

PUC
RIO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



FRANCINE SIMÕES PERES

O BRINCAR E A CAPOEIRA
UM OLHAR WINNICOTTIANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

ABRIL - 1999



CTCH

Centro de Teologia e de Ciências Humanas

N.Cham. 150 P437 TESE UC
Título O brincar e a capoeira



Ex.1 PUCB

0141302

FRANCINE SIMÕES PERES

**O BRINCAR E A CAPOEIRA
UM OLHAR WINNICOTTIANO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

ABRIL - 1999

FRANCINE SIMÕES PERES

**O BRINCAR E A CAPOEIRA
UM OLHAR WINNICOTTIANO**

Dissertação apresentada ao
Departamento de Psicologia da
PUC-Rio como parte dos requisitos
para obtenção do título de
MESTRE EM PSICOLOGIA.

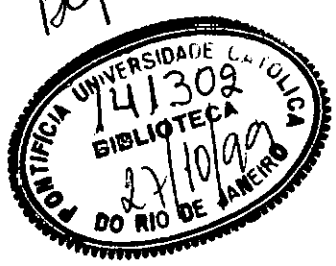
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
PUC-RIO

ABRIL/1999

96032

Bela



150
P437
TEFE UC

AGRADECIMENTOS

À Professora Monique Augras, pela orientação suficientemente boa.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio, especialmente à Vera, à Dudu e à Marise, pela simpatia.

Ao amigo Marco Antônio Guimarães pelas discussões criativas em dias ensolarados.

Ao Marrom, pela convivência e sabedoria de Mestre.

Aos Mestres Angolinha e Toni, por suas histórias de vida.

À mamãe, pelas instalações gráficas e tudo mais.

À querida Martinha pela revisão.

À comadre Paola Terranova, pela diagramação final.

À Lúcia Helena, pela diagramação e editoração iniciais pelas madrugadas.

Ao Aloysio Zaluar pelo desenho de Angolinha.

À Tia Yara pelo gravador.

Ao Leandro "Cangaça" pelas fotos.

Ao Alex "Carrapeta", pelo apoio geral.



*Para Cora e Alex Araripe,
Maravilhosos companheiros de viagem.*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar o processo de construção da pessoa inserida na prática da capoeira. Pensando a capoeiragem como um ambiente *bom o bastante* (Winnicott, 1975), facilitador, para a manifestação espontânea do ser.

A figura do mestre é essencial nesse percurso. É o mestre quem cria um *holding* para seus alunos expressarem-se de forma criativa no *playground* que é a roda de capoeira. É o mestre que nos apresenta a epistemologia do grupo, suas leis e regras que animam a comunidade.

Esse trabalho mostra também que teorias clínicas não são necessariamente restritas ao *setting* terapêutico. Ao contrário, a riqueza da teoria se revela na possibilidade múltipla de aplicações.

Pretendemos também, fazer um convite à brincadeira. Mostrar que o brincar é possível nas diferentes esferas do cotidiano.

RÉSUMÉ

Ce travail étudie le processus de la construction de la personne dans la pratique de la *capoeira*, en pensant la *capoeiragem* comme un milieu suffisamment bon (Winnicott, 1975) pour permettre une manifestation spontanée.

Le rôle du maître de *capoeira* est essentiel dans ce trajet. C'est le maître qui crée un *holding* pour que ses enfants s'expriment créativement. C'est le maître qui nous présente l'épistémologie du groupe, ses lois et les règles qui animent la communauté.

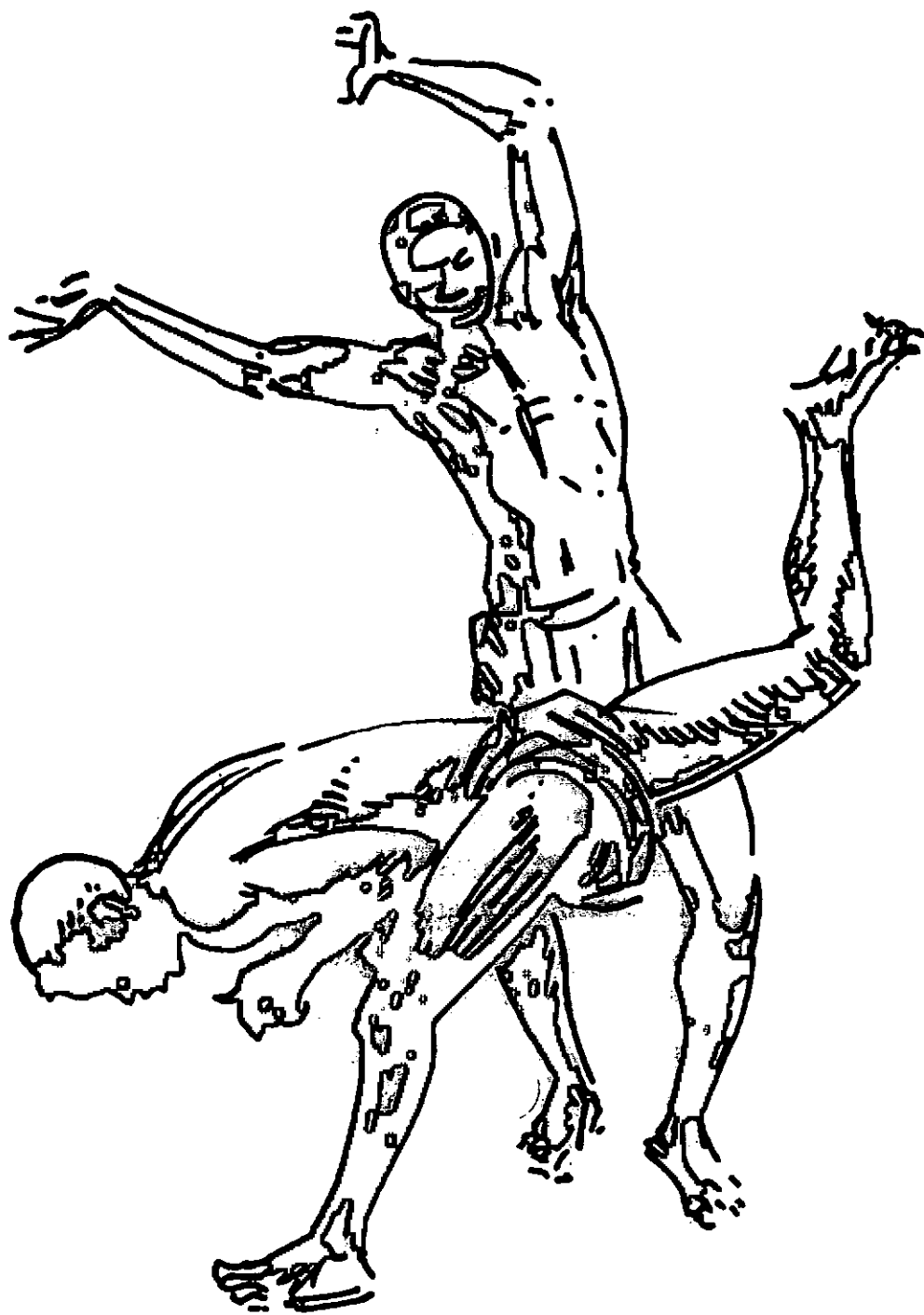
Ce travail montre aussi que les théories de la clinique ne sont pas nécessairement limitées au *setting* thérapeutique, mais que la richesse de la théorie se révèle dans la possibilité multiple de ses applications.

C'est également une invitation à jouer: montrer que le jeu est possible, aux différents niveaux de la vie quotidienne.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. A CAPOEIRA	8
2.1. Um Olhar sobre a história	13
2.1.1. Trabalho X Vadiagem: a capoeira de Bimba também é de Bamba	21
2.1.2. O corpo, um problema nacional	24
2.2. Capoeira Global	29
3. OS TREINOS – A BRINCADEIRA QUE É SÉRIA	37
3.1. A Prática	39
3.1.1 O suor nosso de cada dia	46
3.1.2. Cada canto tem seu encanto	54
3.2. Mergulhando em mares de Winnicott	68
3.2.1. O processo de integração do eu	69
3.2.2. Os objetos transicionais	76
3.2.3. A construção da área de ilusão	78
3.2.4.O brincar e a capoeira	83

4. NA RODA : OS MESTRES	91
4.1. A abordagem biográfica	94
4.2. Mestre Angolinha	97
4.3. Mestre Toni – Um cantador de histórias	103
4.4. Mestre Marrom	108
4.5. Relatos e Teoria – fios de uma rede	114
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
6. BIBLIOGRAFIA	125



1. Dança do n'golo, ou dança da zebra, possível ancestral da capoeira.

1. INTRODUÇÃO

*“O que pesquisa o pesquisador?
Ele próprio, ele é o seu primeiro objeto¹.”*

O objetivo do presente trabalho é estudar o processo de construção da pessoa inserida na prática da capoeira, pensando o espaço da capoeiragem² como um ambiente bom o bastante (Winnicott, 1975), ou seja deflagrador desse processo.

Desde o ano de 1988 faço parte do meio da capoeira da Zona Sul do Rio de Janeiro, quando iniciei a sua prática - fora das salas de aula, embora curricular dentro das disciplinas de Educação Física - na PUC-Rio. Durante esse período de convivência com diferentes grupos, pude perceber o quanto a capoeira não só está aberta, como também de certa forma, acolhe pessoas de diferentes classes sociais, cores, idades, profissões e culturas. Além disso, oferece um lugar privilegiado para o brincar, lugar esse denominado por Winnicott de *“espaço potencial”* (1975:71). Para Winnicott, é somente sendo criativo, brincando, que se pode ser plenamente, nas suas palavras, ser uma pessoa total. No decorrer do trabalho serão evidenciados fios que tecem relações entre o brincar e a criatividade.

¹ *“Que cherche le chercheur? Lui-même - il est son premier objet”* (Barus-Michel, 1986:802)

² Termo herdado do século XIX para designar a prática da capoeira.

A construção simbólica que estrutura a roda de capoeira permite a expressão criativa de cada um dos componentes do grupo³, não só ao jogar, mas também ao cantar e ao tocar diversos instrumentos. A plasticidade dos movimentos, a riqueza rítmica, o saber conviver, e ter uma função na comunidade, são fatores que compõem a “*arkhé*” (Sodré, 1988) ou o saber do grupo.

“[A “arkhé”] Não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força da continuidade no grupo. A Arkhé está no passado e no futuro, é tanto origem como destino(...) Arkhé é esperança, não como utopia, mas como terreno onde se planta o axé da mudança(...) Arkhé traduz-se também por tradição, por transmissão da matriz simbólica do grupo. O verbo latino tradere (de onde se deriva traditio) significa transmitir ou entregar. Mas tradição não implica necessariamente a idéia de um passado imobilizado, a passagem de conteúdos inalterados de uma geração para outra.” (Sodré, 1989:5, grifos do autor)

A *arkhé* pode ser materializada nos *fundamentos da malícia*, ou seja, no saber da tradição e costumes (hábitos) do grupo. É a transmissão desse saber. Veremos que a capoeira hoje é ensinada em recintos fechados (academias) a partir dos treinos. Mas isso é uma prática recente, que vigora desde 1930.

“Mais de uma vez assisti Samuel Querido de Deus lutar, brincar o brinquedo, jogar seus rabos de arraia. Já então era um velho de 70 anos.” (Jorge Amado, 1970:19)

³ Diz-se grupo de capoeira para designar a comunidade que a pratica.

Jogo, arte, luta, dança, esporte ou mero divertimento - “coisa de malandro” ? O fato da capoeira transitar por todas essas classificações, sem que uma exclua a outra, tornou-a objeto de estudo em diferentes áreas acadêmicas: História, Sociologia, Antropologia, Comunicação e, no caso em pauta, Psicologia, especificamente Psicologia da Cultura - ponto de encontro com a Antropologia. Essa “nova”⁴ forma de se pensar a Psicologia se propõe a *“descrever as modalidades pelas quais se constrói e se expressa a pessoa dentro de determinada cultura e a partir dessa observação compreender aspectos fundamentais da realidade humana”* (Augras, 1995:19). Partindo da premissa que *“cultura e sociedade não são quadros externos dentro dos quais a pessoa vai se desenvolver. São aspectos constitutivos da própria personalidade”* (grifos nossos).

Ora, se a Antropologia é o *“lógos”, o discurso que se diz respeito ao ser humano* (Castoriadis, 1982:83), como separá-la da Psicologia? Ou ainda, como separar a Psicologia da cultura? Somos e fazemos cultura. O ser na cultura e da cultura.

A transdisciplinaridade parece ser uma forma de conhecimento que está povoando cada vez mais o meio acadêmico. A idéia de transdisciplinaridade diz respeito à possibilidade de passear, transitar pelas disciplinas, diluindo as suas fronteiras. Já a interdisciplinaridade, diz respeito à soma dos conteúdos de disciplinas distintas, que permanecem separadas, embora interligadas. Sob o nosso ponto de vista, não existem verdades absolutas,

⁴ As aspas devem-se ao fato dessa vertente não ser tão nova assim. Embora ainda ignorada por algumas práticas “psis”, parece ter sido ainda em 1942 que o antropólogo Melville J. Herskovits, em palestra proferida na Bahia, mencionou o termo “Psicologia da Cultura”, publicado em 1948 o livro *Man and his works*. O autor define essa vertente como sendo *“o estudo do indivíduo submetido ao fenômeno da enculturação, que o adapta às normas de conduta já estabelecidas em sua sociedade quando se torna membro dela”* (citado por Augras, 1995:5).

“onde o ou (ou isso ou aquilo), não possibilita a vigência do e (isso e aquilo) acaba deixando de perceber o que a Antropologia (...) evidenciou acerca do relativo, do conceito de universo de significados, do conhecimento de cada grupo, cada povo, cada cultura.” (Guimarães, 1990:14, grifos do autor).

Para definir e apresentar o objeto em questão, além de debruçar-me sobre a obra de Winnicott, recorri ao discurso da História, localizando a capoeira no espaço e no tempo. Tendo sempre em mente a idéia de que a História não tem fatos, e sim versões. Cada um tem uma forma particular (e peculiar) de contar histórias.⁵

Existem publicações remotas sobre a capoeira,⁶ mas, foi a partir da década de oitenta que se deu um *boom*, tanto no que se refere à sua presença no meio acadêmico, quanto ao que se refere à adesão de novos praticantes. Mais ou menos nessa época, o número de mulheres praticando a capoeira começou a crescer vertiginosamente⁷. Sem deixar de mencionar o lançamento recente da revista “Capoeira”, de uma editora paulista, que aproveitou o momento oportuno para expor artigos que tratam desde a história da capoeira, até depoimentos de mestres renomados, como por exemplo, João Pequeno da Bahia.

“A capoeiragem antiga e a moderna tem a sua gíria, a sua maneira de expressão, pela qual são compreendidos os lances do jogo. Deveras arriscados e difíceis, e dependendo de rapidez e hábito, não é sem longa prática que conseguem tais lutadores fazer-se notáveis”. (Melo Moraes Filho, 1888:447,448, grifos nossos)

⁵Sobre esse assunto, ver a obra de Michel de Certeau, *A Escrita da História*, 1982.

⁶“Capoeiragem e Capoeiras célebres” de Melo Moraes Filho (1888), por exemplo.

⁷Existem somente quatro mestras de capoeira. São elas: a Cigana, Presidente da Federação de Capoeira; Sueli Cota do Grupo Cruzeiro do Sul; Edna e Márcia Xangô, sendo que essas duas últimas são consideradas mestradas.

Nesse sentido, tanto “gíria” quanto “hábito” são alicerces da *arkhé*. Edson Carneiro advertia que :

“E a capoeira, junto aos demais elementos do folclore negro, recuará para os pequenos lugarejos do litoral...” (Carneiro, [1963] 1991:220).

Ledo engano... Hoje existem mais de 1200 academias só em São Paulo. Núcleos de ensino em Nova York, Grécia, Itália, França, Alemanha, Portugal, Holanda, Inglaterra... E a tendência é aumentar o número de praticantes, tendo em vista os últimos eventos que tive a oportunidade (e o prazer) de presenciar. Principalmente no que se refere à capoeira para crianças.

O presente trabalho será dividido em três etapas.

No capítulo seguinte, apresentarei a etimologia do termo e fragmentos da história da capoeira. O período a ser contado e, por que não dizer, inventado (Certeau, 1982) aqui, se dividirá em dois momentos de suma importância : entre as décadas de 20 e 30 desse século; e a partir da década de 80 até o período atual. O que não me impede de comentar sobre a capoeira do século XIX, nas ruas, ou mesmo da capoeira escrava - já que tudo leva a crer que foram os escravos os primeiros praticantes dessa arte-luta.

Na segunda parte, enfocarei a construção da pessoa na teoria de Donald Winnicott, explicitando o lugar do brincar no processo de construção do eu. Os conceitos e estágios trabalhados, são os seguintes:

1. Processo de integração do eu e a mãe suficientemente boa;
2. Os objetos e fenômenos *transicionais*; e,
3. A construção da *área de ilusão* e o *espaço potencial* da brincadeira;

Tendo sempre em mente a hipótese de que a prática da capoeira seria um continente suporte para a manifestação da pessoa total, plena em termos de criatividade.

No terceiro capítulo, antes das considerações finais, apresentarei o resultado do trabalho de campo, baseado na abordagem biográfica (Preuss, 1995), tecendo os fios da teoria winnicotiana com os relatos de vida de três mestres. O lugar ou “região moral” (Perlongher, 1987) da pesquisa de campo é o Rio de Janeiro.

O método da observação participante (idem) permeia todo o trabalho. A minha prática na capoeira por um lado fertilizou a idéia da pesquisa, por outro, me fez tornar exótico o que me é familiar, nas palavras de Roberto da Matta (1981).

Logo que iniciei a pesquisa aprendi a ver os treinos com outros olhos. Estando presente não só como capoeirista (*nativa*, na linguagem antropológica), mas também enquanto pesquisadora.

“Não existe subjetividade mais verdadeira, mais profunda e mais autêntica que outras (...). Subjetividade não se mede, pesa ou processa quimicamente para torná-las mais pura e próxima da essência.” (Costa, 1989:28).

Não pretendo defender a idéia de que a prática da capoeira engendra identidades mais “puras”, ou mesmo defender que um determinado grupo ou estilo oferece uma capoeira melhor ou mais “verdadeira” do que outros. Ou ainda afirmar

que a capoeira é uma forma de terapia. E sim, apontar de que maneira ela pode atuar no processo de construção da pessoa.

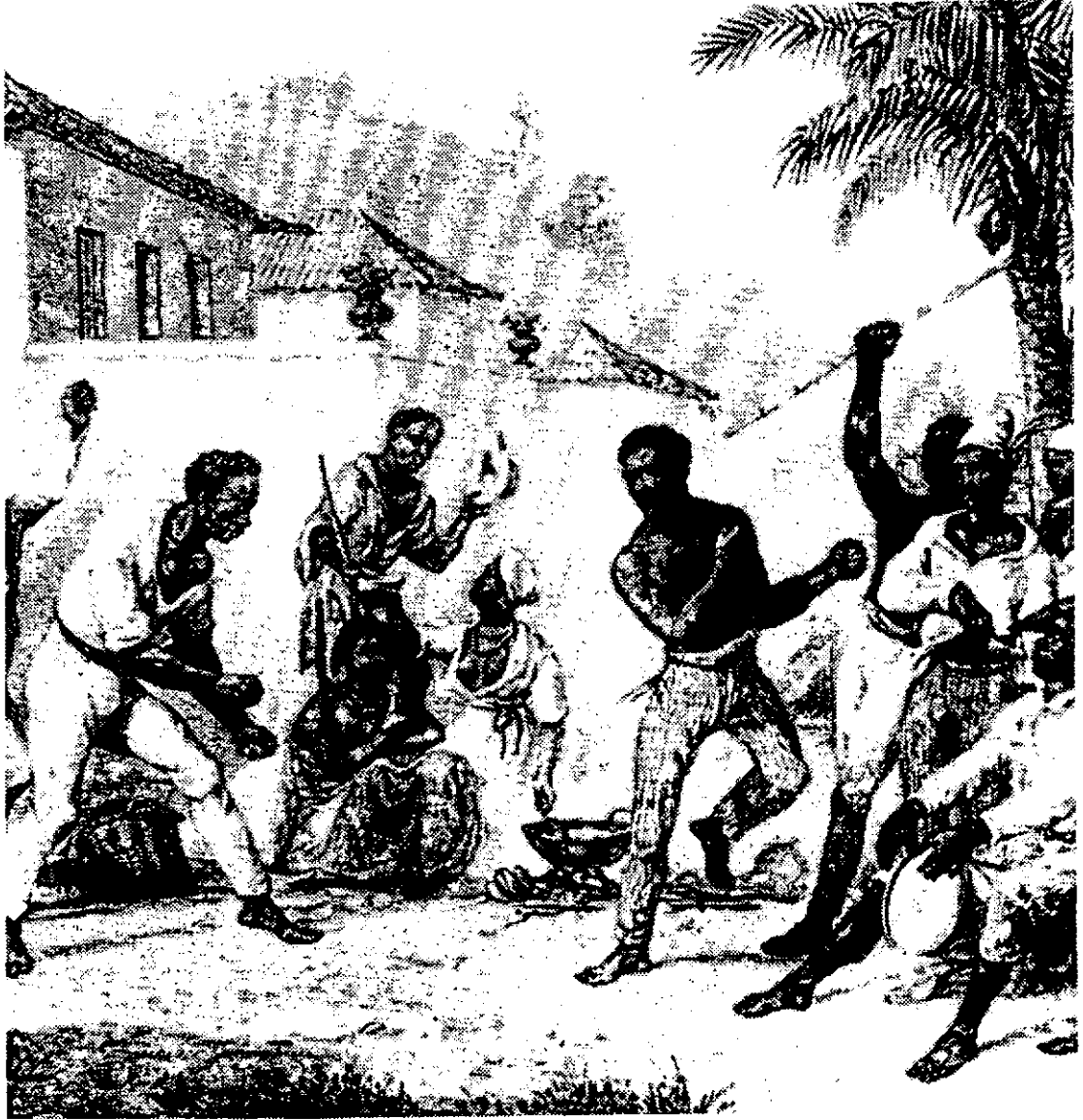
Utilizo-me para tal a noção de pessoa apresentada por Marcel Mauss, em texto datado de 1938. Mauss foi um dos precursores da Psicologia Histórica que pretende estudar o homem de acordo com o seu contexto cultural e histórico (Augras,1995), sem impor um modelo universal e cristalizado. Pretensão esta semelhante a da Psicologia da Cultura que parece estar ausente em algumas teorias psicológicas. Para estudar o homem devemos contextualizá-lo no tempo e no espaço. Ao contrário seria como estudar o peixe fora d'água.

"[A categoria do eu] Longe de ser a idéia primordial, inata, claramente inscrita no mais profundo do nosso ser(...) eis que ela continua, ainda em nossos dias lentamente, a edificar-se, a esclarecer-se, a especificar-se, a identificar-se com o conhecimento de si, com a consciência psicológica." (Mauss, 1974)

Mauss parece ter sido o primeiro a constatar que o corpo é socialmente construído. A citação que segue de Meyerson parece ter raízes no pensamento de Mauss:

"O estudo do eu nos faz constatar que a noção de pessoa é (...) construída, que ela é complexa(...) que ela tem uma data ou melhor datas e uma e uma história" (1948:151)⁸

⁸ "L'étude du moi nous fait constater que la notion de personne est (...) construite, qu'elle est complexe (...), qu'elle a une date ou plutôt des dates et une histoire".



Escravos jogando "a capoeira". Rugendas, [1830].

2. A CAPOEIRA

"A capoeira era uma espécie de jogo atlético, que consistia em rápidos movimentos de mãos, pés e cabeça, em certas desarticulações do tronco, e, particularmente, na agilidade de saltos para frente, para trás, para os lados, tudo em defesa ou ataque, corpo a corpo." (Querino [1922], 1955:73).

Autores do século XIX, como Aluizio de Azevedo (1857-1913) e José de Alencar (1829 – 1877) ilustram seus romances com a figura do capoeira:

"Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era o mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadocio [que tem maneiras "acalhanadas", trapaceiro] de marca, pernóstico, só de maçadas, e de todo se quebrando com movimentos de capoeira." (Azevedo[1890] 1992:62).

Mais recentes são as obras de Jorge Amado, como por exemplo, *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, onde o capoeira é um dos protagonistas da estória.

"Querido de Deus é o mais celebre capoeirista da cidade. Quem não o respeitava na Bahia? No jogo da capoeira Angola ninguém pode com o Querido de Deus, nem mesmo o Zé Moleque que deixou fama no Rio de Janeiro." (1969:36)

Soares (1994) baseou sua análise etimológica em autores do século passado, Antônio Joaquim Macedo Soares e (1889) e Plácido de Abreu (1886). A possibilidade do termo ter sido proveniente de alguma língua africana não foi apontada por nenhum deles. Sendo muito extensa a relação de significados da palavra capoeira, ater-me-ei somente a alguns .

De onde vem o termo capoeira não é uma questão simples, ao contrário, levou estudiosos da língua a grandes discussões e controvérsias⁹. Waldeloir Rego (1968), em sua obra intitulada *Capoeira Angola*, conta que o vocábulo foi registrado pela primeira vez em 1712, no *Vocabulo Português e Latino*, de Rafael Bluteau. Em 1901, foi definido por Alberto Bessa (*A Gíria Portuguesa*): “*jogo da capoeira -jogo de mãos, pés e cabeça, praticado por vadios de baixa esfera (gatunos).*”

As traduções do termo capoeira ora apontam para uma possível origem rural dessa prática, ora apoiam-se na suposta origem urbana, como veremos nas citações seguintes, ambas de Antônio Joaquim Macedo Soares, em seu *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

“capoeira: pequena perdiz de vôo rasteiro, de pés curtos, de corpo cheio, listado de vermelho escuro, cauda curta e que habita todas as matas . Tem um canto singular, que é antes um assobio trêmulo e contínuo do que canto modulado(...)Esse canto só se ouve ao amanhecer e ao anoitecer; assobio cantado que se tira das mãos colocadas ao modo de tubo, e imita a da capoeira. “Tocar capoeira é tirar som igual ao do canto da ave(...)” (Soares[1889]1954:51)

⁹ Sobre etimologia, ver: Rego, 1964 e Soares, 1994.

Ainda com as palavras de Soares:

"Moleque que toca (10) a capoeira; moleque do campo(...) vadio que leva a vida a dormir e brincar, e se diverte em tocar capoeira; escravo da cidade, vadio, malandro, que não sai da rua, dado a peraltagem também o criado livre nas mesmas condições; a peraltagem dos capoeiras, que a princípio consistia somente em exercícios de força e agilidade muscular, e depois passou ao pau e a faca (...) O vadio, o peralta, o livre ou o escravo, dado ao exercício, fazendo ofício de capoeira."

Capitão do mato era aquele que capturava os capoeiras fugidos. Como sugere a seguinte música de capoeira:

*"Quando o nego fugia prô mato, o senhor lhe mandava buscar, e o nego só sassaricava e batia no homem que veio buscar.
Quem é esse homem? Capitão do Mato.
Que homem malvado, capitão do mato(...)"*

Sampaio Ferraz foi uma espécie de "capitão do mato" republicano...
Encontramos as seguintes traduções no *Diccionario Prático Ilustrado*:

*"Capoeira, s.f. (de capão). Cêsto grande ou qualquer compartimento, ordinariamente gradeado, onde se guardam e criam capões outras aves (...) Caminho (...) Espécie de perdiz.
(2) s.f. (tupi capuêra), mata, que se roça ou destinada a roçar-se. S.m. Negro sertanejo, que assalta os viandantes. Capanga."*

¹⁰ O toque de "iúna", usado nas rodas de capoeira regional, foi inspirado no cantar dos pássaros com esse mesmo nome. Os pássaros – macho seduziam as fêmeas com o seu assobio. Nesse jogo, privilegia-se o floreio, movimentos acrobáticos e a "cintura desprezada", técnica inventada por mestre Bimba para os alunos já iniciados ou graduados.

O significado mais conhecido pelos capoeiristas hoje, talvez se aproxime das traduções encontradas nas seguintes obras, “*O gaúcho*” de José de Alencar e “*Bahia*” de Jorge Amado. Para aquele o termo pode ser proveniente do Tupi *caa-apuam-era*, que significa “*ilha de mato já cortado*”. Jorge Amado, em seu livro já citado, com ilustrações do Carybé, nos fala de uma “*capoeira de galinhas*”, referindo-se ao termo como uma espécie de cesto. Esses grandes cestos, que eram carregados pelos escravos - os “*capoeiros*”- no período colonial, eram chamados de “*capús*” e eram usados para desembarcar e carregar mercadorias.(Soares,1994:21).

“O “ca” indígena, que se refere a qualquer material oriundo da mata, da floresta, com o “pu” referente a cesto, indicam o termo nativo que significa cestos feitos com produtos da mata: “ca-pu.” (id.ibid.)

Se nos debruçarmos em alguma fonte mais recente, podemos nos surpreender com as definições tão semelhantes com as do final do século XIX. É o caso das seguintes expressões:

- *“capoeirar- praticar a capoeira,*
- *capoeiragem - vida de capoeira;*
- *capoeirada - designação das maltas de capoeiristas que no século XIX e princípio do século XX provocavam desordens e promoviam agressões em desfiles, festas, aglomerações etc”.* (Aurélio,1986)

A diferença, sem dúvida, é que hoje em dia não existem mais as “maltas” – os bandos de capoeira - e sim os grupos. Ademais, a prática da capoeira deixa de ser um privilégio dos negros, ainda no século XIX, quiçá na atualidade, onde em muitos lugares, vêem-se mais brancos do que negros nas rodas de capoeira. A prática atual é bem diversa não só da do século passado, como também da capoeira praticada nas ruas no início do século. Vale ressaltar que em Portugal, “malta” é uma gíria que significa o mesmo que “galera” aqui no Rio.

Fala-se jogar capoeira, já que é um jogo que não deixa de ser uma dança ou uma luta. No entanto, é comum pessoas de fora desse circuito dizerem “lutar” capoeira, dificilmente pessoas “nativas”.

Fecho com as palavras do mestre de capoeira Nestor “Gênio”, ou como também é conhecido, Nestor Capoeira - que podem ser encontradas em seus livros e discos:

“Meu camarada, o capoeira é muito mais que um lutador que dá pernada. Ele é um artista, sua força é a alegria de viver. Ele conhece a palavra chave “Amor”. Amor, e no entanto o capoeirista sabe: a maldade existe. Será que tu ainda não ouviu o que se anda cantando por aí? Galo já cantou, já raiou o dia...” (Nestor Capoeira, 1985)

2.1 Um Olhar sobre a história

“Creou-a o espírito inventivo do mestiço, porque a ‘capoeira’ não é portuguesa nem é negra, é mulata, é cafusa e é mameluca, isto é, é cruzada, é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha do fadista da ‘mouraria’ lisbôeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do Índio nos saltos rápidos, leves e imprevistos para um lado e outro, para vante e, surpreendentemente, como um tigrino real para traz, dando sempre a frente ao inimigo.” (L.C. Revista Kosmos, 1906)

A história da capoeira e suas vicissitudes se confunde com a própria história do Brasil. Podemos pensar a capoeira como um *“ser histórico, que se transforma junto com o sistema social do qual faz parte.”* (Augras, 1988:2). Com tons diferentes, a capoeira colore o cenário brasileiro há pelo menos três séculos.

“O historiador nunca alcança a sua origem, mas apenas estágios sucessivos de sua perda(...) Uma leitura do passado por mais controlada que seja pela análise de documentos, é sempre dirigida para o presente.” (Certeau, 1982:34)

O período a ser tratado aqui - já que não é possível reconstituir a história, nem ao menos parte dela - será dividido em três momentos. Um é sobre a capoeira escrava, ou seja, a praticada até meados do século XIX. O segundo se refere ao Estado Novo e alguns anos que o antecedem. O último mas não menos importante está dirigido para o período desde a década de 80 até a atualidade. A escolha desses períodos não foi aleatória - se é que é possível fazer alguma escolha de objeto de pesquisa em vão. Supõe-se que a capoeira escrava foi a primeira a ser

praticada, a semente da atual. Falar de origem nos parece uma forma positivista de fazer história, o que se pretende aqui é situar de alguma maneira a capoeira no tempo. Na década de trinta deu-se a institucionalização e a tentativa de desmarginalização da capoeira e outras manifestações populares. Época do governo paternalista de Getúlio Vargas. E foi, aproximadamente, a partir de 1980, que houve uma grande adesão à prática da capoeira, não só no Brasil, como em nível internacional. Adesão essa que vem crescendo gradualmente.

Passos (1995) batizou esses três momentos da seguinte maneira: escravidão, marginalidade e academias. Vamos a eles.

“Movidos pelo instinto natural de preservação da vida, os escravos descobrem no seu corpo a essência da sua arma(...) Tendo como mestra a mãe natureza, notando nas brigas dos animais as marradas, coices, saltos e botes, utilizando-se das estruturas das manifestações culturais trazidas da África [como por exemplo, o n’golo, a dança da zebra] (...) os negros criam e praticam uma luta para enfrentar o inimigo.(Azevedo,1984:15 e16, grifos nossos).

De fato, hoje em dia, existem golpes com nomes de animais, “rabo-de-arraia”, “vôo do morcego”, sem falar nos apelidos.

Segundo historiadores, os escravos praticavam a capoeira nos quilombos que eram uma espécie de refúgio de escravos fugidos. O Quilombo dos Palmares - onde era cultivado uma grande variedade de frutos e grãos, numa espécie de subsistência - foi um dos mais importantes. A *“maior e a mais duradoura comunidade de escravos fugidos da história do Brasil”* (Graden, 1993:195). Ganga Zumba (*“grande líder” “ou senhor”*) era um dos líderes dessa região palmarina. Posteriormente, seu filho Zumbi (*“general” ou “deus das armas”*) tomou o poder. Ambos acabaram por serem assassinados. A policultura praticada fez com que os habitantes de Palmares não

sofressem tanto com a seca e a fome que se alastraram pelo litoral. Ficou famoso o poema de Castro Alves (1870) intitulado "Saudação a Palmares", onde o autor traz à tona seus ideais abolicionistas.

Tudo indica que a capoeira era não só um aperfeiçoamento de defesa e ataque travestido em dança, como também uma forma de linguagem - já que os escravos eram propositalmente separados se falassem a mesma língua.

"A comunidade de Palmares floresceu no interior da capitania de Pernambuco (hoje estado de Alagoas) desde cerca de 1597 até sua destruição em 1694. Assim chamado por causa das milhares de palmeiras que existiam dentro de suas fronteiras(...)Fundado por 40 escravos que fugiram das plantações de açúcar ao sul da capitania(...)" (Graden, 1993 :189).

Muitos capoeiras serviram à Guerra do Paraguai (1865-1870), como "verdadeiros patriotas". Segundo o historiador Gorender (citado por Graden), cerca de cem mil afro-brasileiros morreram nessa batalha! (op.cit.:201). Alguns escravos foram libertos, com a condição de servirem de linha de frente na Guerra do Paraguai. Eram conhecidos como "Batalhão de Zuavos"¹¹.

Em 1871 foi assinada a Lei do Ventre Livre, que libertava as crianças nascidas de mães escravas. Libertas por lei, e na prática?

Em maio de 1888, quando foi assinada a Lei Áurea - que pretendia libertar os escravos - a capoeira, embora já o fosse potencialmente entra em sua "fase marginal". Oficialmente, é proibida por lei em 1890, através do Decreto 487:

¹¹ "s.m. Soldado de infantaria argelino" (Novo Dicionário Aurélio, 1986)

art 402. "Fazer nas ruas ou praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecido pela denominação de capoeiragem; pena de dois a seis meses de reclusão".

Liberta-se os escravos e proibe-se suas manifestações culturais.

O artigo supracitado foi seguido à risca somente no Rio de Janeiro. Em Recife e Salvador, grandes focos da prática da capoeira até hoje, isso não ocorreu. Nesta época não existiam grupos, e sim as maltas – bandos de capoeira que aterrorizavam a elite carioca do século passado. Liderar uma malta dobrava a pena imposta ao capoeira. Antes mesmo da capoeira ser ilegal haviam presos por esse motivo, como nos mostra o anexo 3, referente ao período entre os anos de 1885 e 1890. *"Foram localizados 105 capoeiras presos entre 21 de julho e 19 de setembro de 1885 e 110 capoeiras presos no período que vai de 15 de novembro de 1889 a 13 de janeiro de 1890"* (Bretas, 1991:241).

"Os capoeiras formam maltas, isto é, grupos de vinte a cem, que à frente dos batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., provocavam desordens, esbordoam, ferem..." (Melo Moraes, 1888:445).

A escolha dos dias para o *"exercício da rebeldia"* não era aleatória, como nos conta o historiador João José Reis (1986):

"Aliás, a escolha de dias santos, domingos e feriados para o exercício da rebeldia, fazia parte do modelo de movimentação política dos escravos na Bahia e no mundo. Ao contrário dos rebeldes modernos, que concentram seus protestos nos dias de trabalho - a greve sendo modelo típico - os rebeldes escravos agiam principalmente nos momentos de lazer." (p.87)

Ora os capoeiras eram violentos, ora presepeiros, acompanhando procissões com as pernas para o ar, exibindo a sua destreza.

Os capoeiras faziam um “tremendo fuzuê”¹² nas ruas do Rio. Os chefes das maltas – último degrau da escada hierárquica da época; loteavam a cidade, tendo domínio e poder em determinadas áreas. Seria interessante comparar os privilégios de chefes de maltas e mestres de capoeira. Em alguns pontos poderiam convergir, noutros, divergir bastante. É o que nos faz pensar a seguinte reportagem do dia 8 de abril de 1848, publicada pelo *Jornal do Commercio* :

“Morto por capoeiras – José Francisco da Silva Guedes, 21 anos, estudante de comércio, morador na rua Príncipe dos Cajueiros[hoje Barão de São Félix], n. 103, foi envolvido ontem por uma malta de capoeiras em desordens na esquina da rua do Sabão[hoje mão de descida da Presidente Vargas] com Campo de Santana. Ao tentar escapar foi atingido por uma navalhada e uma facada. Caminhou até a rua de Santana mas caiu. Aconteceu no dia 5 e motivou a morte do estudante na noite do dia 6. O assassino, um negro capoeira escapou até agora às pesquisas da Polícia.

O uso da navalha em rodas, praticamente se extinguiu. O que permaneceu, sob uma forma de brincadeira, foi o gesto de cortar o adversário com uma navalha fictícia, ora no pescoço, ora na cintura. Alguns estudiosos evidenciaram a iminência entre os capoeiras cariocas e os portugueses de classe baixa, principalmente os fadistas que também se utilizavam da navalha.

¹² “fuzuê. 1.Festa, função. 2.Barulho, confusão, conflito. V. rolo.” (Aurélio,1986:825)

"Quem era o fadista? Personagem destacado da marginalidade lisboeta do século XIX, fazia parte junto com as prostitutas, marinheiros, vagabundos e rameiras, do universo(...) lusitano." (Soares, 1994:14).

O uso da navalha não era um privilégio dos capoeiras. Alguns chefes de polícia eram exímios navalhistas.

"Com essa navalha, ele [o chefe de polícia] raspa a cabeça dos negros. Os seus agentes subalternos raspam as barrigas, o chefe raspa as cabeças." (Raul Pompéia, citado por Bretas, 1991:241)

No Rio e na Bahia, as primeiras mulheres a praticarem a capoeira parecem ter sido as prostitutas e as baianas, que eram as que transitavam mais pelas ruas sozinhas, ambas para o seu sustento. Atitude que no século passado, e, em alguns lugares até hoje, não era bem vista para uma "boa dama".

Ficou para a história o "causo" onde o capoeirista venceu o japonês Miako, lutador de *jiu-jitsu*, em 1909. Em livros, palestras ou "bate-papos", já foi muito comentado.

"Seu momento culminante eles [os capoeiras] o viveram em 1909, quando o carregador de café da Saúde, o negro Ciríaco, liquidou com um rabo de arraia o japonês Miako – o primeiro dos bons lutadores de jiu-jitsu chegado ao Rio, e que se exibia(...) no Concêrto. Avenida Pascoal Segreto, onde seria o Liceu de Artes e Ofícios, palco também dos triunfos do lutador filho de "Marechal de Ferro" (Gerson, 1959:157)

Por mais violento que seja o grupo na atualidade, não chega “aos pés” dos feitos sanguinolentos das maltas. Pode até acontecer algum acidente, mas estatisticamente é insignificante perante o número de rodas que assistimos hoje em dia. Sem dúvida a relação de camaradagem tanto no que se refere aos chefes de maltas, quanto aos mestres de capoeira em suas vizinhanças, permaneceu.

“Cada malta tem a sua denominação: a “Cadeira da Senhora”, é a da freguesia de Sant’ana; “Três Cachos”, a da freguesia de Santa Rita; “Franciscanos”, a de São Francisco de Paula; “Flor da Gente” a da freguesia da Glória; “Espada” a do largo da Lapa; “Guaiamú”, a da Cidade Nova; “Monturo” a da praia de Santa Luzia, etc.” (Melo Moraes, 1888:445)

Cada freguesia era (e é) centralizada por uma igreja.

Posteriormente as maltas se fundiram em duas, a dos “nagoas”, e a dos “guaiamus”.

“Os nagoas seriam identificados com uma tradição escrava e africana da capoeira(...) Os guaiamus deveriam ser ligados a uma raiz nativa e mestiça, próxima dos libertos e pardos.” (Soares, 1994:95.)

De fato, nagô significa “*gente da nação nagô da costa dos escravos da África Ocidental*”. (idem:45)

E a área ocupada pelos guaiamus correspondia à antiga região pantanosa do Rio, onde habitavam os crustáceos com o mesmo nome.

A CAPOEIRA



TYPOS E UNIFORMES DOS ANTIGOS NAGOAS E GUAYAMUS
SENDO OS PRINCIPAES DISTINCTIVOS DOS PRI-
MEIROS CINTA COM CORES BRANCA SOBRE A ENCARNADA
E CHAPEÓ DE ABA BATIDA PARA A FRENTE E
DOS SEGUNDOS COM CORES ENCARNADAS SOBRE A BRANCA
E CHAPEÓ DE ABA ELTVADA NA FRENTE.

Tipos e uniformes dos antigos nagoas e guaiamus

Os guaimus eram conhecidos pela cor vermelha e os nagôs pela branca. Os capoeiras tinham o hábito de usar um lenço de seda no pescoço, com a cor referente a de sua malta, acreditando que esse tipo de tecido resiste ao corte da navalha.

As maltas aterrorizavam o cenário carioca,

“ provocando tumultos, e(...), pouco a pouco incorporadas à atividade política, produzindo segurança ou insegurança, dependendo de quem seja o dono do comício e da eleição” (Bretas, 1991:240)

A República é proclamada em 1889. João Batista Sampaio Ferraz foi o primeiro chefe de polícia republicano. Era conhecido como o “cavanhaque de aço”, e dizem as “más línguas” que tinha conhecimentos de capoeira. Embora nada na história mude de um dia para o outro, assim o queriam os que estavam no poder, era necessário diferenciar o novo regime de seu antecessor. E, para os capoeiras, a situação ficou ainda pior.

“É necessário afirmar os valores novos do ideário republicano e demarcar a diferença com a situação decaída Brasil Império]. É nesse conflito que os capoeiras se tornam vítimas(...)os capoeiras enfrentarão com a República vigorosa campanha de extermínio” (Bretas, 1991:239)

Sampaio Ferraz fez fama com suas vitórias sobre os capoeiras. As maltas já não eram mais as mesmas, faltavam muitos de seus integrantes. O destino mais comum dos capoeiras tinha um endereço: o presídio da ilha de Fernando de Noronha. Alguns conseguiram voltar, mas não se organizaram mais em maltas, dispersaram-se pela cidade.

"Por isso prefiro estar cá/Neste inferno eternamente/A estar nesta terra quente onde canta o sabiá/ O Sampaio anda a dar cabo/ De todos os capoeiras/ E não é de brincadeira/ O Sampaio... é mesmo o diabo/Quem isto tudo escreveu/Para que nos jomais saia/ É o tal Manduca da Praia/Capoeira(já morreu).(Diário de Notícias, 13/12/1889, idem).

Os aspectos lúdicos, da brincadeira e do jogo; festivos; violentos e políticos parecem ter estado sempre presentes no universo da capoeiragem.

2.1.1. Trabalho X Vadição: a capoeira de Bimba também é de Bamba

O período das academias é inaugurado durante o Estado Novo, década de trinta, quando a capoeira é legalizada e vigora até os dias de hoje. Até então a capoeira era aprendida de "oitiva" (mestre Bimba citado por Itapoã,1982:14). Ou seja, não havia um método de ensino, o aluno aprendia olhando os mais experientes. Essa "técnica" não deixa de ser usada até hoje, mas, somada a outras mais elaboradas.

Foi Manoel dos Reis Machado (mestre Bimba, 1900-1974) quem introduziu as seqüências de ensino no aprendizado da capoeira. A capoeira de Bimba escancarou as portas da capoeira para as classes mais abastadas. Porém, desde o final do século XIX, a capoeira já era praticada por pessoas de elite. Mestre Bimba levanta a bandeira da "Luta Regional Baiana".

Provavelmente Mestre Pastinha (1889-1981) - figura ilustre da Capoeira Angola - que fundou (oficialmente) a sua academia em 1941 tinha uma maneira de transmitir a capoeira menos metódica e mais espontânea. "Guardião da Capoeira

Angola”, é assim chamado por Jorge Amado. Filho de um comerciante espanhol com uma mulata baiana, herdou de seu pai o sobrenome Pastiña. O uniforme de seu grupo parece ter sido inspirado nas cores (amarela e preta) de seu time de futebol, Ipiranga.

O projeto político do Estado Novo traduziu-se num verdadeiro “redescobrimto do Brasil”. Traz em seu bojo uma crítica dirigida tanto às formas de governo liberais (República Velha, 1889-1930), quanto às totalitárias (fascistas ou comunistas). A nova democracia se propunha a ser humana, justa e, portanto, social, distinguindo-se da democracia liberal. Instaura-se uma nova concepção de cidadão, o que goza dos direitos civis, políticos e sociais.

Segundo Angela Maria de Castro Gomes (1982), o despertar da consciência das massas no Brasil, se deu no início do século XX, engendrando uma possível revolução proveniente dessa classe ou uma desordem total suscetível a um Golpe de Estado. A pobreza, a miséria, a criminalidade, não eram problemas exclusivos das classes menos abastadas, e sim, sintomas da sociedade como um todo.

“O Estado Novo deveria então integrar-se à vida popular dando melhor assistência social às populações, mais amparo e dignidade à personalidade humana.” (Gomes, 1982:126).

Dignidade essa obtida, é claro, através do trabalho. Para haver um bem estar do povo, este deveria ser ordenado e capturado pelas idéias do projeto político estadonovista, que traz no seu espírito a questão da valorização do homem através do trabalho.

“É a partir deste momento que podemos identificar toda uma política de ordenação do mercado de trabalho, materializada na legislação trabalhista, previdenciária, sindical, e também, na instituição da Justiça do Trabalho. Podemos detectar também toda uma estratégia político ideológica de combate à pobreza, que estaria centrada justamente na promoção do valor ao trabalho.” (idem:152)

Na tentativa de “restaurar” a identidade brasileira, algumas práticas como o samba e a capoeira, passaram a ser literalmente controladas, institucionalizadas e “apadrinhadas” por Getúlio, que assumiu o poder em 1930. Outras manifestações artísticas populares ou de elite foram atuantes na tentativa de modelar o que é brasileiro. E foi durante o Estado Novo, que os centros de Umbanda (forma de sincretismo religioso afro-brasileiro) foram cadastrados.

O mestiço, outrora desprezado, é agora valorizado.

“O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro. Os intelectuais da virada do século XIX, pensando dessa maneira, só podiam olhar com desprezo as manifestações culturais (como os ritmos negros pré-samba ou a feijoada) que décadas depois seriam transformadas em motivo de orgulho e zelo preservacionista para o “povo brasileiro”. (Vianna, 1995:63)

A capoeira era uma dessas manifestações. Todavia, para se transformarem em símbolos nacionais, pagaram o preço. A figura carismática de Vargas, por vezes escondia a censura que trazia em seu discurso autoritário.

As instituições abaixo citadas foram todas criadas no período de Getúlio: O Ministério da Educação e Saúde (1930), o Instituto Nacional do Livro (1937), o Serviço do Patrimônio Artístico e Cultural (1936) e o Serviço Nacional de Teatro (1937).

Getúlio Vargas de mãos dadas com a produção cultural, nada tinha a temer em relação à possíveis críticas ao conteúdo de seu governo.

Como resultado desse incentivo ao trabalho e ao trabalhador, surge nas letras de samba, um novo personagem: o malandro regenerado. Embora tenha sido gravada por Chico Buarque somente em 1978, sua música remonta essa época:

"Eu fui à Lapa e perdi a viagem, que aquela tal malandragem, não existe mais.(...)abandonou a navalha, tem mulher e filho (...) dizem as mais línguas que ele até trabalha mora lá longe e chacoalha nos trens da central..."

2.1.2. O corpo, um problema nacional

Para que o cidadão fosse um bom trabalhador deveria estar com o seu corpo são. O corpo passa a ser tratado como um problema nacional. É então implantada uma nova forma de medicina social que era praticamente inexistente. Se o novo projeto político tem como objetivo formar o cidadão brasileiro, seu corpo deveria ser educado.

A implantação da Educação Física se dá justamente nesse cenário, onde o homem deve ser padronizado. Inezil de Penna Marinho, técnico de Educação Física do Ministério da Educação e Saúde (1940), afirma que *"à Educação Física está reservado papel preponderante na padronização de nossa raça"* (citado por Vieira, 1995 :81)

Em 1933, foi fundada a Escola de Educação Física do Exército do Rio de Janeiro. Foi criada nessa época, uma espécie de polícia especial

*“encarregada de dissolver manifestações contrárias à política de Getúlio Vargas(...) Em se tratando de uma polícia de choque, que só saía para intervenções rápidas, a instrução preparatória mais especializada era a defesa pessoal : box, luta-livre, jiu-jitsu e **capoeiragem**. (idem:64, grifos nossos)*

Ao que parece a capoeira estava de algum modo servindo à ideologia política da época. Por um lado exerce a sua função de luta, por outro, era o “verdadeiro esporte nacional”. E, em termos políticos, não estava sozinha, vide as letras de samba compostas nesta época.

*“Foi nesse ambiente político que mestre Bimba emergiu como o líder capaz de traduzir para os códigos da capoeira, em suas diversas dimensões (gestuais, rituais, musicais ...) o espírito da **disciplina** e da **eficiência** que marcava a sociedade brasileira da época. Pode-se afirmar que a história da capoeira Regional, no início da década de 30 até meados da década de 50, é a história da **aproximação de mestre Bimba com as instituições oficiais e seus representantes**. (Vieira,1995:70, grifos nossos).*

O método de Bimba muito se aproxima das aspirações do Estado Novo voltadas à uniformização, eficiência e disciplina dos corpos. O sistema hierárquico da capoeira criado por Bimba, assemelha-se ao ritual acadêmico, marcado por formaturas. As formaturas aconteciam de seis em seis meses e tinha patronos, oradores, paraninfos, discurso e diplomas! A escala hierárquica era composta por três estágios, calouro, formado e formado especializado. O aluno se formava de seis meses a um ano, recebendo uma medalha e um lenço de seda. O uso do lenço de seda nos remete à capoeira praticada ainda no século XIX, servia como proteção ao corte da navalha. Em relação à medalha, parece ser uma forma militar de homenagem. Depois de formado vinha a especialização.

A disciplina utilizada por Bimba envolvia uma punição. A punição muitas vezes se dava sob a forma de multas. *“A punição, ainda que simbólica, aparece para impedir que determinadas atitudes individuais coloquem em questionamento os novos valores revelados pelo líder.”* (Vieira, 1995:163)

As aulas aconteciam três vezes por semana, com a duração, em média, de uma hora cada. Durante o curso, o capoeirista aprendia a ginga, as oito seqüências de Bimba, entre outros movimentos, como os de “cintura desprezada”. Sem deixar de mencionar as famosas emboscadas no mato, verdadeira preparação para militares. Dizem ainda que Bimba ensinava o manejo de armas de fogo.

O objetivo primeiro do método de Bimba era ser mais eficiente do que a capoeira tradicional. Para isso, o mestre tomou emprestado golpes de outras lutas e os adaptou à capoeira. Mestre Itapuã, formado por Bimba, nega veementemente esse último fator. Antes, na capoeira, não existiam agarramentos, muito pelo contrário, os capoeiras praticamente não se tocavam. Usar roupas brancas implicava sempre um desafio: não se sujar.

Bimba não aceitava vagabundos em sua academia. *“Você trabalha? Onde? Você estuda? Onde? Aí se o cara não fazia nada, “não, vadio aqui não.”* Outrora, a capoeira era praticada por malandros, vadios. Agora, ao menos na academia de Bimba, é privilégio de quem trabalha e/ou estuda. Em contrapartida, o ato da capoeira é chamado até hoje de vadiação. Mestre Pastinha falava que a capoeira é uma coisa vagabunda, uma coisa como outra qualquer, *“tudo que a boca come”*.

Vale transcrever um fragmento da carta de um malandro(vadio), datada ainda do final do século passado:

" (...) Ora eu sou malandro e prezo-me disso. A minha ocupação habitual é não me ocupar de cousa nenhuma; todos os meus afazeres resumem-se em não ter o que fazer. Infelizmente não me sobra tempo para outra cousa. Não trabalho; em primeiro lugar porque não gosto; em segundo porque não preciso; em terceiro, porque não quero." (citado por Cancelli [1889], 1995:53).

Esse não passava nem pela porta da academia de mestre Bimba...

Em sua academia havia um quadro com nove itens, numa espécie de nove mandamentos contra o *"ethos marginal"* (Vieira, 1995:166)

"1. Deixe de fumar. É proibido fumar durante os treinos;

2. Deixe de beber. O uso do álcool prejudica o metabolismo muscular;

3. Evite demonstrar aos seus amigos de fora da roda da capoeira os seus progressos; Lembre-se que a surpresa é a melhor aliada numa luta;

4. Evite conversa durante o treino. Você está pagando o tempo que passa na academia e observando os outros lutadores, aprenderá mais;

5. Procure gingar sempre;

6. Pratique diariamente os exercícios fundamentais;

7. Não tenha medo de se aproximar do oponente. Quanto mais próximo se mantiver, melhor aprenderá;

8. Conserve o corpo relaxado;

9. É melhor apanhar na roda que na rua."

A partir do uso do método de ensino de Bimba é que nasce o "atleta da capoeira" que vai de sentido oposto, na sua forma de agir, da personagem do malandro, que bebe e não tem vida regrada. Segue a figura do malandro capoeira nas palavras de Edmundo (1928:38-9):



"Fala forte. Gargalha. Cheira a aguardente e discute. É o capoeira.

Sem ter do negro a compleição atlética ou siquer o ar rijo e sadio do reino, é, no entanto, um ser que toda gente teme e o próprio quadrilheiro da justiça, por cautela, respeita.

Encarna o espírito da aventura, da malandragem e da fraude(...) o homem franzino e leve transfigura-se. Atira longe o seu feltro chamorro, seu manto de saragoça e aos saltos, como um símio, como um gato, corre, recua, avança e rodopia, ágil astuto, cauto e decidido. Nesse manejo inopinado e célere, a criatura é um ser que não se toca, ou não se pega, um fluido, o imponderável. Pensamento. Relâmpago. Surge e desaparece."

O capoeira das academias – que salta, tem os corpos definidos e às vezes até deixa ser tocado - é bem distinto do malandro, mas não deixa de sê-lo no imaginário social.

Esse período aqui tratado, marca justamente a passagem da capoeira das ruas às academias.

"Eu amo a rua(...) Tudo se transforma, tudo varia - o amor, o ódio egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua." (Rio [1906] 1995:3)

Mesmo enquadrada em recintos fechados, a capoeira é como a rua : é de todos e de ninguém. Como diz João do Rio, "*Jogar capoeira é o mesmo que jogar mandinga [feitiço]*" (p.79). O capoeira sabe, a mandinga não se ensina, a mandinga está no ar.

Atualmente são inúmeros os grupos de capoeira no Brasil e no mundo. No exterior, principalmente nos Estados Unidos e Europa. É muito comum, estrangeiros virem para o Brasil numa forma de intercâmbio cultural com brasileiros. Falamos todos a mesma língua, a capoeira. Talvez, nessa forma de linguagem possam todos ser mais criativos e mais espontâneos com seus corpos.

2.2. Capoeira Global

Para apresentar um exemplo de como a capoeira se situa hoje no Rio de Janeiro¹³, será abordado nesse módulo parte do trabalho desenvolvido por mestre Camisa, José Tadeu Carneiro Cardoso, 45 anos, o “Camisinha”, como era conhecido quando foi trazido pelo seu irmão mais velho, “Camisa Roxa”, para o grupo Senzala de Capoeira. Camisa é baiano, presidente do grupo ABADÁ¹⁴ (Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira), fundado em 1987. Começou a praticar a capoeira aos seis anos. A maneira como esse mestre lida com a capoeira se reflete na forma que ele a transmite aos seus alunos e integra o cenário da capoeira contemporânea carioca. Existem em torno de 30000 capoeiristas associados ao Camisa espalhados por todo o Brasil e por todo o mundo.

Mestre Camisa tem uma visão do mundo da capoeira bem diferente da que me é passada durante os treinos sob a orientação de mestre Marrom, um dos entrevistados em campo. O que não deixa de enriquecer o presente trabalho. Afinal, cada um (aluno), com seu cada qual (mestre). Lembrando que é sempre bom respeitar as diferenças. *Vive la différence!*

¹³ Os mestres entrevistados são todos residentes no Rio de Janeiro. Sendo assim, no capítulo quatro, destinado à pesquisa de campo, falei mais sobre essa questão. Um dos mestres selecionados para entrevistas não concordou em dar depoimento nenhum para alguém que faz parte de um grupo o qual ele é dissidente.

¹⁴ Abadá: “ blusa típica da Nigéria, usada pela baianas [e capoeiras] em Salvador.” (revista capoeira(2)).Ou. ainda, “camisolão folgado e comprido, usado pelos nagôs, semelhante ao traje nacional da Nigéria.”. “Abadá. tambor usado nos babaçus da Amazônia.(Ferreira, 1986)” Hoje, alguns chamam de abadá a calça branca elanca amarrada na cintura por uma corda, outras, o traje completo, a calça e uma espécie de bata também branca.

As informações trazidas aqui foram obtidas através de entrevistas televisivas, jornais, pesquisas sobre capoeira e, algumas visitas a esse grupo. Algumas ainda em 1989, outras no presente ano (1999). Em 1989 tive a oportunidade de participar e trabalhar – no senso elaborado por Liberac Simões, capoeirista e atual doutorando na UNICAMP - em evento intitulado *Rio World Samba and Capoeira Meet*. Nesta época, os grupos Senzala e Abadá ainda se frequentavam, mas essa relação já estava no fim.

O evento promovido pelo mestre Camisa, em agosto de 1997, sob o título de “Jogos Mundiais”, traduz a sua importância em relação à disseminação da prática da capoeira em todo o mundo. O acontecimento foi composto por cerca de quatro mil capoeiristas, e teve seu encerramento apoteótico com o aulão, onde todos os participantes faziam os mesmos movimentos na praia de Copacabana, comportando pessoas de diferentes idades e nacionalidades. Para o mestre, a capoeira não é privilégio de uma determinada idade, “vai dos 2 aos 102”. Durante o evento foram promovidas rodas de capoeira, aulas práticas com instrumentos (pandeiro, berimbau e atabaque), rodas de maculelê e palestras. Falaremos sobre o maculelê de Popó de Santo Amaro no capítulo seguinte.

Ainda conhecido como Camisinha, ingressou no Grupo Senzala em 1974, já com conhecimentos de capoeira Angola e Regional. O grupo Senzala foi formado em 1964, por jovens da Zona Sul do Rio, em sua maioria de classe média e brancos. Com exceção dos “mascotes” do grupo, a grande dupla, hoje mestres, Sorriso e Garrincha. Este último foi o meu primeiro mestre de capoeira, com quem treinei durante quatro anos. Mestre Garrincha, nascido no Dona Marta, criado pela vida na

capoeira – com direito a viagens mis para o exterior – amigo e morador de Santa Teresa.

Segundo Lemle (1993), mestre Camisa praticava a capoeira de doze a quinze horas por dia. *“Enquanto os outros faziam trezentas abdominais, ele fazia mil”*.

O que o levou a um aprimoramento da técnica e a conquista de um grande número de alunos.

Em 1987, saiu do grupo devido às incompatibilidades entre o mestre e os outros do Senzala. *“O Senzala era coisa muito leve, à vontade(...) Eu queria um trabalho mais profissional para não ter um fim como o mestre Pastinha.”* Mestre Pastinha morreu muito pobre, Camisa se esquece de mencionar que aconteceu o mesmo com o mestre Bimba. *“Eu queria mostrar para as novas gerações que a capoeira é uma **profissão** viável com futuro. O Senzala era um grupo de classe média e não tinha essa preocupação, que eu tenho até hoje, de mostrar que a capoeira é uma coisa como outra qualquer.* [não seriam essas as mesmas palavras de Mestre Pastinha?]

Ao contrário das suposições de Camisa, a maior parte dos fundadores do grupo Senzala, trabalha até hoje com capoeira, difundindo essa arte por todo o mundo. Temos como exemplo, mestre Sorriso - que não nega o apelido com sua simpatia – está com mais de quinhentos alunos em região próxima à Paris.

Ao que parece, em alguns aspectos, mestre Camisa se encaixa no perfil de aluno de mestre Bimba e compartilha da visão getulista do trabalho como valorizador do homem.

As questões eficiência, técnica e disciplina são fundamentais em sua maneira de perceber a capoeira. Porém, “*na Bahia, ninguém gingava igual(...)a ginga é a identidade do capoeirista*” (Itapoã, 1979:24). Mestre Itapoã, que foi aluno de Bimba, chama esse fato, de gingar igual, de descaracterização da capoeira. Este termo remete a uma capoeira **característica** de uma determinada época, como se um dia tivesse passado por uma espécie de “Idade de Ouro” (Vieira,1995:44): a capoeira da rua, da mandinga (feitiço). Na impossibilidade de remontar tal época, seu discurso tem uma cor nostálgica.

Mestre Toni¹⁵, formado por mestre Peixinho, ambos do grupo Senzala, é autor de uma letra de música de capoeira que critica a capoeira da ginga no mesmo lugar. Segue um trecho de sua composição.

“capoeira antigamente tinha que movimentar/que era prá enganar a gente/que era prá negacear/Agora tá diferente capoeira tá parado /Joga no mesmo lugar/Olha ginga menino, olha sai do lugar/Capoeira parado não dá...”

Apesar de não ser possível fazer um corte radical entre capoeira Regional e Angola, já que aquela provém desta, existem mestres formados pela vertente Angola, ou não, que tentam ir *à la recherche du temps perdu*, na suposta manutenção dos códigos rituais da capoeira Mãe, leia-se Angola, que valoriza a ginga personalizada e a dramatização no jogo. Uma forma de “tradição inventada”, uma relação de continuidade com o passado.

¹⁵ Toni foi um dos mestre por mim entrevistados. O resultado pode ser apreciado no capítulo quatro do presente trabalho.

“Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente; uma continuidade com relação ao passado.” (Hobsbawm, 1984:9)

Quanto mais ligação com um passado apropriado, mais legítima seria a prática da capoeira; mas, como já vimos, a “arkhé”, ou tradição de um grupo não pode ser pensada em termos estáticos, e sim, dinâmicos.

Geralmente, a capoeira Angola é tida como mais “pura” do que a Regional. O nosso amado Jorge, baiano, apaixonado por sua terra, nos alerta: *“falar de pureza ritual é preciosismo de esnobe ou tolice de turistas(...) . Aqui tudo se misturou e se mistura cada vez mais”* (Amado e Caribé, 1970:21)

Nas citações abaixo, os autores em épocas distintas, trazem no bojo de seus textos a idéia de uma suposta prática “verdadeira” da capoeira.

“Os capoeiros modernos não levam já a esses extremos o amor a arte; são mais, a bem dizer(...)navalhistas, faquistas, enfim, estriladeiros avulsos, que própria exclusiva, profissional e arregimentalmente capoeiros. Sabem, uns mais, outros menos, o jogo, mas não fazer dele verdadeiramente uma arte, uma instituição, uma profissão.” (L.C., 1906)

“Ainda se joga capoeira na Bahia por ocasião de festas populares. Mas a capoeira hoje, ritmada, estilizada, verdadeira capoeira de salão, está bem longe do que Rugendas fixa num de seus desenhos...” (Querino,[1922], 1955)

Camisa, em depoimento para o Jornal do Brasil (04-04-1999), diz ser contra a separação Angola e Regional, embora reconheça a sua formação nessa última. *“Ele [Mestre Pastinha] era poeta da capoeira, jogou até depois de cego. Fui formado por mestre Bimba, da linha Regional, mas também joguei Angola. Sou contra a separação.”*

O sistema de nivelamento adotado por mestre Camisa é o da graduação através de cordas coloridas. Esse sistema de cordas na capoeira é recente, foi tomado emprestado de outras lutas, como o judô e o karatê, pelo grupo Senzala, especialmente pelo mestre Mendonça. As cordas no grupo Senzala são na seguinte ordem: branca, amarela, laranja, azul, verde, roxa, marrom e vermelha. No entanto, Camisa instituiu na capoeira o modelo com cordas intermediárias, praticamente dobrando o seu número. Introduziu essa nova forma de hierarquização por considerar, *“um incentivo que motiva mais do que atrapalha”* (Lemle, 1994:49). O mestre também criou uma nova linguagem na hierarquização da capoeira, onde existe o aluno graduado (a partir da corda azul), professor, contra-mestre, mestrando, mestre e grão mestre. Camisa é o único mestre do grupo e seu irmão, Camisa Roxa, o único grão-mestre.

Em entrevista cedida ao SPORT.TV, em setembro de 1997, Camisa expõe como funciona esse sistema na prática. De seis em seis meses acontece uma avaliação, onde o aluno pode receber uma ou duas cordas mais adiantadas que a sua, dependendo de seu desenvolvimento. Durante os treinos, como são chamadas as aulas de capoeira, o jogo do aluno é avaliado em sua parte técnica, teórica e musical. O aluno graduado recebe um maior nível de exigência. Deve saber tocar diferentes toques no berimbau. Vale lembrar que cada toque propicia um

determinado tipo de jogo. Para Camisa, o toque de Angola sugere um jogo mais no chão e exige mais manha, malícia e domínio de movimento. Enquanto que o toque de São Bento Grande de Regional, exige do jogador mais reflexo, agilidade e precisão. Seu depoimento lembra, em alguns pontos, a citação de Vieira, que distingue a capoeira Angola da Regional.

“Capoeira Angola: original, tradicional, jogo baixo, jogo lento, recreativa e maliciosa, envolta em religiosidade e misticismo, integrada à cultura negra, praticada pelas camadas sociais marginalizadas.

Capoeira Regional: descaracterizada, moderna, jogo alto, jogo rápido, agressiva e sem malícia, secularizada e isenta de símbolos religiosos, expressão da dominação branca, praticada pelos estratos sociais médios e superiores. (Vieira, 1995:87).”

O aluno graduado deve saber “puxar” treinos de capoeira e lhe é cobrado também um **trabalho a ela ligado**. Sua participação nos eventos que envolvem o nome do grupo e seu comportamento, são avaliados dentro e fora da roda!

Em todos os treinos que acontecem três vezes por semana, é exigido dos alunos o uso do uniforme: camisa do grupo e calça branca, tipo elanca, sem esquecer da corda – objeto de desejo de muitos capoeiristas.¹⁶ Nada constatei em relação à proibição do jogar descalço ou calçado. Jogar calçado é uma prática característica da capoeira Angola. O uso do branco remete à capoeira de rua do século passado. Os praticantes não deviam sujar as suas alinhadas calças, muitas vezes de linho, nas rodas na vida. Era um sinal da “nata” da malandragem. É o que nos conta a seguinte música:

¹⁶ Geralmente as primeiras coisas que nos perguntam, sabendo que somos capoeiras são: “qual é a sua corda?”, ou, “você sabe dar “macaco” ou “macaquinho”? [tipo de movimento acrobático].

"Tava correndo, descendo pela ladeira/leveei um tombo de bobeira/e caí de esborrachar /Tava de branco e o chão sujo de poeira/ mas eu sou bom capoeira/ e saí sem me sujar/Olha camugerê como tá, como tá, camugerê..."

O recurso da técnica, as práticas acrobáticas, o esquema de disciplina e a cobrança de um trabalho ligado à capoeira, são características marcantes do ABADÁ. Mestre Camisa se encaixa, em muitos aspectos, com o sentido progressista de visão de mundo, característico do projeto político do Estado Novo. Em outros, com a noção de aprimoramento, característica do século XIX.

3. OS TREINOS – A BRINCADEIRA QUE É SÉRIA

“Vamos começar a brincadeira, brincadeira de capoeira. Meia lua armada e rasteira, brincadeira de capoeira...” (música de capoeira)

Para encorpar a idéia de que a prática da capoeira se dá num grande playground (Winnicott, 1975:71), onde a figura do mestre é fundamental, nada melhor do que descrever o que se passa neste ambiente, ou seja, nos treinos e nas rodas - veremos que, mesmo dentro de um só grupo, existem diferentes tipos de rodas, as de rua, as de batizado, as de apresentação, as de treinamento, as de crianças... Levando em conta a minha própria vivência enquanto capoeirista. Passar à letra é compor uma música pessoal, aliás, como compor algo que não seja pessoal ? Talvez seja esse um dos princípios do pensamento de Winnicott o qual abordaremos a seguir : somos o que criamos, ou antes disso, somos porque criamos, ou porque temos a ilusão de estar todo o tempo criando a realidade externa.

“A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa (...) suficiente para capacitar o indivíduo a tomar-se uma pessoa ativa e a tomar parte da vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos.” (1975:98–9, grifos nossos).

Não estamos nos referindo aqui necessariamente a uma obra de arte, e sim à capacidade em lidar criativamente com o ambiente do qual fazemos parte, seja ele uma roda de capoeira ou uma fila de banco. Sem dúvida, nesta última é bem mais difícil ser criativo...

*"Refiro-me à capacidade cotidiana que todos nós compartilhamos de criar cada dia ao acordar, de ser capaz de criar o trabalho, o amor, a brincadeira, capacidade que vai animar o sentimento de esperança de que é possível transformar o mundo na busca de nossa desejo."
(Guimarães, 1998: 19).*

Mesmo que sufocada, a capacidade de criar faz parte do ser humano. Isto não se materializa somente num quadro, numa composição poética ou mesmo no dançar com o próprio corpo, e sim, nas atitudes mais simples do dia a dia, o apreciar uma conhecida paisagem como se o fosse a primeira vez.

A descrição dos treinos que se segue, diz respeito principalmente ao grupo de mestre Marrom e alunos, com eventuais comentários sobre treinos de outros mestres de capoeira. Cada um escolhe um determinado mestre para treinar de acordo com suas ambições, expectativas, ou mesmo visões de mundo referentes à capoeira. Portanto, não se pode falar que um mestre é melhor do que outro, cada um (aluno), com seu cada um (mestre), como já mencionado. Da mesma maneira que a mãe não é a mesma para com os seus filhos, mesmo que gêmeos, o mestre é, e é sentido diferentemente por cada aluno. A mãe (ou ambiente) pode ser sentida como boa o bastante para um filho e não para outro. Assim o é a figura do mestre.

Uns privilegiam um determinado aspecto, como por exemplo, o da técnica ou da eficiência. Outros, a dramatização, o molejo de corpo, ou ainda, os aspectos que fundamentam as regras do ritual da roda. Todos esses fatores estão relacionados às palavras *mandinga* e *malícia* – atributos de um capoeira.

O mestre nada mais é do que o fecundante de um ambiente especializado para a brincadeira de capoeira, onde cada um tem a sua riqueza. Essa riqueza e esse saber advêm com o tempo; daí o questionamento de alguns antigos mestres sobre a formação de novos, com pouco tempo de prática. É a globalização, da qual a capoeira não escapa, gerando uma massificação de movimentos sem fundamentos.

3.1. A Prática

"Capoeira é bom ô iá iá , não sei porque... Ê, ê, ê, o que é bonito é pra se ver... Capoeira é bom para mim, capoeira é bom prá você, capoeira é bom ô iá iá , não sei dizer..." (música de capoeira)

Quem pratica a capoeira o sabe, é preciso treinar e muito. Ao longo de toda a sua história, a capoeira é aprendida a partir de vivências. O que varia de acordo com cada momento histórico, ou mesmo estilo de mestre, é o tipo de vivências que são passadas. Seguramente os treinos clandestinos nas ruas cariocas do século XIX, eram bem diferentes dos atuais, realizados em academias fechadas - na maior parte das vezes. Ou ainda, os treinos das chamadas (a grosso modo) capoeira Angola e Regional são bem distintos.

Vimos que até meados da década de trinta, a capoeira era uma prática de rua. Embora muitos estudiosos insistam em afirmar que foi na Bahia a primeira academia a ser aberta, em 1909 já havia uma academia no Rio de Janeiro. O que aconteceu de fato na década de trinta, durante o governo de Getúlio Vargas, foi a legalização desta prática, condenada por lei no período desde a Proclamação da República (1890), até então. Antes de 1890, a capoeira, ou a postura do capoeira (o praticante) já eram considerados marginais. Vale lembrar que o já citado artigo 402 do Código Penal, referente à prisão dos capoeiristas foi seguido à risca somente no Rio de Janeiro. Foi entre os anos de 1901 e 1920 que se deu o maior número de presos como capoeiristas nessa região.¹⁷

Desde a década de trinta, se deu um grande aprimoramento, tanto no que se refere a um método de ensino, quanto à diversidade de movimentos na capoeira. Saltos acrobáticos, por exemplo, são bem recentes. Hoje em dia se aprende um grande número de movimentos num pequeno espaço de tempo, mas isso não quer dizer que o camarada se torne um bom capoeirista. Para ser capoeira é preciso, como já dito, treinar, gostar de praticar, se dedicar - e não necessariamente saber fazer mil e uma acrobacias. E sem amor não há dedicação. Vide a dedicação mãe/bebê, mestre/aluno.

Em sua dissertação de mestrado, Nestor Capoeira – conhecido mestre na Zona Sul do Rio¹⁸ - nos conta que a partir de trinta a capoeira incorporou características típicas do esporte : a homogeneização, racionalização, objetividade, em detrimento do ritual. Comprometendo assim, os aspectos lúdicos, a criatividade e a singularidade do praticante. Por outro lado, acrescento, os esportes também

¹⁷ Sobre a história da capoeira no Rio, no século XIX, ver Soares, 1994.

¹⁸ Nestor atualmente está fazendo Doutorado em Comunicação na UFRJ sobre a globalização e a capoeira.

carregam uma dramatização – baseada em sólidas leis e regras – que pode engendrar um “verdadeiro ritual”. Basta ir num “Fla x Flú” e conferir. Ao debruçar sobre o Aurélio me deparei com:

“esporte -(1) conjunto de exercícios físicos praticados com método, individualmente ou em equipe; (2) qualquer deles; (3) entretenimento.”

Foi na década de trinta que se deu a introdução de um método institucionalizado e porque não dizer legalizado no que se refere ao ensino da capoeira. Logo, essa prática entra para o rol dos esportes, em todos os sentidos, mas não deixa de ser um espaço potencial onde o criativo pode vir a emergir. Ao que parece, a capoeira sempre foi uma forma de entretenimento - mesmo incluindo o aspecto luta - praticada em grupos.

Não se aprende capoeira via internet. A não ser em nível puramente intelectual, mesmo assim é uma via estreita. Para se tornar um capoeira é preciso estar presente de corpo e alma nos treinos. Não quero dizer com isto que um é separado do outro, e sim que devemos estar presentes enquanto pessoas totais (Winnicott,1990:29)

“A natureza humana não é uma questão de corpo e mente [alma] - e sim uma questão de psique e soma inter-relacionados(...) Distúrbios do psicossoma são alterações do corpo ou do funcionamento corporal associadas a estados da psique. (idem:44).

Durante os treinos, não aprendemos “só” os movimentos característicos da capoeira, como também somos apresentados aos fundamentos da malícia, que balizam a *arkhé* ou o saber da comunidade (Sodré,1989). *Arkhé* é o saber da tradição, é a transmissão dos códigos simbólicos do grupo. *Arkhé* pode ser

traduzida como visão de mundo, no caso em pauta, do mundo da capoeira. A *Arkhé* tem um caráter *auto-gerativo*, é tecida e desfiada pelo grupo em sua totalidade. Na totalidade do grupo e na totalidade de cada ser no grupo. Cada integrante funciona como uma pequena peça num grande caleidoscópio que é uma forma de se pensar a comunidade. Cada peça é fundamental no todo.

Cada grupo tem a sua visão do mundo da capoeira, a sua forma de se pensar, de se fazer e de se ensinar a capoeira. Dentro de um mesmo grupo as pessoas podem ter diferentes visões nesses sentidos. Embora estivesse se referindo às casas-de-santo(candomblé), as palavras de Marco Antônio Guimarães cabem perfeitamente no que diz respeito à capoeira:

“O caráter transformacional e auto-gerativo, a convivência não excludente dos opostos, o jogo, a troca, a obrigação, a luta (“ijá”), o segredo(“awô”), a sedução e o feitiço são as normas que vão constituir essa “visão de mundo”. (Guimarães,1990:32,grifos nossos).

Cada mestre tem uma forma peculiar de transmitir o seu saber, a sua visão. A movimentação corporal é um dos fatores que compõe a *arkhé*, mas não é o mais importante. É tão importante saber os golpes quanto os toques do berimbau usados na roda de capoeira. Sem deixar de mencionar o momento propício para um determinado movimento ou canto.

A valorização de um determinado aspecto em detrimento de outros diferencia os grupos. O mestre é quem inicia o aluno no jogo (*play*) da capoeira, ou, quem o faz sobre o solo (*ground*) da *arkhé*.

*"Arkhé é o saber do símbolo(...)que não se define pelo racionalismo semântico, mas pelo fluxo de forças que depende da existência de um indivíduo concreto num aqui e agora".
(Sodré ,1989:9,grifos nossos.)*

Ora, se *arkhé* é o saber do símbolo, esse saber é inesgotável. Bem o sabia mestre Pastinha; *capoeira, mandinga de escravo em ânsia de liberdade. Seu princípio não tem método, e seu fim é inconcebível ao mais sábio dos mestres.* Buscando a etimologia da palavra símbolo, encontramos o grego *sumbolon*, do verbo *sumbállein* "lançar com", "com-jogar" (Brandão,1988:38,vol 1). Para se atingir parte do significado de um símbolo, é preciso fazer uma conjugação de um objeto que foi dividido em duas partes. Para Junito de Souza Brandão, grande conhecedor da cultura grega, o símbolo é a expressão de um conceito de equivalência, *"o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato"* (*id.ibid.*). O símbolo re-vela, ou seja, vela novamente. Os símbolos presentes nos diferentes estilos da prática da capoeira podem ser os mesmos - o "pé do berimbau", a "chamada ao passo a dois", ou ainda, a "volta ao mundo" - mas a variação se dá na forma como são interpretados. O "pé do berimbau" é a porta de entrada da roda, afinal, é esse o instrumento que a comanda; a "chamada ao passo a dois" é uma forma de desafiar o conhecimento da pessoa em jogo no que diz respeito ao ritual, uma forma de quebrar o jogo para iniciá-lo novamente. Como diz o nome, é uma chamada, uma intervenção. Não devemos fazer chamadas à pessoas mais experientes do que nós, pois pode ser considerado uma ousadia.

Os símbolos configuram uma rede de significados, *"cada rito, cada movimento(...) cada pessoa ou cada objeto é um nó nessa rede(...)"* (Augras, 1988:11)

"Dei um nó guardei a ponta/quero ver você achar..." (música de capoeira).

É, desatar esse nó leva uma vida inteira. Ademais, o poder de atar e desatar é altamente simbólico, como nos mostra o mito do deus grego Hermes que se desenfaixou e roubou o rebanho de Admeto que Apolo tomava conta, ainda recém-nascido! Além disso, em certas situações, diz-se "tá amarrado", não é mesmo?

"É nesse espaço que circula o axé, que se atam e desatam os caminhos do mundo, e onde cada adepto se torna parceiro do jogo" (Augras, 1998:11)

A roda de capoeira é um ritual riquíssimo em expressões simbólicas. Tudo tem um significado, mas esse significado está sempre imbuído em segredos e mistérios. A etimologia da palavra mistério também é de suma importância, pode estar ligada ao verbo grego *muéin*, que tem o sentido místico de fechar os olhos e silenciar. *Mustérion* significa coisa secreta, ação de calar a boca. *O calado é o vencedor* - louva o jogador ao pé do berimbau numa forma de desafiar seu adversário. Bem diz mestre Marrom, calado se ouve mais. Para entender as pequenas nuances gestuais da roda de capoeira é preciso estar atento e em silêncio durante os treinos e eventos. Prosas paralelas não são bem vistas. Vale citar mais uma vez as palavras de Brandão (1987:25):

"Enquanto as verdades científicas são demonstráveis por meio de hipóteses racionalmente fundamentadas em fatos observáveis, o mito e o ritual não são apenas guias símbolos para que se possa chegar à iluminação transcendental [referindo-se ao Budismo], cujo passo definitivo de cada um em sua própria experiência silenciosa. Assim se explica que um dos termos sânscritos para designar "sábio" seja muni, o "silencioso" (...) (grifos nossos).

Vê-se, mais uma vez, que o saber da capoeira, a incorporação de sua prática não é da ordem do racional e sim da intuição.

O bom jogador é aquele que penetra no segredo de seu adversário, consegue antever seus movimentos, sabendo a hora certa de dar o “bote”. Uma “banda”, ou um golpe inesperado. Aquele que sabe lidar com o acaso. Mandingueiro é aquele que enfeitiça o outro, seduz.

“O acaso é muitas vezes identificado à possibilidade do múltiplo, ao caos e às regras cabe o papel fundamental de lhe dar sentido e significação. Em jogo, o acaso recebe nomes especiais: “sorte”, quando nos é favorável e “azar” quando nos é desfavorável. (Maia, 1992:25)

O capoeira quando se abaixa ali “no pé do berimbau” pede ajuda - cada um a seu modo – para ter sorte, para lidar da melhor maneira possível com os acasos do jogo e com o segredo do outro.

“Entrar no segredo de alguém é entrar na regra – de um jogo. A regra, que permite as identificações no interior de um determinado nível, circula, distribui-se, divide-se entre os parceiros de um processo comunitário. Esta circulação remete a uma relação sempre dual: existem A (o que sabe, o detentor) e o B (o que não sabe, o destinatário), que pode ser desdobrado em B1 (depositário iniciático do segredo) e em B2 (os outros) A dualidade indica que, no segredo de A, B está sempre presente(...) (Sodré, 1988:137 e 138, grifos nossos).

Aqui “A” é o mestre o que sabe; os “outros” poderiam ser aqueles que vão treinar sem participar ou ter funções no grupo. B1, os iniciados, os discípulos, são mais atuantes no grupo. O grupo bebe na fonte da presença de todos para sobreviver. O interessante é que a capoeira está aberta para pessoas com diferentes

expectativas que implicam em estar ou não disponível para com o grupo. A roda com axé, força mágica sagrada, depende de todos presentes.

3.1.1 O suor nosso de cada dia

Cada integrante tem uma função, um papel, ou várias na comunidade. Funções que não se limitam ao espaço dos treinos. O papel de cada um é o que dá continuidade, é o que anima o grupo. Não é o mestre quem decide a forma que o aluno atua no grupo. Cada função surge naturalmente, somos o que fazemos e fazemos a partir do que somos no grupo. É gratificante saber que temos um valor, uma importância na vida desta comunidade, e que, se não estivermos presentes, faremos falta.

*“Cada elemento da dinâmica do existir é não só necessário, mas fundamental para a manutenção do todo(...)[Assim,] se constitui, se engendra a força, a potência, a positividade da arkhé.
(Guimarães, 1990:28)*

Mais uma vez as palavras de Guimarães cabem perfeitamente no que diz respeito à prática da capoeira. Ao que parece, os elementos que compõem a roda de capoeira (linguístico, instrumental e ritualístico) tiveram berço em tradições africanas nos solos brasileiros. Pensando a tradição não como algo dado, e sim, como algo sendo construído, assim como a identidade e a cultura, e por que não dizer, a própria *arkhé*.

O aluno conquista o seu lugar no grupo estando presente nos treinos. Os nossos treinos acontecem de três a cinco vezes por semana, no Clube Copa Leme, Ladeira Ari Barroso, n.1, em três Horários, dois pela manhã, no outro à noite.

Durante a semana, privilegia-se a cada dia um determinado aspecto dentro da riqueza que é a prática da capoeira. Geralmente nos alongamos antes de entrar nos movimentos propriamente ditos da capoeira. Este não é um costume de alguns grupos de capoeira que desde o início, já "caem na ginga".¹⁹

Depois do alongamento, fazemos movimentos que só podem ser aprendidos a partir da repetição, em duplas ou individualmente. Ao final do treino acontece a roda. Sendo a roda "oficial" ou aberta para visitantes, às sextas-feiras, onde todos (do grupo) usam branco. O uso do branco, ou *axófunfun*, parece ter uma ligação com a religiosidade de mestre Marrom, como ele mesmo costuma insinuar durante os treinos. O uniforme usual é camisa do grupo e calça de elanca ou mesmo jeans confortável com bolso do lado, de qualquer cor. O uniforme que também é um dos elementos da *arkhé*, é construído pelo próprio grupo e não está livre de mudanças. Quando comecei a treinar com mestre Marrom, a maioria das pessoas não usavam tênis ou qualquer outro calçado. Hoje isso mudou. As cordas de graduação também foram abolidas pelo mestre. Lembrando que jogar calçado e não ter sistema de cordas, são características da capoeira Angola.

As rodas que finalizam os treinos, assim como as de rua ou mesmo de batizados, têm características peculiares. Nessas primeiras, estão presentes somente pessoas do grupo, cabendo comentários do mestre sobre os jogos que nelas se passam. Uma coisa é treinar um movimento, outra é aplicá-lo na roda *on*

¹⁹ Segundo o historiador Júlio César Tavares, pioneiro enquanto pesquisador sobre a capoeira no meio acadêmico(1984), *ginga* é uma palavra de origem bantu, que significa movimento permanente.

time. Nas rodas de rua, não devemos fazer jogos muito agressivos, principalmente quando há crianças presentes. Nas rodas de batizados devemos aproveitar para ver os mestres jogando entre si (quando possível jogar com eles), ou mesmo capoeiras experientes de fora do grupo com pessoas de dentro.

Às sextas-feiras, temos aula de ritmo, antes da roda completa. Tanto os alunos iniciantes quanto os já iniciados praticam o canto e tocam os diversos instrumentos, leia-se : três tipos de berimbaus, pandeiros, atabaques, reco-reco e agogô.

Eventualmente, aos sábados, fazemos treinos só com mulheres, ora de ritmo, ora de movimentação. Podem acontecer também treinos só para alunos novos ou só para antigos.

Em resumo, no decorrer da semana, são privilegiados os seguintes aspectos:

- (i) movimentos que visam obter força, "gás" (na gíria popular), incluindo alongamentos e abdominais - por alguns chamados de movimentos mecânicos;
- (ii) golpes, que via repetição são incorporados e realizados de maneira pessoal. Os golpes são os mesmos, porém cada um tem um estilo próprio de (re)criá-los;
- (iii) ritmo, incluindo cantos, toques e bateria completa.

"O valor do ritual está na repetição de movimentos idênticos, incorporados, isto é, corporalmente aprendidos, sem nenhum enunciado explicativo(...)" (Augras, 1988:5)

Ainda está faltando um complemento que tempera – como uma verdadeira pimenta de dendê - nossos treinos e eventos ligados a capoeira: o maculelê. Ah, o maculelê... O maculelê de Popó nas palavras de seu próprio mestre que morreu em 1969 :



“O maculelê chegou da Costa da África, pelos escravos que aqui chegaram. Santo Amaro tinha muito engenho, por causa dos canaviá que a terra dava (massapê). O ritmo era gostoso e nos parecia um chamamento para aquele jogo alegre que era ao mesmo tempo dança e luta. Diziam que era coisa antiga vindo das senzalas que as cantigas eram rezas, pedidos e agradecimentos, saudações” (Mutti, 1978:5, grifos nossos).

Popó exibiu o maculelê - que aprendeu com o Grupo de Pretos Velhos, escravos Malés livres – pela primeira vez no dia 2 de fevereiro de 1944. Essa data até hoje é comemorada em Santo Amaro, com a “saída” do maculelê às ruas.

“Maculelê é valente, é guerreiro/veio da mata prá dançar nesse terreiro,/é dança de preto velho, no tempo do cativo,ela é feita no escuro, sob a luz do candeeiro...”

Maria Mutti que também foi aluna de Popó, nos conta um de seus maiores aprendizados: *“Quando ingenuamente lhe pedi que me ensinasse o segredo da destreza, magia e beleza com que dançava o maculelê. Olhou-me, e desta vez sorria, “continue dançando, até que depois de velha, pois é quando a gente mais aprende, é depois de velho” (idem:5)*

No maculelê também se louva antes de começar a roda: *“Eu venho de longe/sem conhecer ninguém/venho colher a rosa que a roseira tem/ como é meu nome? / maculelê...”* (música de maculelê)

O maculelê é realizado com três atabaques, sendo que um deles pode ser tocado com uma vareta, *agdavi*, e um agogô. Dançamos no centro da roda com duas grimas, dois pedaços de madeira (que podem ser facões, em dia de apresentação). O mestre nos estimula a criarmos os movimentos naquele determinado momento, no lugar de coreografias *a priori*. Além de ser um “axé

danado”, serve também para “soltar” os corpos, “amolecer as juntas”, ajudando na ginga do capoeirista. Os toques são “emprestados” do candomblé: Congo e Barra-Vento. Segundo Marrom não devemos “puxar cantos pesados” na segunda feira. Mistérios...

Muitos cantos são idênticos aos das casas-de-santo que propagam o candomblé, como esse a seguir:

*“Caboclo roxo da pele morena/ele é Oxóssi
caçador lá da Jurema/ele jurou tomou a jurar em
seguir o conselho que a Jurema mandou dar/não
me mate a cobra não me pise na coral...”[o coro
repete cada estrofe logo em seguida que é
cantada]*

Popó, o padroeiro do maculelê de Santo Amaro da Purificação, para responder à pergunta *“o que é maculelê, dança ou luta?”*, nos adverte: *“e eu separo? Maculelê é dança e luta ao mesmo tempo, defesa e ataque misturado ao ritmo nêgo. Nós cantamos e dançamos em adoração à Nossa Virgem Mãe, e aproveitamos também para homenagear a Princesa Isabel, que livrou os pretos do cativoiro.”*(idem)

Vê-se que em muitos aspectos o maculelê se assemelha à capoeira, segundo Popó, os escravos lutavam o maculelê travestido em dança, para despistar o “feitor”. *“Ô feitor, não maltrate o nego assim, ele pode não ter valor prá você, mas tem prá mim.”*(música de capoeira - autoria de Forró)

É de suma importância não faltar aos treinos, pois existe uma continuidade.

Se acontece qualquer problema de ordem pessoal que nos impede de ir treinar, devemos colocar isto para o mestre, não necessariamente o motivo em si, e

sim que nos ausentaremos por alguns dias. Esse detalhe deve ser lembrado principalmente pelos que já trabalham com a capoeira. Esses devem estar em sintonia, pois só é possível haver apresentações com a presença de pelo menos alguns deles. Sem pessoas não tem roda. Sem roda não tem capoeira. Sem capoeira, para esses, não há trabalho. E assim, caminha a humanidade...

Os alunos mais antigos acabam por ter mais funções no grupo devido à experiência adquirida nos anos de prática. *Antigüidade é posto*, costuma dizer o mestre Marrom. Os já iniciados podem “puxar” treinos para os alunos novos, ou mesmo decidir que querem trabalhar com a capoeira. Em geral, esse trabalho se inicia com crianças. O grupo só sobrevive se existe a continuidade do trabalho do mestre refletida nos alunos. Não quero dizer com isso que só importa ou tem valor quem dá aulas. As pessoas podem ter outras funções, como por exemplo “tesoureiro(a)”.

O aluno se preocupa em ir treinar e amadurece na comunidade. Como toda fruta madura, cai. *Baraúna caiu quanto mais eu, quanto mais eu, quanto mais eu...* (música de capoeira). Saber cair é essencial para continuar e poder praticar a capoeira. Só se aprende caindo - assim como as crianças que estão aprendendo a andar - aliás, alguns mestres dizem que gingar é como andar, é o andar do capoeira. Nem mesmo o mestre está imune à queda. Com o tempo aprendemos a lidar com essa experiência da gravidade. Podemos fazer uma analogia com os “tropeços” da vida, ter passado por um situação não satisfatória e fazer disso um enriquecimento. Saber criar a partir dos acasos do jogo da vida.

"A maturidade envolve gradualmente o ser humano numa relação de responsabilidade para com o ambiente" (Winnicott, 1990:30)

Quanto mais tempo envolvido com a capoeira, mais responsabilidade para com a mesma e maior preocupação com a vida do grupo. Logo no início de uma de suas obras(1990), Winnicott indaga, "*onde encontrar a criança*" adormecida dentro de cada um de nós? Tendo como base uma vivência pessoal no meio da capoeiragem desde 1988, posso afirmar que ao jogar, ao cantar ou tocar numa roda de capoeira, pode-se cultivar ou encontrar essa criança "perdida". Ao jogar capoeira é possível o brincar e ser criativo na sua plenitude. Pode-se pensar o lugar da capoeira como um ambiente especializado em nutrir a matriz da capacidade criativa. Os frutos de criação do capoeirista podem ser colhidos no seu cantar, tocar, jogar...e na sua presença no grupo. Em geral, privilegia-se o jogo, mas esse é apenas um dos aspectos.

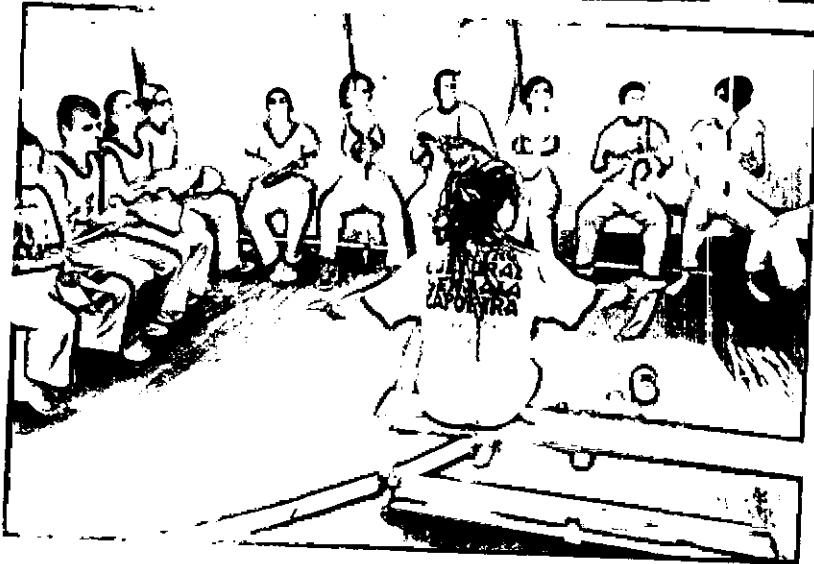
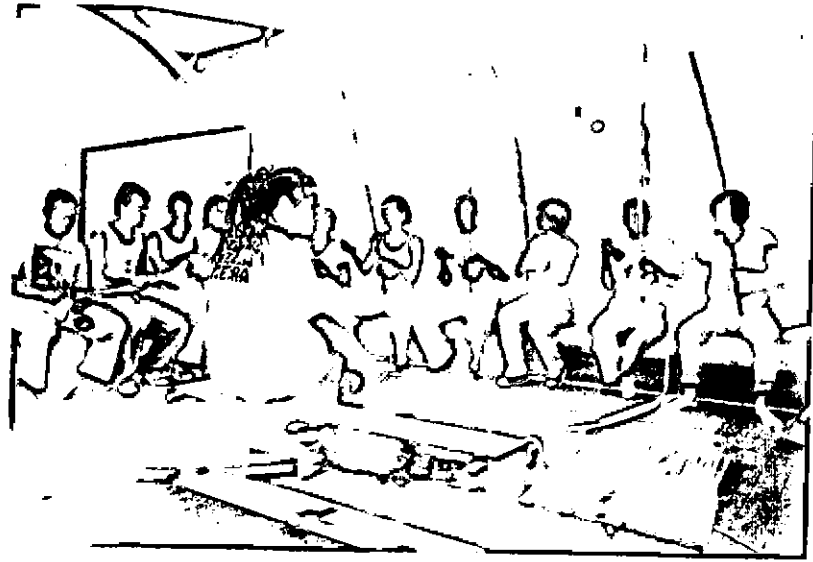
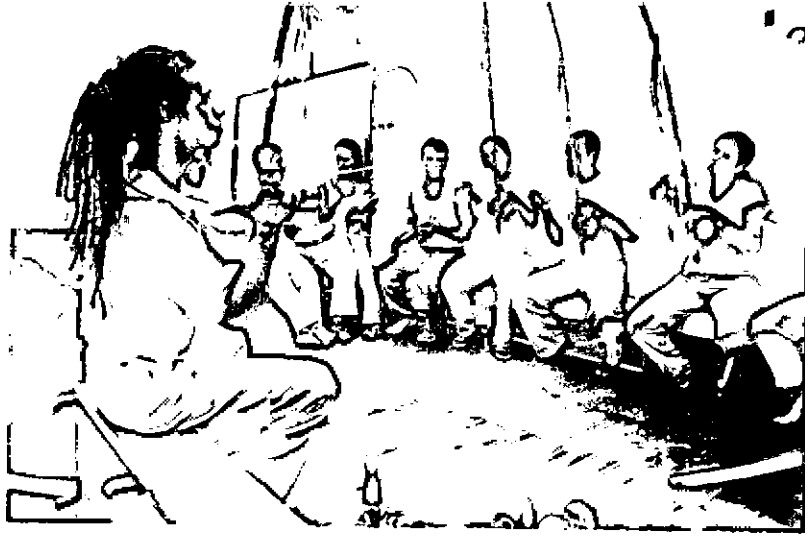
O mestre pode ficar alegre ao ver a continuidade de seu trabalho nos pequenos gestos de seus alunos. Esses gestos são ao mesmo tempo individuais e coletivos. Coletivos porque (com)vivemos e treinamos juntos, e, individuais porque cada um tem um estilo próprio de gingar. Decoramos os movimentos, no sentido de saber de cor, em francês, *par coeur*, ou seja, de coração, e, no sentido estético.

Cada parte constitui e é constituída pelo todo. Assim, podemos pensar que a *arkhé* (a cultura ou a epistemologia do grupo) é resultado da relação indivíduo grupo. O indivíduo cria e é criado pelo grupo, tecendo um repertório de regras entendido somente pelos que estão dentro. As regras podem ser o resultado da tensão entre grupo e indivíduo. Ademais, a condição para que o grupo continue a existir. A pessoa pode ser pensada como um "microcosmo" do grupo. A dimensão do que é

individual e grupal se constituem dialeticamente. Mais uma vez, ser **do** grupo e ser **no** grupo. O que equivale a ter uma função nesse espaço. Somos co-produtores da cultura do grupo e co-autores daquilo que aprendemos e fazemos com os nossos corpos.

*"A identidade é formada por processos sociais (...).
As sociedades têm histórias no curso das quais
emergem particulares identidades." (Berger e
Luckmann, 1973:228)*

A ginga é a identidade do capoeira, é o seu caminhar. Cada um tem um talento em especial, uns para o berimbau, outros para o atabaque; uns para a rasteira, outros para a bananeira. Mesmo nos lugares onde privilegia-se a ginga padronizada, é possível o brincar - em algum lugar o praticante pode romper com a moldura imposta pelo mestre, num simples responder o coro num tom individual, ou com um simples sorriso ao jogar ...



3.1.2. Cada canto tem seu encanto

A Roda é um espelho de olhares. O movimento corporal e o ritmo têm um lugar privilegiado de expressão em toda a construção simbólica da roda de capoeira. A roda é composta por um círculo de pessoas e a bateria. A roda é um ritual, podendo até ser a re-atuação de um mito (Brandão, 1988:35). Alguns mestres de capoeira, falecidos ou não, são reverenciados nas letras de músicas cantadas (ou puxadas) nas rodas como verdadeiras figuras míticas, imortalizadas. Mesmo nos dias de hoje, grande parte da história da Capoeira é transmitida oralmente. Desse modo, cada mestre que morre é uma biblioteca que se fecha, o que é comum em toda cultura oral.

Os movimentos realizados pelos jogadores que ocupam o centro da roda devem estar ligados ao ritmo imposto pelo berimbau, e vice-versa. Um determinado toque propicia um tipo de jogo, ao mesmo tempo que um tipo de movimentação nos leva a cantar uma música específica. E ainda, uma letra de música pode estimular um tipo de jogo.

Em resumo, devem estar contextualizados reciprocamente - ritmo - letra de música - movimento corporal. Se a movimentação não está condizendo com o toque, é comum alguém da roda falar: "olha o ritmo!" Este tipo de conhecimento que por muitos é ignorado, faz parte do que por nós é chamado de "arkhé" ou "epistemologia do grupo" (Sodré, 1989; Guimarães:1990). É o saber da tradição, a transmissão da matriz simbólica do grupo. Seu aprendizado se dá em grande parte em nível de vivências e não de palavras. Nesse sentido, as letras de músicas de capoeira são ricas em seus conteúdos, pois sempre mandam recados.

Para entrar na roda o praticante deve abrir o coração para a música, sem deixar de estar atento ao seu recado. Existem as músicas mais neutras, como por exemplo, “o que é o berimbau, a cabaça, um arame e um pedaço de pau”, que de qualquer modo carrega consigo um ensinamento. Afinal, o que é o berimbau?

*Berimbau é um instrumento,
Toca numa corda só
Já toquei São Bento Grande
Angola em dó maior
Agora acabei de crer, colega véio
Berimbau é o maior
Camaradinha.”*

(autoria de Mestre Pastinha)

As músicas parecem ter estado sempre presentes na prática da capoeira. Existem as músicas de domínio público, ou seja, que não tem autoria definida, e as compostas por mestres ou mesmo alunos de capoeira. Estas se diferem daquelas pelo tipo de linguagem que é usada. As músicas de domínio público têm uma linguagem mais popular. Música de capoeira é como cantiga de roda. Cada um canta de uma forma singular, podendo até mesmo alterar/inventar letras. Não existe uma letra de música mais certa do que a outra. Numa espécie de “telefone sem fio”, as letras de música mudam com o escorrer das areias do tempo. O que possibilita cada um explorar o seu lado criativo e individual de expressão. Mesmo sem alterar as letras das músicas, cada um tem seu estilo próprio de cantar. Mestre Toni, conhecido compositor/cantador, diz que suas músicas revelam a sua história pessoal.

Embora seja o berimbau o instrumento que comanda a roda na atualidade, o atabaque foi o primeiro instrumento a ser utilizado na prática da capoeira.

Hoje, os instrumentos comumente usados são: berimbau, pandeiro e atabaque. A grosso modo, existem no Rio, duas vertentes ou duas formas de se ensinar/praticar a capoeira - a saber, a capoeira Angola e a capoeira Regional. O saudoso mestre Pastinha (1889/1981) foi o mais conhecido mestre de capoeira Angola ou capoeira-Mãe (já que existia antes da chamada Regional). Mestre Bimba (1900-1974) foi o fundador da Luta Regional Baiana, como já vimos. Os discípulos "fiéis"²⁰ de Bimba compõem a roda com um berimbau cercado por dois pandeiros.

Existem inúmeras formas de se compor uma roda. Cada grupo tem um estilo próprio que não está livre de mudanças. A descrição feita a seguir sobre a disposição dos instrumentos na roda segue a linha de Mestre Marrom. Lembrando que nem todos os treinos têm roda, ou mesmo a bateria completa. Pelo menos uma vez por semana acontece a **roda** (que também pode ser aberta para visitantes).

A nossa roda se compõe da seguinte maneira: (da direita para a esquerda) um atabaque, um berimbau mais agudo (violinha), um berimbau médio (médio ou viola), um berimbau grave (berra-boi ou gunga²¹), dois pandeiros, um reco-reco e um agogô²². Seriam então necessários, nada mais nada menos que oito pessoas para completar a bateria. Todos (da bateria) ficam sentados.

O berimbau, como vimos, independente do grupo que se está falando, comanda a roda. É uma espécie de arco, envergado/afinado, com um arame

²⁰ As aspas devem-se a um questionamento em relação à possibilidade de manutenção fiel de alguma tradição (no caso, da capoeira de Bimba). Ao que parece, não existe a tradição e sim traduções de tradições. A tradição do grupo é construída e desconstruída todo o tempo, num movimento de troca e agregação de elementos.

²¹ Gunga pode ser também sinônimo de berimbau. "Pega esse gunga, me venda ou me dê, esse gunga é meu eu não posso vender". (música de domínio público).

²² *Agogô - instrumento idiófone [que soa por si mesmo mediante a percussão] constituído por uma dupla campânula [objeto em forma de sino] de ferro, que se percute com um pedaço de metal, produzindo dois sons, um de cada campânula. Nos mais modernos candomblés da Bahia, as danças nos "barracões" se iniciam pela saudação da "mãe-de-santo", batendo no agogô para que os tambores dêem o ritmo que será mantido. É um nome jeje-nagô. Entres os bantos o agogô se denomina "ngonge", servindo para reunir o povo quando de proclamações oficiais."* (Cascardo[1970], 1988:19). Cabe aqui ressaltar que todos esses instrumentos, pelo menos em alguma parte de seus corpos têm uma forma circular, que remete, mais uma vez, ao mundo com um todo.

(geralmente tirado de um pneu²³). Como o arco e flecha e o arco-íris, simboliza alguma ligação entre o que é superior e o que é inferior, ou seja, o céu e a terra. É o berimbau que estabelece o ritmo/toque propiciando um tipo de jogo/movimentação, os toques mais utilizados são²⁴: São Bento Grande de Angola, Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande Regional, Benguela e Jogo de Dentro.

Normalmente, embora não seja regra, inicia-se a roda com o toque de Angola. Para ingressar no espaço, o praticante deve se agachar ao pé do berimbau. *“O pé do berimbau é a porta de entrada da roda. Você entra na casa dos outros sem pedir licença?”*²⁵ Deve também esperar determinados versos antes de começar a jogar. Um dos integrantes da bateria – de preferência um dos tocadores dos berimbaus - ou ainda, um dos jogadores prestes a entrar na roda canta a “ladainha”.

Em seu trabalho intitulado, “O Mundo de Pernas para o Ar”, Reis (1997) enfatiza a analogia da roda com o mundo como um todo. A roda não deixa de ser o mundo do capoeira. Os jogadores dão “a volta ao mundo” quando andam em sintonia na extremidade interior do círculo. “A volta ao mundo” deve ser sempre realizada no sentido anti-horário.

²³ “A cabaça eu peguei no mato
O arame eu tirei do pneu
O couro do sapateiro
De um velho amigo meu
(coro/repete)
Beriba boa
(coro)
Meu mestre que deu.” (samba-de-roda, autoria de Guará)

²⁴ O toque de cavalaria que era usado até o início do séc. XX para avisar que a polícia estava chegando na roda, caiu em desuso. Vale lembrar que a capoeira era proibida por lei no período de 1889 até 1930.

²⁵ Palavras de Mestre Marrom.

“(...) se os movimentos circulares são realizados em honra dos deuses são feitos do leste para o oeste, e da direita para a esquerda, os passos feitos em honra dos mortos, ou no decorrer de atos de magia, são praticados do oeste para o leste e da esquerda para a direita. A esquerda foi sempre mau presságio [levante sempre com o pé direito!] (...) o sentido do movimento da roda é o sentido religioso dos movimentos (...) o movimento (...) constitui portanto uma reza.”²⁶

Embora Mauss estivesse se referindo às práticas budistas, vale também para a roda de capoeira, onde cada movimento tem uma razão de ser ²⁷. Nunca dê seu golpe em vão, nos ensinam os mestres. É tanta a plasticidade dos movimentos, que permite aos jogadores “entrarem saindo, saírem entrando” e, “negar afirmando” ²⁸.

Os capoeiristas são ao mesmo tempo criadores e criaturas desse mundo - são o centro desse Universo. Estando jogando, tocando, ou mesmo observando a roda, o praticante deve estar sempre atento.

As letras que compõem a “ladainha” podem contar histórias, feitas, “causos”, verdadeiros ou não de capoeiristas célebres e/ou lendários. Em seguida, quem “puxou” a “ladainha”, faz a “louvação” , “iê viva meu Deus”, (coro repete); “iê viva meu mestre” (coro repete)...²⁹ Somente depois de cantar, “iê volta do mundo” (coro repete); “iê que o mundo deu” (idem); “iê que ainda vai dar (idem) é que é dado o início do “corrido” ³⁰, sinal de que o jogo pode começar.

²⁶ “ (...) si les mouvements circulaires accomplis en l'honneur des dieux se faisaient d'est en ouest, et de droite à gauche, les démarches accomplies en l'honneur des morts, ou au courant d'actes de magie, se pratiquaient d'ouest en est et de gauche à droite. La gauche fut toujours de mauvais presage (...) le sens du mouvement de la roue est bien le sens religieux des mouvements (...) le mouvement constitue donc une prière” (Mauss, 196:314/315).

²⁷ Não quero dizer com isto que a capoeira seja uma religião - embora seja assim considerada por alguns, como por exemplo, para um dos mestres entrevistados (Angolinha). E sim, uma prática que se apropriou de elementos religiosos para compor o ritual.

²⁸ Para entender melhor é preciso ir e ver uma roda de capoeira.

²⁹ A louvação não é necessariamente nesta ordem, ou seja, não tem uma ordem preestabelecida de versos.

³⁰ No anexo II serão apontados exemplos de quadras e corridos.

Louvação³¹, ladainha³², São Bento Grande, São Bento Pequeno, sem deixar de mencionar o toque de Santa Maria, pouco usado nos nossos dias. Não há dúvida que o linguajar usado pelos capoeiristas e alguns movimentos por eles realizados (como se benzer ao “pé do berimbau”), são de origem religiosa e, por vezes, têm um referencial católico. Por que católico? Possivelmente, muitos orixás³³ foram traduzidos para nomes de santos católicos numa forma de sincretismo entre as religiões iorubana e católica. É o caso da Santa Bárbara que está associada à Iansã (deusa dos raios e trovões), e, São Jorge que pode estar relacionado com Oxóssi (deus caçador). Vale lembrar que na roda de capoeira os santos não são evocados, o que ocorre é uma espécie de reverência, saudação.

São Bento é um dos protetores do capoeira. Pode ser evocado contra os bichos peçonhentos, como pode ser visto nessas orações: *“São Bento milagroso, me proteja de todo o bicho venenoso”. “São Bento, água benta! Jesus Cristo no altar! As cobras deste caminho / Afastem que eu vou passar”*. Quem vê uma cobra pode imobilizá-la, dizendo alto: *“Esteje presa por ordem de São Bento!”* (Casculo, 1988:119). Ou ainda, indo-se por um trecho onde vivem cobras é aconselhável dizer: *“São Bento, São Bento, São Bento”* enquanto durar a travessia (idem).

São Bento é um santo da Igreja Católica (480-543), festejado no dia 21 de março, dia em que o Sol ingressa em Áries, signo de elemento fogo. São Bento

³¹ “Louvação - são versos iniciais dirigidos em louvor, saudação ao povo ou santos de sua devoção”. (Araújo, 1964:119).

³² “Ladainhas - de Nossa Senhora, Sagrado Coração, Todos os Santos, etc. São tiradas (declamadas) ou cantadas durante os terços (...) sua popularidade, baseada nos poderes místicos da imprecação religiosa, é antiga e vasta (...) os velhos tiradores de ladainhas no sertão do Nordeste tinham vozes de alta expressão trágica, causando inesquecível impressão pela inflexão sonora e patética, “abalando as almas” (Casculo[1970], 1988:426). “Ladainha - oração formada por uma série de invocações curtas e respostas repetidas. (Novo Dicionário Aurélio). A tradução de Aurélio se parece com o que chamamos de louvação na capoeira.

³³ “Orixá = Divindades da religião iorubana (...) Simbolizam forças naturais (...) os orixás residem na costa da África e, atraídos pelo cântico e ritmo dos tambores em sua honra, encarnam-se, apossam-se dos seus instrumentos vivos (...) Diz-se na Bahia (...) “santo” em vez de “orixá”, mãe-de-santo, pai-de-santo, filha-de-santo, cair no santo (...) os orixás têm, cada um, cânticos e ritmo dos tambores próprios, chamando-os ou anunciando sua presença no candomblé (...)” (Casculo, [1970] 1988:554).

é patriarca fundador da ordem dos Beneditinos. Foi o criador do convento em Monte Cassino. No Brasil, temos a herança popular de Portugal. São Bento *“afugenta e domina as cobras venenosas”* (idem).

“A origem da crendice deve ser o episódio que Jacques de Voragine narrou na “Legende Dorée” (11,56) : “Mandaram duas garrafas de vinho ao santo e o menino portador só entregou uma, escondendo a outra para bebê-la no regresso. São Bento agradeceu a oferta, mas recomendou ao rapaz que não bebesse da garrafa oculta e antes a retornasse para ver o que continha. O rapaz entomou-a e dentro caiu uma grande serpente”. Esse domínio e poder de fazê-las aparecer, logicamente, justifica o direito de afugentá-las”.(Casculo [1970], 1988:119).

Vê-se a ligação? O capoeira é como a cobra, quando o seu parceiro menos espera ele lhe dá o bote - um golpe, uma rasteira - mesmo que não o atinja. O “bom” capoeira é aquele que seduz o adversário, sem deixar transparecer que movimentos pretende realizar.

As músicas de capoeira são espécies de “mantras”³⁴, incansavelmente repetidas. E, como sugere o título desse módulo, cada canto tem seu encanto, mas nem todos o sabem...e o todo ninguém saberá.

Assim como o capoeirista não deve “dar seu golpe em vão”, não deve também “puxar” um canto em vão. Esse conhecimento não tem como ser adquirido em livros, e sim na prática. É comum estar na roda pensando em alguma música e, em seguida, alguém começar a cantá-la. Mais importante do que saber as letras de músicas é saber o seu momento apropriado.

³⁴ A tradução da palavra mantra pode não estar ligada ao sentido religioso. *“Mantra: instrumento para conduzir o pensamento.”* Novo Dicionário Aurélio, 1986:1084.

Como vimos, os cantos devem estar ligados ao contexto, àquele determinado momento da roda. Sendo infinitas as cantigas da roda de capoeira, têm músicas que são características de um grupo e não de outro.

Seguir-se-ão algumas letras de músicas e os motivos que podem estar a elas relacionadas. Não existe uma regra, e sim sutilezas que levam determinadas músicas serem cantadas. Vale lembrar que uma mesma música pode caber em diferentes momentos, principalmente a partir da improvisação. “Sometimes words have two meanings”. As palavras são símbolos, podendo ter dois ou mais sentidos/interpretações, dependendo do contexto que estão sendo proferidas.

Pode-se começar uma roda no toque de São Bento Grande de Angola, que dispensa a “ladainha” e a “louvação”³⁵, cantando um corrido ou mesmo uma quadra³⁶. Seguem alguns exemplos de quadras que podem abrir a roda:

*Vem, começou a roda iô iô
Começou o canto iá iá
Capoeira é arte, é malícia
É o sangue que corre nas veias
É a coisa mais linda que há
(coro) Vem, começou a roda iô iô
Começou o canto iá iá.*

³⁵ Vimos que é mais comum começar a roda com o toque de Angola, pois de início é mais lento do que o São Bento Grande de Angola. Eventualmente, porém, pode se dar início a uma roda com outro toque que não Angola - principalmente se a vertente a qual se está falando é da capoeira Regional. Só se canta a ladainha e a louvação no toque de Angola. O toque de Angola pode começar num ritmo e, no decorrer da roda, ser acelerado. Portanto, os toques não devem ser diferenciados em termos de mais lentos ou mais rápidos. Todos podem se tornar mais ou menos acelerados de acordo com cada momento. São basicamente 3 sons que podem ser tirados do berimbau: (1) pressionando a moeda (dobração) no arame, fazendo um som mais “seco”; (2) encostar levemente a moeda no arame, fazendo um som mais “chiado”; (3) tocar com a baqueta no arame sem o dobração encostar no mesmo.

³⁶ “Quadra - estrofe de quatro versos” (Novo Dicionário Aurélio). As estrofes dos corridos têm 1 só verso. Pode acontecer da quadra anteceder um corrido, como na letra da música abaixo:

[1º verso] Olha o négo que chegou agora
[2º verso] Ele veio de Angola com seu patuá
[3º verso] Ele tem o molho diferente
[4º verso] Vai mostrar prá gente o que trouxe de lá
Olha lá o négo
(coro) Olha o négo sinhá
Que négo danado

As músicas de capoeira também podem ser denominadas como “chulas”.

Se o jogo está preso e os jogadores não estão fluindo um com outro, ou estão escondendo o jogo, é comum cantar:

*Solta a mandinga é
Solta a mandingá
Solta a mandinga é capoeira
Quero ver o seu gingar
(coro) Solta a mandinga é...*

Mandinga, feitiço, bruxaria. O “bom” capoeira deve ser mandingueiro. Deve enfeitiçar seu adversário, fazer com que ele entre no seu jogo e não ao contrário.

“Os negros da Angola quando vieram para a Bahia trouxeram uma dança chamada cungu, em que ensinava a brigar. Cungu com o tempo virou mandinga e São bento (...) Jogar capoeira é o mesmo que jogar mandinga”. (Rio [1908], 1995:79).

*Aí, ai aidê joga bonito que
eu quero ver, [querendo
dizer que o jogo não estava
bonito, fluindo] ...*

“Aidê” pode ser proveniente de “Adê”, capacete da deusa Oxum nos candomblés de Angola (Cascudo [1970], 1988:13).

Se chega alguém do grupo ou não, que você há muito não via:

*Camugerê como tá como tá
(coro) camugerê
Como vai vois micê
(coro) camugerê
Eu vou bem de saúde
(coro) camugerê
Para mim é um prazer
(coro) camugerê
Tô aqui nessa roda
(coro) camugerê
Para jogar com você ...*

Ou mesmo se entra uma menina na roda:

*Vai você, vai você
(coro) Dona Maria como vai você
Como tá, como passou, como vai você
(coro) ...*

Se alguém quer se declarar para a menina que está jogando:

*Moça bonita do cabelo cacheado
Me deu um beijo que eu fiquei apaixonado
Era um dia de festa num dia de feriado
(coro) Moça bonita do cabelo cacheado*

O capoeirista pode também pedir ajuda ao berimbau para cantar e/ou tocar:

*Ajuda eu berimbau
Ajuda eu a cantar
Ajuda eu a cantar
Ajuda eu a tocar
(coro) Ajuda eu berimbau...*

Ou pedir para abrir seus caminhos:

*Ô areia, ô areia (coro repete)
Abra meus caminhos
Areiá (coro)
Eu quero passar
Areiá (coro)
Sou pequenininho
Areiá (coro)
Filho de lemanjá
Areiá (coro)*

É comum se fazer reverências à Santos, Orixás ou a Deus nas rodas. Ou ainda, aos Mestres já falecidos ou não.

*Deus quem me deu
 Deus quem me dá
 Me dá saúde para eu poder trabalhar
 (coro)
 Me dá dinheiro como areia do mar
 (coro)
 Me dá mandinga prá eu cair e levantar
 (coro)
 Inspiração para eu poder cantar
 (coro)
 Me dá alegria como as conchas do mar ...*

*Oi São Bento proteja esse jogo
 Oi São Bento me deixa jogar
 Oi São Bento proteja esse jogo
 Sou filho de Ogum e do pai Oxalá
 (coro) Oi São Bento proteja esse jogo
 Oi São Bento me deixa jogar*

*Ai, ai, ai, ai, São Bento me chama
 Ai, ai, ai, ai (coro)
 São Bento me quer*

Ou então reverenciando figuras mitificadas nas rodas de capoeira:

*No meu Rio de Janeiro se a minha memória não
 falha.
 O melhor capoeira foi Manduca da Praia*
 (coro repete)
 Mandigueiro, foi Manduca da Praia
 (coro repete)
 Manduca da Praia foi um famoso capoeira carioca.

*Pastinha já foi à África
 para mostrar capoeira do
 Brasil...*

Se um dos adversários está com o jogo venenoso, pode-se cantar:

*Se essa cobra me morde
 (coro) Oi senhor São Bento
 Ela é venenosa
 (coro) Oi senhor São Bento
 Buraco velho
 (coro) Oi senhor São Bento
 Tem cobra dentro*

*Tome cuidado seu moço
 Que essa fruta tem caroço
 (coro repete)*

Se entra um sujeito daqueles que fazem muito exercício, mas não tem jogo de cintura, ou cintura no jogo:

*Você que é forte que só
 quer levantar peso
 Quero ver entrar na roda
 e mostrar que é
 mandingueiro
 (coro repete)*

Estimulando um jogo mais agressivo, canta-se:

*Quebra quebra jereba
 Se quebrar tudo hoje
 Amanhã o que que quebra
 (coro) Quebrá...*

ou

*Olá, ô lá í
 Batí quero ver cair
 (coro) Olá, ô lá í*

Se alguém leva uma rasteira:

*Mas o facão bateu embaixo
 A bananeira caiu
 (2X)
 Cai, cai bananeira
 (coro) A bananeira caiu*

Pode-se também lembrar o tempo da escravidão:

*No tempo do cativoiro
Quando o senhor me batia
Eu rezava por nossa senhora, ai meu Deus
Como a pancada doía
(coro) Como a pancada doía*

Existem músicas que remetem à capoeira ilegal (1889-1930), perseguida pela polícia:

*Vamos quebrar um pouquinho enquanto a
polícia não vem
(coro repete)
Quando a polícia chegar ô iá iá
Quebra a polícia também
Na rasteira
(coro) Quebra a polícia também*

E, finalmente, quando a roda está para acabar:

*Adeus, adeus
(coro) Boa viagem
Eu vou embora
(coro) Boa viagem*

Na prática, pode-se perceber uma relação de causa e efeito entre o ritmo e o jogo. A música ajuda o capoeirista a desencadear seus movimentos. Se o ritmo não estiver bom, sintonizado, a roda fica sem axé, força mágico sagrada, o que dificulta, prende, amarra a movimentação.

“O ASÉ e o conhecimento passam diretamente de um ser a outro não por explicação ou raciocínio lógico, num nível consciente e intelectual, mas pelas transferências de um complexo código de símbolos em que a relação dinâmica constitui o mecanismo mais importante. A transmissão efetua-se através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade. Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de ASÉ, isto é, um elemento condutor do poder de realização”. (Dos Santos, citado por Capone, 1991:52).

O ritmo proporciona uma espécie de êxtase diferente da possessão estudada por Capone na obra intitulada - “A Dança dos Deuses - uma análise da dança da possessão no Candomblé Angola Kassanje.”

“O transe decodifica o corpo natural para recodificá-lo num corpo novo, produtor de significado, restabelecendo assim a ordem simbólica, através de condensações de códigos e linguagem da qual o corpo é o centro e a qual concorrem a música, a dança e o conjunto ritual.” (idem:63).

O ritmo do atabaque revive o movimento vibratório das origens. Mesmo sem ser praticante, os instrumentos tocam o coração.

“No cosmos, o ritmo é unicamente energético. No homem, ele é necessariamente biológico: pulsações profundas da vida as quais nós não podemos escapar. A parada é a morte.”³⁷

³⁷ *“Dans le cosmos, le rythme est uniquement énergétique. Dans l’homme, il est nécessairement biologique: pulsations profondes de la vie auxquelles nous ne pouvons échapper. L’arrêt c’est la mort.” (Jousse, citado por Capone, 1991:49).*

O “bom” capoeira é aquele que mesmo depois de acabar a roda, leva consigo os ensinamentos (“arkhé”) da capoeira no seu dia a dia. O momento propício para atacar, se defender, esperar, falar, se calar.

“ A capoeira é amorosa, não é perversa. Capoeira é mandinga de escravo africano no Brasil. Um costume com outro qualquer. Um hábito cortês que criamos dentro de nós. Uma coisa vagabunda.” (mestre Pastinha)

3.2. Mergulhando em mares de Winnicott

*Maré, maré. Ó maré da beira maré.
Maré, maré, maré cheia, maré baixa.
(música de capoeira)*

O conhecimento não é estático, é dinâmico. Uma obra de arte ou um livro, a cada olhar é reinterpretado. O pesquisador acaba por construir, inventar, um novo olhar. Se algum autor pretende que a sua obra se baste, se é que isso é possível, não será suficientemente bom. Ou seja, como veremos, não será capaz de estimular a capacidade criativa do leitor.

É na perspectiva de estabelecer ligações entre o brincar winnicottiano e a capoeira que se situa toda a nossa pesquisa. Pensando o mestre de capoeira como o arquiteto de um ambiente com solo fértil para o ser criativo. Num primeiro olhar, pode-se estranhar (sem estranhamento como haver pesquisa?). Winnicott como pano de fundo de uma pesquisa sobre capoeira, como assim? Não pretendo neste momento responder essa questão, e sim compreendê-la, para isso, desenvolvê-la, adiantando que o foco do trabalho se centra em um aspecto de toda a obra

winnicottiana – o lugar do brincar no desenvolvimento da pessoa. Contudo, poderemos evidenciar que o brincar criativo é mola mestra no processo de construção do eu.

Donald Winnicott (1896/1971) foi pediatra antes de se tornar psicanalista e psiquiatra infantil. Construiu sua teoria observando a relação entre os bebês e suas mães. É um autor original e criativo, pois além de edificar seus escritos num solo prático, privilegiou o meio ambiente com um fator fundamental na construção da personalidade.

" (...) chamo a atenção para o fato que não se pode fazer uma descrição do desenvolvimento emocional do indivíduo, mas considerando que (...) o comportamento do ambiente faz parte do próprio desenvolvimento pessoal do indivíduo e, portanto, tem de ser incluído." (1975:75).

Embora não se auto denomine como tal, Winnicott pode ser considerado um psicólogo da cultura. Durante seu agradável discurso, o autor não nega que sofreu influências de teóricos renomados, principalmente Melanie Klein e Sigmund Freud.

3.2.1.O processo de integração do eu

"Eu chorei, eu chorava, era minha mãe que me acalentava"
(Jongo)

Segundo Winnicott, o bebê nasce num estado de não-integração, não diferenciação, de total dependência do ambiente, com potencial para a maturação e à integração. As palavras-chave ou idéias nucleares do início do processo são: não-integração e dependência absoluta. O processo de integração está diretamente

relacionado à qualidade do meio que comporta esse novo ser. O comportamento do ambiente é sentido pelo bebê de acordo com a forma com que a mãe desempenha o seu papel.

Winnicott dá valor tanto aos potenciais herdados geneticamente, quanto ao meio ambiente, que dará condições, ou não, para que esse potencial se desenvolva de uma forma normal. O processo de integração pode ser dividido em 3 fases: (i) dependência absoluta; (ii) dependência relativa; (iii) rumo à independência. Falaremos sobre cada uma delas.

"A tendência a integrar é ajudada por dois conjuntos de experiência: a técnica do cuidado infantil através do qual a temperatura do bebê é mantida, ele é manipulado, banhado, embalado e nomeado e, também, as experiências pulsionais agudas que tendem a tornar a personalidade uma a partir do interior. (Winnicott, 1978:276)

O bebê da não integração e da dependência absoluta é marcado por uma ausência de noção de tempo e de espaço. A não integração não é caótica, pois a idéia de caos, para Winnicott, traz, implicitamente, a idéia de ordem. Segundo a tradição chinesa, entrar no caos é o mesmo que estar desorientado. (Ver: Brandão 1988). A tendência à integração se dá a partir de uma construção de uma vivência de continuidade no tempo. Essa vivência só acontece se o meio que sustenta o bebê (representado pela mãe) está ativamente adaptado. Winnicott denomina a mãe comum capaz de estabelecer esse processo de adaptação de mãe boa o bastante ou suficientemente boa - *good enough*. (Winnicott, 1990).

É a experiência de continuidade do ser – possibilitada inicialmente pelos cuidados maternos – que permite ao bebê ter noção de tempo e de espaço. Não se pode pensar em um bebê a não ser na presença de alguém que o cuide e crie um

ambiente suficientemente bom onde ele possa desenvolver seu potencial de crescimento e amadurecimento, o que leva a famosa afirmação de Winnicott: *“Não existe essa coisa chamada bebê”*

“A mãe suficientemente boa (não necessariamente a própria mãe do bebê) é aquela que efetua uma adaptação ativa às necessidades do bebê, uma adaptação que diminui gradativamente, segundo a crescente capacidade deste em aquilatar o fracasso da adaptação e em tolerar os resultados da frustração.” (Winnicott, 1975 :25).

A mãe suficientemente boa, sabendo o que seu pequeno carece, lhe dá alimentos, sossego, segurança, além dos meticulosos cuidados higiênicos. A mãe também precisa se sentir bem, protegida. Caberá ao pai, que, para o bebê ainda “não existe”, esse papel. *“A não ser como parte do ambiente facilitador criado pela mãe, ou como seu eventual substituto”* (Coutinho, 1997:99) Foge ao escopo desse trabalho discutir se o pai sozinho é capaz de propiciar um ambiente bom o bastante para seu filho.

Se a mãe é boa o bastante, possibilita momentos de integração que são cada vez mais freqüentes e maiores. Até chegar a constituição da idéia de *eu-sou*, até então ausente. Os momentos de integração acontecem até que a integração se torne um fato.

“A integração significa responsabilidade, ao mesmo tempo que consciência, um conjunto de memórias, e a junção de passado, presente e futuro dentro de um relacionamento. Assim, ela praticamente significa um começo de uma psicologia humana.” (Winnicott, 1990:140)

Para que a pequena criança experimente momentos de integração, ela precisa não só dos cuidados maternos, como também de um desenvolvimento maturacional fisiológico normal. Quero dizer, o desenvolvimento dos seguintes fatores: capacidade para ter memória, aparelho sensório-motor, e padrões neurológicos e perceptivos normais.

No início, tanto do ponto de vista da mãe, quanto do bebê, não existe separação (diferenciação), e sim, um movimento simbiótico entre um e outro. O par - bebê e seio da mãe – vive uma experiência de mutualidade. É claro que a mãe sabe que são dois corpos, o dela e o do seu filho, mas, de tão identificada com esse último, vive uma fusão e age em função disso. A capacidade da mãe de se identificar com o bebê é o que permite a construção de uma linha de continuidade no tempo vivida por esse novo ser. A mãe apresenta “pedacinhos simplificados” do mundo para o bebê.

*“Através da segurança de que essa continuidade não será interrompida, ou pelo menos, não interrompida fora dos limites suportáveis, a mãe costura com os fios do tempo as partes não integradas do mundo interno do bebê.”
(Guimarães, 1998 (a):12)*

De um lado, o bebê que necessita de cuidados, do outro, a mãe, que não só apresenta o ambiente para o seu neném, como também, ela é esse ambiente, e age no sentido de atender as demandas de seu filho. A “*mãe dedicada comum*” das últimas semanas de gravidez até as primeiras semanas após o parto é tomada por um estado denominado por Winnicott de preocupação materna primária. Esse estado é materializado na forma que o bebê é cuidado desde o nascimento, sem deixar de mencionar as preocupações do pré-natal. “A *preocupação materna primária é biológica e fundada no narcisismo da mãe e nas experiências dela com*

sua própria mãe." (id.ibid.) Essa experiência que se localiza numa área entre o consciente e o inconsciente (não seria esse o lugar do brincar?), com frequência é esquecida. A mãe tomada pelo estado de preocupação materna primária sabe, intuitivamente as necessidades de seu filho. Afinal, desde a fecundação, ela se tornou "anfitriã" de um pedacinho de gente que nela alojou-se. O amor da mãe é sentido pelo bebê através do *holding*, da forma como é segurado e cuidado em geral. *"Podemos dizer que mãe e filho estão brincando.* (Winnicott 1990:125). O *holding* além de significar o segurar físico – o calor da mãe - é uma experiência simbólica que varia de acordo com o estado emocional da mãe, ou a *"firmeza com que é amado e desejado como filho"*. (Coutinho,1997:100)

O oscilar de ir e vir da mãe e, principalmente, a capacidade dinâmica da mãe em ser ela mesma e atender às necessidades do bebê são as raízes de um futuro brincar. É a mãe que cria o ambiente propiciador que facilita o encontro entre o bebê e a realidade externa,

" (...)o ambiente que ela cria é uma parte essencial da dependência." (Winnicott, 1990:122). Através do *holding* e do manejo, a mãe apresenta "pedacinhos digeridos de realidade", decodificando o mundo e contribuindo para que o bebê o descubra sem fraturas na linha de continuidade do ser.

A qualidade do *holding* vai contribuir para a construção das primeiras impressões psíquicas, e também, para o florescimento da matriz da capacidade criativa. Se é satisfatório, o ambiente facilita o processo de desenvolvimento do bebê. Isto depende do sentimento de confiança estabelecido em relação ao meio. A confiança de que seu corpo não será roubado, lesado ou invadido é o que engendra

a experiência de continuidade do ser. Esse sentimento ou ausência dele acompanhará a criança por toda sua vida. É ele que fecunda a semente de seu potencial criativo.

O manuseio (*handling*) é uma das instâncias do *holding*. É o que permite ao bebê entrar em contato com seu corpo através das mãos de sua mãe. O toque materno é essencial para que o bebê perceba que tem um corpo diferenciado.

No processo que se dirige à integração, a mãe, em função de sua adaptação ativa, facilita a deflagração do processo da criatividade primária ou a matriz da capacidade de criar. Adaptando-se quase perfeitamente ao bebê, a mãe permite a construção das experiências ilusórias – ter a ilusão de que cria os objetos de sua necessidade. O autor estudado afirma que o as primeiras relações do bebê com o seio são o modelo dessa experiência.

Outro fator relevante, já mencionado, é o corpo saudável, sem anomalias. Sem esquecer que Winnicott baseou seus escritos em crianças normais, do ponto de vista fisiológico. *“A saúde não é o fim, mas o começo”* (idem:133).

Ao cuidar de seu bebê, a mãe não deixa de expressar o seu desenvolvimento enquanto pessoa. Geralmente as mães são as melhores pessoas para cuidarem de seus filhos.

“As doenças físicas, a depressão, as grandes dificuldades objetivas (ausência de um companheiro, penúria econômica, confronto com graves tensões sociais...) serão capazes de impedir, ou pelo menos dificultar, uma mulher de exercer a sua função propiciadora de um ambiente facilitador”. (Coutinho, 1997:102).

Winnicott se refere à “primeira mamada teórica” como a soma das experiências de muitas mamadas (1990:126). Se a primeira mamada propriamente dita ocorre de maneira satisfatória, é mais provável que as subsequentes assim o sejam. Uma postura insegura diante às situações pode ter sua origem na época inicial da vida, como consequência de uma falha inicial no manejo do bebê. A capacidade de lidar com os relacionamentos excitados é construída em função da soma das mamadas. O bebê experimenta o sentimento de onipotência de que criou o objeto a partir de um impulso oriundo da necessidade. Saber ou não lidar criativamente com o ambiente é ressonância de nossos ambientes de maternagem.

É de suma importância o comentário do autor estudado acerca dos profissionais que acompanham a recém – mãe. Estes muitas vezes esquecem que é *“ a mãe que tem a arte de dar ao bebê a ilusão de que aquilo que é criado a partir da necessidade e por meio o impulso tem existência real”* (ibid.) Ainda com as palavras do autor,

“é preciso admitir que as condições apropriadas [para a amamentação] em geral estão ausentes, em razão da tendência generalizada nas maternidades de ignorar esse início tão fundamental e tão vital do relacionamento entre o bebê e aquilo que nós já conhecemos como sendo o mundo que o bebê vai viver. (ibid.)

Os especialistas que circundam a recém-mãe devem permiti-la agir de forma natural, sem impor determinados tipos de comportamentos que podem vir a inibir a sensibilidade da mãe. *“ (...)a simplicidade e a constância da técnica podem ser dadas apenas por uma pessoa que esteja agindo naturalmente.”* (ibid.)

3.2.2. Os objetos transicionais

Gradualmente, a mãe, refeita do estado de preocupação materna primária - falha, retornando ao estado de "mãe comum" ou mãe suficientemente boa. Só que agora o bebê já possui meios para lidar com essa mudança. " (...) *aos poucos, o bebê se torna capaz de alucinar o mamilo no momento em que a mãe está pronta para oferecê-lo.* (Winnicott,1990:125) Winnicott constatou - em sua experiência enquanto pediatra - que os bebês se utilizam de objetos para apaziguar a angústia de separação da mãe. Foram denominados por ele de objetos transicionais. Os objetos transicionais são a parte objetiva de fenômenos que se estabelecem no psiquismo do bebê e da criança. Esses objetos, inicialmente o polegar, depois paninhos, travesseiros e bichinhos de pelúcia prolongam a experiência de onipotência que de início era proporcionada pelo cuidado materno. Os objetos transicionais ocupam uma área metapsicológica. É o que mantém a unidade imaginária entre mãe e o bebê, e o que dará subsídios para uma posterior separação. Ao se utilizar dos objetos transicionais, a criança afirma seu controle mágico sobre o mundo, aceitando melhor as ausências da mãe.

O bebê, sentindo confiança de que o objeto será encontrado, suporta a sua ausência. Para Winnicott essa magia pode ser (re)experimentada na arte, na religião e no brincar.

Cabe aqui ressaltar que não é o objeto em si que tem valor, e sim, a relação que a criança estabelece com ele. O que importa, mais uma vez, é a vivência, é o fato desses objetos terem se tornado inseparáveis do bebê.

No decorrer do desenvolvimento do bebê, ele passa a explorar um “terceiro mundo”, um mundo “entre”, que não é nem realidade interna, nem um acontecimento externo. Esse terceiro mundo é ocupado pelos objetos transicionais ou pela “primeira possessão”. Esses objetos têm sempre a função de fazer a **transição** do registro do bebê da não diferenciação, da simbiose, para a diferenciação, para a descoberta e aceitação da realidade externa sem ruptura na linha de continuidade.

“A partir desses fenômenos transicionais, desenvolvemos grande parte daquilo que costumamos valorizar de várias maneiras sob o título de religião e arte, e também derivam aquelas pequenas loucuras que nos parecem legítimas num determinado momento, de acordo com o padrão cultural vigente.” (Winnicott, 1990:127)

Os objetos transicionais são fundamentais no desenvolvimento da criança, pois funcionam como mediadores entre o estado de dependência absoluta, e o estágio da relação com o objeto. A fase nomeada por Winnicott de “rumo à independência”. Concomitantemente, o corpo e o psiquismo do bebê se desenvolvem, e a área de ilusão vai se ampliando.

3.2.3. A construção da área de ilusão

"A fantasia é mais primária que a realidade e o enriquecimento da fantasia com riquezas do mundo depende da experiência da ilusão"
(Winnicott, 1978:280).

"Você tem fome de quê?"

Além das satisfações instintivas, o bebê precisa de um "algo mais". Isso depende do estado emocional da mãe. Se a mãe está ansiosa ou deprimida, pode ser capaz de satisfazer as necessidades físicas (a fome), e as emocionais?

Ao nascer, bebê tem uma crescente "tensão instintiva". Sente fome e o seio lhe é apresentado. Desde o início, o bebê desenvolve uma técnica de sugar o seio. Esta técnica pode acompanhá-lo posteriormente sob a forma de um maneirismo. Antes de satisfazer suas necessidades, ele se encontra num estado "excitado", sentindo um desconforto, embora não tenha aparatos para ter consciência disso. Espera encontrar algo sem saber o quê. Quando o seio lhe é apresentado, tem a ilusão de que foi por ele criado. É permitido ao bebê a experiência ilusória, a capacidade de imaginar. A mãe abre espaço para a deflagração do potencial para a matriz da criatividade primária.

Num processo de amamentação adequada, o bebê tem a ilusão de ter criado o objeto (seio) em função de uma necessidade (fome) e a necessidade gradualmente se transforma em desejo. Com o tempo, em função da experiência de continuidade do ser, o bebê passa do estado da dependência absoluta para o estágio da dependência relativa. É claro que não existe uma data fixa para esse acontecimento, devemos pensar cada estágio como um processo dinâmico, onde a

linha que separa um do outro nos serve de uma forma didática. Winnicott presume que existe uma criatividade potencial que aflora ou não de acordo com o tom do ambiente de maternagem. *“O mundo é criado de novo por cada ser humano”*. (Winnicott, 1990:130). A criação varia de acordo com o que é apresentado ao recém-nascido.

Após a ilusão inicia-se o processo de desilusão através das falhas suportáveis.

É através da falha suportável - tendo havido um continente para a área de ilusão - que se constituem as experiências criativas. As falhas normais são fatores *si ne qua non* para que o bebê possa entrar em contato com o não-eu. As falhas desencadeiam um sentimento de raiva no bebê. Seu objeto de raiva é o mesmo que desejará depois: o seio da mãe. Sentindo raiva, o bebê se direciona no sentido de destruir o objeto. Mas, a mãe, ou o seio, sobrevive a esse amor *implacável*. *“O objeto do amor primitivo sofre por ser amado, além de ser odiado.”* (Winnicott, 1978:283).

Se houver uma falha abrupta, o bebê se sentirá invadido e terá sua capacidade criativa comprometida. As falhas que se colocam além do suportável, em lugar de facilitarem a diferenciação entre eu e não-eu, são vividas como invasão, interrompendo a linha de continuidade do ser. No lugar da criação (o lugar do brincar), gera um processo de defesa e retraimento do eu, distanciando o bebê da realidade externa. As falhas que não podem ser compreendidas e absorvidas pelo bebê – por serem abruptas - podem engendram um processo de desintegração.

“A desintegração, depois que o indivíduo atingiu o status de unidade, consiste num desfazer organizado da integração, produzido e mantido em razão de ansiedades intoleráveis na vivência da totalidade.” (Winnicott, 1990:159)

Em função do estabelecimento de registros de continuidade cada vez mais freqüentes (repetição) e da capacidade de alucinar o seio, o bebê tolera cada vez mais a ausência do objeto.

“O objetivo do cuidado dispensado à criança é não apenas produzir uma criança saudável, mas também permitir que o desenvolvimento máximo de um adulto saudável seja alcançado(...) a saúde do adulto é estabelecida em todos os estádios da infância.” (Winnicott, 1978:376)

Winnicott postula a existência de um *self* “falso” ou “verdadeiro” *selves* em função da qualidade do ambiente materno.

“Quando há um certo grau de fracasso na adaptação, ou uma adaptação caótica, o bebê desenvolve dois tipos de relacionamento. Um consiste num relacionamento secreto e silencioso com o mundo interno essencial, pessoal e íntimo de fenômenos subjetivos(...)o outro estabelece para com o ambiente obscuramente percebido como exterior ou implantado. O primeiro tipo contém a espontaneidade e a riqueza, e o segundo é um relacionamento submisso.” (idem:129)

No verdadeiro *self* estão contidos a criatividade e a espontaneidade. O verdadeiro *self* pode “tomar posse” a partir da construção da área de ilusão e da construção da criatividade primária, que foram possíveis diante da adaptação ativa da mãe às demandas do seu pequeno.

Um “falso” *self* se desenvolve sobre o solo da submissão, o que leva a pessoa a se relacionar com a realidade externa de forma passiva e não ser capaz de

construir relacionamentos externos, e sim ser construído a partir deles. O “falso” self se organiza de modo em manter a realidade externa à distância. Assim, o “verdadeiro” self pode estar confinado em função de um comportamento não satisfatório do ambiente na vida precoce do bebê.

“ (...) a evidência de que existe uma vida interior do self oculto pode aparecer através do balanceio rítmico do corpo, e dos outros sinais característicos dos períodos mais primitivos da infância. O que aparece é o “falso” self, “a outra metade da personalidade cindida”. (Winnicott, 1990:130)

Gradualmente, a pessoa vai dispondo de recursos intelectuais que declaram que a realidade já estava lá antes de ser por ela criada - é a desilusão, mas o sentimento primeiro de onipotência não desaparece.

O corpo carrega desde muito cedo toda uma memória corporal. *“ (...) no momento do nascimento a termo já existe um ser humano no útero, capaz de ter experiências e acumular memórias corporais e até mesmo, organizar defesas contra possíveis traumas(...) ”* (Winnicott, 1990:165). Na medida em que o indivíduo é capaz de reter lembranças do cuidado materno é que se dá a integração. O bebê pode sentir se a mãe não o carrega com segurança. Por toda a sua vida esse sentimento de retraimento – proveniente de alguma invasão na continuidade do ser – de não segurança, não confiança, o acompanhará. A desintegração é uma defesa organizada que compromete toda a fonte criativa, esconde, camufla. É análoga a um órgão que não desempenha sua função no corpo como um todo.

O brincar acontece em algum lugar entre a mãe e o bebê, chamado por Winnicott de espaço potencial (1975:63). Esse lugar é uma decorrência do jogo que se estabelece entre a mãe e o bebê. Em decorrência do cuidado materno, a mãe

permite a formação da camada de ilusão. É aí que acontece o brincar, nessa área de ilusão, do jogo. O fato da mãe permitir ao bebê ter a ilusão é o que engendrará a sua capacidade criativa (*playground*) e a posse de um self verdadeiro. Esse espaço terá um colorido para cada bebê e cada mãe, de acordo com as vivências entre eles. A mãe de oito crianças funciona como oito mães diferentes, podendo ser sentida como boa o bastante para um e não para outro.

O espaço potencial - que é constituído pela camada de ilusão, mais encorpada, por assim dizer - não é dentro nem fora, é entre. Os objetos transicionais ocupam primeiramente a área de ilusão, e, num segundo momento, o espaço potencial.

Winnicott faz uma verdadeira apologia ao brincar.

"É a brincadeira que é universal e que é própria da saúde: o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais; o brincar pode ser uma forma de comunicação(...) o natural é o brincar." (1975:71).

Privilegia também, o exercício físico realizado de forma espontânea.

A partir de um sentimento de confiança cria-se um *playground*, onde é possível a onipotência. Trata-se de um espaço virtual. Não é visto, é sentido e faz sentido a partir da relação da mãe com a criança. Pode-se pensar o processo de integração num movimento dinâmico, subdividido nos seguintes estágios:

1. não integração, dependência absoluta;
2. onipotência;
3. uso de objetos transicionais, fenômenos transicionais (vivência da criança com os objetos mais importantes);
4. brincar sozinho;
5. brincar compartilhado.

Em suma, a pessoa é ou não capaz de brincar de acordo com as suas primeiras experiências de vida, consteladas no cuidado materno. O fracasso do ambiente de maternagem pode ser refletido em comportamentos chamados de mal-humorados e irritadiços. (Winnicott, 1990:163).

3.2.4.O brincar e a capoeira

"Vivendo e aprendendo a jogar, nem sempre ganhando, nem sempre perdendo mas, aprendendo a jogar."

"A psicoterapia se efetua na sobreposição de duas áreas do brincar, a do paciente e a do terapeuta. A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas. Em consequência onde o brincar não é possível, o trabalho efetuado pelo terapeuta é dirigido no sentido de trazer o paciente de um estado em que não é capaz de brincar para um estado em que o é." (Winnicott, 1975:71)

Se colocarmos no lugar de psicoterapia, paciente e terapeuta, respectivamente, as palavras capoeira, aluno e mestre (ou professor), temos resumidamente a idéia central que norteia este trabalho - pensar o lugar (setting) da prática da capoeira como um espaço continente onde é possível o brincar, e, conseqüentemente, o reconhecimento de si mesmo enquanto pessoa total.

Fazer parte de um grupo é estar integrado à uma comunidade. É seguir as leis e as regras que animam o grupo. As pessoas são o sangue que corre nas veias da comunidade. O mestre suficientemente bom seria aquele que constrói as regras

junto aos seus alunos num processo dinâmico, impulsionando a pessoa ao processo de construção e manifestação do eu. Deve também saber lidar com as possíveis transgressões às regras. *“Não pode, mas pode”*, diz sabiamente mestre Marrom sobre essa questão. Se chega algum mestre de fora com tanta experiência ou mais que ele, não devemos impor nossas regras, e sim saber conviver com as diferenças.

Os três momentos que sintetizam o brincar na teoria de Winnicott podem ser (re)experimentados no lugar da prática da capoeira. Sem deixar de mencionar que a capoeira no século passado era chamada de vadiação, ou brincadeira de Angola. São eles: *(i) relaxamento em condições de confiança baseada na experiência; (ii) atividade criativa, física e mental manifestada na brincadeira; (iii) soma dessas experiências formando a base do sentimento do eu.* (1975:83). Lembrando que relaxamento não significa neste caso, falta de atenção. É a partir de uma repetição do encontro, dos seguimentos das regras, e dos movimentos propriamente ditos - de um cotidiano em comum que é possível tecer um espaço potencial, um continente suporte para o vir-a-ser criativo. Para ter um trabalho sério e reconhecido, o grupo deve estar sobretudo unido e em sintonia, como as células (pessoas) de um organismo (grupo).

O *holding* proporcionado pelo mestre é materializado nas regras do grupo e na maneira como o aluno é tratado. O mestre se preocupa com cada um de nós, integrantes de acordo com nossas presenças. No imaginário do aluno, esses registros vão-se somando em função da continuidade dos treinos e da figura do mestre. O mestre pode até não estar presente, mas as regras continuam. As regras

e sua transmissão, são componentes da *arkhé*. As regras formam um solo seguro onde é possível o brincar.

A figura do mestre pode ser pensada como metáfora do papel desempenhado pela mãe nos primórdios da existência. O mestre deflagra o processo de busca do eu, apresentando o brinquedo da capoeira aos seus alunos. Brincar capoeira pode proporcionar uma experiência de continuidade do ser. Ter presença no grupo é fator integrador do grupo e de si mesmo.

O saber do mestre - assim o é o da mãe - não se aprende em livros, e sim através de vivências. Ser capoeira depende de uma vivência corporal e não de um saber intelectual. Ser criativo também não depende de uma vontade racional. O mestre falha gravemente ao querer impor movimentos e regras sem um diálogo, ou mesmo se permitir alunos jogarem de igual para igual com os mais novos. Os alunos antigos devem ter cuidado dobrado para com os iniciantes. Não deve ser nada agradável nos primeiros dias de aula levar um golpe brusco em qualquer parte do corpo. Se tal acontece, a pessoa pode ser levada a não querer mais praticar a capoeira ou a inibir seu potencial criativo em função de alguma invasão : neste caso literalmente corporal.

Nestor, autor já citado, sugere jogos entre novos e antigos, onde somente aqueles poderiam soltar os golpes, com o intuito de protegê-los.

"O sucesso (do mestre) em formar o capoeirista depende, no entanto, de ter proporcionado, no início do aprendizado, a oportunidade para a ilusão: é ali que o iniciante percebe a vivência, jogando despreocupadamente (pois não há revide do jogador mais adiantado) que a essência do jogo, apesar de tudo é a brincadeira".

O autor continua sugerindo um critério para ser um mestre bom o bastante, apresentando a capoeira *“sem maldades, sem mesquinhas advindas dos jogos de poder e do embate entre personalidades.”* (ibidem).

Preservando tanto os capoeiristas iniciantes quanto os já iniciados. Infelizmente, não podemos ser tão utópicos, levando em conta que os fatores supra citados escapam ao controle do mestre, são coisas inerentes à vida.

Se o mestre não sabe brincar não facilita a brincadeira. Assim o é o terapeuta. O bom profissional, em geral, é aquele que sabe brincar, ser criativo por ofício. O ensino que não comporta o brincar produz submissão, passividade no lugar da criatividade e da espontaneidade.

A capoeira pode se localizar em algum lugar entre a cultura e o brincar compartilhado. O que substanciaria o *playground* da capoeira são as regras passadas nos treinos e nas rodas.

Assim como as crianças que *“brincam com mais facilidade quando a outra está livre para ser brincalhona”* (Winnicott, 1975:71); ao jogar capoeira nem sempre é possível o brincar. Quando o nível de ansiedade ou medo é muito alto é impossível o brincar. Isto acontece em lugares que privilegiam o aspecto luta em detrimento do jogo ou da brincadeira.

Alguns estudiosos afirmam que a capoeira já foi luta de morte, qualidade que quase a levou à extinção. O jogo pode escamotear o aspecto luta. Foi por se enquadrar em determinados padrões que a capoeira se expandiu.

Quando o método é calcado em movimentos padronizados, e o mestre impõe uma disciplina de forma monológica, ficam comprometidos os aspectos criativos, e a experiência lúdica de cada um de seus integrantes - elementos que compõem o que

Winnicott nomeia de verdadeiro *self* - os alunos repetem os movimentos sem recriá-los. O mestre deve, portanto, propor, e não impor idéias (regras).

O mestre que propicia um ambiente facilitador à expressão criativa de seus alunos, não o faz racionalmente, e sim, intuitivamente, ou seja, não teoriza, vive. É um saber natural. A pessoa do mestre deve ser digna de confiança para formar um grupo de capoeira. O mestre pode vir a oferecer um suporte ao ego (ego auxiliar) onde ele é necessário. O mestre olha por seus alunos, afinal sem aluno não existe grupo e, como já dito, os alunos refletem o trabalho do mestre, participando do desenvolvimento pessoal desse último.

O mestre tece com os fios da *arkhé* um continente suporte que estimula o brincar, tornando a sua função nuclear no processo de integração ou busca do eu de cada um de seus alunos. A maturação completa dificilmente é atingida (qual seria a graça?), mas o mestre facilita a deflagração desse processo.

"Na maturidade o ambiente é algo para qual o indivíduo contribui e pelo qual o homem ou mulher individuais se sentem responsáveis." (Winnicott, 1990:122)

Pode-se pensar a figura do mestre como um "pai *good enough*", visto seu papel social central no grupo, um elemento que ajuda a fazer a transição entre o "pequeno mundo" , particular e protegido da dupla mãe-bebê, e um mundo "maior", da sociedade e da cultura.

Quanto mais tempo e dedicação para com a capoeira, mais forte o laço entre o indivíduo e a prática. Mais tempo, mais obrigações (compromissos) , mais cobranças (por parte do mestre) e mais valor dentro do grupo. Todos esses fatores resultam em uma maior integração no grupo e do grupo. Você recebe do grupo de

acordo com a sua presença no mesmo. É uma via dupla de obrigações e reconhecimentos.

É possível através da prática da capoeira é rearranjar as flores que por algum motivo não encontraram solo para gerar seus frutos.

Assim como a criança adquire experiência brincando, o capoeirista adquire o seu saber jogando.

"Tal como as personalidades dos adultos se desenvolvem através de suas experiências da vida, assim as das crianças evoluem por intermédio de suas próprias brincadeiras (...) ao enriquecerem-se, as crianças ampliam gradualmente sua capacidade de exaltar as riquezas do mundo externamente real. A brincadeira é a prova evidente e concreta da capacidade criadora, que quer dizer vivência."
(Winnicott, 1982:163)

Pode-se pensar a brincadeira como um sonho ou mesmo um mito. Uma via para conteúdos do imaginário, um elo entre as realidades interna e externa do indivíduo. *"As brincadeiras tal como os sonhos, servem à função de auto-revelação e de comunicação com o nível profundo."* Para Winnicott é brincando que as crianças ligam as idéias às funções corporais.

Podemos pensar a roda de capoeira como um espaço transicional entre o real e o imaginário, a *"terra de ninguém"*, o *"terceiro mundo"*, uma zona neutra entre o subjetivo e o que é objetivamente percebido. A capoeira é de todos e não é de ninguém. O ritual nos remete sempre ao mundo da ilusão, do jogo. Sendo a reatuação do mito, o rito nos leva para o tempo das origens. O ritual por si só instaura uma nova qualidade temporal, inaugura o tempo do imaginário, do mito e do sonho. Costura num mesmo instante passado, presente e futuro. Nesse sentido, não

há separação entre real e imaginário. A roda é o lugar onde o capoeirista se encontra e é encontrado. Por isso, é o lugar onde ele pode expressar a sua criatividade. O corpo é o brinquedo do capoeirista – dá forma ao espaço potencial - imerso em códigos simbólicos que balizam a *arkhé* ou epistemologia do grupo.

Se o jogo está muito violento, o mestre estabelece um limite, interrompendo-o para recomeçar ou não. Durante o jogo acontece o tempo todo a ilusão e a desilusão. Ilusão de estar construindo o real (a roda), e desilusão ao cair. O aperto de mão ao final de cada jogo pode ser visto como reparação.

A luta e o jogo envolvem a provocação, o cumprimento das regras e a obrigação, pilares do saber negro. (Ver: Sodré, 1988)

Quando o capoeirista começa a treinar sozinho, ou mesmo a dar aulas, ele se encontra num nível de independência em relação ao mestre, mas não se desliga do mesmo. Para ter um trabalho reconhecido devemos estar filiados a um grupo e a um mestre confiável, com um trabalho sério e sólido.

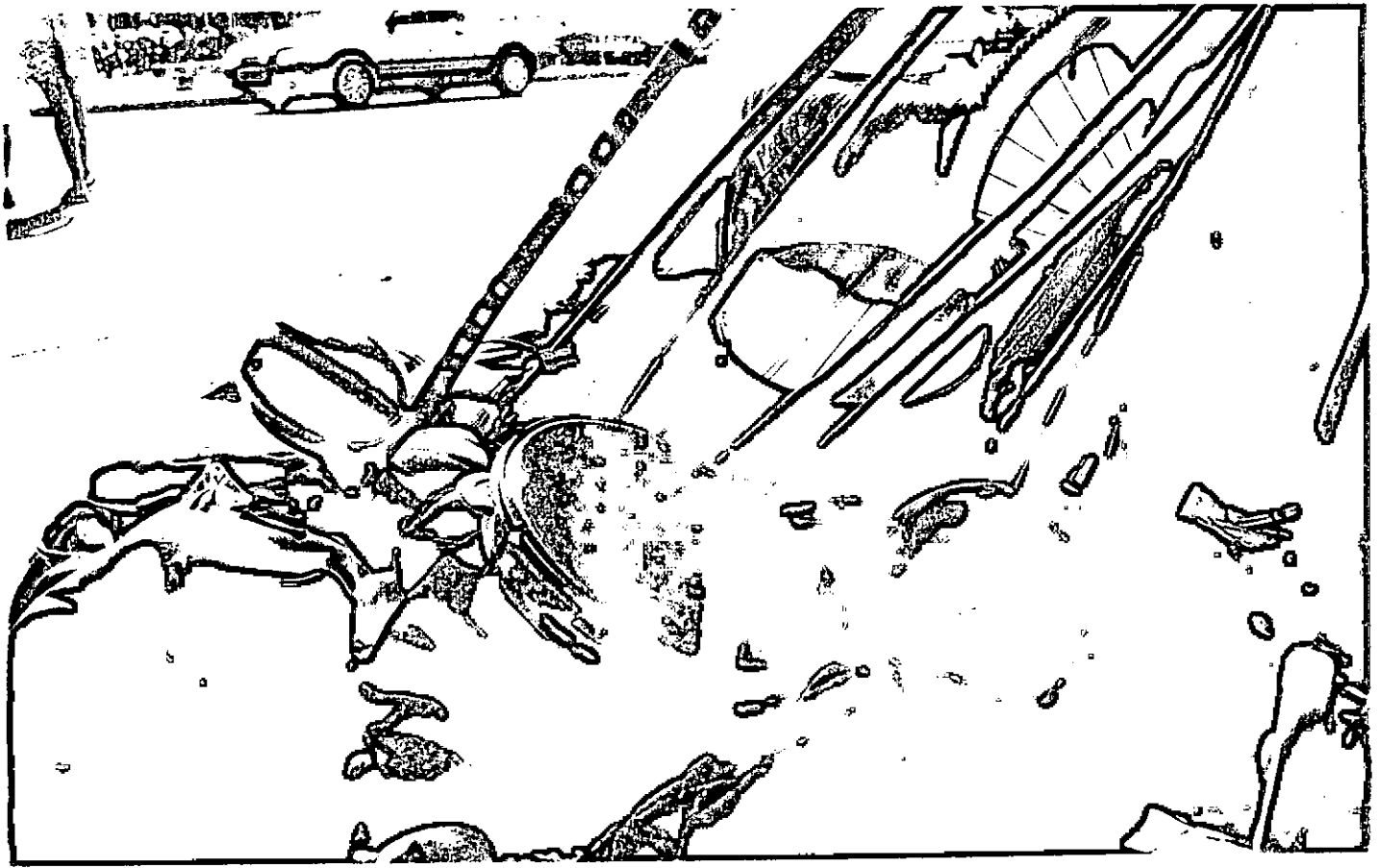
“Quanto mais o capoeirista calmo, melhor para o capoeirista”³⁸. Sábio mestre Pastinha. O capoeirista para desenvolver um bom jogo, deve estar calmo, tranquilo, seguro, e, principalmente atento. Atento a tudo que acontece dentro e fora da roda. Ciente dos códigos que traduzem a chegada de alguém, amigo/inimigo, conhecido/desconhecido, do grupo/de fora, capoeira/ou não.

Com o tempo aprende-se a ser criativo com os acasos dos jogos - uma banda, uma queda, ou um “simples” desafio ao “pé do berimbau” - cria-se a partir do tombo, da necessidade, do desejo em continuar praticando.

³⁸ Os dizeres de mestre Pastinha fazem eco não só através de fitas, com a sua própria voz, como também através dos capoeiristas da atualidade.

É muito comum, hoje em dia, mestres de capoeira participarem de workshops no exterior. Quando o mestre viaja, o grupo continua. Cada um se torna ainda mais importante na continuidade da vida do grupo. Os integrantes toleram a ausência do mestre. Se o grupo não é suficientemente sólido, pode se desmanchar em pedaços. Em minha experiência de campo percebi que se não houver união dos componentes do grupo, quando o mestre viaja ele pode vir a se extinguir, ou se manter somente com alunos novos.

A capoeira pode ser pensada como uma forma de linguagem que pode tanto unir pessoas de diferentes lugares do mundo, como também, um meio de comunicação entre o indivíduo e o seu potencial criativo. Ou seja, uma via de acesso para a sua riqueza, para o seu mundo interior. A prática da capoeira pode possibilitar a posse de um *self* verdadeiro.



4. NA RODA : OS MESTRES

"Eu mergulhei fundo e eu vou te contar / tem segredo no fundo do mar..." (música de capoeira, autoria de Forró)

Este módulo pretende abordar o material obtido nas "entrevistas-encontros" realizados - no período de fevereiro de 1998 até fevereiro de 1999 – com três mestres de capoeira. A consulta ao trabalho de Preuss (1995) foi essencial para a realização deste. Além do método da abordagem biográfica(idem), a minha vivência na capoeira permeia todo o trabalho. Todos os entrevistados já me eram familiares no decorrer do meu percurso na capoeiragem. Um dos mestres selecionados não quis me conceder "depoimentos", por fazer parte de um grupo dissidente do meu. Mas o jogo continuou. Embora cada um tenha uma forma particular de ensinar e fazer capoeira, existem alguns pontos em comum entre eles – são mestres de grupos atuantes, tiram da capoeira o seu sustento, e têm uma grande paixão pela sua prática. Esses três itens formam os critérios que direcionaram a escolha do grupo pesquisado. A escolha dessas pessoas se deu por mais dois motivos cruciais: curiosidade e admiração. Aliás, sem curiosidade como haver pesquisa?

Em seu belíssimo trabalho sobre o processo de construção de identidade em comunidades de terreiro, Guimarães(1990) nos apresenta o papel da mãe-criadeira, no dizer do autor:

"elemento nuclear da família ritual, que integra o papel de "mãe-que-gesta", "mãe-que-cuida" (resumo). A mãe-criadeira é o hólon comunitário que tem o papel social, a responsabilidade de cuidar dos iniciados(...) a mãe que abre os olhos para o caminho(...) a que leva ao caminho do nascimento(...)é o mesmo que uma parteira, que ajuda a criança a nascer." (p.79)

A mãe criadeira se assemelha em alguns aspectos à figura do mestre de capoeira. Afinal, é o mestre quem nos ensina. É quem se preocupa com os alunos, é quem cria condições favoráveis para que o neófito absorva, incorpore a *arkhé* ou epistemologia do grupo: regras e costumes. A *arkhé* deve ser pensada como um movimento incessante dentro do grupo. A mãe-criadeira "faz" o seu "filho". O capoeira não deixa de ser feito por seu mestre. É claro que com leis bem distintas. Como um "espelho em movimento", os alunos recriam o trabalho de seu mestre. Ambos são mutuamente importantes no processo de construção do eu.

Cabe ao mestre um papel social central no âmbito de seu grupo. Uma de suas funções é a de agente mediador, por transitar por mundo diferenciados e fazer elos entre eles.

"Mediadores(transculturais) de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados, contato que têm as mais variadas consequências, remodelando constantemente os padrões da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses dois mundos diferentes. (Vianna, 1995 :155).

Muitas vezes o mestre liga o morro ao asfalto, ou a Zona Norte e a Zona Sul, “sem problema nenhum”. Atravessa oceanos e apresenta os nossos costumes tanto no exterior, quanto para os estrangeiros que vêm para o Brasil “via capoeira”.

O mais novo dos entrevistados tem 36 anos, mestre Marrom, com quem tenho o prazer de treinar. Toni Vargas, grande cantador e “educador”, tem 39 anos (acabou de colocar mais um capoeirista no mundo). Ambos foram formados por mestre Peixinho, aquele em 1994, e este em 1985. E mestre Angolinha que é o mais velho, mas não me disse ao certo o ano de nascimento... Todos têm filhos e são casados. Somente um deles teve um afastamento significativo (de oito anos) da capoeira. E foi quando, segundo ele, ficou famoso no meio da capoeiragem, *“foi engraçado, fiquei famoso quando estava afastado.”*(Toni). Toni foi um dos primeiros a trabalhar com capoeira para crianças no Rio.

O acesso aos mestres não foi difícil, já que os conhecia anteriormente das rodas da vida. Fazer parte do mesmo grupo de um dos entrevistados não foi obstáculo para a realização das entrevistas, que prefiro chamar de encontros. Sem dúvida, falar do grupo foi necessário, mas tive em alguns momentos que direcionar o rumo do “bate-bapo” para cumprir o objetivo dos encontros; saber sobre a vida dos mestres e como se relacionam com a capoeira. Todavia, falar do seu grupo é falar um pouco da relação que a pessoa tem e estabelece com o mundo da capoeira. Ser ao mesmo tempo investigador e representante do grupo investigado faz com que o pesquisador deixe de ser aquele que investiga para acompanhar a narrativa enquanto “nativo”.

É muito comum os mestres estarem rodeados de pessoas, ouvidos atentos, falando sobre acontecimentos de suas vidas, fora dos treinos, ou não, em momentos

mais descontraídos. Mestre tem história pra contar. Registrar em gravador essas conversas é mais raro. Isto acontece, na maior parte das vezes com jornalistas. O fato de conhecê-los mesmo antes de iniciar a pesquisa, engendrou um clima informal e agradável durante os encontros.

"Posso estar acostumado(...)com uma certa paisagem social, onde a disposição dos atores me é familiar(...)No entanto, isso não significa que eu compreenda a lógica de suas relações(...)Logo posso ter um mapa mas não compreendo necessariamente os princípios e mecanismos que organizam." (Velho, 1987:128).

Conhecer os mestres anteriormente não significa conhecer a história de suas vidas. Frequentar uma roda de capoeira, não quer dizer compreender seus símbolos, muitos podem passar despercebidos. Aprender sobre o ritual da capoeira é aprender uma nova língua.

4.1. A abordagem biográfica

A opção por uma metodologia qualitativa (abordagem biográfica) se deu logo no início da pesquisa. O método da história de vida é a denominação mais difundida na abordagem biográfica – "*Biografia-história da vida de uma pessoa*" (Novo Dicionário Aurélio, 1987:166), e foi a partir dos anos 80 que aconteceu seu reaparecimento no âmbito das ciências sociais. O recurso utilizado, entrevistas abertas(encontros), possibilitou - devido a uma grande liberdade dada aos entrevistados - vir à tona assuntos inusitados, mas de grande valia em relação aos objetivos propostos: (1) perceber como deu-se o engajamento de cada mestre entrevistado no mundo da capoeira; (2) qual é o papel que o mestre desempenhada

nos grupos; (3) como lidam com a capoeira; (4) o que é ser, se tornar capoeira; (5) o que é ser um “bom” capoeira.

Nas pesquisas quantitativas, os dados obtidos não devem ser percebidos como eliminação da subjetividade. *“A quantificação não é, tampouco, garantia de objetividade.”* (Preuss, 1995:120). Segundo Preuss, o enfoque qualitativo requer um maior rigor do que o quantitativo, pois depende ainda mais da competência e da experiência do pesquisador, que traz consigo pontos a serem abordados e não entrevistas fechadas. O entrevistador deve ter, portanto, maior sensibilidade durante os encontros, deve saber ouvir atentamente e quando interromper o entrevistado. Percebi que na maior parte das vezes, é melhor não interrompê-lo. Um questionário fechado é mais fácil de direcionar do que encontros abertos, em que surgem questões inesperadas que não deixam de ser mais interessantes do que as já formuladas.

Os relatos de vida são interessantes devido à sua singularidade, sem deixar de mencionar a autenticidade. Não descarto a possibilidade de haver frases pré estabelecidas como resposta. Com um pouco de sensibilidade, percebe-se o “texto ensaiado”. É o que compõe o “mito” na história de vida. O mito faz parte do todo, é material de investigação. Lembrando que falar de mestre, é de certo modo falar de um mito. Muitos mestres ou capoeiristas no imaginário do aluno, são vistos como verdadeiros heróis, principalmente os mais velhos ou já falecidos, quem nunca ouviu falar no Manduca da Praia?

O discurso obtido com os entrevistados é único e não se encontrava até então registrado. Ter seu depoimento gravado na memória acadêmica é valorizar a sua história. No que se refere aos mestres de capoeira, muitos não ingressaram no meio

universitário. Ser objeto de pesquisa é de certo modo entrar para esse universo, não como pesquisador, mas sim como pesquisado. É duplamente gratificante, tanto para este, quanto para aquele. Logo, não foi necessário omitir os nomes dos entrevistados.

“Dir-se ia que o pesquisador-observador “recorta” a realidade(o fluxo contínuo de comportamento de seus sujeitos) segundo significados e funções que “vê”, “percebe” e então “atribui” às ações. Portanto ele edita a realidade, e ao fazê-lo traz consigo toda a bagagem de vivências, conhecimentos e pressupostos teóricos(...)até de hipóteses não formalmente explicitadas.” (Alves, citado por Preuss, 1995:120).

Não é só o pesquisador quem edita a realidade – o entrevistado também faz um “recorte”, uma “edição” de sua vida, selecionando as palavras que vai proferir. Por vezes, é mais fácil falar de glórias do que fracassos. A seleção dos fatos ou mesmo o silêncio devem ser observados.

Se o pesquisador pesquisa a si próprio, é o seu primeiro objeto/referencial - é dono de sua pesquisa, mas servo de sua referência teórica (Barus-Michel, 1986:804) - é impossível eliminar a subjetividade - assim como o dragão, no mito do herói - que permeia toda e qualquer pesquisa. “ (...) a tão almejada “objetividade” jamais está garantida, sequer em procedimentos que se apoiam em supostos positivistas” (Augras, 1996:2).

O recurso à abordagem biográfica é de suma importância para a Psicologia da Cultura (Herskovits, 1948, Augras, 1995 e Guimarães, 1990), que estuda o indivíduo construído dentro de determinada cultura e a partir dessa observação, conhecer melhor o homem. A abordagem biográfica permite trabalhar a dimensão do social a partir do que é individual – relatos de vida ou retratos de uma vida?

"A vida que emerge da biografia é vida no grupo, o grupo tem história, a história é feita de vida se assim fecha-se o círculo" (Preuss, 1995:129).

Fecha-se ou abre-se? Na roda, os mestres.

4.2. Mestre Angolinha

*"Eu sou angoleiro/ eu sou angoleiro seu moço/
eu sou angoleiro seu moço / não nego o meu
natural..." (música de capoeira)*

Mestre Angolinha, tem uns 50 anos. Nasceu no dia primeiro de março, mas não quis dizer em que ano. É um tipo franzino que engana os menos atentos. Tamanho não é documento, principalmente (Angolinha) na roda de capoeira. Angolinha joga com quantos estiverem presentes como um menino. *"Serinho"* só de vez em quando, costuma mesmo é brincar, deslumbrando os que o assistem com sua expressivas "chamadas ao passo a dois" e "mandingas" que lhe são próprias. Mestre Angolinha é um referencial da capoeira Angola no Rio de Janeiro.

Angolinha mesmo antes de falar sobre a sua vida, nos adianta que *"se não tem sensibilidade, o cara não pode ser mestre."*

Isac é o nome de batismo de Angolinha. Durante grande parte de seu discurso se utiliza da terceira pessoa do singular para falar de si mesmo. Sua esposa e os três filhos (uma de 20, um de 19 e uma de 5 anos) o chamam de Isac, assim como alguns (poucos) mais antigos da capoeira Angola. *"Isac é essa*

montoeira de células aqui [se beliscando] que vai deixar de existir a qualquer momento...tomara que dure um pouco mais, né? Angolinha é alma, Angolinha é imortal. Aonde ele estiver ele vai jogar capoeira. Isac vai desencarnar a qualquer momento vai tirar essa casca grossa como se fosse uma camisa, e Angolinha vai permanecer". Realmente, no nosso imaginário e através de músicas, Angolinha será para sempre saudado nas rodas.

Angolinha se diz do Rio, pois veio para cá *"ainda guri, ainda guri não, eu sou guri até hoje"*. É só vê-lo jogando para confirmar... Foi aqui registrado, mas nasceu em Salvador, não parece ter sotaque algum de baiano. Antes de morar definitivamente no Rio, morou também em Brasília. Reside em Caxias, seu reduto, seu ninho. *"Reduto do quê Angolinha? [se auto pergunta] reduto de tudo, é o meu reduto. É em casa que eu recarrego as minhas energias. Ali estou no céu, arrodado de anjos que é a minha mulher e meus filhos."* Conta-nos sua história com uma linguagem mítica, típica de uma pessoa religiosa.

Prossegue dizendo que sua família teve e tem uma função essencial na sua formação na capoeira. *"É o básico da situação"*. Fala da capoeira e da família como fatores importantes no seu percurso, ora com, ora sem distinções. De fato, foi seu pai quem o iniciou nessa prática *"não tinha outro jeito, a partir dele [seu pai] me tornei um capoeirista conhecido no mundo. Por dois sentidos. Por todos os sentidos (risos), primeiro foi porque me fez. Segundo porque foi quem me ensinou"*. Começou a fazer capoeira em casa. É o filho mais velho e o único capoeirista. Considera a sua família o *"básico da situação, é exatamente esse lado família que [seus alunos] encontram dentro do meu espaço"*. Realmente, quando o grupo funciona bem,

circula um clima de familiaridade e cumplicidade entre os participantes. Diz também que se não tivesse a mulher que tem, não seria o Angolinha. Afirma que se a pessoa (mestre ou professor) não teve esse lado família, não tem como transmiti-lo aos seus alunos.

Angolinha não economiza palavras para dizer que percebe *“alguns meninos (...) bons capoeiristas, mas está faltando alguma coisa neles, é exatamente esse lado família*. Aponta a possibilidade de trabalhar esse *“vazio, essa carência”* na capoeira, mas sempre vai estar faltando um *“algo mais”* que pode comprometer *“todos os níveis”* da vida da pessoa, e não é por uma questão social ou de inteligência. É por uma razão *“que fica difícil dizer, mas que existe [alguma carência] existe. Você dá uma olhada e percebe lá dentro que está faltando algo... esse alicerce, como se tivesse um castelo na beira do mar, a qualquer momento a onda vem e acabou o castelo*. Esse algo mais pode estar relacionado com a capacidade ou não que o sujeito tem em ser criativo, ou seja, em saber ou não brincar. Angolinha percebe de longe as fragilidades da pessoa, podendo se utilizar disso na hora do jogo, sempre bem humorado e com um sorriso estampado no rosto. Angolinha tem um atributo que todos os capoeiristas deveriam ter: a humildade. *“Eu corro desse negócio de estrelato (...) Quando eu nasci tudo isso já existia.”*

Angolinha diz que não teve berço, teve *“esteira, e a capoeira é isso, a minha esteira”*. E é justamente nessa *“esteira”* que o capoeira tem a possibilidade de brincar, sem deixar de ser um ator. Tal *“esteira”* pode ser pensada como um palco, onde o capoeira se percebe como único, dentro de uma infinidade de possibilidades de personagens. Perceber a multiplicidade no uno e vice-versa. Uma espécie de *“metamorfose ambulante”*.



RÁPIDO QUANDO PARADO
FLECHA DA OCASIÃO...
RESPEITE OS FUNDAMENTOS... SENÃO...
VOCE VAI PRO CHÃO. Rio 1998

ALOYSIO ZALUAR

*“Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante/
do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/
sobre o que é o amor/ sobre o que eu nem sei quem sou/
se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou/
se hoje eu te odeio amanhã lhe tenho amor/ tenho
amor, e tenho horror e faço amor, eu sou um ator...”
(música do falecido Raul Seixas)*

O bom capoeira é aquele que sabe lidar com esse repertório de papéis, se cair vai levantar.

A contragosto de sua mãe *“capoeira não presta, lembra o que você fazia [falando para o seu pai]”*, continuou treinando. Com mestre Índio e, posteriormente, com mestre Moraes, no Clube dos Marinheiros e depois no Copa Leme (onde eu treino atualmente!). Este, segundo Angolinha, foi quem trouxe a capoeira Angola para o Rio de Janeiro. *“Era Moraes, era Pastinha, vou jogar minha Angolinha.”* (música de capoeira) Moraes foi aluno de João Grande que foi aluno de mestre Pastinha. João Grande reside em Nova York e ganhou menção *honoris causa* de Doutor numa universidade americana. Angolinha foi formado como mestre por Moraes, que atualmente reside na Bahia e também tem formação em Letras. Moraes é presidente GCAP(Grupo de Capoeira Angola Pelourinho). O mestre Cobrinha Mansa - que de manso não tem nada...joga muita capoeira - é presidente da FICA (Federação Internacional de Capoeira Angola) e dissidente do GCAP. Cobrinha reside nos EUA e é responsável por alguns núcleos de capoeira, como por exemplo na Califórnia (professor Rogerinho) e no Rio (*trene!* Urubu que dá aulas na Lapa, reduto antigo da capoeira).

Outro mestre ilustre de capoeira Angola é o Gato Preto que foi 20 anos contra-mestre de Pastinha. Gato Preto ainda dá aulas na Bahia.

Até meados de 1996, o Angolinha acumulava as funções de mestre e laboratorista fotográfico.

Angolinha reconhece que algumas pessoas o vêem como um “mito”. Esse reconhecimento advém, segundo ele, da família e da capoeira. *“Foi o que me deu base para que eu encarasse o mundo da forma que eu encaro. Em função da capoeira, o mestre pode entrar em qualquer espaço, ele tem o “crachá”. Seja para entrar “numa favela ou no Hotel Palace, mas isso a vida me ensinou, a capoeira me ensinou.”* Em função da capoeira *“tenho o mínimo, mas esse mínimo que me faz feliz(...)eu deito a cabeça no travesseiro e durmo em paz, sonho com os anjos e evidentemente com alguns “negão” jogando capoeira de vez em quando... mas tranquilo, tranquilo. É muito gostoso quando você encontra com pessoas do outro lado do mundo e dizem: ‘pô, você que é o Angolinha, eu ouço falar de você...’ e me dá um abraço”*. Indiretamente, Angolinha herdou de mestre Pastinha a simpatia. Primeiro recebe a pessoa, para depois saber de onde ela é etc. , ao contrário de muitos que se dizem “angoleiros”, “raíz”, “tradicionais” na capoeira que primeiro querem saber: você é Angola ou Regional?

Angolinha parece ser uma pessoa religiosa e aponta a capoeira não só como a sua religião, como também, a sua *“filosofia de vida”*. *“Quando estou jogando capoeira, que eu abaixo no pé do berimbau, no ritual ali... é meu tudo. É ali que eu faço minha reza de traz para frente e vou embora para o jogo. Há certas coisas que não dá pra explicar, essa é uma delas...”*

Angolinha nunca parou de praticar a capoeira. Diz que o bom capoeira não é aquele que só *“joga as pernas para o alto, que acha aquele negócio [a capoeira] bonitinho, que faz capoeira por ‘hobbie’*. *Eu classifico assim o jogador de capoeira e*

o capoeirista, o Gil Velho [outro mestre e grande(literalmente) camarada nosso] fala capoeira e capoeirista. O jogador é aquele que vai ali na esquina e joga as pernas para o alto, dá mil nós no corpo e quando ele vai debaixo do chuveiro, tomar banho, aquilo tudo, ou melhor, o pouco que ele sabe, desce ralo abaixo. Cada um com seu cada um, como já dizia o mestre Pastinha, mas o meu cada um é completamente diferente disso tudo. Capoeirista é isso, você vive 24h respirando esse ar, não consegue se desligar nunca da capoeira. Você estar bem, acordar bem. Ficar bem com todo mundo. Raciocínio ágil sempre. Sempre ligado, é como se você fosse um micro - radar. ” Afirma ainda que existe a possibilidade da pessoa mudar sua ótica no que se refere à capoeira. “Passar pela iniciação é viver um processo de desindividualização e outro de reindividualização.” (Guimarães, 1990:80)

No decorrer de seu discurso, pontua algumas diferenças entre os nossos mundos, embora estejamos ligados pela capoeira e pela amizade que se firmou. *“Você já dormiu embaixo da marquise coberto com jornal? Eu já. Você já vendeu bala chiclete, paçoca, para ganhar algum? Eu já.”* Ou ainda, contando uma de suas histórias, *“teve um cidadão que morava longe, Raiz da Serra. Não sei se você conhece. Menina de zona sul dá nisso (risos) ”.*

Em nosso último encontro, Angolinha deixou transparecer seus ideais em relação à capoeira: *“Angolinha adoraria ver o mundo jogando capoeira. Já que se trata de uma roda. Eu acho que o mundo é redondo...eu não estudei tanto assim. Gostaria de ver as pessoas jogando nesse redondo aí. Não quero saber se o camarada quer ficar com o abdômem como tanque de lavar roupa, não quero saber se a menina é bonitinha e vem prá roda, passa batom...O importante disso tudo é eu ter consciência do fato do que eu sou e do que eu pretendo ser, ou do que eu*

pretendo fazer com a capoeira. Eu vivo porque sou capoeirista e tenho a arte da capoeira porque estou vivo. Ser feliz é uma arte, mas nem todos são artistas...” Se o fossem, estaríamos vivendo uma espécie de Idade de Ouro, onde não existem doenças, maldades, nem mesquinhas...

O mestre considera a capoeira o seu tudo, a sua religião, o seu universo, a sua filosofia de vida. *“Ah, falar de capoeira... capoeira pra mim é isso, é como se fosse mais ou menos um balão de oxigênio que se você não tem pra respirar você morre, tá certo? Ela é minha psicóloga, minha doutora, minha médica, meu doutor, meu balão de oxigênio. E o mais importante disso tudo é o meu eu.”*

4.3. Mestre Toni – Um cantador de histórias

*“E meu mestre sempre me disse, ô Toni, capoeira parado não dá, pula menino, olha sai do lugar...”
(música de capoeira, autoria de Toni Vargas)*

Conheci mestre Toni Vargas logo que entrei para a capoeira. Ao longo desses anos tive a oportunidade de conhecer melhor o seu trabalho participando de dois eventos (*workshops*). Um direcionado para capoeira com adultos(1992), outro para crianças(1998). Toni chama atenção nos núcleos de capoeira que frequenta com sua musicalidade criativa. É conhecido não só como mestre do grupo Senzala, como também como grande cantador e compositor. Fatores que proporcionam um axé especial.

O encontro com mestre Toni aconteceu no dia dezoito de agosto de 1988. O que me chamou a atenção logo de início, foi que estávamos os dois com papel e lápis à mão para fazer anotações. Disse-lhe sumariamente o objetivo da entrevista e o entrevistado falou-me que estava, e está, tão interessado quanto eu na obra de Winnicott. Toni “descobriu” Winnicott no seu percurso profissional de “educador e mestre”, e utiliza sua teoria como pano de fundo na sua prática. Toni denomina seu trabalho com as crianças de “Recreação Ativa”. *“á aquilo que eu inventei de alguma forma, que chama Recreação Ativa. Eu não posso dizer que eu criei porque eu acho que eu sou autor mas as crianças são co-autoras.”*

Mestre Toni Vargas nasceu em 1958, num *“sábado de aleluia, pela mão de uma parteira, porque não deu tempo de ir para o hospital,* no bairro do Encantado, Zona Norte do Rio. Hoje é corda vermelha, graduação máxima do grupo Senzala. Tem um irmão, seu pai trabalhava na Central do Brasil e sua mãe era uma camponesa, *“analfabeta, com uma experiência de vida muito grande (...) Veio para o Rio, e conheceu papai”*. Eram muito pobres, o que deve ter sido fator decisivo para que Toni tenha sido criado pela sua madrinha, “mãe-madrinha”, que tinha uma condição financeira razoável. *“Eu fui criado por essa outra mãe, minha tia, irmã do meu pai.”*

Toni até os cinco anos viveu com a sua mãe-madrinha. *“É a fase que eu trabalho com as crianças, a fase pré-escolar.”* Eventualmente ia visitar seus pais, mas, até então, morava em Copacabana com a sua “outra mãe”. Dos seis para os sete anos foi morar com seus pais. *“Foi até uma decisão precoce, que eu tive que tomar. Eu queria ter uma vivência lá com o meu irmão.”* Sua família (pai, mãe e irmão) morava na época em Estação de Colégio, perto de Irajá. Para Toni essa

mudança de residência foi bem difícil e enfatiza que naquela época as diferenças entre Zona Sul e Zona Norte eram maiores do que hoje em dia, principalmente porque as distâncias eram percorridas de formas diferentes, o metrô, por exemplo, ainda não existia.

Toni foi sempre uma criança agitada, o que, entre outros fatores, chamou atenção na hora de entrar para a escola. Com cinco anos já lia e escrevia, aprendeu com a sua madrinha. Fez uma prova para Escola Pública e passou para a 6ª série! Nesta época ele ia fazer sete anos. Depois de um acordo entre a pessoa que o criava (sua madrinha) e a diretora da escola, matriculou-se na 3ª série do primeiro grau. *“Era a primeira vez que eu entrava numa escola na minha vida.”* O que nele engendrou um grande sentimento de desamparo. Teve problemas como, por exemplo, copiar do quadro. *“Hoje como profissional de educação infantil eu vejo quantas etapas eu não queimei com essa brincadeira toda.”* Brincadeira ou falta de? Por causa disso tudo ele chorava muito, *“mais depois foi legal”*. Por ser uma criança agitada que não conseguia ficar sentada, foi *“parar lá num médico.”* Soube então que tinha disritmia. Passou então a tomar remédios. *“Até que eu entrei para capoeira com dez anos. A coisa do remédio parou na capoeira. Eu acho. Acho não, tenho certeza, lá **encontrei alguma coisa** que se eu não tivesse encontrado (...) minha vida seria talvez muito complicada (...). **Um lugar para eu colocar toda a minha energia.**”*

Era uma criança diferente, se esforçava para que os adultos lhe ouvissem, usando uma linguagem incompatível com seu tamanho, mas, diz que lhe faltava uma vivência corporal que *“resgatou na capoeira.”* Começou a praticar a capoeira no espaço onde seu primo treinava, na Muda, com o mestre Roní. Ele gostou, mas

depois de até jogar com o mestre, disse-lhe que não tinha dinheiro para pagar as aulas e foi *“saindo da quadra com olhos cheios de lágrimas”*. Foi quando o mestre lhe chamou e decidiu que ele poderia treinar de qualquer modo (sem pagar). As aulas eram aos finais de semana. Era capoeira da Federação que tem como graduação o cordel. *“Quando chovia ele levava a gente para uma casinha e ficava contando histórias,(...) botando instrumentos na mão da gente, levava a gente para ver apresentações e tudo mais.”* Fala tudo isso com um brilho especial nos olhos.

Toni em vários momentos diz que a capoeira era diferente, *“menor”*. Depois, aos quinze anos, foi treinar com o mestre Touro do grupo Corda Bamba, também no subúrbio. Foi mestre Touro quem o batizou. Toni conta com um tom de orgulho que foram os próprios alunos que reformaram o chão da quadra para o batismo. Na época do pré-vestibular voltou a morar em Copacabana com sua mãe-madrinha e teve que deixar um pouco de lado a capoeira. Com dezessete anos entrou para a Escola de Educação Física na UFRJ e fez contato com o pessoal do Grupo Senzala de Capoeira, especialmente com o falecido mestre Mosquito. Eram comuns na época os campeonatos universitários de capoeira. E foi num desses que Toni conheceu seu atual mestre, o Peixinho.

Depois da morte da morte de seu pai, Toni estava trabalhando e morando em Copacabana. Foi quando optou por treinar com Peixinho na Travessa Angrense. Toni diz que seu jogo era mais espontâneo e no Peixinho a capoeira era mais *“objetiva”*. Toni teve que *“reaprender”* tudo de novo, depois de 8 anos já iniciado na prática de capoeira. Mas a sua parte de toques e cantos parece ter dado um colorido diferente, um axé ao novo grupo. Toni é de fato conhecido como grande cantador e compositor nas rodas de capoeira. Hoje está terminando de compor a música *“Está*

difícil de calar a boca de um cantador”. Segundo ele, suas músicas e poesias falam do contexto em que foram criadas, ou seja, da história de sua vida. Em 1985 foi formado como mestre, depois de passar por muitos “Exames”. A corda vermelha para Toni é um *“símbolo como outro qualquer, eu não estava na capoeira de onda, são 30 anos ali, toda a minha história envolvida. Tive o meu filho na capoeira, vou ter outro(...)toda a minha poesia, todo mundo me conhece, tudo que eu sou eu devo a capoeira(...) como eu entrei num lugar que o sistema era esse aceitei isso [a corda].* Inclusive, durante um de nossos encontros, estava trajado com a calça de capoeira e a corda vermelha. Em 1987 foi para a Europa, quando voltou resolveu parar de treinar e *“ficou famoso”* parado. Reapareceu nas rodas somente em 1995. Um dos motivos que o levou a parar a capoeira foi achar *“uma pena tentar reduzir a capoeira numa só coisa - pancadaria (...). Aquilo me matava(...) Quando parei, não estava preparado para falar”*. Complementa dizendo que mestre *“se faz no dia a dia”*, independentemente de corda.

Toni acredita que a capoeira sempre foi um espaço do brincar e de descobrir a possibilidade criativa. Sendo pobre e “poeta” aos cinco anos, *“aonde é que eu ia colocar isto? (...). Para mim a capoeira sempre foi um espaço onde eu podia ser plenamente. Eu podia cantar, eu podia criar. E as pessoas começaram a gostar do que eu fazia. Tinha essa volta muito prazerosa.* E, de fato, quando parado, foi procurado e requisitado para voltar.

No ano de 1998, Toni promoveu um encontro chamado *Prata da Casa*, onde os participantes, não só seus alunos, como de outros grupos também, apresentariam seus trabalhos, como músicas, poesias, esquetes teatrais... *Foi uma proposta de um encontro sem roda, para as pessoas se encontrarem”*.

Para o mestre Toni, o bom capoeirista *“uma pessoa que consiga pelo menos fazer um pouco das várias coisas que têm dentro da capoeira. Dar uma aula legal, jogar com capoeiristas diferentes, em diferentes ritmos e situações. Você ter jogado, conversado e estado em situações da capoeiragem diversas. Um bom capoeirista é considerado, tem um trânsito livre em determinados lugares. Consegue pensar a capoeira um pouco acima da sua vaidade pessoal.”*

Toni no decorrer de seu discurso transparece em alguns momentos seu conhecimento da obra de Winnicott. Não deixando de mostrar suas expectativas para com a capoeira; *“meu sonho era esse, ver todo mundo compartilhando da capoeira, o que cada um tem pra dar...”* A capoeira se ajusta perfeitamente nisso [na questão do paradoxo em Winnicott] *porque a tentativa de resolver o paradoxo é perder alguma coisa. E filosofa, “você tem que viver e não resolver esse paradoxo. É difícil porque a gente vive num tipo de cultura que é uma cultura do resolver...”*

4.4. Mestre Marrom

“Sei que falam de meu mestre e não sei porque falaram...ele apenas contribui com essa arte popular. Só porque tem o molejo, tempero de Orixá, joga em cima, joga embaixo, se deixar joga no ar(...) (música de capoeira, autoria de Forró)

Marrom foi o último dos mestres entrevistados. Em princípio, achei que suas frases proferidas durante os treinos – “soltas” ao longo do trabalho seriam suficientes, mas não o foram e partimos para os “encontros”.

Marrom chama-se Henrique Anastácio de Jesus, *“nome típico baiano, não o Henrique, mas o Anastácio de Jesus”*. É baiano, meio “mulato”, meio “caboclo”, pois é descendente de índios. Nasceu na cidade de Itabuna, no bairro do Caneco, no ano de 1963. Marrom faz parte do que podemos chamar da nova geração de mestres. Embora tenha sido formado recentemente como mestre, em 1994, por Peixinho - presidente do Centro Cultural Senzala de Capoeira – é reconhecido pelo seu trabalho internacionalmente.

Foi criado por seus avós, a quem chama de pais. *“No registro meu pai e minha mãe são meus avós, minha mãe é minha irmã...”*, seus “pais” acabaram por se separar, e na *“divisão”* ele foi morar com a avó. Algum tempo depois sua avó faleceu, teve problemas de saúde, e foi morar com seu avô, que *“era rezador”*. Com 10 anos veio morar com sua mãe no Rio de Janeiro que *“para sorte dela se casou com um baiano”*. Até então, morava e estudava na roça, ajudava seu avô na plantação e na venda da colheita. Plantavam coentro, alface, pimentão, batata-doce, banana da terra...

O mestre já tinha ouvido falar de capoeira na Bahia, *“no carnaval sempre tinha capoeira, eram muito famosos os capoeiras, e eu queria fazer capoeira...”*. Seu primeiro contato com a capoeira foi através de um caminhoneiro de Salvador que certa vez, fez uma parada em sua casa. Seu avô, além de plantar, acolhia os caminhoneiros, com café e refeições. Esse camarada capoeirista disse-lhe que toda vez que passasse por lá lhe daria uma aula e uma espécie de dever de casa, só que não apareceu mais. Todavia, o dever de casa está sendo cumprido. Enquanto seu avô capinava, já *“plantava bananeira e caía no chão”*.

No Rio, no bairro do Engenho Novo, conheceu o mestre Canela da capoeira Federação (que hoje reside na Itália). Nessa época costumava ficar na rua jogando bola e soltando pipa. Um belo dia, o mestre lhe convidou para ir treinar, era um Domingo. O treino acontecia no quintal de uma casa próxima. Mesmo sem poder pagar, Marrom, ainda conhecido como Henrique, começou a treinar. Parou *“naquela fase dos quinze anos, de baile, de festa...”*

Alguns grupos da Federação participam de competições, e usam cordel. Na hora de trocar o cordel, tinha uma mesa julgadora que assistia o aprendiz realizando os movimentos da capoeira. Segundo Marrom, nessa época falava-se em capoeira, não falava-se muito sobre os estilos Regional e Angola. Em Caxias, por exemplo, era a “roda de Caxias”, nem Angola, nem Regional. O mesmo acontecia na Quinta da Boa Vista.

Através de um amigo, conheceu o mestre Peixinho, que já dava aulas na famosa Travessa Angrense (onde eu comecei a treinar com o Marrom!). Morava em Deodoro, depois em Madureira, e trabalhava numa oficina mecânica. Inicialmente, por incompatibilidade de horários, começou a treinar com Toni Vargas. Somente quando serviu no quartel, veio a treinar com mestre Peixinho. Já tinha ganho a corda laranja *“direto”* do Toni, e depois a azul, a verde, *“demorou um pouco, a roxa, e a marrom”*. Ficou no *“estaleiro uns quatro anos”* e pegou a vermelha, graduação máxima da qual muito se orgulha.

Marrom nos conta que o público da capoeira mudou muito, que *“a capoeira vive o momento”*. Seu objetivo maior é dar continuidade ao seu trabalho, através da busca, dos fundamentos, tradições... Diz que tanto a capoeira Regional quanto a Angola, hoje em dia, muito diferem-se dos ensinamentos de mestre Bimba e

Pastinha. Com exceção dos alunos de Bimba - como Nenéu, seu filho - que tentam manter o estilo do padroeiro da Luta Regional Baiana. Fala que Pastinha era uma pessoa muito aberta, que recebia as pessoas, mesmo antes de saber de onde elas vinham. " [Pastinha] *Não foi o melhor capoeirista(...) foi um grande mestre, ficou conhecido porque ele era uma das pessoas mais simpáticas do mundo(...)*

Marrom reconhece que tem um trabalho que tende para a capoeira Angola, mas não nega a sua formação. Independente de qual linha, nos adverte que o mestre se faz pelo trabalho.

Se não estivesse na capoeira? Ia fazer coisas que não lhe agradavam muito, como trabalhar em oficina mecânica, ser pedreiro, pintor... *"A capoeira é minha vida, 24 horas por dia, meus amigos, minha mulher, meu filho... de onde eu vim, eu vivo relativamente bem(...) não teria o nível de vida que tenho hoje se não fosse a capoeira, mas eu "meti as caras". Se eu ganho 10, 9 vai para a capoeira. Ser uma pessoa reconhecida foi através da capoeira, busquei tudo isso com muito suor."*

Marrom começou a dar aulas em 1990/1, depois de alguns meses, já tinha bastante alunos, principalmente mulheres...

O mestre é muito rígido no que diz respeito às regras e fundamentos, costuma dizer *"o padre não começa a rezar a missa se a Igreja está uma zona, a roda também é assim..."* Se os alunos estão a ele vinculados, devem seguir as regras com liberdade de trabalhar de uma forma particular com a capoeira, *"ninguém é igual a ninguém...que nem morar com papai e mamãe, tem uma liberdade, mas tem uma regra pra você cumprir."* De fato, grupo sem regras, sem organização, não sobrevive, não tem consistência.

Fala que aboliu as cordas de graduação de uma forma *“suave”*. Não compactua nem com o uso de cordas (Regional), nem com o uso de carteirinhas ou diplomas (Angola). Bem nos disse mestre Angolinha, *“na hora da roda o diploma [ou corda] não vai jogar é nada”*.

Pretende formar seus alunos através de méritos da própria capoeira, *“ir em rodas jogar, conhecendo mestres, estando junto com o mestre [ele próprio], apresentando trabalhos com a capoeira...”*, nos remetendo a capoeira de rua, onde os adeptos não usavam cordas, ou carteirinhas. Eram conhecidos como capoeiras, líderes de maltas e aprendizes.

Escolhe as pessoas para dar aulas, olhando o seu comportamento durante os treinos, especialmente em termos de capacidade de liderança, *“o jeito da atuação. O bom capoeirista é aquele que está preocupado com a capoeira no todo, com a parte de fundamentos, histórica, de movimentos, com o ritmo com o coletivo, e também com a administração do grupo. Se dedica, estando integrado com o grupo dentro das dificuldades e limitações dele; e a humildade da pessoa(..) Termina o jogo, ele vai lá, conversa, se acontece alguma coisa, se desculpa. Na capoeira, vou falar igual na Bíblia, vai ter um monte de joio misturado com o trigo (...) é legal porque o bem e o mal existem, Deus criou isso”*.

Mas, afinal, o que são os fundamentos? Os fundamentos são as regras básicas para se fazer uma roda e *“também uma parte espiritual e até religiosa(..) muitas coisas estão ligadas à religião, ao candomblé, não é que a capoeira seja uma religião(..) “ Marrom demonstra muitas vezes no dia a dia dos treinos seu lado religioso, como o uso do branco às sextas-feiras, por exemplo, que proporciona um axé especial.*

O mestre acredita que sua principal função é tentar passar a capoeira dentro da sua visão, como uma coisa boa, que vai fazer bem para as pessoas, que *“integra”*. Trabalhar o lado social, físico e mental das pessoas.” *Minha preocupação é ver a minha galera fazendo a roda, dando aulas do jeito deles, mas buscando os fundamentos básicos(...)*é, *daqui a 10, 20 anos, ver a galera formada, fazendo um trabalho com a capoeira(...)* todos com suas próprias pernas [literalmente] *buscando seus ideais com a capoeira.*” Seu discurso tem o tom de um mestre “suficientemente bom”.

A capoeira proporcionou ao mestre transitar por mundos diferentes, fazer viagens ao exterior e no interior do Brasil. Mostrar a capoeira com a sua “cara”. Conheceu a Alemanha, Inglaterra, França e agora a África(Senegal), seu grande sonho. Aprendeu um pouco (mais) de música e ficou ciente de alguns problemas sociais de lá. Ouviu de alguns alunos africanos sobre a capoeira: *“isso aí é nosso...”*

Além de convites para *workshops* no exterior, Marrom recebe também propostas para trabalhar e morar lá definitivamente. Mas, *“viajar agora [para morar], seria a mesma coisa que abandonar a plantação na época da colheita”*. Ou seja, nós, alunos, somos os frutos do trabalho do mestre.

Marrom reconhece que a capoeira sofreu mais influências africanas do que indígenas. Diz que a característica peculiar de nosso grupo é *“a integração, a parte rítmica, a união do grupo, a alegria, o lado festeiro, o lado musical, não só na capoeira, como fora dela também. Um brincando com o outro, o outro briga, discute...”*

Em relação às qualidades que um mestre deve ter, afirma que *“ele não pode ter preguiça com a capoeira, para treinar(...)* não deve medir esforços para aprender,

nunca pode passar pela cabeça dele que ele parou de aprender. Quando ele pensar que não tem nada para aprender, começa a cair como capoeirista(...)Tem que respeitar a capoeira e os capoeiristas, gostar, valorizar, Respeitar os mestres, o ritual, os fundamentos, e, treinar, né Francine? Treinar muito.

4.5. Relatos e Teoria – fios de uma rede

Tendo como base o discurso dos mestres entrevistados, este módulo pretende articular a hipótese de que a roda de capoeira é o *espaço potencial* da brincadeira. As idéias nucleares a serem abordadas aqui são as seguintes: (1) de suporte; (2) de continuidade; (3) de integração; e, (4) de transicionalidade. Tais idéias estão implícitas nas palavras dos mestres. Estabelecendo uma relação dinâmica entre os fios dos relatos e da teoria pode-se compreender melhor a ligação entre eles.

" (...) Nenhum depoimento pode ser considerado como rigorosamente fiel à tão almejada "verdade dos fatos", pois todo testemunho é, antes de mais nada, autobiográfico. Implica a reorganização de várias lembranças." (Augras, 1996:1).

Para se falar de veracidade ou objetividade em relação aos relatos é preciso relativizar. Deve-se receber os relatos sem julgá-los ou (pré)conceitualizá-los. Memória nunca pode ser de todo objetiva. Os "mitos", como já mencionado, formam um *"esquema pré-estabelecido disponível para explicação, pelos indivíduos de sua história pessoal"* (Penei, citado por Preuss, 1995:127) também nos serviram de matéria prima.

Winnicott localiza o brincar num espaço potencial entre a mãe e o bebê. Não é “dentro” (eu), nem “fora” (não-eu), é **entre**. A roda pode ser pensada como o *playground*, porque a brincadeira começa aí. É onde o capoeirista brinca, se encontra e é criativo. *“Lugar de capoeirista é na roda de capoeira”* (mestre Marrom).

Sendo um espaço entre, a roda é um espaço paradoxal. Por ser paradoxal, permite a ligação entre o desejo (imaginário) e o limite(real), materializado nas regras. Em função disso, a capoeira pode ser pensada como um elemento facilitador no processo de construção da pessoa. Pois, ao brincar, ao jogar, o capoeirista cria o mundo que é a roda de capoeira. Criando podemos nos sentir plenos. *“O paradoxo é por definição uma contradição, algo que apresenta mensagens opostas, antagônicas.”* (Guimarães, 1998)

Na roda de capoeira, ritual que é, podemos juntar no presente o antes, o agora e o depois. Durante o ritual se estabelece uma continuidade. O grupo existe em função de uma linha de continuidade. Quem “rabisca” essa linha é o mestre e seus alunos. Na roda sempre existe a possibilidade de derrubar e de ser derrubado.

No jogo, não existe perdedor ou vencedor, o que importa é a vivência que está sendo passada e sentida naquele momento. O que vale é a brincadeira, é o estar junto, estar sendo olhado e presente. A possibilidade de brincar é o que mantém o processo de integração subjetiva, sem rupturas, sem choques, sem invasão.

A partir dos relatos, podemos retomar a idéia básica desse trabalho, ou seja, mostrar que a capoeira oferece um *continente suporte* para a manifestação do eu através do brincar. Como funciona isso na vida dos mestres e capoeiristas?

Cada um dos mestres entrevistados tem uma forma diferente de dizer que a capoeira é o **suporte**, a base de suas vidas. Os mestres vivem da capoeira, para a capoeira, e, por isso, são reconhecidos. Angolinha nos fala que é a sua “esteira”, e, sem uma base sólida, não poderia passar um bom *holding* aos seus alunos. A “esteira” é o que sustenta a pessoa. Simbolicamente, carregamos essa esteira para todo o sempre. A capoeira é uma esteira dinâmica que não exclui a contradição.

O *holding* proporcionado pelo mestre é materializado na forma como ele transmite o seu saber. A construção do *holding*, de um ambiente suficientemente bom, se dá portanto, de maneiras diferentes. O *holding* na capoeira são as regras, a convivência, o saber “*estar com*”, e “*poder contar com*” (Guimarães, 1990, resumo). A “esteira” proporcionada ao mestre é o que possibilita não só a sua sustentação, como também, o que ele pode oferecer aos seus alunos, ou seja, o *holding*. O que o mestre tem para dar depende de seu desenvolvimento como pessoa. Ele pode, em princípio, não ter tido um ambiente maternante *bom o bastante*, mas, através da prática da capoeira, pôde elaborar essa falta, a partir do brincar e da manifestação criativa. Ademais, essa prática recoloca o indivíduo num ambiente onde a criatividade tem espaço, ou seja, existe a possibilidade de imaginar, de ter experiências ilusórias, e de passar pela experiência de onipotência de criar o todo. O alicerce, o suporte, a “esteira” existem, para Winnicott, em potencial desde o nascimento, mas, se desenvolve em função do ambiente maternante.

“*E onde é que eu ia colocar isso?*” Nos indaga mestre Toni. Sua questão nos remete àquela sugerida por Winnicott, em relação às crianças perdidas dentro de

cada um de nós. Tanto isso, quanto aquilo, podem ser encontrados num só lugar: na roda de capoeira.

Alguns comportamentos tidos como estranhos, são aceitos e considerados normais na roda de capoeira. Pessoas tímidas, por exemplo, podem se soltar mais ao praticarem a capoeira. Já pessoa extrovertidas, aprendem a ouvir os outros e se calar. A atmosfera da roda permite a atuação do “diferente” e da contradição. Em função disso, a criatividade pode ser manifestada.

A pessoa vai amadurecendo na comunidade, mas sempre tem o que aprender, como nos alerta mestre Marrom. É a partir da necessidade de aprender que a pessoa é estimulada a praticar e a estar aberta aos ensinamentos. Esse saber não tem fim, a **continuidade** se faz necessária. O mestre para ensinar deve estar aberto para aprender. Se não estamos presentes, a linha de continuidade pode ser cindida. O mestre se preocupa em manter a linha de continuidade do grupo. O mestre é um elemento integrador do ambiente e de seus alunos.

A maturidade dificilmente é atingida. Sempre precisamos ser olhados, assim como precisamos também do brincar. Como dissemos, o oscilar do ir e vir da mãe, a presença e a ausência do objeto, é o que permite a capacidade imaginativa da criança aflorar. Para que a integração se dê, o bebê deve ter a experiência de receber de volta o que está dando. Essa “volta” é possível ser sentida ao jogar capoeira. Ao jogar, a pessoa está sendo olhada, é o centro das atenções da roda. Fatores que auxiliam no processo de integração da subjetividade. Quando mestre Marrom nos diz que ensinar capoeira **integra** as pessoas no grupo, traduz a sua importância nesse processo. “[A pessoa] *é sentida como se refletisse de volta o que acontece no brincar*” (Winnicott, 1975:71). A roda é um espelho de olhares, mas

esse espelho deve ser pensado com um "espelho d'água", dinâmico, sempre em movimento. Quando mestre Toni diz, *"pra mim a capoeira sempre foi um espaço onde eu podia ser plenamente. Eu podia cantar, eu podia criar(...) as pessoas começaram a gostar do que eu fazia. Tinha essa volta prazerosa, de ver que aquilo que eu criava era ouvido."*, está se referindo ao retorno daquelas que ressoam nada mais nada menos, que seu objeto de criação, ou seja, ele próprio.

Na capoeira, o corpo é o brinquedo, o instrumento de trabalho do capoeirista, e não o deixa de ser para o ator. O ator é iluminado no palco, na roda, quem brilha somos nós.

"Com relação a atores, há aqueles que podem ser eles mesmos e também representar, enquanto há outros que só podem representar, e que ficam completamente perdidos quando não exercem um, não sendo por isso apreciados e aplaudidos (reconhecidos como existentes) " (Winnicott, 1990:37)

Os jogadores sentem-se reais a partir da **ilusão** de que são criadores e criaturas desse mundo: a roda de capoeira. O real que nasce do jogo, da simulação, e, principalmente da ilusão de criar o todo. O real nasce da onipotência mágica do **ser tudo**.

"(...) o latim cobre todo o terreno do jogo com uma única palavra: "ludus", de "ludere" (...) Embora "ludere" possa ser usado para designar os saltos dos peixes, o esvoçar dos pássaros e o borbulhar das águas, sua etimologia não parece residir na esfera do movimento rápido, e sim na da não-seriedade, e particularmente na da "ilusão" e da "simulação". "Ludus" abrange os jogos infantis, a recriação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais, e os jogos de azar. Na expressão "lares ludentes" significa "dançar". Parece estar no primeiro plano a idéia de "simular" ou de "tomar aspecto de" (...)Em todas as

línguas(...) "ludus foi suplantado por um derivado de "jocus", cujo o sentido específico (gracejar, troçar) foi ampliado para o jogo em geral. É o caso do francês "jeu", "jouer", do italiano "gioco", "giocare", do espanhol "juego", "jugar", do português jogo, jogar, e do mesmo "joc", "juca". (Huizinga [1938], 1996:41,42, grifos nossos).

Todas essas interpretações tra(du)zidas por Huizinga (e muitas outras mais) cabem para significar o jogo da capoeira, lembrando que existem golpes e muitos apelidos com nomes de animais (Morcego, Sirí, Garça, Bem-te-vi, Raposa, Caxinguelê, Peixinho...). Dentro da roda tudo tem um sentido, uma direção. O sentido do jogo pode incluir saltos, movimentos rápidos, movimentos lentos, a seriedade, a não-seriedade, a ilusão, a simulação, a recreação, a encenação, o dançar, o gracejar, e por que não "tomar o aspecto de" si mesmo. Jogar capoeira possibilita o estabelecimento de uma atitude positiva com respeito ao brincar. Ora, se "o natural é o brincar", não brincar é insano.

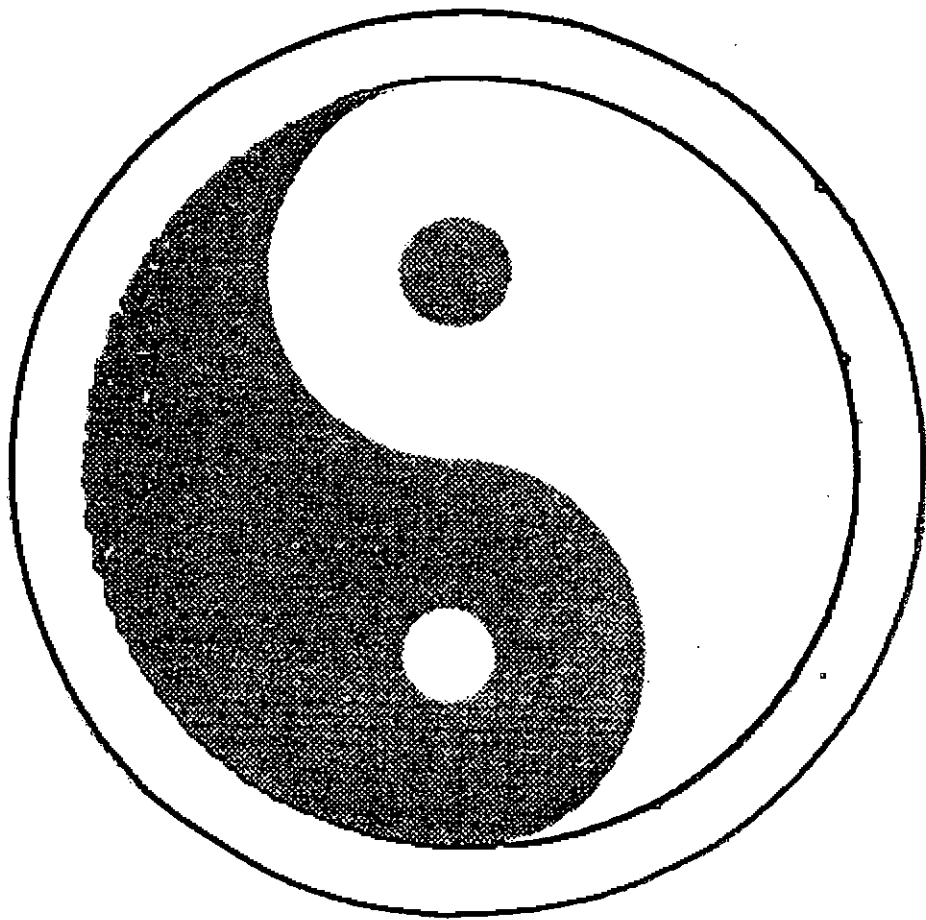
Para jogar, o capoeira deve estar com o seu corpo são, saudável, o que implica num maior cuidado com o mesmo. A prática da capoeira pode permitir que o indivíduo inicie-se como pessoa, no seu sentido íntegro, pleno, a partir do brincar, do jogar com o outro. As pessoas no centro da roda são as protagonistas da cena. Lutam em segredo. Atacam se defendendo e vice-versa. O tempo todo estão sendo olhadas pelo mestre e pelos demais integrantes da roda. Os espectadores não estão livres de possíveis pernadas que extrapolam do centro da roda. A atenção é regra para todos, faz parte da *arkhé*. O capoeira é ator e público simultaneamente. Vive o paradoxo, onde a contradição é possível. O ritual facilita a transição entre o ser tudo (múltiplo) e ser limitado(uno), entre o real e o imaginário (desejo), sem rupturas. A

liberdade existe, mas dentro de determinadas leis e códigos que fundamentam a *arkhé* do grupo.

A roda é um espaço de **transicionalidade**. A capoeira funciona como um “crachá”, como um “bilhete de passagem”, um canal de transição, não só entre mundos distintos - Zona Norte, Zona Sul - como entre o real e o imaginário. Os alunos e o mestre transitam nesses mundos. Os objetos transicionais presentes na roda são os instrumentos, os toques e as músicas. Sem eles o ritual não seria

possível. Nos parece que esses elementos mantêm o espaço potencial dos alunos. Em contrapartida, é uma fonte de manutenção do espaço potencial do mestre. Mais uma vez é uma via dupla. A possibilidade de estar nesse campo transicional é um fator que mantém a estrutura da subjetividade dos alunos e do mestre. Estar no espaço transicional nos permite viver o paradoxo.

Jogar na roda de capoeira é (re)experimentar o sentimento de onipotência mágica de ser tudo, de criar a realidade com movimentos dotados de grande plasticidade.



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Galo cantou, tá na hora, me dá meu chapéu que eu vou m'embora...." (música de capoeira)
"Criar é a manifestação da Essência em forma de existência – criar é a transição de uma existência para outra existência." (LAO-TSE, 1990:5)

A feitura de uma tese é como montar um "quebra-cabeças". Algumas peças trazemos em nossa bagagem, outras, nos são apresentadas pelo orientador.

Podemos pensar o início da pesquisa como um estado de não-integração de idéias com tendência à integração. A integração só se dá em função da dedicação. E dedicação, bem o sabemos, só com amor.

Não existe ainda uma ordem. Para encaixar (integrar) as peças, precisamos de um orientador suficientemente bom para nos guiar nesse percurso, sem grandes invasões na linha que dá continuidade ao nosso pensamento. O orientador nos auxilia a transitar entre a idéia e a teoria. Por sua vez, e a teoria faz a ponte: idéia / academia.

O orientador suficientemente bom é aquele que mostra o caminho, mas permite ao seu pupilo viajar com as suas próprias pernas (idéias). O orientador apresenta o enquadre acadêmico de maneira que tal moldura não seja deveras rígida. Falta de seriedade? Sob nosso olhar, não. Afinal, toda brincadeira tem regras e é séria.

Ser pesquisador é brincar, fazer arte, poesia, com as palavras. Dar um colorido especial a cada conceito estudado, falar sobre eles num tom pessoal, assim

como o da voz de cada um. A “cor” da voz de cada um é uma espécie de “impressão digital sonora”. Cada um tem a sua, pessoal e intransferível.

E os caminhos vão se abrindo, bifurcações e encruzilhadas fazem parte desse mapa. Separar o joio do trigo. Tarefa tão árdua quanto a primeira de Psiqué... É preciso muito mais do que um batalhão de formiguinhas... Para quem não sabe, Psiqué foi incumbida por sua futura “sogra”, Afrodite, a separar em uma só noite várias espécies de sementes diferentes(girassol, lentilha, grão de bico, papoula...)

No que se refere ao tema proposto no presente trabalho, o centro das atenções é a brincadeira de capoeira – um convite ao brincar. Brinquemos todos, médicos, psicólogos, orientadores, professores, engenheiros, advogados ...E capoeiristas.

Mas, nem tudo são flores, a maldade existe e é preciso com ela saber conviver. Com a agressividade também. Quanto menos se brinca, mais agressivo se é. Aprendemos, durante a convivência nos grupos de capoeira, a lidar com a agressividade de uma forma menos violenta.

A capoeira é elemento de integração não só para os capoeiristas, mas também para o nosso país. A capoeira levanta a bandeira brasileira oceano a fora. É procurada, praticada e reverenciada em todo o mundo. Em sentido oposto ao da economia nacional, a capoeira vai muito bem, obrigado.

Foi possível mostrar que a teoria Winnicottiana pode ajudar a esclarecer alguns aspectos benéficos da capoeira, sobretudo, a influência na construção desse espaço. Repensar o brincar sob o ângulo de um grande teórico do brincar: Donald Winnicott.

E o negro? Sendo uma manifestação afro-brasileira, a capoeira pode oferecer um lugar para a manifestação criativa desses afro-descendentes que não encontraram uma “pátria mãe gentil” para se expressarem. A capoeira é um bem cultural aberto a todos.

Cada um com seu cada um. Um tênue fio (inter) liga todos do grupo, na melhor das hipóteses, sem invadir as suas peculiaridades. O mestre suficientemente bom é aquele que permite o aparecimento desse eu singular. Todos são importantes para a manutenção do grupo. Existe um desejo de *continuity of being* no e para o grupo. Sem as pessoas o grupo morre, extingue. Sem a criatividade quem morre é a pessoa.

Inventamos o mundo que é a roda de capoeira, mas, a desilusão também acontece. Uma banda, uma rasteira, ou mesmo não conseguir fazer um determinado movimento. Mas, se a camada de ilusão já tem uma espessura suficiente, a desilusão não compromete o brincar criativo, pelo contrário, estimula ainda mais o praticante. O “bom” capoeira é aquele que está sempre buscando, quanto mais se aprende, mais se quer treinar. Parece até o pesquisador que nunca se dá por satisfeito. Sempre têm fatores a serem aperfeiçoados, sejam eles (re)toques, ou movimentos. Enquanto o capoeirista vive ele quer jogar. Angolinha pretende jogar para todo o sempre. O jogo acaba, mas a roda da vida continua a girar....

O jogo é criação da pessoa, é a pessoa, e esta obra é sempre inacabada.
Podemos pensar cada jogo como um renascimento ao "pé do berimbau", A roda um útero que gera o ser criativo.

A volta que o mundo deu, a volta que ainda vai dar.....

Iê maior é deus,

Iê maior é deus

Pequeno sou eu

O que eu tenho foi deus quem me deu

Na roda de capoeira , ah, ah!

Grande e pequeno sou eu...

Iê mundo de deus...

Iê volta do mundo

Iê que o mundo deu

Iê que ainda vai dar...

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, J. *O Gaúcho*. SP, Saraiva, INL, 1971.
- AMADO, J. *Capitães de Areia*. SP, Livraria Martins, 1969.
- AMADO, J. e CARYBÉ. *Bahia*. SP, Gráficos Burner, 1970.
- ARAÚJO, A. *Folclore Nacional*. Vol II. RJ, Melhoramentos, 1964.
- AREIAS, A. *O que é capoeira?*. SP, Brasiliense, 1984.
- AUGRAS, M. *História Oral e Subjetividade*. SP, III Encontro Nacional de História Oral. UNICAMP, 1995.
- AUGRAS, M. *Jogo Duplo: Tradição e Contradição no Candomblé no Rio de Janeiro*, Comunicação apresentada no Congresso Internacional sobre Escravidão. USP, 1988.
- AUGRAS, M. *O Brasil do Samba Enredo*. RJ, FGV, 1998.
- AUGRAS, M. *Psicologia e Cultura – Alteridade e Dominação no Brasil*. RJ, Nau, 1995.
- AZEVEDO, A. *O Cortiço*. [1890]. SP, Ática, 1992.
- BAURUS – MICHEL, *Le Chercheur, Premier Objet de la Recherche*. in: *Bulletin de Psychologie*, XXXIX (377): 801-808, 1986.
- BERGER, P. e LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade*. RJ, Vozes, [1966], 1997.
- BRAIT, B. (Org.). *Dialogismo e Construção de Sentido*. UNICAMP, 1995.
- BRANDÃO, J. *Mitologia Grega I, II e III*. RJ, Vozes, 1987 e 1988.
- BRETAS, M. “A Queda do Império da Navalha e da Rasteira”, in: *Cadernos de Estudos Afro – Asiáticos*, RJ, 1991(20).
- CAPOEIRA, N. *Capoeira: Os Fundamentos da Malícia*. RJ, Record, 1992.
- CAPOEIRA, N. *Galo já Cantou*. RJ, Arte Hoje Editora, 1985.
- CAPOEIRA, N. *O pequeno Manual do Jogador de Capoeira*, SP, Ground, 1988.

- CANCELLI, E. *Criminosos e não Criminosos na História*, in: Revista da Pós Graduação em História da UNB III(1), 1995.
- CAPONE, S. *A Dança dos Deuses – Uma Análise da Dança de Possessão no Candomblé Angola Kassanje*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/Museu Nacional, UFRJ, 1991.
- CARNEIRO, E. *Religiões Negras e Negros Bantos*. RJ, Civilização Brasileira, 1991.
- CASCUDO, L. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília, INL, [1970] 1988.
- CASTORIADIS, C. *A Criação Histórica*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1992.
- CERTEAU, M. *A Escrita da História*. RJ, Forense, 1982.
- COSTA, J. *Psicanálise e Contexto Cultural*. RJ, Vozes, 1989.
- COUTINHO, F. *O Ambiente Facilitador: a Mãe Suficientemente Boa*. in: Winnicott – 100 anos de um Analista Criativo. RJ, NAU, 1997.
- DA MATTA, R. *Relativizando – Uma Introdução à Antropologia Social*. Petr'ópolis, Vozes, 1981.
- EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis: 1763- 1808*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1932.
- FERREIRA, A. *Novo Dicionário Aurélio*. RJ, Nova Fronteira, 1986.
- FRIGÉRIO, A. *Capoeira : De Arte Negra a Esporte Branco*. in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, IV (10) , RJ, 1989.
- GAIARSA, J. *O que é Corpo?* SP, Brasiliense, 1995.
- GERSON, B. *História das Ruas do Rio de Janeiro*. Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1959.
- GOMES, A. *Estado Novo – Ideologia e Poder*. RJ, Zahar, 1982.
- GRADEN, D. *História e Motivo em “Saudação à Palmares” de Antônio Frederico de Castro Alves (1870)*. in: Cadernos de Estudos Afro – Asiáticos. (20).RJ, 1991.
- GUIMARÃES, M. *É umbigo, não é? A Mãe-criadeira: Um Estudo sobre o Processo de construção de Identidade em Comunidades de Terreiro*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, PUC. Rio, 1990.
- GUIMARÃES, M. *Winnicott: O Campo Transicional e a Psicossomática*. Exame de qualificação. Doutorado em Psicologia, PUC. Rio, 1998 (a).

- GUIMARÃES, M. A área de Ilusão e a subjetividade afro-descendente no Brasil. in: *Boletim Arayê especial*. II Seminário Nacional – A Comunidade Brasileira e a Epidemia de HIV/AIDS. RJ, ABIA, 1998 (b).
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. RJ, Paz e Terra, 1997.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. SP, Perspectiva, 1971.
- ITAPOAN, R. *Bimba – Perfil do Mestre*. BA, UFBA, 1982.
- L.C. *Revista Kosmos* (3), 1906.
- JORNAL DO BRASIL, 04-04-1999.
- JORNAL DO COMMERCIO, 08-04-1848.
- JORNAL MUZENZA, 3(21). Curitiba, Editor Mestre Burguês, março, 1977.
- LEMLE, M. *A Capoeira nas Voltas do Mundo*. Monografia de Graduação apresentada no Departamento de Comunicação, FACHA/RJ, 1993.
- MATTOS, C. *Acertei no Milhar – Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*. RJ, Paz e Terra, 1982.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. (vol. I e II) SP. EPU, EDUSP, 1974.
- MAUSS, M. *Oeuvres*. Paris. Ed. De Minuit, 1968.
- MAYA, M. *A Construção do Jogo Freudiano - Regras, Acaso e Repetição*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia. PUC.Rio, 1992.
- MEYERSON, I. *Les Fontions Psychologiques et les Oeuvres*. Paris, J. Vrim, 1948.
- MORAES FILHO, A. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. RJ, Ed. F. Briguiet e CIA, 1946. (1.a ed, s/d.).
- MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio e Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca, 1995.
- MUTTI, M. *Maculelê*. Salvador, Prefeitura da Cidade de Salvador, 1978. II.
- PASSOS, N. *Ritual Roda Mandinga*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação ECO, UFRJ, 1995.
- PASTINHA, V. *Capoeira Angola por Mestre Pastinha*. Salvador, Escola Gráfica Impresso 1964.
- PERLONGHER, N. *O Negócio do Michê – A Prostituição Viril*. SP, Brasiliense, 1987.

- PODKAMENI, A & GUIMARÃES. Winnicott – 100 anos de um analista Criativo. NAU, PUC. Rio, 1997.
- PREUSS, M. Emprego Doméstico e Domínio Simbólico. Tese de Doutorado, Departamento de Psicologia. PUC. Rio, 1985.
- QUERINO, M. A Bahia de Outrora. BA, Livraria Econômica, 1922.
- REGO, W. Capoeira Angola – Ensaio Etnográfico. Salvador, ed. Itapuã, 1968.
- REIS, L. O Mundo de Pernas para o AR. - A Capoeira no Brasil. SP, FAPESP, 1997.
- REIS, J. Negociação e Conflito - a Resistência Negra no Brasil Escravista. SP, CIA das Letras, 1989.
- REVISTA CAPOEIRA – Arte e Luta Brasileira (1, 2, 3 e 4). SP, Chediak e Guerra Editores, 1998/99
- RIO, J. A Alma Encantadora das Ruas. RJ, Coleção Biblioteca Nacional,[1908], 1995.
- SOARES, A. Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. RJ: INL, [1889], 1954.
- SOARES, L. A Negregada Instituição – Os Capoeiras no Rio de Janeiro. RJ, Coleção Biblioteca Nacional, 1994.
- SODRÉ, M. A Verdade Seduzida. RJ, Francisco Alves, 1988.
- SODRÉ, M. Cultura Negra e Ecologia. In: Papéis Avulsos(2). RJ, LIEC, 1989.
- TAVARES, J. Dança da Guerra – Arquivo – Arma. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia da UNB, 1984.
- TRAVASSOS, S. A Prática da Capoeiragem no Rio de Janeiro Contemporâneo. Projeto de Tese de Doutorado. PPGAS/Museu Nacional, UFRJ, 1996.
- TRAVASSOS, S. Capoeira e Alteridade – Sobre Mediações e Trânsitos e Fronteiras. Mimeo, 1997.
- VELHO, G. Individualismo e Cultura. RJ, Jorge Zahar Editor, 1987.
- VIANNA, H. O Mistério do Samba. RJ, Zahar, 1995.
- VIEIRA, L.R. Capoeira – Arte/Luta Brasileira. DF, Sprint, 1995.
- VIEIRA, L.R. O Jogo da Capoeira – Cultura Popular no Brasil. RJ, Sprint, 1995.

WINNICOTT, D. *A Criança e seu Mundo*. RJ, Guanabara Roogan, 1982.

WINNICOTT, D. *O Ambiente e Processos de Maturação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990 (a).

WINNICOTT, D. *O Brincar e a Realidade*. RJ, Imago, 1975.

WINNICOTT, D. *Tudo Começa em Casa*. SP, Martins Fontes, 1996 (a).

WINNICOTT, D. *Os Bebês e suas mães*. SP, Martins Fontes, 1996 (b).

WINNICOTT, D. *Da Pediatria à Psicanálise*. RJ, Francisco Alves, 1978.

WINNICOTT, D. *A Natureza Humana*. RJ, Imago, 1990.

ILUSTRAÇÕES

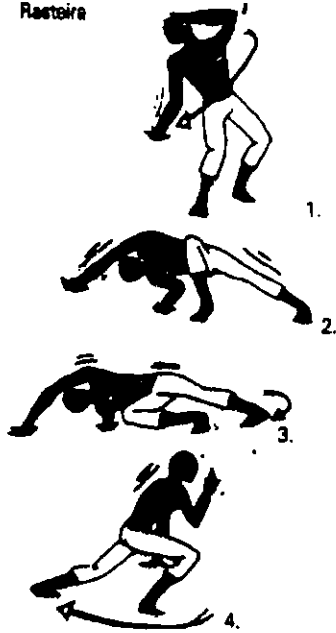
Capa: Serigrafia de Caribé, “Vadiação”, 1975.

1. N'golo, dança da zebra. Era uma dança de guerra praticada pelos africanos. (Sores, 1994)
2. Escravos jogando a capoeira. Rugendas, 1830.(Soares, 1994).
3. “Uniformes” das maltas nagoas e guaiamus. (Soares, 1994).
4. Figura de um “malandro” do século XIX. (Revista Capoeira(1), S.P. Chediak ed., 1998.
5. Oficina de ritmo, realizada às sextas-feiras no Clube Copaleme. Mestre Marrom e alunos. Foto: Leandro, “Cangaceiro”. Março de 1999.
6. Treino feminino de ritmo. Foto: Leandro, “Cangaceiro”. Março de 1999.
7. Nossos objetos transicionais. Foto: Alex Araripe. 1995.
8. Mestre Angolinha por Aloysio Zaluar. 1998.
9. Yin –Yang. Representa a unidade, o complexo de opostos.

Anexo I

Golpes de Capoeira

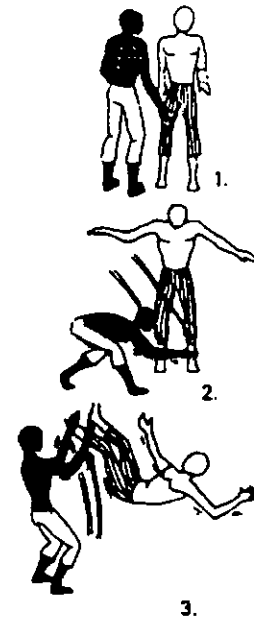
Rasteira



Arrastão



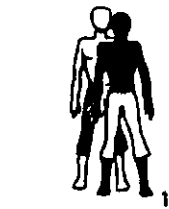
Boca-de-calça



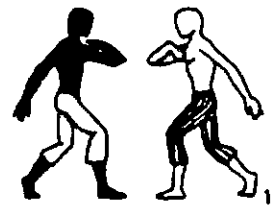
Bande (bande de frente, rasteira em pé)



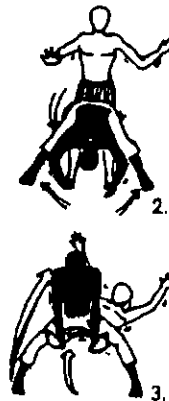
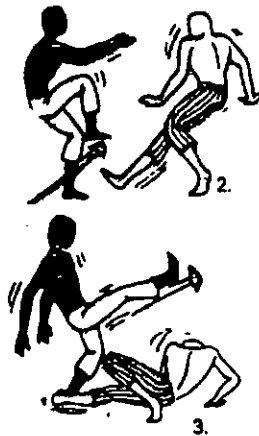
Boca-de-calça de costas (balanade)

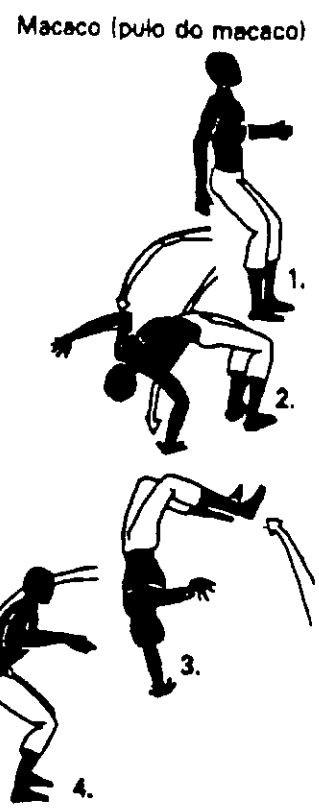
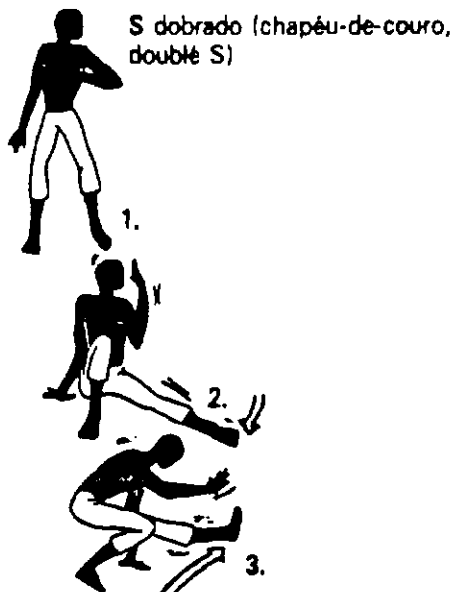


Negativa com tesoura



Negativa derrubando

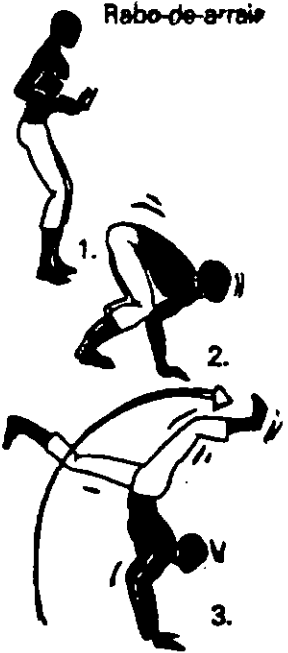




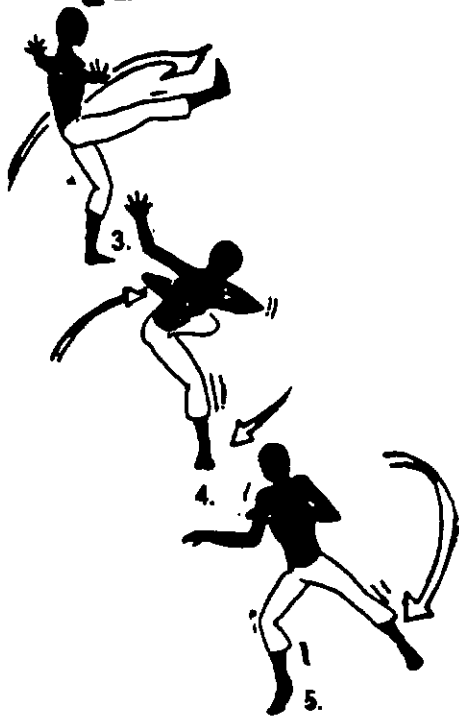
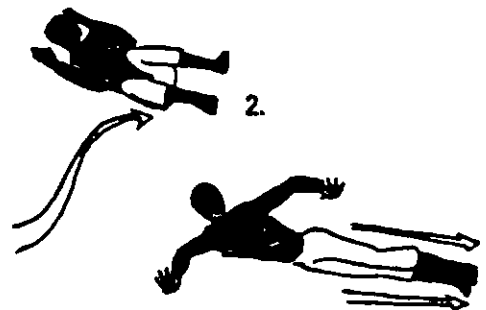
Armada com martelo



Rabo-de-arraie



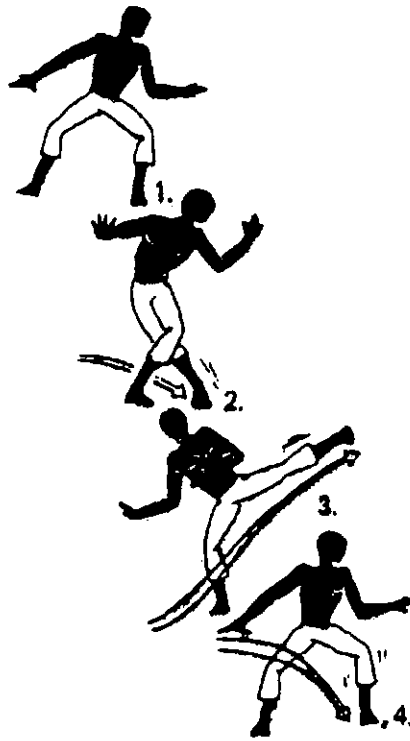
Vôo-do-morcego



Chapa de frente



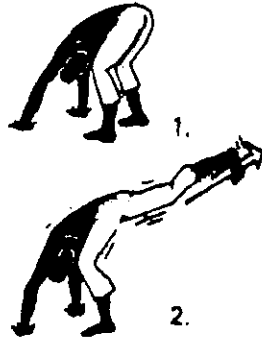
Cruzado (pisão, escorção)



Meia-lua pulada (compasso, meia-lua solta)



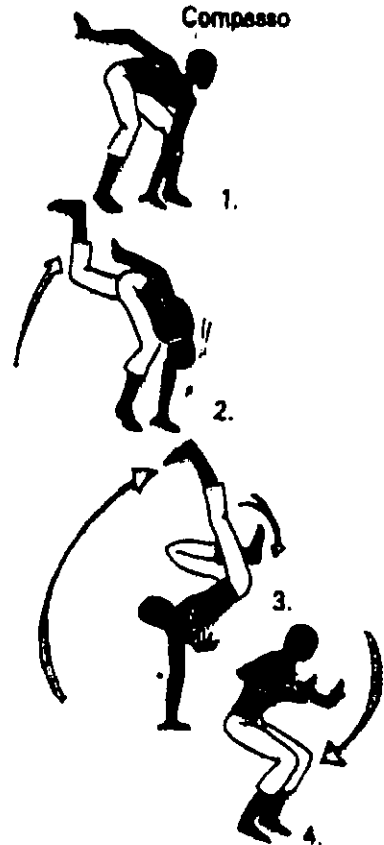
Chapa de costas



Chibata (rabo-de-arraia)



Compasso



Ponteira



Arpão de cabeça



Anexo II

Músicas de Capoeira

Vem brincar mais eu

Vem brincar mais eu mano meu

Vem jogar mais eu mano meu

Na roda de capoeira mano meu

(coro) Vem brincar mais eu

Vem jogar mais eu...

Berimbau tocou, vamos tocar berimbau

(coro repete)

Hoje tem capoeira rolando lá no fundo do quintal

(idem)

Capoeira vem, capoeira vai

(idem)

E reúne todo o pessoal, quem joga fica

Quem não joga sai.

(idem)

Solta a mandinga ê

Solta a mandingá

Solta a mandinga ê capoeira

Quero ver o seu gingar

(coro) Solta a mandinga ê...

Eu conheci Canjiquinha,

Conheci seu Pastinha e também seu Maré

Eles disseram pra mim

Capoeira é para homem, menino e mulher

(coro) É, é

Para menina e mulher

(coro)

Para madame e mulher

Sai, sai sai Catarina
Saia do mato venha ver Idalina
(coro) Sai, sai, sai Catarina
Catarina venha ver
(coro) Sai, sai, sai Catarina
Mas que beleza de menina ...

Pimenta madura que dá semente
Moça bonita que mexe com a gente
(coro) Pimenta madura que dá semente

Se essa mulher fosse minha eu tirava da roda já já
Dava uma surra nela que ela gritava
Chegá ó meu amor eu vou m'embora
Para Minas Gerais, eu vou
(coro) Chegá ó meu amor eu vou m'embora
Para Minas Gerais, eu vou...

Se essa mulher fosse minha
Eu ensinava a viver
Levava ela pra capoeira, ensinava armada, aú e rolê
(coro) Se essa mulher fosse minha eu ensinava a viver
Dava mamão com farinha a semana inteirinha p'rá ela comer

Me leva morena me leva
Me leva p'rô seu bangalô
(coro repete)
Me leva morena me leva
Que eu sou capoeira
Sou seu protetor

Valha me Deus Senhor São Bento
Vou tocar meu barra-vento
(coro) Valha me Deus Senhor São Bento
Buraco véio tem cobra dentro

Tome cuidado seu moço
Que essa fruta tem caroço
(coro repete)

Pega esse nêgo e derruba no chão
Esse nêgo é danado, esse nêgo é o cão
(coro) Pega esse nêgo e derruba no chão

Dá, dá, dá no nêgo
No nêgo você não dá
(coro) Dá, dá, dá no nêgo...

Bem-te-vi jogou gameleira no chão
Bem-te-vi jogou
(coro) Gameleira no chão
Jogou que eu vi...

Abalô capoeira abalô
Abalô deixa abalar
(coro) Abalô capoeira abalô
Abalô lá, abalô cá

Escorregar não é cair
É um jeito que o corpo dá
(coro) Escorregar não é cair

Pisa no massapê*
Pisa no massapê escorrega

* terra boa para plantio.

Trabalha nêgo, nêgo trabalha
Trabalha nêgo no canavial
(coro) Trabalha nêgo, nêgo trabalha
Trabalha nêgo prá não apanhar

Rala o côco
(coro) Catarina
Fazer cocada
(coro) Catarina

De manhã cedo
(coro) Catarina
De madrugada
(coro) Catarina...

Quando o nêgo fugia pro mato
O senhor lhe mandava buscar
E o nêgo só sassaricava
Batia no homem que veio buscar
Quem é esse homem?
(coro) Capitão do mato*

*Capitão do mato era aquele que perseguia os escravos fugidos nos quilombos.

Que barulho é esse?
Que é um tal de zum zum zum
(coro repete)
Foi o Manduca da Praia que acabou de matar um
(coro repete)
Quando a polícia chegou foi um tremendo auê auê
(coro repete)
Toma cuidado seu moço que essa luta é prá valer.
(coro repete)

Têm músicas que nos ensinam que a capoeira veio de Angola, e outras que a capoeira é brasileira:

Camará de onde é que vem camarada
(coro) De Angola ê, de Angola ê camará
Capoeira de onde é que vem camarada
(coro) De Angola ê, de Angola ê camará

O Brasil tem uma luta
Pouca gente dá valor
Vamos praticar capoeira com amor

Pode-se louvar algum lugar com uma ou várias músicas, como é o caso da Bahia:

Esse ano eu vou pra Bahia de qualquer maneira
(coro repete)
Vou tocar berimbau, dar salto mortal e jogar capoeira
(coro repete)

Eu aprendi capoeira lá na rampa do cais da Bahia (2X)
(coro repete)
Vim da Ilha de Maré num saveiro de mestre João
Fui morar lá na Preguiça
Me criei na Conceição
Eu subi o Pelourinho
E desci a Gameleira
Eu passava o dia a dia na roda de capoeira
Capoeira é uma arte, capoeira é uma luta,
Capoeira é um balé mais lindo da minha Bahia.

Ê Bahia
Bahia que não me sai do pensamento
(coro repete)

Na Bahia tem
Vou mandar buscar
Berimbau de ouro e ferro de engomar
(coro) Na Bahia tem vou mandar buscar
Tem acarajé e Menininha do Gantuá

São Salvador, Bahia
(coro) Bahia, Bahia, Bahiá
Bahia de São Salvador

Ou o Rio de Janeiro:

Para ser bom brasileiro
Tem que manter tradição
Tem que saber levar samba e tocar um violão
Berimbau e atabaque
É preciso aprender

E também a capoeira
Prá poder se defender
Oi terra boa é meu Rio de Janeiro
Porque no norte só tem seringueiro
(coro) Terra boa é meu Rio de Janeiro

Quando têm crianças ou mulheres grávidas na roda é comum cantarem:

O menino chorou
(coro) Nhém, nhém, nhém
Porque não mamou
(coro)
Sua mãe foi à feira
(coro)
Para fazer mamadeira
(coro)
Cala a boca menino

Eu vi a cegonha voando prá cá
Cuidado seu moço
Ela vai te pegar
(coro) Eu vi a cegonha...

Olha é tu que é moleque
(coro) Moleque é tu
Me chamou de moleque
(coro) Moleque é tu

Meu filho quando nascer
Vou perguntar pra parteira
O que é que meu filho vai ser
O meu filho vai ser capoeira
Capoeira capú
(coro) Maculelê, maracatu
Galinha preta não é urubu

Se está acontecendo um jogo muito agressivo/perigoso, fora de hora:

Ô seu moço

Eu não quero barulho aqui não
(coro repete)

Quando chega alguém na roda, pode-se cantar:

Quem é você que vem de lá

(coro repete)

Eu vim da Bahia vou me apresentar

(coro repete)

A cabaça, o arame, uma moeda e um pedaço de pau,
Meu berimbau faz é assim

Quem é você que acaba de chegar

(coro repete)

Eu sou o Besouro Preto

Besouro de Magangá

Tenho o corpo fechado*

Carrego o meu patuá

*imune, invulnerável (...) graças a processos secretos de feitiçaria (...) (Cascudo, [1970], 1988:255)

Que navio é esse que chegou agora

É o navio negreiro seu moço

Com escravos pra senhora

(coro) Que navio é esse que chegou agora

É o navio negreiro injustiça de outrora

Pode-se também homenagear/apresentar o berimbau :

Berimbau gunga, médio e viola

Lelê capoeira de Angola

(coro) Berimbau gunga, médio e viola

Meu berimbau ê ê

Meu berimbau, meu camarada

Ele é enfeitado com laços de fita

E as conchas do mar

(coro repete)

Vem menino vem

Descendo a ladeira

No cais dourado vai ter capoeira pra matar ah, ah!

Dança morena faceira vagueia na beria do mar

Nego velho de bobeira

Vem da Gameleira

Chegou pra jogar

(coro)

Eu invento sereno desfaço veneno

Venço a solidão

Rezo São Bento Grande

São Bento Pequeno

Conforme a razão

Na roda o medo não fala

Menino aprende a lição

Coragem nunca se cala

Vence quem tem coração

Nos pés da senzala

Nêgo se ajoelha, fazendo oração

(coro)

Quando eu pego no meu berimbau camarada

Berimbau chora

Jogo bonito

(coro) É agora

Pastinha falou pra Bimba assim

(coro)

Você é Regional mestre Bimba

(coro) Eu sou Angola

Quando alguém não está desenvolvendo bem o seu jogo, levando desvantagem, ou mesmo não quis continuá-lo :

Ave Maria meu Deus

Quem não sabe rezar chama a Deus

(coro) Ave Maria meu Deus

Nunca vi casa nova cair

Quando a maré secar ô piaba*

Pula por cima do pau ô piaba

(coro) Quando a maré secar ô piaba

* piaba: pequena quantia, coisa de pouca importância. Na “piaba”, penúria.
(Casculo,[1970], 1988:36).

Pomba vôou, pomba vôou

Pomba vôou gavião pegou

(coro) Pomba vôou, pomba vôou

Ê lá vai viola

(coro) Dindindin lá vai viola

Adeus, adeus

(coro) Boa viagem

Eu vou embora

(coro) Boa viagem

Meia hora é só, meia hora

(coro) Meia hora é só, meia hora

Galo cantô tá na hora

Tá na hora de ir embora

(coro) Galo cantô tá na hora

Me dá meu chapéu que eu vou me embora

Vou me embora, vou me embora
Vou me embora para Angola
(coro repete)

Vou me embora
(coro) Sereiá
Vou ver senhor
(coro)
Vou ver senhora

Anexo III

Tabelas

Capoeiras presos por cor

COR.	1885		1890	
	Nº	%	Nº	%
Branços	23	21,9%	36	32,7%
Pretos	38	36,2%	33	30,0%
Outros	44	41,9%	41	37,3%
Total	105	100%	110	100%

Profissões dos presos por capoeiragem

PROFISSÃO	1885	1890
Trabalhador	16	23
Vendedor de tolas	11	1
Cozinheiro	7	6
Empalhador	6	-
Cigarreiro	6	-
Pedreiro	6	6
Copeiro	5	4
Carregador	4	2
Servente	3	6
Cocheiro	3	8
Caixeiro	3	5
Marceneiro	2	4
Limador	2	-
Marítimo	2	4
Ferreiro	2	1
Vendedor de bilhetes	2	-
Assistente de cozinha	2	-
Vendedor de balas	2	1
Pintor	2	1
Bombeiro hidráulico	1	-
Alfaiate	1	-
Músico	1	-
Quitandeiro	1	-
Sapateiro	1	-
Engraxate	1	-
Charuteiro	1	-
Serralheiro	1	-
Compositor	1	-
Sacristão	1	-
Calafate	1	-
Lustrador	1	1
Funileiro	1	2
Caldeireiro	1	1
Empregado público	1	-
Carpinteiro	1	5
Fundidor	1	-
Condutor de bondes	-	5
Catrateiro	-	3
Padeiro	-	3
Guarda-freio	-	3
Calceteiro	-	1
Foguista	-	1
Entregador de folhas	-	1
Cavoqueiro	-	1
Aparelhador de gás	-	1
Pescador	-	1
Cambista	-	1
Carroceiro	-	1
Maquinista	-	1
Distribuidor de folhas	-	1
Ajudante de torneiro	-	1
Malhador	-	1
Sem profissão	2	-
Nada consta	-	2
Engraxador	-	1

QUADRO II

Capoeiras presos por local de nascimento

LOCAIS	1885		1890	
	Nº	%	Nº	%
Rio de Janeiro	48	45,7	47	42,3
Estado do Rio	11	10,5	10	9,1
Nordeste	9	8,6	16	14,5
Sudeste	8	7,6	8	7,2
Sul	1	1,0	4	3,6
Norte	2	1,9	-	-
Europa	23	21,9	17	15,4
Paraguai	-	-	1	0,9
Açores e Cabo Verde	-	-	2	1,8
Não-identificados	3	2,8	5	4,5
Total	105	100,0%	110	99,3

Distribuição dos capoeiras por idade

IDADE	1885	1890
Menos de 18	28	1
18 a 23	45	61
24 a 29	10	25
30 a 35	9	9
36 a 41	9	10
Mais de 41	4	4
Total	105	110

Anexo IV

JOÃO DO PAVÃO

(Toni Vargas)

HOJE EU VOU CONTAR A HISTÓRIA
DE UM TAL MOLEQUE JOÃO
UM GAROTO COMO OUTROS
LÁ DO MORRO DO PAVÃO

BRINCAVA, SOLTAVA PIPA
BOLA DE GUDE, PIÃO
E JOGAVA CAPOEIRA
POR PURA VADIAÇÃO

SE TAVA SEM FAZER NADA
DAVA LOGO UMA PERNADA
OU RODAVA PELO CHÃO
PLANTAVA UMA BANANEIRA
INVENTAVA UMA RASTEIRA
FELIZ DA VIDA, O JOÃO

SÓ QUE UM DIA APARECEU
NO MORRO PARA ENSINAR,
UM "MESTRE" SÉRIO E BEM FORTE
JOÃO CORREU PARA OLHAR
O MESTRE TOCOU O GUNGA
O SOM FEZ JOÃO JOGAR

O MESTRE FICOU SURPRESO
DE VER O JOÃO JOGAR
GAROTO - (CÊ) LEVA JEITO
ACHO QUE VOU TE AJEITAR
(CÊ) FAZ MUITA COISA ERRADA
MAS EU VOU TE CONSERTAR

O GAROTO OUVIU AQUILO
E NÃO ENTENDEU DIREITO
MAS O MESTRE DESPERTAVA
QUALQUER COISA NO SEU PEITO

JOÃO TREINOU TODO DIA
FEZ O QUE O MESTRE MANDOU
TUDO O QUE O MESTRE QUERIA
TUDO QUE O MESTRE ENSINOU

EM POUCO TEMPO JOÃO
TAVA "BOM" DE CAPOEIRA
MAIS FORTE, MUITO MAIS RÁPIDO
DERRUBANDO DE RASTEIRA,
NÃO ERRAVA UM GALOPANTE
MEIA-LUA ERA CERTEIRA

JOÃO AGORA ERA MAIS FORTE
SE ACHAVA MAIS BONITO
SÓ QUE O OLHAR QUE ANTES SORRIA,
PARECIA UM POUCO AFLITO,
CONTRAÍDO, PREOCUPADO
SEMPRE PRESTANDO ATENÇÃO
JÁ NÃO ERA UM GAROTO
ERA JOÃO DO PAVÃO

NUNCA MAIS BRINCOU SERENO
SOLTO, LIVRE NO TERRENO
DE SOLTAR PIPA OU PIÃO.
NEM FICOU SEM FAZER NADA
COM A SUA RAPAZIADA NA PURA VADIAÇÃO

AGORA ERA MEIO BRABO
CARA FECHADA PARA TODOS
SUANDO NA MALHAÇÃO
FOI FICANDO TÃO TRISTONHO
O EX-MENINO RISONHO
PARECIA O MESMO NÃO

O TOQUE DO BERIMBAU
JÁ NÃO MAIS ARREPIAVA
NEM TOCAVA O CORAÇÃO
QUERIA SÓ FAMA E GLÓRIA
O SEU NOME NA HISTÓRIA
O BRAVO MESTRE JOÃO

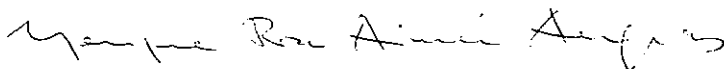
UM DIA ELE FOI JOGAR
NUMA FESTA LÁ NO MORRO
QUANDO TUDO ACONTECEU
FOI DAR UM AÚ, NÃO DEU
FICOU ALI PARADÃO
MEXENDO OS BRAÇOS, ESTRANHO
ABRINDO E FECHANDO A MÃO

O MESTRE FALOU COM ELE
FICOU BRAVO, ATÉ GRITOU
MAS JOÃO NÃO RESPONDEIA
PROQUE JÁ NÃO ENTENDIA
TINHA VIRADO UM ROBÔ

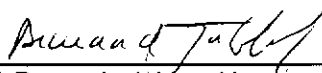
E AQUI TERMINA A HISTÓRIA
DESSE GAROTO JOÃO
GUARDA ELE NA MEMÓRIA
PENSA BEM PRESTA ATENÇÃO!
CRIANÇA É PRA SER LIVRE
PRÁ CRESCER NA BRINCADEIRA
DESCOBRINDO SEUS CAMINHOS
NAS RODAS DE CAPOEIRA .

☆
TONI VARGAS

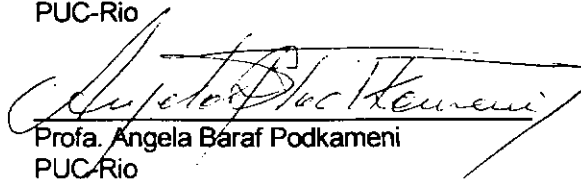
Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Francine Simões Peres, intitulada **"O Brincar e a capoeira – Um estudo sobre a construção da pessoa"**, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Monique Rose Aimée Augras
(Orientadora) PUC-Rio



Prof. Bernardo Jablonski
PUC-Rio



Prof. Angela Baraf Podkameni
PUC-Rio

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 20.1.1999.



Prof. Jürgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas