, juntas. Essa é a minha visão sobre capoeira. Então eu acho que essa criatividade (...) da experiência, da vivência, e da forma como você aprendeu, ou como você pratica.

O que você pensa na roda de capoeira?

Quando jogo não! Quando jogo não! A capoeira tem essa propriedade de no momento do jogo. Eu nunca me vi em um momento de jogo perdendo o foco. Nunca! Eu acho que outros esportes podem até proporcionar isso, essa perda de concentração no decorrer da coisa. Mas não sei, nunca faria isso. Na capoeira, eu acho para a maioria das pessoas impossível. A capoeira tem, ela envolve o risco né!? E ela tem uma multiplicidade de coisas. Até por exemplo, se você entrar pensando em fazer um movimento, como muitos iniciantes que aprendem uma acrobacia e tal, você entra para fazer aquela acrobacia. Muito comum o cara entrar pensando em fazer aquilo, mas no decorrer do jogo não tem tempo de parar para pensar que hora vai fazer aquilo.

Quando vai fazer não dá certo!?

É, não dá certo...mas muitas vezes não consegue nem lembrar. Porque? Porque é muito envolvente. Capoeira é muito envolvente. É a perna, braço, cabeça, é a pessoa se deslocando o tempo todo. E é a pressão do ritual, da música, das palmas e tal, então você se vê em um ambiente em que é muito difícil pensar em outra coisa que não. Em que? Em que se pensa? No jogo, de onde vem o pé, atenção total, de onde vem o pé, de onde vem a mão, para onde eu vou, qual é a melhor maneira de se esquivar desse movimento, e o que eu posso fazer a partir daqui.

É sempre assim, basicamente isso. Não vislumbro algo diferente. Tanto que mesmo capoeiristas experientes as vezes perdem a referência quando o berimbau está chamando, ou o mestre (...) porque o foco no jogo é tão intenso que, as vezes, toca o berimbau lá e você demora a perceber porque você está em transe ali no jogo. Você está muito...é um envolvimento muito forte. Então, a situação eu acho que seria essa. Você pensa na complexidade do jogo. No jogo, no que está acontecendo.

Agora, você pode ter coisas assim que você constrói previamente, por exemplo. Determinada pessoa mais agressiva, você leva certos pensamento ali para dentro. Como eu vou conduzir o meu jogo com determinada pessoa. Isso pode sim influenciar o jogo como um todo. Então você jogar mais preso, mais travado, você tem que jogar com alguém que tem um tom mais agressivo. Você sabe que não pode soltar uma movimentação de maneira tão ampla, que você estará exposto. Então nisso dá para pensar, nisso a gente pensa, quando se joga. Por exemplo, que os golpes não podem ser tão altos. Que você não deve abusar dos golpes rodados, que vai tomar uma rasteira. Então isso, esse tipo de coisa você pensa. Mas tudo completamente convergido para o jogo.

Como você percebe a imagem do seu corpo quando joga capoeira? Que imagem você faz? Como você pensa o seu corpo?

Nunca pensei nisso! A gente tem muito recurso para isso que é se ver jogando. Em filmes, em vídeos né!? Mas como eu imagino, como vejo o meu corpo. Tenho a impressão por exemplo de que. Ai não sei se estou falando isso porque penso ou porque me disseram né!? Eu tenho a impressão que eu me expressei, meu jogo expressa uma certa característica que é flexibilidade. Mas talvez seja algo de eu ouvir falar e eu mesmo não...Por exemplo, há pouco tempo agora um aluno, que eu durante o jogo faço umas bases assim que lembra que eu já tivesse praticado algum outro tipo de luta. Eai eu comentei então: 'ah, isso é quando eu era garoto e tal'. E ele esse cara falou: 'ah, até hoje a gente percebe isso dentro do jogo'. E eu nunca tinha percebido. Eu nunca tinha percebido. Isso foi recente em uma. É... Então. Uma pergunta muito complicada, não sei responder a sua pergunta. Eu tenho a impressão de que eu percebo o meu corpo como... Vamos dizer, talvez aquela coisa de flexível seja legal não só no sentido de flexibilidade articular, mas de quem tenta navegar dentro dos movimentos. Se moldar um pouco no jogo do outro. Eu não sei se eu consigo, se eu ainda consigo, se eu faço isso. Mas eu percebo um pouco assim dentro do possível né!? Percebo assim, como se o corpo tenta se moldar aos movimentos que o outro faz. Não é uma coisa simples não.

Entrevista com mestre J..

Porque escolheu a capoeira para praticar?*

Eu comecei a capoeira com 10 anos de idade. E fazia outras atividades paralelamente. Eu treinava ginástica olímpica, futebol, taekowndo e o que me impressionou na capoeira foi a plasticidade. Eu gostava muito de acrobacias por treinar ginástica olímpica, pelo visual, a possibilidade de ter uma luta, uma atividade que você

agregasse movimentos acrobáticos, essa plasticidade envolvendo uma luta isso realmente me chamou muito a atenção, pela plasticidade, o movimento da capoeira, essa capacidade de lutar...fui ficando cada vez mais com essa atividade em particular, gostando cada vez mais e criando um encantamento com a capoeira. Desde os 10 anos de idade, até hoje. Estou com 37 e continuo vinculado à capoeira.

Qual o prazer em jogar capoeira?*

A ação rítmica da capoeira ela traz uma emoção inexplicável, tanto o ritmo do atabaque, do berimbau, uma roda bem abençoada, com as palmas, o ritmo, as cantigas, esses elementos assim trazem emoções na gente as vezes indescritível. A gente fica observando e isso cria já um estado de excitação, um estado de emoção, que é contagiante né!? É difícil até de entender, porque a gente fica tão motivado com a roda, e deseja estar ali, e a gente faz elementos/movimentos que as vezes nem entende né!? Sai de maneira natural pela vibração, pelo ritmo, eu acho que isso é fundamental e meche principalmente com o humor.

O que você mais gosta na capoeira?*

Eu particularmente continuo gostando dessa parte acrobática. Eu acho que é muito bonito, um jogo que a pessoa demonstra uma habilidade corporal, uma destreza no meio de uma velocidade, no meio das pernas ali passando com velocidade, essa parte de destreza corporal, a característica da plasticidade, essa é a parte que eu mais gosto mesmo.

O que você sente na roda de capoeira?*

É o momento que você se esquece do mundo. Você não lembra dos seus problemas, não lembra se você tem dívida, a gente cria uma atmosfera ali e a atração fica tão forte pelos movimentos, pelo que está sendo implantado, (...) você tem que observar como a roda está acontecendo, os jogos que estão acontecendo, você tem que estar em sintonia, para entender a forma que você tem que se comportar ali, se portar. Isso cria uma atenção muito grande, uma vinculação, então, é como se fosse um momento em que você pode esquecer o mundo externo e você fica muito vinculado aquele instante, aquela atividade, isso é algo muito bacana. Uma atração e quando você sai, vc vai novamente tomando pé das suas coisas. Quando está na capoeira é como se você desvinculasse do mundo apenas naquela atmosfera capoeirística.

Qual a experiência mais agradável que já obteve na capoeira? Qual a mais desagradável?*

Olha, das experiências mais agradáveis que eu tive (...) no exterior. Eu percebi os estrangeiros muito encantados com a capoeira, com uma atenção muito grande e realmente uma vibração, um sentimento muito especial. E você vê a valorização da nossa cultura, presente ali naquele momento, uma dedicação enorme, querendo aprender a nossa cultura, querendo aprender nossa língua, querendo aprender um pouco da história da capoeira, aprender a capoeira em todas as suas possibilidades, rítmicas, gestuais e históricas, então isso foi um momento

que me emocionou muito. Foi um momento onde eu vi as pessoas valorizando a nossa cultura, as vezes mais que os próprios brasileiros, eu vejo isso compartilhado o encantamento que eu tenho, ver a possibilidade que a capoeira traz para a vida das pessoas, são formas diversas de explorar, a possibilidade de vincular várias áreas de conhecimento, e eles lá fora geralmente têm muito carinho pela capoeira, a capoeira está em praticamente todos os países da Europa, praticamente no mundo todo. Então, quando eu tive oportunidade de estar em uma roda de capoeira lá fora e perceber o amor, a dedicação com que essas pessoas tratam a capoeira lá fora, foi um momento especial para mim.

Tem alguma experiência que você consideraria a mais desagradável?

Desagradável? A capoeira na década e oitenta e noventa principalmente passou por um período muito difícil. Muito difícil em relação à rivalidade de grupos. Nós não temos uma Federação representativa, não temos uma sistemática de graduação padronizada. Não temos uma capoeira totalmente delimitada em relação às regras, em relação às possibilidades, então muitas divergências de escolas aconteciam, por pensarem a capoeira de maneira diferente. Com essa diversidade toda os grupos se rivalizavam e promoviam enfrentamentos que extrapolavam a roda de capoeira e se transformavam em rivalidade externas que extrapolavam realmente o meio capoeirístico e nas ruas, em momentos que encontrava capoeiristas fora isso causava brigas, desavenças, e isso foi muito difícil.

E um trabalho que nós desenvolvemos dentro da Universidade, por mantermos um ambiente neutro, saudável, procurando trabalhar de forma educativa. Nós sempre recebemos as pessoas, mas tivemos nas nossas atividades assim momentos desagradáveis, palco de desavenças gravíssimas, e isso foi muito difícil. E eu repensei muitas vezes a capoeira, até que ponto valia a pena!? Passar por tantos momentos difíceis e tentar resgatar sempre essa capoeira mais em uma formação do cidadão, trazer a história da capoeira, reflexões, sobre essa questão do escravo, a questão de respeito às diversidades. E a gente enfrentava diversidades enormes Quando as pessoas olhavam a capoeira com um foco muito limitado, focando em aspectos mais de luta, e de agressão, para mim isso não era luta o que acontecia. Então foi muito difícil, resistir à capoeira na década de 80 e 90. E não se envolver nessas rivalidades, tentar ficar imparcial e (...) na nossa postura sem entrar em conflitos se torna muito difícil, passei momentos muito delicados. Nós tivemos um evento em 91/92, que a briga generalizou e nós tivemos no ambiente externo ao evento tiroteio muito complicado. Esse evento (...) foi um dos momentos mais desagradáveis que passei pela capoeira.

Como é o seu jogo de capoeira? Como você joga? Porque?*

Olha, eu sou uma pessoa de baixa estatura e meu peso também não é muito grande, então eu tento fazer valer os recursos corporais que eu tenho. Tento trabalhar com um pouco de velocidade, agilidade? Mas sempre gostei de trabalhar realmente os aspectos da versatilidade da capoeira, da agilidade. Até mesmo quando a capoeira passa para um momento mais combativo, sempre tentei trabalhar a técnica, a destreza corporal, a habilidade sobrepondo à força corporal, sobrepondo à truculência, sobrepondo esses aspectos, usando realmente a agilidade, a inteligência, usando esses recursos técnicos mesmo, que eu acho que é o mais belo que a capoeira tem. Então

sempre busquei trabalhar nesse sentido, entender a capoeira como um todo e tentar conhecer a capoeira em todas as esferas, jogar das maneiras mais diversificadas possíveis, e eu acho que é isso que eu busco né!? Gosto realmente dessa parte de acrobacias, tenho até cuidado para não ensinar só isso, que se deixassem eu ensinaria só questões acrobáticas mesmo, mas gosto muito dessa habilidade.

Disso que você gosta mais, flui sempre? O que contribui para que flua?

Tem que ter sempre uma atenção em relação ao ritmo que a roda está pedindo né!? Tentar adequar com o tipo da roda. Se está tocando São Bento pequeno, se você está em uma roda que está tocando banguela, ritmos com características de jogo próprios. Por mais que eu tenha uma maneira mais é... Característica mais própria de jogar, eu tenho que respeitar os toques com as maneiras de jogo ali. Se é um jogo de angola, são bento grande. Então isso também é um fator limitador que o capoeirista tem que ter atenção. Ele não pode ter uma forma única de jogar. Se você joga com um mestre, se você joga com uma criança, você tem que ter toda uma versatilidade, uma adequação ao momento, ao toque, ao que está pedido lá pelo mestre, (...) da roda né!?

E na roda já aconteceu algum imprevisto?

Várias vezes! Imprevistos, lidar com adversidades, isso é uma constante. E nós temos que ter sempre esse cuidado, essa atenção, treinamento também que evolui o capoeirista para isso, para lidar com adversidades. Você toma um golpe, um golpe que as vezes acerta sua face, uma queda e você perde momentaneamente o domínio do corpo, você cai no chão e a vaidade do capoeirista as vezes extrapola (...) nesses momentos a pessoa se perde fica desgovernada, desconcertada (,,,) faz parte da capoeira, em toda atividade esportiva, em toda conduta, você em um dia não vai tão bem, faz parte da capoeira e o capoeirista tem que entender e saber lidar com isso. Não existe imbatível, não existe aquele insuperável, e as adversidades são fatores de aprendizagem, de momentos de reflexão, de crescimento, e não pode absorver essas adversidades com espírito de derrota, sentimento de superação, de tristeza, são elementos sim, que agregam informações para a sua bagagem de vida, bagagem de capoeirista, para você examinar aonde aconteceu a falha, o erro e usar esse momento como aprendizagem para evitar situações iguais a essa. Com o tempo fica mais difícil acontecer, mas toda vez o capoeirista tem que estar preparado, e as adversidades acontecem, são naturais de toda roda e tem que encarar isso com extrema tranquilidade, com naturalidade, e não absorver desses momentos atitudes de derrota, um sentimento de que você está sendo penalizado, de forma alguma!

Desses imprevistos que sempre acontecem tem algum que ficou marcado para você?

Um em especial não! Mas já aconteceram vários momentos e é difícil muitas vezes. Que você tem várias situações de adversidade mas não só em relação a um jogo, a uma situação de roda que você pode estar sozinho, e estar jogando com uma pessoa que tem 10 ou 20 representantes do seu grupo. E cria uma estratégia de jogo para cansar você, entra um, entra outro. Tem várias situações de adversidades, mas uma específica que eu possa destacar, não lembro assim, mas já tomei queda, já tomei golpe na cara em roda, já tomei desequilibrantes, mas

nenhuma assim que eu possa destacar como uma situação especial que eu lembre aqui agora não. Nem lembro não, nesse momento assim, algo muito pesado né!? Eu já machuquei muitas vezes sozinho, já tive muitas lesões, tenho duas cirurgias no meu joelho. Já tive uma burcité?, uma inflamação na coluna, já passei várias lesões graves, que são momentos de adversidades, mas que, a maioria dessas lesões aconteceram...

Na roda ou no treino?

Umás em roda, outras em treino, o capoeirista explora muito o seu corpo e as vezes sozinho corre o risco de se machucar. Mas também foram momentos de adversidades, que eu tive que superar, passar um ano de reabilitação, 6 meses, já tive muitas lesões, estiramentos musculares graves, de ficar meses me recuperando, lesões graves e isso também é uma adversidade. Porque você fica limitado, tendo que viver a capoeira de forma muito muito limitada, e isso também é complicado. A força de vontade de encarar um processo de reabilitação física, de fisioterapia, e não esmorecer, não relaxar, saber que isso é passageiro e ter a força de determinação para voltar. Apesar de algumas vezes ficar certas limitações, por mais que a reabilitação seja plena e tentar ao máximo, com o passar do tempo, ficar vivo na capoeira né!?

Quando você se considera criativo? Ou, o que proporciona a criação na roda de capoeira? O que influencia, qual o contexto?*

A capoeira ela tem essa possibilidade da criatividade sempre. A capoeira, os movimentos da capoeira não são, é..., limitados, a capoeira não tem fim. Você pode criar uma esquiva, criar um movimento acrobático, criar um golpe, você pode tentar manter o sincronismo do jogo, é...eu digo sempre né!? Então, eu penso muito a capoeira quando eu vou preparar uma aula, eu penso em várias possibilidades, entrada, saída de golpes, contra-golpes, então a criatividade para mim ela é vivida sempre. Quando eu vou planejar uma aula, porque o capoeirista ele tem (...) um ser previsível, a criatividade está dentro disso. Você trazer no seu jogo possibilidades de finta de esquivas, que não é muito comum. Você não vai ler com facilidade, você não vai ser uma pessoa que está se expondo muito, pois seu gestual é algo muito fácil de interpretar e a pessoa fazer movimentos de contra-golpes e desequilibrantes em cima do seu jogo. Então a criatividade tem que ser um elemento constante na capoeira, pela sua própria proteção, você não ficar (,,) da capoeira telegrafando, denunciando os seus gestos, porque isso possibilita contra-golpes, você pode estar em uma situação de exposição muito grande né!? A criatividade está sempre acontecendo. Como você vai encaixar um movimento, é seu, é próprio, você que interpreta. As vezes o movimento foi passado em uma aula mas você cria a aplicação daquele gesto dentro da sua concepção, tendo a sua criatividade, então, eu acho que a criatividade está no cotidiano da capoeira. Nos mínimos detalhes, até na criação de um elemento novo, você pode colocar o seu nome (...).

Como ficam os pensamentos enquanto joga-se capoeira? Pensa em algo? O que você pensa enquanto joga?*

Rapaz, eu me concentro totalmente no jogo! Na pessoa, no gestual, me concentro na atmosfera daquela roda, se é um clima mais amistoso, menos amistoso, se você tem muitos elementos de outros grupos, se você tem

realmente uma energia, uma roda, que esta sendo editado um jogo mais objetivo, quem faz determinado jogo, quem faz outro tipo de jogo, se...você tem que começar a fazer uma leitura da roda. Com a experiência você vai perceber isso. Então eu fico focado muito no jogo, na atmosfera da roda, o que está sendo cantado, quem está cantando, quem são as pessoas que estão administrando a roda. A gente tem que ter muita atenção com os organizadores, com o mestre, porque ele determina o jogo, ele determina a forma de jogar, se você pode comprar. Então todas as intervenções da roda tem através de um dirigente que tem que ser sempre um ponto de referência e atenção.

Porque através dele a energia principal está sendo lançada na roda, então ele determina o toque, ele determina as possibilidades que aquela roda vai oferecer. Se ele vai fazer um jogo da compra, se ele vai colocar os iniciantes para participarem um pouquinho com os graduados, se ele vai acelerar o toque, se ele vai cantar uma música que estimula mais a objetividade, mais a velocidade. Então fico muito focado na atmosfera da roda e nos jogadores e no ritmo que está sendo pedido. Enquanto eu estou jogando eu foco na pessoa totalmente. Me concentro muito. Até costumo falar para os meus alunos que capoeira exige concentração. As pessoas falam para concentrar no (...), concentrar em determinados momentos, mas a capoeira exige muita concentração. Porque ela é muito dinâmica, muito versátil. E um momento de distração na hora do jogo as vezes custa caro. Então, eu procuro ficar muito focado nessas questões que eu acabei de falar

O que você busca em seus movimentos?

Eu busco qualidade técnica Antônio, qualidade técnica. Fazer as coisas com agilidade, eu não busco ser uma pessoa para sobrepor às demais. Eu busco uma habilidade que também não vai ser fácil as pessoas me acharem dentro da roda. E usar vários recursos que eu possa, né!? E muitas vezes procuro até fazer um jogo mais combativo, mas com a condição para não ferir a integridade física de uma pessoa. Pode acontecer? Pode! É uma luta a capoeira, é uma arte marcial, mas eu tento a técnica em primeiro lugar. A destreza, o controle corporal, e que isso sobreponha, como eu já falei antes à questão da truculência, da violência, da 9...). Muitos golpes, por mais que você coloque com intensidade leve, as vezes causa algum dano físico, mais eu procuro não ferir a integridade física das pessoas que eu estou jogando porque as vezes custa caro uma lesão, no sentido mais amplo da palavra. No sentido financeiro, ou no sentido de tirar uma pessoa do cenário capoeirístico por meses, a gente explora muito o corpo sozinho mesmo (...) então as vezes tem essa possibilidade. É uma luta e tudo mais, mas a intensidade da luta (...) e não lesione ninguém gravemente, porque isso talvez cause um constrangimento em uma pessoa grande, e eu não me sentiria confortável sabendo que isso pode acontecer a qualquer momento. Primeiro com outra pessoa que faz parte do universo da capoeira, que isso não é nada que seja assim...que extrapole o universo da capoeira. Faz parte das possibilidades que a gente tem na capoeira. Mas eu prezo por uma preservação e que o combate por mais hábil que ele seja, ele não tem que ser lesivo, não tem que deixar sequelas nessa pessoa, então eu busco isso, tento me preservar e preservar a pessoa que eu esteja jogando da melhor maneira possível. Isso não me impede de combater, isso não me impede de revidar, não impede de eu acertar, não me impede de ir de maneira possível e tentar fazer isso com sincronismo, de jogo legal, respeitando os toques. Em um jogo mais acrobático, mais né...mais solto, eu tento respeitar, e atender ao toque que o mestre

esta tocando, o clima da roda, sem fugir também à atmosfera da roda, e estar sempre em sintonia com o que está sendo pedido ali, em qualquer roda que eu vá, em qualquer jogo, me preservando, e tentando ser uma pessoa também que não vai causar nenhum dano físico a quem você estiver jogando.

Como você percebe a sua imagem corporal enquanto joga capoeira?

Esse aspecto seria mais ou menos uma característica do meu jogo. Olha, difícil, mas eu acho que essa questão da velocidade é algo que faz parte da minha característica. Quando eu quero explorar a velocidade, quando (...) é algo que (...) no cotidiano. Mas essa característica de velocidade, que eu percebo que é uma possibilidade de minha expressão corporal, a velocidade, a destreza, a elasticidade, a técnica, tentar fazer os movimentos com perfeição, com estética, olhando a plasticidade com que eu faço. Então, os movimentos bem definidos, os movimentos mantendo o sincronismo dentro do jogo, então é mais ou menos essa percepção que eu tenho do meu jogo. Pelo menos é o que eu busco, que eu tento aperfeiçoar, e eu acho que transmite é isso. Né, os movimentos técnicos, os movimentos com equilíbrio, com sincronia e dentro do ritmo que está sendo pedido pela roda, pelo que a roda está oferecendo dentro das possibilidades. E eu busco isso, o equilíbrio, a destreza, uma boa plasticidade, e é um pouco a minha característica a plasticidade. Assim que eu percebo o meu gestual.

Em relação aquilo que falei de 92. Teve até tiroteio no ginásio. A verdade é que a gente não tinha rivalidade com ninguém, mas os grupos vinham lavar roupa suja na nossa roda. Os caras do C. As coisas só começaram a melhorar em 96. As pessoas que estão no grupo entendem o grupo, a filosofia, muito voltada para a educação. Formação da pessoa. Não formar capoeiristas só pela maneira de jogar. Fortalecer amizades. Respeito.