

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

## Capoeira: O corpo em movimento

Christine Nicole Zonzon  
Artigo apresentado no GT7

O jogo da capoeira é tido como uma das manifestações culturais brasileiras mais emblemáticas. A prática associa fazeres e saberes tais como dança, luta, jogo, mímicas, canto e manejo de instrumentos musicais encenados no ritual da roda onde o conjunto desses elementos encontra-se imbricado conforme uma tradição à qual os praticantes atribuem significados étnicos, políticos e filosóficos. A preocupação em conservar o sentido original da capoeira que aparece no contexto da sua expansão em diversos grupos sociais, desde os meados do século XX, torna-se ainda mais complexa no momento em que o jogo tipicamente afro-brasileiro é exportado nos quatro cantos do mundo. Em meio às discussões sobre autenticidade, história e relações inter-étnicas que mobilizam a comunidade dos capoeiristas e repercutam nos trabalhos acadêmicos dos pesquisadores, merece atenção a temática dos vínculos entre corpo e cultura. Assim, o caso da capoeira traz diretamente à tona perguntas que dizem respeito à natureza da experiência corporal, às dimensões simultaneamente biológicas e culturais do corpo, ou seja, ao que alguns antropólogos têm designado como modos de enculturação do corpo<sup>1</sup>.

No texto que segue, a capoeira é apreendida através de uma abordagem inspirada da fenomenologia no sentido de um «retorno às coisas mesmas», tais como aparecem na experiência vivida. Falar em experiência é remeter a esse conjunto complexo de elementos que se encontram reunidos no jogo de capoeira, desde a perspectiva do capoeirista que segue o percurso de aprendizagem e se envolve no ritual da roda. Mais precisamente, falar em experiência corporal é reconhecer que esses elementos tão diversos participam de um fazer peculiar do corpo, chamado de capoeira, e determinam ou constituem certos modos de se movimentar “típicos”. Assim, é a noção de “movimento” que proponho como ponto de partida à reflexão.

O caminho analítico calca-se sobre o percurso da iniciação, dando atenção àquilo que primeiro passava despercebido e abrindo-se para novas relações de sentido. Trata-se, em primeiro lugar, de destacar as habilidades desenvolvidas pelos capoeiristas em vista da (e através da) execução de um jogo de destreza e artimanhas extra-

---

<sup>1</sup> Notadamente no tocante a estudos da capoeira, ver o artigo de Downey, Scaffolding Imitation in Capoeira: Physical Education and Enculturation in na Afro-Brazilian Art, em que o autor investiga os modos de aprendizagem que possibilitam que uma arte afro-brasileira seja transmitida nos Estados Unidos, com a integralidade do seu “sentimento” (DOWNEY, 2008)

ordinário, no sentido literal da palavra. O movimento é fruto e fonte de modos de percepção e ação adquiridos mediante uma aprendizagem e, ao seguir esse percurso, podemos trazer à luz a experiência sinestésica vinculada à capoeira, tal como se revela e complexifica progressivamente à medida que o corpo se torna mais habilidoso e passa a envolver mais elementos.

Atentando às formas dos movimentos e ao destaque dado no ensino da capoeira à variação - o recurso a tal ou tal outro movimento, sua intensidade, seu ritmo, sua trajetória - busca-se acessar a especificidade da experiência sinestésica. De que maneira as qualidades inerentes à variação desses movimentos produzem o espaço e o tempo da capoeira? Quais são as peculiaridades desse universo espaço-temporal? Nesse intuito, focamos as figuras metafóricas de linguagem que perpassam as cantigas e as narrativas, e tematizam os movimentos do corpo no jogo, vinculando as dinâmicas sinestésicas predominantes e traços típicos desse jogo. A reflexão busca assim evidenciar que (e como) a aprendizagem dos movimentos não só produz um corpo habilidoso e articulado com os significados tradicionais da capoeira como também delinea um mundo com seus contornos e ritmos próprios.

O artigo é construído a partir dos aportes de pesquisas sucessivas que realizei em grupos de capoeira angola e regional, entre as mais tradicionais de Salvador (Bahia/Brasil), coletivos e escolas que afirmam perpetuar o trabalho e os ensinamentos dos mestres fundadores da capoeira moderna Mestre Pastinha e Mestre Bimba<sup>2</sup>. A discussão inscreve-se assim em um campo de discursos que suscita controversas acirradas, por envolver temáticas como a autenticidade da capoeira, sua gênese, sua essência, as transformações e cooptações que a prática tradicional teria (ou não) sofrido. Estes debates que continuam mobilizando as comunidades científicas e capoeirísticas baianas (entre outras e, talvez, mais intensamente do que outras) não serão tratados diretamente nesse artigo. Na reflexão proposta, procuro, portanto, distanciar-me dos argumentos históricos e sociológicos que embasam grande parte das interpretações da capoeira e classificam tal ou qual outra prática da capoeira, notadamente os movimentos, segundo escalas de autenticidade, modernidade ou etnicidade construídas

---

<sup>2</sup> Os grupos em que foram realizadas as pesquisas são: o grupo Zimba, a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), o grupo Nzinga e o grupo de capoeira angola de rua Tupinambá – todos eles da vertente da capoeira angola –, e a Fundação Filhos de Bimba, escola de capoeira regional liderada por Mestre Nene, filho do Mestre Bimba. As pesquisas ocorreram em três períodos diferentes: de 2000 a 2001; de 2005 a 2007 e de 2009 até agora (ZONZON, 2001, 2007). Essas pesquisas pontuais realizadas no âmbito de projetos de Pós-Graduação somam-se à experiência mais ampla enquanto praticante da capoeira angola desde 1989.

em função de critérios pré-estabelecidos<sup>3</sup>. Parece-me mais proveitoso focar o movimento do corpo atentando à sua execução em contexto (no jogo de capoeira) e buscar, naquela realização específica, os sentidos vividos, os efeitos gerados no corpo e no mundo, sem prejudicar do seu significado.

## 1 O mundo de ponta à cabeça

*Bota a mão pelo pé*

*O pé pela mão*

(Cantiga de capoeira)

Se a capoeira comporta uma grande diversidade de práticas corporais, musicais e rituais, a sua aprendizagem prioriza incontestavelmente os aspectos corporais do jogo. Em toda e qualquer academia, o tempo dedicado aos treinos, também chamados “aulas de movimento”, prima sobre as aulas de instrumentos e a realização de rodas. Há geralmente três períodos de aulas semanais, dois dedicados ao treino e um à roda, sendo que nas primeiras pode haver ou não momentos de ensino do manejo dos instrumentos musicais, mais especificamente, aulas de berimbau. A iniciação à capoeira consiste, portanto, principalmente em aprender movimentos, ou poder-se-ia dizer que a aquisição de movimentos constitui base às demais aprendizagens. Os novatos têm pouco acesso aos saberes musicais e rituais cujo ensino, menos sistematizado, parece ocorrer como desdobramento da formação corporal inicial. Nesse sentido, o movimento do corpo embasa um conhecimento mais amplo e torna-se uma chave para transformação em um “ser capoeira”.

O que se entende por movimentos na capoeira? Entre as diversas denominações utilizadas pelos mestres e praticantes para designar os movimentos ensinados nas aulas, “golpes” e “contragolpes”; “ataques” e “esquivas” (ou “defesas”); “perguntas” e “respostas” são os termos mais correntes. Tais denominações, aqui apresentadas em pares, testemunham da dimensão interativa do jogo. Seriam, basicamente, movimentos ofensivos e defensivos complementares que geram a dinâmica dialógica do jogo. Aliás, o jogo de capoeira é muitas vezes definido como um “diálogo corporal”, cuja lógica foi

---

<sup>3</sup> A título de exemplo desta *démarche* classificadora: os gestos de mandinga característicos dos jogos corporais dos angoleiros (praticantes da capoeira angola) são tidos como reveladores do vínculo entre a capoeira angola e a cultura africana (autêntica) enquanto a gestualidade dos capoeiristas regionais, e mais particularmente os gestos oriundos de rituais patrióticos, associaria irremediavelmente a capoeira regional à cultura moderna ocidental cooptada. No entanto, é pertinente perguntar-se o que evocam esses gestos para os próprios praticantes em termos de vivência sensorial, emocional e corporal, apreendendo a gestualidade no seu conjunto, em interação com os demais elementos do jogo e do ritual.

expressa por Mestre Pastinha na seguinte formulação: “venço quando o meu parceiro não tem mais respostas para as minhas perguntas”<sup>4</sup>.

Assim, golpes e contragolpes aparecem, à primeira vista, como um repertório finito de movimentos discretos, sendo cada um deles conhecido por um nome. Aú, rabo de arraia, negativa, meia-lua, armada, bananeira, queda de rim, rasteira e cabeçada são alguns dos movimentos básicos, tanto na capoeira angola quanto na capoeira regional. Sua execução é repetida milhares de vezes nos treinos diários, embora a didática dessa aprendizagem possa diferir notavelmente de uma academia para outra em função da vertente da capoeira (angola ou regional), da metodologia do mestre ou professor, ou mesmo do humor momentâneo e da inspiração de quem “puxa” o treino. A realização destes movimentos suscita e depende (d)o desenvolvimento de habilidades corporais peculiares como força muscular, equilíbrio, flexibilidade, agilidade etc.

As figuras que predominam no conjunto dessa movimentação são a rotação e a inversão corporal (o corpo fica de ponta à cabeça). Nota-se também que, além de seguir uma trajetória circular, os golpes, em sua maioria, são aplicados com os pés. Essas características gerais por si só já evidenciam que a iniciação à capoeira implica em uma ruptura com as configurações habituais do corpo e seus modos de atuação nas atividades cotidianas. A posição ereta, o andar “em pé” e as funções de preensão/manejo fino que cabem as mãos, com o conseqüente caráter delicado que lhes é atribuído<sup>5</sup>; o direcionamento linear de nossos movimentos, direto ao alvo; ou ainda, a função e os cuidados diferenciados reservados à cabeça, simbólica e praticamente, por ser a parte mais nobre e mais representativa da nossa identidade caem (muitas vezes, literalmente!) por terra. Isso porque, no jogo da capoeira, ando nas mãos; ataco o adversário com o pé, girando a perna a 360 graus no eixo vertical do meu corpo, atingindo-o, portanto, no lado direito do seu corpo com a minha perna direita; uso a cabeça como uma massa a ser projetada no golpe da cabeçada, etc.

<sup>4</sup> Pode-se objetar a essa formulação que o jogo de capoeira não tem vencedor (à exceção da sua versão esportiva praticada em campeonatos que se afasta dos fundamentos mais centrais da tradição), pois, associa em sua dinâmica cooperação e competição. Contudo, vale lembrar que os ensinamentos orais dos mestres são tão contraditórios quanto os princípios do jogo e/ou os movimentos do corpo. Não são regidos por uma coerência lógica nem válidos para toda e qualquer situação. Nesse caso, a força da afirmação está na metáfora da resposta/pergunta que espelha e orienta a interação dos parceiros.

<sup>5</sup> O exemplo das mãos ressalta de maneira interessante a imbricação de características culturais e biológicas que gera certa qualidade e atribuição às partes do corpo. Com efeito, se a fisiologia da mão com o famoso polegar opositor embasa a possibilidade do ser humano ter desenvolvido tecnologias, nota-se que tal status eminentemente humano alicerça construções simbólicas peculiares que versam sobre o caráter distintivo de determinados grupos. Assim, a delicadeza das mãos acaba sendo associada a posições sociais privilegiadas e ao gênero feminino. Notou-se na pesquisa que por as mãos no chão e/ou criar calos nas mãos, não raro, suscita resistências maiores por parte das mulheres que temem masculinizar-se ou simplesmente desconhecem essa experiência (Zonzon, 2007).

A aprendizagem deste repertório de movimentos implica em uma ressignificação corporal completa em que se destacam a aquisição de força muscular nos membros superiores e na região cervical, a flexibilização das articulações assim como o desenvolvimento do equilíbrio do corpo em posições invertidas e nas rotações. Associada a essas alterações que dizem respeito a componentes fisiológicos do corpo (músculos, pele, articulações, etc.), tem lugar uma profunda ressignificação das percepções sensoriais.

Para tomar apenas o exemplo da inversão alto baixo, encontrada no movimento da “bananeira”, marca registrada da capoeira, diversos estudos têm ressaltado as profundas transformações perceptivas, emocionais ou mesmo fisiológicas que o exercício deslança.<sup>6</sup> No âmbito perceptivo, observa-se que a inversão do corpo acarreta uma sensação de total desorientação corporal afetando tanto a percepção do entorno quanto do próprio corpo. Nas posições de permutação do alto/baixo corporal, os aprendizes capoeiristas deixam de ver o que está em sua volta, não sabem se suas pernas estão dobradas ou esticadas e também sentem dificuldade em identificar e controlar o lado para o qual estão direcionando seus movimentos, quais são as orientações laterais, para frente ou para trás do espaço em volta. A experiência de inversão – como também os movimentos rotativos – evidencia claramente os vínculos entre o olhar e a motricidade, trazendo à consciência o fato, ocultado em nossas movimentações habituais, de que o mundo que percebemos é sempre orientado a partir de uma ancoragem em um nível de espacialidade. Tal configuração da percepção visual, evidenciada apenas em situações extra-ordinárias, é ressaltada por Merleau-Ponty nesses termos:

Em geral, nossa percepção não comportaria nem contornos, nem figuras, nem fundo, nem objetos, por conseguinte ela não seria percepção de nada e enfim ela não seria, se o sujeito da percepção não fosse esse olhar que só tem poder sobre as coisas para certa orientação das coisas [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p.341).

O “treino” dos movimentos da capoeira envolve, portanto, uma reconfiguração da habilidade visual, passando o aprendiz de uma perda da visão ordinária à aquisição de uma visão de capoeirista, qual seja uma habilidade a ver em posição invertida e em movimento rotativo, como também o desenvolvimento da visão periférica que

---

<sup>6</sup> Ver por exemplo Downey (2005), Potter (2008), Tavares Lima (2008). Por outro lado, diversos estudiosos da capoeira analisam o movimento da bananeira do ponto de vista simbólico (Reis,2000), (ABIB, 2005),

possibilita que o jogador perceba a totalidade do entorno e apreenda o corpo do adversário no seu conjunto (DOWNEY, 2007)<sup>7</sup>.

A ressignificação visual constitui apenas uma faceta – talvez a mais visível! – das mudanças perceptivas associadas à iniciação à capoeira. Cabe ressaltar que a percepção auditiva é igualmente afetada, sendo solicitados novos modos de atenção <sup>8</sup> do capoeirista no sentido de cadenciar seus movimentos ao ritmo da bateria e, no jogo na roda, captar as mensagens verbais expressas implícita ou explicitamente nas letras de cantigas que vinculam conselhos, “recados” ou comentários sobre a interação em curso.

Visão, audição e movimento, separados na análise, encontram-se imbricados no corpo que se engaja no jogo. Todavia, o percurso da aprendizagem dos movimentos tende, em um primeiro momento, a desconstruir essa fusão dos sentidos tal como ela ocorre em nossas movimentações cotidianas. A exigência em focar a atenção na execução corporal propriamente dita resulta em “cegueira” e “surdez” dos novatos nas primeiras experiências na roda de capoeira. Percepções e movimentos se reintegram novamente no processo de naturalização da movimentação corporal da capoeira, processo este que não se resume à aquisição de um repertório de movimentos (os “golpes” que descrevemos acima), mas envolve uma dimensão central do ato de mover-se que a filósofa e dançarina americana Sheets-Johnstone (2011 e 1966) chama de “qualidade” do movimento.

## 2 Um jogo de mandinga

Em estudos inspirados na vivência da dança e alimentados por pesquisas sobre experiências sensorio motoras na pequena infância, Sheets-Johnstone localiza no movimento próprio a fonte geradora de nosso senso primordial de vida e da nossa capacidade de dar sentido a nós mesmos e ao mundo. O movimento próprio encerraria assim uma consciência perceptiva de nós mesmos da qual decorre nosso sentido de

<sup>7</sup> No artigo Seeing with a “sideways glance”: Visuomotor “knowing” and the plasticity of perception Downey destaca o desenvolvimento da visão periférica no decorrer da formação do capoeirista. Observa que o sistema neural ótico comporta dois canais diferentes: o sistema ventral que identifica objetos explicitamente e o sistema dorsal que é responsável pelas habilidades visuais-motoras. A visão periférica é associada ao exercício da malícia na capoeira, pois propicia uma visão do entorno e uma apreensão global do corpo do adversário. Focar para uma parte específica do corpo resulta em se deixar enganar por movimentos de “faz de conta” que o jogador usa para ocultar golpes “verdadeiros” partindo de outra região do corpo (Downey,2007).

<sup>8</sup> Com a formulação original de “modos somáticos de atenção”, Thomas Csordas define “as formas culturalmente elaboradas de atentar com e para o corpo em contextos que envolvem a presença encarnada de outros”. A escolha da palavra “atenção” (ou atentar) não traz a ideia de uma atividade voluntária ou da consciência, pois como afirma: “É evidente que alguns desses exemplos sugerem elaboração cultural mais ou menos espontânea, ao passo que outros sugerem modos que são cultivados conscientemente. (2008:138)

agência, isto é, movendo-nos, descobrimos um domínio e um repertório de “eu posso”. Embora a maior parte de nossos movimentos, enquanto adultos, sejam tipicamente habituais e nos apareçam qualitativamente apenas nas margens de nossa atenção, experiências corporais como a da dança possibilitam que tomemos consciência da natureza qualitativa do movimento. Com efeito, ao explorar a variação do movimento, descobre-se que há uma pluralidade de possibilidades que dizem respeito à temporalidade do movimento, à sua espacialidade (o seu alcance e desenho) e a seu aspecto tensional (com força, suavemente, ou alternando). Segundo a argumentação apresentada pela autora, o componente de variabilidade descortina a natureza essencialmente qualitativa do movimento, pois, cada variação sinestésica gera uma variação do que sentimos ao mover-nos dessa forma específica:

A pergunta é, o quê está invariavelmente presente em essas variações? [...] É uma *qualidade* global. Qualquer seja a variação, o movimento tem o caráter qualitativo sentido distintivamente que coincide com esta variação, um aspecto fisionômico sentido que é, de fato, uma constelação de aspectos qualitativos. Tais aspectos qualitativos – estruturas dinâmicas inerentes ao movimento – compõem e definem nosso senso qualitativo global de qualquer variação de movimento; tornam todas as variações imediatamente distintivas para nós *como sendo variações*. (2011:122-123 grifos no original) <sup>9</sup>

Essa observação torna-se particularmente interessante por lembrar-nos que é necessário desnaturalizar o movimento para voltar a perceber que em sua realização estão entremeados elementos diversos (em condições habituais, costumamos atentar à velocidade e, por vezes à amplitude, mas ignoramos os demais aspectos que configuram um movimento dado). A movimentação própria à capoeira, que, igualmente à dança, envolve um trabalho específico e aprofundado no tocante ao potencial de variação dos movimentos, põe, portanto, em jogo aspectos qualitativos múltiplos, reunidos em configurações. Nessa perspectiva, é relevante acompanhar os desdobramentos da trajetória de aprendizagem em que movimentos primeiro apreendidos como simples golpes desdobram-se em uma experiência sinestésica global que define o estilo da capoeira.

---

<sup>9</sup> Tradução minha do texto original em inglês: The question is, what is invariantly there through all these variations [...]? What is invariantly there is in each case an overall *quality*. Whatever the variation, the movement has a distinctive felt qualitative character coincident with that variation, a felt physiognomic aspect which is in fact a constellation of qualitative aspect. These qualitative aspects – dynamic structures inherent in movement – enter in and define our global qualitative sense of any particular movement variation; they make all of the variations immediately distinctive to us as *variations*.



Segundo a definição de uma mestra de capoeira angola<sup>10</sup>, quem se inicia à capoeira deve aprender os movimentos para, em uma segunda fase, desaprendê-los. Golpes claramente definidos, seguindo orientações estritas quanto à posição de cada parte do corpo, a amplitude e/ou a força exercida, assim como à altura em que é aplicado liberam-se da forma codificada “correta” podendo então ser realizados de muitas outras maneiras diferentes. A variação dos movimentos responde pela dimensão estética do jogo e é essencial para criação de efeitos de surpresa<sup>11</sup>. Em outras palavras, ao variar o desenho, a velocidade, a altura e a intensidade dos movimentos, o capoeirista cria maior eficiência em “enganar” o adversário e realiza o caráter predominantemente malicioso do jogo.

No decorrer dos treinos de capoeira, um pequeno número de golpes é trabalhado repetitivamente – quase que exaustivamente – em suas inúmeras variações. São experimentadas as infinitas articulações entre os vários elementos do movimento (foco, direção, força, velocidade), procurando-se associar qualidades que costumamos apreender como opostas como quando se alia impulsão com suavidade ou lentidão com vigor<sup>12</sup>. Assim, aquilo que podia aparecer como um repertório finito de golpes transborda qualquer classificação ou contabilização de movimentos, ainda mais porque estes “golpes” somam-se uns aos outros formando sequências, em que não é mais possível delimitar onde começa e termina cada movimento.

Se atentarmos a outros “conteúdos” da aprendizagem do movimento da capoeira, encontramos novamente o predomínio da variação, seja na ginga, seja nas “mandingas” ou “floreios” que constituem os instrumentos da malícia (ou “faz de conta”) do capoeirista. A ginga, passo dançado que perpassa todas as interações e “liga” os golpes entre si é a primeira das aprendizagens e a matriz de todo ou qualquer outro movimento uma vez que todo golpe nasce e se finaliza dentro da trama da ginga. A ginga mereceria uma análise mais aprofundada – que escapa das dimensões deste artigo – mas vale notar

---

<sup>10</sup> Mestra Janja, fundadora do Grupo Nzinga e também Doutora em Educação.

<sup>11</sup> A título de exemplo, um aú (estrela) codificado na capoeira angola deve ser executado com as pernas dobradas fechando o corpo e protegendo o abdome. Ao lançar mão de um aú aberto, com as pernas projetadas no eixo vertical do corpo, escapando da norma de prudência e da postura defensiva que caracteriza a capoeira, o jogador pode atrair um ataque do adversário para a qual ele preparou um contra ataque.

<sup>12</sup> Um trabalho de pesquisa dos movimentos da capoeira realizado no âmbito de um curso para atores pela capoeirista e pesquisadora Evani Tavares embasa experimentações com alunos-atores visando à construção de uma presença em cena singular. Segundo a autora, a movimentação da capoeira oferece contato com diversos níveis de interação com o espaço e com os elementos que os circunda. Um trabalho sistematizado das diferentes qualidades do movimento e de suas associações possíveis merece a atenção uma vez que constitui, no meu conhecimento, a única referência à natureza qualitativa do movimento encontrada nos estudos sobre capoeira (Tavares Lima, 2008)

que além de configurar-se como o movimento mais típico da capoeira, revela dois fundamentos corporais do jogo: o imperativo de estar sempre se movendo e o balançar permanente entre as bases no chão<sup>13</sup> que faz do corpo um alvo inconstante, inalcançável e imprevisível.

Primeiros passos (no sentido literal) da aprendizagem, a incorporação da ginga evidencia claramente o processo inicial de codificação e padronização do movimento, como por exemplo, quando, para ajudar o novato, o mestre desenha no chão três pontos de apoio que formam o “desenho” do movimento. Graças a esses recursos didáticos e a inúmeras horas de prática, o aprendiz capoeirista começa a incorporar a ginga e executá-la com mais desenvoltura. Todavia, a conquista revela-se logo ilusória, pois a execução regular do movimento passa então a ser repreendida e/ou ridicularizada: “parece um robô”, “saia do arroz com feijão”. Chegou o momento de “soltar a ginga”, iacrescendo “variações de ginga”, isto é, aumentar ou diminuir o passo, quebrar a sua regularidade e ornamentar-la com todo tipo de deslocamentos (giros, saltos, recuos, torções da cintura, por exemplo).

Há também o que os capoeiristas chamam de mandingas ou floreios, termos que designam figuras corporais lúdicas intercaladas entre os ditos golpes ou insinuando-se dentro destes movimentos (inclusivo na ginga). Podem ser caracterizados como sendo do domínio da aparência, isto é, daquilo que se exhibe para ser visível, servindo então para ocultar movimentos invisíveis, além de enriquecer e embelezar o jogo. Somam-se às variações na execução dos golpes durante o jogo, dando verdadeiramente a medida da excelência do capoeirista. Mímicas, gestos rituais, “faz de conta” (fingindo um movimento, uma intenção, uma emoção, por exemplo), jogos teatrais ou passos coreografados constituem o rico repertório expressivo do jogo de mandinga<sup>14</sup>. Estes movimentos são despertados pela interação, a cada momento, sua natureza indefinida situando-os a meio caminho entre a pura criação espontânea e a estratégia. A sua

---

<sup>13</sup> A ginga consiste em um movimento de balanço, alternando entre três pontos de apoio no chão que formam um triângulo. O jogador alterna um passo lateral (apóio na perna direita/apóio na perna esquerda) com um passo deslocando a sua base no terceiro ponto situado em recuo em relação com os dois primeiros. Esse movimento varia consideravelmente em termos de amplitude (ginga aberta ou fechada a depender do tamanho do passo), de altura do corpo (pernas quase esticadas ou francamente dobradas) além de envolver uma movimentação dos braços, da cintura e do conjunto do corpo que acentua o caráter dançado do passo.

<sup>14</sup> Uso aqui da palavra mandinga (que designa originalmente os feitiços, no universo das religiões afro-brasileiras) para caracterizar certa forma do movimento. É desta forma que entendo sua ocorrência em algumas cantigas. Quando o jogo é julgado demasiadamente codificado, costuma-se cantar os seguintes versos: *Solta Mandiga, solta Mandinga, quero ver você jogar*. Notemos, no entanto, que o termo pode também referir a um conjunto mais amplo de comportamentos corporais e sociais que caracterizam o modo de ser do capoeirista, semelhantemente ao termo malícia.

aprendizagem não tem método, antes seria da ordem da imitação e da capacidade de cada um em “deixar a capoeira sair” do seu corpo, isto é do corpo criar uma dinâmica sinestésica original sem deixar de ficar atento e de responder às solicitações do jogo.

As dinâmicas de aprendizagem e a peculiaridade dos modos de se mover brevemente apresentadas acima evidenciam que o foco da iniciação à capoeira reside mais na dimensão qualitativa do movimento do que na quantidade ou na perfeição técnica da sua execução. Ora, as qualidades que são declinadas nas “aulas de movimento” entre as quais já evoquei aspectos do movimento – ou, nos termos de Sheets-Johnstone, “estruturas dinâmicas inerentes ao movimento” – tais como força, direção, velocidade, suavidade ou vigor, inscrevem-se nas quatro estruturas qualitativas primordiais do movimento cunhadas pela autora: “Todo movimento tem certa qualidade tensional, linear, de amplitude e de projeção que tem a ver com esforço, com espaço e com tempo” (Idem, p. 123). Mais relevante para a reflexão proposta neste texto do que a denominação adotada ou a repartição das qualidades em quatro domínios, se vincularmos as qualidades à constituição de temporalidades e espacialidades próprias abrem-se novas perspectivas de entendimento da ênfase, dada nessa prática, à variação dos modos de mover-se. Assim, se espacialidade e temporalidade são criadas sinestesticamente, sendo espaço e tempo fundamentalmente constituídos em e através de nossa experiência do movimento próprio (Sheets-Johnstone, 2011.) é interessante perguntar-se quais são os contornos e as peculiaridades do mundo oriundo da experiência sinestésica da capoeira.

### 3. A capoeira é o momento

A enumeração das figuras executadas no decorrer de um único jogo resultaria numa tarefa exaustiva além de estreitar a perspectiva para uma interação particular na qual os movimentos são definidos pela perícia dos jogadores, a tônica da sua relação, o ritmo musical e uma pluralidade de agências<sup>15</sup>. A dificuldade em encontrar regularidades e coerência – e, portanto, sentido – mediante a observação de um jogo que prima pela irregularidade, pela profusão e a ambigüidade de seus movimentos pode, no

---

<sup>15</sup> Não será possível abordar na presente reflexão a relação entre o movimento (ou o corpo) e os diversos elementos que compõem o ritual da roda, entre os quais a música, os preceitos rituais e as pessoas participando (jogadores e platéia). Entre essas diferentes agências que “fazem o corpo fazer” (Despret), apenas focamos as cantigas e as narrativas, atentando às relações entre esse corpo e as figuras de linguagem. É preciso ressaltar, no entanto, que as demais relações e articulações do corpo são igualmente significativas e essenciais à descrição do jogo de capoeira no seu conjunto.

entanto, ser contornada orientando a análise às metáforas que se encontram associadas ao jogo (nas cantigas e nos termos ênicos usados nos comentários dos capoeiristas). Estas são pistas importantes para um estudo da especificidade do movimento. Com efeito, como ressalta Domenici (2009) em seu estudo da epistemologia das danças populares brasileiras: “A dança não existe sem todas as relações de significados criados pelo grupo. O movimento só existe daquela maneira em conexão com a rede de metáforas” (2009:12).

No intuito de indagar qual é a natureza dessas conexões ou relações entre corpo e linguagem, quero apresentar algumas das figuras de linguagem recorrentes nas descrições dos praticantes da capoeira e no repertório tradicional de cantigas. Em meio a um repertório de centenas de cantos e de narrativas (ditados, ensinamentos ou simples comentários em situação) elegi três imagens que conotam ou denotam figuras e ações predominantes no jogo. Ainda há de precisar que são formulações corriqueiras, associadas ao jogo na roda ou aos ensinamentos orais e, portanto, familiares a qualquer capoeirista.

**Entrada e saída:** *na capoeira tem que saber entrar e saber sair* (ditado e preceito); versos de cantiga como *quando eu entro você sai/quando eu saio você entra* ou a variante *quando eu entro você entra, quando saio, você sai*.

**Para cima e para baixo:** *a maré subiu, sobe maré/ a maré desceu, desce maré* e esse refrão de outra cantiga *capoeira é por cima é por baixo é por todo lugar*. Às vezes, a orientação encima/embaixo está associada ao movimento de entrada e saída, como nos versos: *por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar*.

**Fechamento e abertura :** o jogo de angola é chamada de *jogo fechado* ou *jogo de dentro* e o corpo é também qualificado como corpo fechado, no sentido literal de uma postura mais encolhida e no sentido religioso de proteção contra más energias. Existem muitas cantigas que enaltecem esse tipo de jogo mais precavido, como no refrão *jogo de dentro, jogo de fora, jogo bonito é o jogo de angola*.

Este léxico espelha a dinâmica dos movimentos realizados na interação corporal. Apresenta movimentos em todas as direções cujos agentes ou objetos são o corpo, o jogador, o jogo ou a própria capoeira. Dessa forma, evoca (e participa de) um espaço sujeito a mudanças, cujas dimensões e limites são desconfigurados e reconfigurados constantemente. As variações do movimento, em termos de direção, de altura ou de proximidade dos parceiros assim como a expansão ou redução dos limites da roda não são apenas explicitadas ou incentivadas pelas cantigas. Há uma

superposição entre aquilo que se diz e aquilo que se faz, cada um desses âmbitos dando sentido ao outro.

Os jogadores movem-se inventivamente entre polaridades espaciais (encima/embaixo; dentro/fora; idas e vindas); em paralelo, as figuras metafóricas são construídas sobre associações irregulares – simétricas e assimétricas – de antíteses, como, por exemplo, os verbos entrar/sair nas sequências *quando entro você sai* e/ou *quando entro você entra*. Igualmente ao que se observa nas sequências de movimentos, as sequências sintáticas formam fluxos, rupturas, repetições alternando com oposições. Em ambos os jogos, o da linguagem e o do corpo, brinca-se com a alternância, seja alternando os opostos, seja alternando o mesmo.

Dou destaque à figura da alternância, em detrimento daquela da oposição ou inversão que tem sido explorada na maior parte dos estudos das linguagens e simbologias da capoeira<sup>16</sup>, porque falar em polaridades opostas remete ainda a algo estático que não dá conta de retratar um jogo de movimentos, além de evocar uma simetria, isto é um ritmo regular (como o andar). Ora, o ritmo de alternâncias aleatórias da capoeira ecoa a malícia de um jogo que se fundamenta na surpresa e na criatividade. Falar em alternância possibilita adentrar as qualidades espaciais e temporais do movimento, isto é, observar sob que forma o movimento está constituindo o espaço/tempo.

O que está em pauta são as qualidades temporais do movimento: o aparecimento e o desaparecimento, o vai e vem, a fluidez e as rupturas. A roda, tempo e espaço gerado pelos movimentos do capoeirista, configura-se como um ambiente inconstante, instável cujos limites são redesenhados a todo instante o que confere à capoeira a natureza ambígua de luta perigosa e de jogo encantador, alternando esses dois traços dentro de um mesmo jogo ou até de um mesmo movimento. O espaço/tempo da capoeira é fruto de giros inesperados, mudanças de ritmo ou de direção em meio a um movimento, passos titubeantes transformando-se em um golpe certo cheio de vigor, visão de um corpo de ponta a cabeça batendo palmas com os pés.

Com a sua dinâmica de variação constante, seja das constelações de qualidades envolvidas na execução de um movimento, seja das sequências imbricando criativamente um movimento no outro, a capoeira traz à luz um caráter central da

---

<sup>16</sup> A interpretação mais recorrente encontrada nos estudos dos significados da capoeira vincula oposições semânticas e corporais em torno do par alto/baixo a relações sociais e históricas de desigualdade racial, analisando a inversão em uma dimensão simbólica.

experiência sinestésica: a mudança<sup>17</sup>. O jogo tematiza insistentemente a efemeridade do tempo ao apresentar ao olhar um fluxo ininterrupto de movimentos<sup>18</sup>. Do lado dos jogadores, esse fluxo é experimentado pelo imperativo de captar o instante propício a um ataque ou a uma esquivada. Este instante único que não irá se repetir – e que uma contagem do tempo objetivo avaliaria em frações de segundo – determina a eficiência, a estética ou mesmo a própria razão de ser do movimento, de ser este e não aquele outro. Percebe-se assim o estreito parentesco entre movimento e tempo, expresso por um mestre na formulação: “Capoeira é o momento”<sup>19</sup>.

E concluo nos rastros dessa definição: o momento é aquilo que o capoeirista cria movendo-se. Ao lançar mão de constantes variações, alternando-as inesperadamente, ou seja, interpretando a destreza e a criatividade que são a arte da capoeira, o jogador está modelando o tempo sob a forma de momentos fugazes. Mas a iniciação que gera tais habilidades, comentada neste texto, também está sob a égide do tempo. Tempo este que se estende em décadas, remete a séculos de história e à continuidade de uma tradição.

## Referências bibliográficas

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

CSORDAS, Thomas. *Corpo, Significado, Cura*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2008.

DOMENICI, Eloisa. A Pesquisa das Danças Populares Brasileiras: Questões epistemológicas para as artes cênicas. Cadernos do GIPE-CIT/ Universidade Federal da

---

<sup>17</sup> Aponta-se aqui para uma das limitações em que esbarram os estudos sobre dança oriunda da falta de vocabulário para descrever o movimento. As análises costumam deter-se nas posições, negligenciando o fato que o movimento não pode ser aprendido como mudança de posição, pois “o que está em pauta, é a mudança e não a posição” (Sheets-Johnstone, op. cit)

<sup>18</sup> A imagem do fluxo dá um destaque especial ao fato que a capoeira é uma luta dançada ao som de uma orquestra musical. Esse componente essencial do jogo que não pôde ser abordado nos limites desse artigo, merece ser aprofundado. Poderá complementar diversos estudos em que são apresentadas as configurações dessa orquestra e as relações entre esta, os rituais de jogo e a estrutura hierárquica do universo da capoeira.

<sup>19</sup> Depoimento de Mestre Camisa no filme: *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*

Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. –n. 23, out. 2009 - Salvador: UFBA/ PPGAC, 2009

DOWNEY, Greg Educating the Eyes: Biocultural Anthropology and Physical Education.” *Anthropology in Action: Journal for Applied Anthropology in Policy and Practice* 12 (2): 56-71. 2005

\_\_\_\_\_, Scaffolding Imitation in Capoeira: Physical Education and Enculturation in an Afro-Brazilian Art. *AMERICAN ANTHROPOLOGIST*, Vol. 110, Issue 2, pp. 204–213, ISSN 0002-7294 online ISSN 1548-1433. C 2008

\_\_\_\_\_, Seeing with a sideways glance: visuomotor knowing and the plasticity of perception in *Ways of knowing. New approaches in the anthropology of experience and knowing*. Ed Mark Harris, 2007

\_\_\_\_\_, *Learning capoeira: Lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. New York: Oxford University Press, 2005.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira angola como treinamento para o ator*. Salvador, Fundação Pedro Calmon, 2008

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POTTER, Caroline. Sense of Motion, Senses of Self :Becoming a dancer, *Ethnos*, 73 :4,444 – 465, 2008

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

SHEETS.JOHNSTONE, Maxine. *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee, 1966

\_\_\_\_\_, *The Primacy of Movement: advanced Consciousness Research*. Ed John Benjamin Publishing Company, 2011

ZONZON, Christine Nicole. *A Roda de Capoeira angola: Os sentidos em jogo*, 2007 (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais)- Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador.

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

