

A CAPOEIRA, UMA FILOSOFIA DO CORPO

Camille Dumoulié

Universidade de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França

Resumo

Antes de ser um esporte ou uma arte marcial, a capoeira é uma arte de resistência e uma filosofia em ato. Embora esse pensamento do corpo faça contraponto ao sistema do pensamento branco, ele entra em conexão com a filosofia nietzscheana da vontade de poética e com os conceitos de Deleuze e Guattari. Nessa perspectiva filosófica, a capoeira pode ser definida como: (1) uma física dos devires vitais; (2) um espaço de fuga; (3) uma temporalidade da graça ou do *Kairos*; (4) uma anatomia do corpo sem órgãos; (5) uma dinâmica do gesto que se desdobra ao infinito; (6) uma ética do jogo, que também é uma ética do virtual; (7) um humor negro que inverte as hierarquias e as técnicas de combate do mundo branco. Finalmente, esse “brinquedo filosófico” é a prova de que os pensamentos são gestos, como afirmava Nietzsche. E nos gestos do capoeirista se exprime um verdadeiro pensamento do corpo.

Palavras-chave: capoeira, filosofia, arte, corpo e resistência.

Arte de resistência e estética da potência

Depois do futebol, a capoeira é hoje o segundo esporte nacional do Brasil. Mas sua prática se estende no mundo inteiro. Em Paris, não há uma academia de ginástica que não proponha aulas de capoeira. E essa moda atinge todas as idades, todas as raças, todos os sexos. Assim, a capoeira é considerada como a melhor expressão da mestiçagem cultural que causa orgulho ao Brasil.

No entanto, é pertinente lembrar que a capoeira é uma criação dos escravos contra a dominação branca. Não porque tenha sido instrumento de guerra contra os brancos. Ao contrário, a capoeira era praticada entre escravos no seio da comunidade negra. Porém, exprimia uma “visão do mundo” e experiência de vida, de ética e filosofia antagônicas à cultura branca. Antes de ser um tipo de esporte ou arte marcial, essa luta dançada é uma filosofia em ato, um pensamento do corpo que faz contraponto ao sistema do pensamento branco. Contraponto musical que toca outra partição com outros ritmos e instaura outra física, inventando uma nova afetividade.

O mestre paulista Almir das Areias, autor do livro ***O que é capoeira*** (1983), sempre repetiu a seus alunos: “Em todos seus gestos, deves ser como a corrente do rio que contorna o rochedo”. Eis o que torna imediatamente sensível o que há de paradoxal na resistência da capoeira, como em toda arte verdadeira. Nunca é a obra de arte nem o jogador que se opõem ou resistem a uma força: inversamente, trata-se de uma certa ordem do mundo ou estrutura social dada, que como o rochedo, constitui força de resistência contra a corrente da vida. O artista e o capoeirista lutam contra tais barreiras, inventando gestos e atirando forças que restauram a continuidade do vivo, de tal maneira que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e de expressões estéticas da potência.

Isso supõe que exista uma verdadeira poética da capoeira, entendida no duplo sentido do termo, como um fazer, uma prática do corpo, também como uma estética. Se a capoeira é uma arte de resistência, não é que ela oponha à força a força do mundo

branco (sendo esta última a mais forte). Mas a capoeira desdobra seu desejo de potência, que deve ser entendido no sentido nietzscheano de *vontade de potência*, seja da manifestação de uma potência que deseja e que, na sua vontade de vida, inventa suas novas condições de existência. De fato, existe uma estranha conexão entre a filosofia nietzscheana da potência e o pensamento do corpo na capoeira. Mas é certamente a consequência lógica da previsão de Nietzsche segundo o qual a filosofia dará um novo vigor aos seus conceitos com terras tropicais e tomando o corpo como guia. Aliás, depois de Nietzsche, alguns filósofos que tentaram derrubar a metafísica do Ser em uma filosofia do Devir, como Gilles Deleuze e Felix Guattari, entram em conexão com o “pensamento de fora” que encarna a capoeira. Seguindo tal perspectiva, podemos apontar sete planos de resistência da capoeira, que são, portanto, sete planos de invenção poética e filosófica.

Uma física dos devires vitais e animais, do devir negro contra a ontologia branca do Ser

Enquanto a metafísica ocidental representa o ideal diante da perfeição estática da esfera, a imagem do *Sphairos* de Empédocles, enquanto valoriza a imutabilidade das Idéias, a autonomia e a autarquia do indivíduo, como em Platão, enquanto rejeita os afetos que implicam um devir, a ontologia negra, ao contrário, é fundada na dinâmica de devires em conexão com a natureza, a *physis*. Aqui, a ontologia é *physis* que se desenvolve por meio dos devires vitais. Isso nos remete ao pensamento nietzscheano da vontade de potência como expressão de uma física autêntica. “Nós, porém, *queremos nos tornar aqueles que somos* – os novos, únicos, incomparáveis. [...] E, para isso, [...] temos de ser *físicos*, para podermos ser *criadores* neste sentido.”¹ Segundo duas outras fórmulas de Nietzsche, a *physis* supõe “tornar-se o que se é” tomando “o corpo como guia”.

A filosofia do Ser caracteriza o pensamento branco na medida em que o Ser pertence aos que detêm o poder, aos mestres que ditam as condições do Ser, tanto para os homens quanto para os animais e plantas. É, de certa forma, um domínio técnico que se opõe à potência vital da *physis*. O escravo, no caso o escravo negro do Brasil, teve que

inventar para si uma existência fora do Ser. Os escravos negros, exilados da África sem retorno, excluídos da presença branca, tiveram que inventar para si não um ser mas um devir. Isso levou à criação de novas estruturas sociais nos quilombos, novas relações entre os homens e entre os sexos, inventando uma nova imagem do corpo. Porém, essa via, na capoeira, passou por um devir-animal.

Podemos encontrar sua origem na influência das danças africanas, como a dança da zebra, espécie de mímica guerreira e de parada sexual. Podemos explicá-la pelo fato de que, nos quilombos, os escravos tinham que inventar para si uma natureza com base no nada ou a partir de uma *tabula quase rasa*, que lhe oferecia a natureza. E pensa-se que a palavra capoeira vem do tupi *caa-puêra*, que designa uma floresta arrasada e queimada. Podem-se evocar também as brigas de galo, com as quais se assemelha muitas vezes a capoeira. E o sentido da palavra portuguesa, que designa uma gaiola na qual são os *capões*, pode se compreender pelo fato de que, no Rio de Janeiro, os escravos tinham o hábito de praticar a capoeira em um velho mercado de galinhas (Rego, 1968).

Mas pouco importa. Isso é anedótico. O essencial está no fato de que a capoeira supõe um verdadeiro devir animal. A designação de numerosos golpes guarda essa marca, como: a coxa da mula, o vôo do morcego, o rabo da arraia, o escorpião, o macaco... Como dizem Deleuze e Guattari, não se trata de imitar o macaco nem de copiar o burro ou a serpente, trata-se, de fato, de um devir pela conexão com as intensidades, as forças, os movimentos do vivo que informam a carne e o espírito para uni-los na dinâmica de um gesto. Pode até se tornar uma folha que cai de uma árvore ou, ainda, a água que escorre sobre e em torno de uma pedra. E, em todos os casos, é preciso esquecer, abandonar a retidão do corpo civilizado. Mestre Nestor Capoeira, em seu célebre *Pequeno manual do jogador* ([1981]1999), descreve assim a primeira aula que ele e outros *mestres* oferecem aos seus alunos e que se chama "Os Animais":

"Andar de quatro detona longínquas memórias corporais da infância e das brincadeiras de então. Talvez, até mesmo, detone lembranças mais antigas, de nossos antepassados animais. Além disso, coloca a pessoa numa posição muito vulnerável – de

bunda pra cima – em oposição a uma postura ereta, ‘racional’ e ‘civilizada’.” (Ibid., p. 109)

Estar do lado da *physis* como devir é, diz Nietzsche, estar do lado “da vida ascendente, da vontade de potência como princípio de vida”. Isso caracteriza a moral dos fortes e dos mestres verdadeiros contra a verdadeira moral dos escravos que empobrece o valor das coisas e a vida. Na capoeira, a afirmação alegre da potência e a experimentação dos devires extra-humanos suscitam uma inversão dos valores que revelam a relação essencial da sociedade branca com a fraqueza e a escravidão. A técnica, esse incansável domínio da natureza, é um sistema de escravidão generalizado cujos pretensos mestres são as primeiras vítimas.

Um espaço de fuga contra o espaço dos blocos

Na origem do pensamento grego, existe o círculo e a esfera, ambos enclausurados em sua perfeição estática. Na origem da capoeira, existe a *roda*, espaço ritual e circular do qual brotam e se espalham os movimentos giratórios dos corpos que traçam no ar círculos abertos e dinâmicos. Lançados, repentinamente, como que de improviso, gestos que parecem seguir linhas de uma rigorosa geometria da qual hipérbolos e arabescos invisíveis atravessam o espaço. Repetem e novamente lançam ao infinito as linhas de fuga, traçadas pelos antigos escravos. Na *roda*, o dançarino se encontra no centro de linhas de forças que percorrem todos os lugares heterogêneos. A continuidade das linhas de fuga atravessa o espaço quadriculado dos *blocos*: blocos raciais, sociais, urbanos, sem falar dos “blocos” do pretense carnaval de Salvador ou, ainda, dos *blockaus* de resistência do exército alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, com o nome de casamatas, em língua portuguesa.

Nascida da fuga dos escravos negros e desempenhando um papel de resistência, a capoeira não conhece séries e segmentos do combate codificado das artes marciais.

Contudo, é verdade que a invenção da capoeira regional, por intermédio de mestre Bimba, em Salvador, nos anos 30 e 50, aproximou-se das artes marciais. Em relação à capoeira tradicional, e conhecida também como capoeira Angola, codificada por mestre Pastinha, na mesma época, Bimba introduziu golpes oriundos de técnicas de combate branco ou asiático. Deu uma primazia ao ataque e à postura reta, enquanto que a capoeira Angola privilegia a esquiva, o jogo e os movimentos de chão. Dizem que ele *levantou o negro*, mas também se pode afirmar que embranqueceu a capoeira. A capoeira Angola reflete essa resistência pela manha, pela esperteza e pela negociação específicas dos escravos negros. A capoeira Regional ilustra a reivindicação e a luta direta dos negros na sociedade moderna. Tratando-se, aí, de duas estratégias políticas que tendem a se fundirem no que chamamos hoje de capoeira Atual.²

Enfim, mestre Bimba inventou um encadeamento de seqüências-tipo para a aprendizagem. Entretanto, mesmo nesse caso, uma parte essencial ainda remete ao imprevisto, à *malícia* e à esquiva. Com efeito, a capoeira é antes uma arte da esquiva, como o *maculelê*, esse combate de bastão, associado às origens da capoeira, que teria ligação aos movimentos corporais dos escravos que evitavam chicotadas. Arte de resistência vital, e não técnica, de conquista guerreira, essa luta se torna ainda mais eficaz pelo fato de que o capoeirista escapa dos golpes de seu adversário. Por esse motivo, nada foi mais fatal para a capoeira que a guerra do Paraguai, por volta de 1865, e que, aliás, foi fomentada pela Inglaterra visando defender seus interesses. Para o combate, foram enviados todos os capoeiristas aprisionados e escravos aos quais foi prometida uma ilusória liberdade. Um tal desvio também ocorreu quando os capoeiristas serviram os monarquistas durante a instauração da República, em 1890, ou ainda quando foram manipulados por todo tipo de máfias e partidos políticos. Eis a confirmação de que a capoeira é, para retomar a terminologia de Deleuze e Guattari, uma máquina de guerra que não quer e não pode querer a guerra, mediante a qual sempre perde, na medida em que a guerra é feita pelo aparelho de Estado branco. O objetivo da máquina de guerra não é a guerra, mas a destruição da codificação e da estrutura do Estado. Grupos

armados, nômades, guerreiros em perpétuo devir, uma indisciplina fundamental, mas com um sentido escrupuloso da honra, uma conjuração contra o aparelho de Estado são algumas das características da máquina de guerra encontradas na capoeira.

Entretanto, deve-se admitir que existe alguma relação entre a capoeira e as artes marciais e, particularmente, estas últimas funcionam no modo do regime dos afetos próprios, afirmados por Deleuze e Guattari, como melhor modelo da máquina de guerra (1980, pp. 497-498). As artes marciais não requerem códigos, mas vias. Em tal regime, os afetos são armas por si, de tal modo que as armas tornam-se inúteis. Usados como projéteis, os afetos se opõem ao caráter introspectivo dos sentimentos, ligados ao mundo do trabalho e da ferramenta. Mas, sobretudo, os afetos supõem velocidades e lentidões vertiginosas que passam da petrificação do gesto à precipitação do movimento. A temporalidade da máquina de guerra, das artes marciais, da capoeira, é eminentemente paradoxal. A tal ponto que as lentidões extremas, graça à intensidade contida, projetam afetos numa velocidade imperceptível. E, por outro lado, certos gestos são tão rápidos que nos conduzem a uma percepção do movimento como se este fosse estático.

A tal espaço de linhas de fuga, a esse nomadismo da máquina de guerra, que encontra sua origem na revolta dos escravos negros, corresponde uma temporalidade específica que constitui o terceiro plano de resistência.

Uma temporalidade da graça ou do kairos que esquiva o presente e o tempo cronológico

Muitos mestres dizem que é preciso tudo esquecer do passado e do futuro para ser absolutamente presente ao diálogo do combate. Mas não equivocamo-nos. Isso nada tem a ver com a presença do sujeito em si nem com a adequação do indivíduo no mundo cotidiano. O tempo da capoeira é o puro instante, não *Chronos*, mas *Aiôn*, o instante infinitamente dividido e fugidio da Ocasão. *Kairos*, em grego, significa a graça, e o critério do bom capoeirista é a graça de seu jogo. Animado por uma leveza divina, tudo lhe é

devido. Como diz uma canção de capoeira, com todo o humor malicioso do termo “ligeiro”:

Esse nêgo é ligeiro

Dá, dá, dá no nêgo

Mas o *kairos* também designa esse ponto de desequilíbrio e de velocidade absoluta que, para aquele que possui a graça, constitua a maior força de resistência. *Kairos*, tal como os gregos o representavam, é um jovem moço que se mantém na ponta dos pés sobre a esfera do mundo num equilíbrio mágico. Quem quer alcançá-lo deve abandonar todas as estratégias da força para fazer-se tão ondulante quanto a vida e ser capaz de encontrar, no ponto de desequilíbrio, o glorioso instante da potência. Tal é, inclusive, a natureza da ocasião da qual Maquiavel fez a divindade propiciatória do homem da *virtú*.

Nestor Capoeira escreve: “No jogo, cada lance é único, e o capoeirista foge, se esquiva, contra-ataca, derruba, conforme as circunstâncias do momento” ([1981] 1999, p. 133). Contudo, reconhecer alcançar um tal grau de simplicidade é a coisa mais difícil de se conseguir. Para os gregos, essa graça do *kairos* está associada a *mêtis* ou à inteligência astuta. Lemos, pois, a definição dada por Marcel D tienne e Jean–Pierre Vernant. É um pouco extensa, mas parece se aplicar precisamente   capoeira:

“A *m tis* remete a realidades fluidas, que não cessam de se modificarem e que nelas reúnem, a cada momento, aspectos contrários, forças opostas. Para apropriar-se do *kairos* fugaz, a *m tis* tinha de se fazer mais veloz que ele. Para dominar uma situação mutável e contrastada, ela deve se fazer mais ágil, mais ondulante, mais polimorfa que o escoamento do tempo: deve se adaptar constantemente   sucessão dos acontecimentos, submeter-se ao imprevisto das circunstâncias para melhor realizar o projeto que concebeu, assim o timoneiro, com o auxílio do vento, ele esquiva e engana para conduzir, malgrado a si, o navio a bom porto. Para o grego, somente o mesmo age sobre o mesmo. A vitória sobre uma realidade ondulante, que suas metamorfoses contínuas tornam quase

inacessível, só pode ser obtida por meio de um acréscimo de mobilidade, uma potência ainda maior de transformação” (Détienne e Vernant, 1974, p. 28).

Podemos destacar alguns pontos de correspondência. (1). a fluidez de *mêtis* e do jogo de acordo com o caráter ondeante da realidade – e podemos retornar à imagem do rio e do rochedo, chamando a atenção para o verbo *gingar*, que designa essa maneira de rebolar que é característica dos capoeiristas, e que também é um termo marítimo. Sendo a roda o espaço originário da capoeira, a *ginga* é o movimento básico que determina todo o jogo e toda a gestual; (2). a potência de metamorfose e de transformação: já foi evocada através dos devires, mas esta habilidade mimética pode até alcançar o devir imperceptível. Eis o propósito do movimento hipnótico da *ginga*, semelhante ao da cobra, pelas velocidades em redemoinhos do corpo; (3). adaptar-se, submeter-se às circunstâncias: aqui, apontamos para um aspecto psicossociológico maior, a saber, a maneira segundo a qual os escravos negros, sem possibilidade de enfrentar diretamente o poder branco, inventaram todo um sistema de contorno e de desvio. Fazer de conta que se está trabalhando, correndo, humilhando, sorrindo diante da cólera do mestre, etc. A capoeira é fundamentalmente uma arte do contrapoder; (4). “fazer-se mais ágil, mais polimorfo, mais ondulante que o escoamento do tempo”: eis a temporalidade de *Aiôn*, o tempo do *kairos* que deslocado com o curso cronológico esquiva o presente perpetuamente. *Aiôn*, escreve Deleuze em *Lógica do sentido*, é “o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado futuro”, é “o jogador ideal” (1969). Por isso, ele é o tempo do Mimo divino que dobra o acontecimento num contra-tempo perpétuo, e que Mallarmé descreve dessa maneira: “Aqui precedendo, lá lembrando, com uma aparência falsa de presente, a assim opera o Mimo, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua sem quebrar a vidraça” (Mallarmé, p. 310). Do mesmo modo, o capoeirista não quebra a vidraça que o separa do adversário e fica numa alusão perpétua do gesto.

A capoeira pertence a esse regime da máquina de guerra cujo modelo ideal são, para Deleuze e Guattari, as artes marciais. Porém, no entanto, eles mesmos dão o critério que permite fazer a diferença quando afirmam que as artes marciais não cessam de invocar o centro de gravidade e as regras de seu deslocamento. Isso constitui o signo de um limite das artes marciais cujas vias permanecem prisioneiras “do domínio do Ser”. Por tal motivo, elas resistem a movimentos de uma natureza absolutamente diferente, que Deleuze e Guattari descrevem assim: “Os que se efetuam no vazio. Não no nada, mas no liso do vazio onde não há mais finalidade: ataques, contra-golpes e quedas ‘desenfreadas’” (Deleuze e Guattari, 1980, p. 498).

Ora, a capoeira é precisamente essa arte da pura dinâmica e da pura potência, que esquiva o centro de gravidade, que somente utiliza códigos para melhor improvisar e se atirar desenfreadamente no vazio. Como diz uma canção de capoeira : “Não é karatê nem também kung-fu”. Dizem que o jogo do mestre Bimba foi influenciado pelo jiu-jitsu, porém não poderia ser o inverso? Um grande mestre de karatê, Mitsusuka Harada, passou muitos anos no Brasil, sobretudo em São Paulo, entre 1956 e 1962, antes de viver em Paris e em Londres. Numa entrevista, disse: “No início, pensava que a técnica que me ensinaram me rendia muito forte. Mas quando fui ao Brasil, descobri a capoeira. E, então, percebi que, no karatê, as pessoas são estáticas demais, incapazes de se deslocarem rapidamente. Por isso, tentei ver como seria possível estar ao mesmo tempo móvel e sólido, solto com um chicote e ter o impacto do martelo” (apud Bachmann, 1990). Essa inteligência astuta, próxima de *Mêtis*, e que passa por uma temporalidade paradoxal dos gestos, por uma arte consumida do fingimento e dos movimentos acrobáticos – *os floreios* – chama-se *malícia*. Algo essencial para o movimento de fuga desmedida.

Uma anatomia do corpo sem órgãos contra o corpo cujos órgãos pertencem ao mestre ou a qualquer uso servil

No espaço vibrátil e musical da *roda*, o corpo é tomado por um transe que o obriga a se desvincular da anatomia orgânica como de um duplo servil e maléfico, submetido ao peso da consciência fabricada por chicotadas e por *ite missa est*. Tomado pela graça e pela leveza divina, o jogador faz existir seu corpo puro. Essa liberdade inventiva, como no teatro segundo Artaud, supõe o exercício de uma crueldade; no entanto, trata-se de uma crueldade vital que, como ainda o afirma Artaud, leva e força a quebrar os elos e agenciamentos psicológicos ou sociais para “inventar-se um corpo novo”. Um corpo de fuga, no limite do possível e do desequilíbrio, que inverte a crueldade exercida sobre os negros em uma potência virtual de superação do corpo orgânico rumo ao glorioso corpo do negro.

Segundo as definições de Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos é um princípio de antiprodução, mas também uma potência intensiva de conexão, de delírio, de contágio. Denomina-se corpo sem órgãos “porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quando aos das organizações de poder”.

O corpo negro tratado como fluxos de carne ao infinito, e, em seguida, como instrumento a serviço do imperialismo, foi um vasto corpo sem órgãos nem funções próprios. Por meio da capoeira, ele se liberta de toda forma de alienação, inclusive da gravitação terrestre para reencontrar sua potência genésica e construir-se a partir do vazio no qual se atira.

Uma dinâmica do gesto que se desdobra ao infinito contra uma lógica do ato próprio à funcionalidade do mundo branco

O ato inscreve o corpo e a vida numa funcionalidade utilitária. Todo ato deve servir ao trabalho, à produção, ao proveito – do mundo branco capitalista. Evitar a atualização

do gesto, manter sua dinâmica inatualizada e, por conseguinte, sua potência, eis a suprema resistência da capoeira. Daí a continuidade essencial da luta e da dança fazendo com que um gesto inicialmente destinado a aplicar um golpe transforme-se na graça de um arabesco. Em oposição ao lugar comum de que os lutadores, ao serem surpreendidos pelos capatazes, fingiam dançar, a capoeira é, de saída, uma dança, como as danças guerreiras africanas. É uma síntese de luta e de dança: o gesto de combate já é um gesto de dança e vice-versa. Mas, retomando a expressão de Deleuze, trata-se de uma “síntese disjuntiva”. Luta e dança, intimamente unidas, não cessam de se evitar numa mesma linha, num mesmo gesto. O gesto de morte é um gesto de vida, estético e criador. Além de que, na sua origem, o berimbau era o arco do caçador africano que, para passar o tempo, transformava-o em um instrumento à corda e usava a sua boca como uma caixa de ressonância. Mais tarde, mestre Pastinha fixa uma espécie de lâmina na ponta de seu berimbau para transformá-lo em arma.

Esse jogo duplo, esse jato duplo, essa não coincidência de um mesmo gesto criam um movimento vibratório que podemos definir como o timbre do gesto, que adquire assim uma dimensão musical. Pois o timbre, de uma voz, por exemplo, provém de duas vibrações que não coincidem exatamente. Lançado no círculo da *roda*, o gesto que esquiva o golpe continua ao infinito. Levado pela nota do berimbau, o gesto se faz projeção de matéria espiritual.

O jogo da capoeira, que remete a todo o simbólico do candomblé, é um grande jogo cósmico cuja força de gravitação move corpos, astros e galáxias fora do círculo da *roda*.

Uma ética do jogo contra o espírito de gravidade e de seriedade. Também podemos dizer a ética do virtual contra o determinismo do atual

“*Aiôn* é uma criança que joga gamão”. Esse célebre aforismo de Heráclito nos leva a distinguir uma ética da ontologia e da temporalidade própria da capoeira. Ela, antes,

caracteriza-se pela gratuidade do jogo. Todos os grandes mestres o afirmam. O essencial é jogar, brincar e não querer ganhar. O que não impede que o melhor jogador, porque apenas está brincando, esteja certo de vencer. Em seguida, tal ética consiste numa ética do acontecimento fundada na potência do virtual. Resistir a entrar no fazer, jogar e esquivar a funcionalidade do mundo branco em que o negro nada tem a ganhar, recusar em aviltar a potência do gesto na utilidade do ato, eis a ética do jogo.

Mestre Valdemar da Paixão, que nasceu em Salvador, em 1917, dizia ao seu adversário: “Não me toque, não me suje, quando vou sair daqui, só quero ter de lavar as mãos.” Nietzsche afirmava que ele tinha somente um *pathos*, e é o da capoeira: “o *pathos* da distância”. A roupa branca dos antigos capoeiristas é o testemunho disso.

Sem ter estudado a física quântica, o capoeirista sabe que a energia criadora provém do vazio, e que a vida nasce da potência do virtual que contém, por sua vez, todo o devir em potência. Assim, a arte de esquivar consiste em dar lugar ao golpe que se frustra no ar, ao golpe de pés que não atinge seu alvo. Nessa força gasta pelo adversário, o jogador acha sua própria energia negativa. Tal como os buracos negros que aspiram a energia das estrelas, o capoeirista encontra no golpe que falta de seu adversário o espaço ocioso onde tirar a energia de seu gesto. Isso nos conduz ao último plano de resistência, mas que resume todos os outros.

Humor negro que inverte hierarquias e técnicas de combate do mundo branco

Tudo o que acabo de dizer tem por objetivo tornar sensível o fato de que a potência de resistência da capoeira se dá mediante sua força de contra-efetuação. É força do Acontecimento, do Mímico divino, mas também do humor. Nestor Capoeira ([1981] 1999) põe isso em evidência, no âmago da filosofia da capoeira:

“Uma compreensão que permite ao capoeirista ver os lados mais escuros do ser humano e da sociedade sem perder a alegria de viver. O bom humor não vem automaticamente, tem

que ser cultivado. Uma das maneiras de fazer isto é através da convivência com mestres e capoeiristas que possuem esta qualidade.”

Isso nos remete, pois, a mais primitiva concepção da filosofia, a sabedoria que se descobre na troca entre amigos. Mas trata-se aqui de uma sabedoria orientada, como em Spinoza, Nietzsche e Deleuze, em direção à alegria. Essa dimensão humorística e alegre está profundamente relacionada à ontologia dos devires vitais e se exprime nessa ética da *malícia*, tão essencial que Nestor Capoeira chega a afirmar que o maior virtuoso nunca será um verdadeiro capoeirista “se não sabe brincar”. A designação de diversos golpes ou posturas possui esse caráter humorístico : *cocorinha*, *benção* (um forte chute no peito), *telefone* (dois tapas nas orelhas), ou esse famoso jogo no jogo que se chama *apanha laranja no chão tico-tico* e que consiste em apanhar uma nota com a boca enquanto os dois jogadores andam usando as mãos e com as pernas para o ar.

A *alegria*, a leveza, a habilidade em *fingir*, essas são as três manifestações da *malícia*. Fora dessa leveza essencial de espírito e de corpo, ou essa contra-efetuação permanente dos atos funcionais, o humor da capoeira consiste, pois, em inverter os códigos das técnicas brancas de combate: as pernas contra os braços, os pés contra as mãos, o baixo contra o alto. “Deve se pensar com seu pé”, segundo o célebre aforismo de Nietzsche, e não com sua cabeça. Usar as sua cabeça como o seu pé, nas *cabeçadas*.

Tal inversão do corpo e das funções corporais se inscreve numa visão carnavalesca do mundo que, como o mostrou Bakhtin, provoca uma revolução destronizante e uma inversão dos valores. A revolução física do *aú* é gesto estético, ético e político. De maneira grotesca, põe o mundo às avessas, de bunda para cima, eleva o baixo, rebaixa o alto. Mas, por meio do riso, produz uma revelação e um desvelamento das verdades ocultadas.

Evidenciar o mundo por meio de uma deformação reveladora, eis a função da arte e sua potência de resistência aos estereótipos que enclausuram a vida em quadros fixos. Como já vimos, a *roda* figura o mundo numa inversão reveladora. Encontramos um

primeiro signo dessa inversão, no fato de que entrar na *roda* também se diz *sair no mundo*.

A *ladainha* que precede a entrada dos jogadores é finalizada tradicionalmente por uma *chula*, num diálogo entre o solista e o coro:

É hora, é hora

iê, é hora, é hora, camará

vamos embora

iê, vamos embora, camará

pelo mundo fora

iê, pelo mundo fora, camará

que o mundo dá

iê, que o mundo dá, camará

dá volta ao mundo

iê, dá volta ao mundo, camará.

Uma outra forma de inversão consiste no fato de que o capoeirista nunca entra na *roda* de frente, mas com um *aú*, com um *macaco* ou até mesmo um *mortal de costas*. Finalmente, podemos dizer que esse humor da capoeira funciona sobre três planos diferentes e segundo três maneiras diferentes de figurar.

O primeiro plano é o da *roda* como espaço físico em conexão com o mundo inteiro do vivo. O círculo dinâmico da *roda* é então uma *metonímia do cosmos*. Essa parte tomada pelo todo, na inversão, acaba por englobar o todo. *Sair na roda*, é entrar no cosmos e se encontrar em conexão (a metonímia é uma figura de conexão) com a infinidade do vivo. E quando o cantor *puxa: vamos embora pelo mundo fora*, não deveríamos entender: *vamos embora pelo mundo afora?*

O segundo plano é o da *roda* como espaço corporal em que se inventa o corpo sem órgãos e esse atletismo afetivo do corpo negro. Esse espaço é então um *símbolo da*

resistência dos negros num mundo de brancos. O símbolo é o domínio das analogias e das correspondências. Dois corpos se correspondem e dialogam mais do que se chocam. São dois corpos negros, não têm nenhuma razão simbólica de combaterem. Exercitam sua potência e, para que permaneça pura, não se tocam. Entre eles persiste, elástico e resistente, esse vácuo, esse branco, como o de uma página sobre a qual escrevem os signos que traçam os gestos de seus corpos. O branco, o mundo branco tornou-se um espaço neutro, uma diferença maleável entre dois corpos, como entre eles e o cosmos. Dessa feita, a resistência à vida do mundo branco é quebrada pela potência negra e torna-se a matéria poética que modela os golpes virtuais dos capoeiristas.

Enfim, o terceiro plano é o da estratégia das relações de força, que faz da *roda* um espaço agonístico, *metáfora das relações de força sociais*. A revelação metafórica da capoeira é mostrar que o mundo, pretensamente civilizado, moral e policiado é uma guerra permanente em que predominam a esperteza e o direito do mais forte. A capoeira revela o que a sociedade esconde hipocritamente. Ela leva a conhecer regras do funcionamento social. Mas esse primeiro jogo de espelho que inverte oculta um segundo que se exprime a favor de certos momentos de jogo no jogo.

Em outras palavras, repentinamente, um dos dois jogadores pode decidir interromper momentaneamente o jogo mediante um gesto codificado da *chamada*. Como, por exemplo, na *volta ao mundo*. Um dos capoeiristas abre os braços e ao baixar sua guarda mostra que está quebrando as regras do jogo, e ele começa, portanto, a correr ou a andar na *roda*. O outro jogador o segue tranqüilamente. Mas, de repente, o primeiro pode se virar e aplicar um golpe traiçoeiro contra aquele que o segue. Esse último o sabe muito bem, mas deve fingir que nada está acontecendo. O auge da elegância e da distração fingida responde ao cúmulo da *mandinga*.

Que significa tal ruptura com as regras de combate? A primeira vista, que a guerra social se apóia em regras menos seguras que àquelas que regem as leis da guerra. A qualquer momento, o adversário pode infringir as relações de forças estabelecidas e a ordem social que ele mesmo instaurou. Mas uma aula mais profunda está escondida aqui.

Na sociedade, a irrupção da pura violência, fora de qualquer quadro, conduz à anarquia, ao homicídio ou a extermínio étnico. No mundo da capoeira, tais rupturas, das regras de combate, não põem o jogo em situação de perigo, pois esse recomeça sem que ninguém se sinta ofuscado por essa traição. Pois, e essa é a última revelação, o mundo civilizado, o das relações de força, o da dialética do mestre e do escravo, baseia-se no ódio, na pura violência e na barbárie. *Homo homini lupus* é o verdadeiro fundamento das lutas sociais. Inversamente, se a infração às regras não desfaz o jogo da capoeira e permanece um momento de *malícia* alegre e brincalhona, é porque o fundamento do mundo da capoeira é a camaradagem, a solidariedade e a confiança mútuas. A primeira forma da capoeira foi taxada de “bárbara”, mas a barbárie era a do mundo branco.

Última palavra sobre esse assunto: no seio de uma arte da astúcia, da negociação e do contorno do poder que reflete a impossibilidade da resistência frontal dos antigos escravos, o jogo das *chamadas* ilustra o desejo escondido de uma passagem ao ato direto e de uma resistência ofensiva. De mesmo modo, o caráter agonístico da capoeira Regional, em confronto com a capoeira Angola, revela esse desejo de luta direta dos negros na sociedade moderna. Mas exprime também a confiança nos valores da performance individual própria ao mito da democracia capitalista dos anos 50. Hoje em dia, o regresso para formas lúdicas e coletivas da capoeira Angola, numa síntese que constitui a capoeira Atual, pede ser o sinal duma lucidez pessimista que seguiu essa época de grande ilusão.

Mestiçagem e conexões culturais

Há poucos esportes de combate que têm a alegria como fim e o humor como meio de ação. E ainda menos esportes de massa martelados pela mídia, que alimentam os reflexos identitários e nacionalistas. Mas por que o futebol e a capoeira são os dois esportes nacionais do Brasil? Talvez porque, em ambos os casos, pensa-se com os pés. Como no samba, aliás. Entre o samba e a capoeira, existe um outro vínculo: esse

deslocamento dos quadris que produz a ginga. Isso constitui a barreira física que se contrapõe a invasão da moda da capoeira entre os brancos. Mas, ao mesmo tempo em que a capoeira é, desde sua origem, uma arte negra é, atualmente, a encarnação de uma cultura e de uma filosofia da mestiçagem. Esse é o paradoxo.

Por um lado, a moda da capoeira na Europa ou nos Estados Unidos é um exemplo da antropofagia cultural dos brancos que, tendo perdido toda a cultura verdadeira, depois de ter explorado o corpo dos escravos negros e de ter pilhado as riquezas da África, alimentam-se de corpos negros como verdadeiros antropófagos. Isso não é uma metáfora. Numa passagem do livro de Jorge Amado, *Jubiabá*, é contado o suicídio de um preto velho mandado embora do seu trabalho porque não tinha mais força. Na discussão entre os negros do porto, um deles diz referindo-se aos brancos: "Comem nossa carne e depois não querem roer os ossos. No tempo da escravidão pelo menos roíam os ossos".

Por outro lado, esse sucesso da capoeira mostra que ela não é somente uma máquina de guerra nômade, mas, sobretudo, máquina desejante que obriga a entrar em seu devir e a inventar seu próprio devir. Tal é a verdadeira potência: não a que só resiste à força, mas a que dá aos que pertencem à força e ao poder o desejo de fugir e de fugir, eles mesmos, de si. É esse desejo de fugir e fugir de si que anima a estranha capoeira intelectual que estou jogando nessas páginas. Enquanto branco e europeu, tendo pouco jeito para o deslocamento dos quadris, tento achar na energia vital e na potência estética da capoeira a força de fazer dançar um pouco os velhos conceitos que ocupam meu cérebro.

No entanto, é verdade que minhas palavras insistem mais sobre a especificidade negra da capoeira que sobre a força da mestiçagem. É que meu alvo não é realizar um estudo sociológico da capoeira, no âmbito da mestiçagem da cultura brasileira contemporânea. Para isso, seria preciso antes interrogar sobre a parte do mito que veicula a ideologia da mestiçagem. Porém, queria examinar a invenção de uma prática do corpo, ligada a uma "visão do mundo" que constitui uma contra-cultura, uma contra-natureza, uma contra-estética, uma contra-filosofia. Mas a potência afirmativa de vida e do devir

dessa inversão dos valores desperta o desejo de uma outra cultura, uma outra natureza, uma outra filosofia. Assim se realiza um transbordamento de valores: a resistência se faz dom generoso de devires coletivos, o corpo que pensa projeta linhas conceituais abstratas que os filósofos do futuro recolhem.

A mestiçagem é demasiadamente o mito do encontro das raças que se unem em uma relação sexual enfim bem sucedida. É também o álibi da cultura dominante para comercializar e consumir as produções exóticas. Em todos os casos, trata-se de exploração e de branqueamento da cultura negra. Melhor ou pior, a mestiçagem é a palavra de ordem dos nacionalismos politicamente corretos. A mestiçagem é tudo o que a gente quer, exceto essa hibridização. A mestiçagem é sempre um devir, não consiste nunca em "macaquear" o outro nem a pretensa integração das diferenças para melhor as apagar.

"É preciso que os negros se enegreçam", escreve Jean Genet em *Os Negros*. "Não se nasce mulher, torna-se", escreve Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. E não é por acaso que Freud chamava as mulheres de "o continente negro". A capoeira, os negros, os mestiços, as mulheres, os homossexuais são os primeiros atores da mestiçagem cultural, porque devem devir o que são contra o modelo do homem branco, que é a norma do poder mundializado. Próximo a eles, nessa zona estranha onde a diferença é sempre gloriosamente posta em destaque, cada um pode entrar em um devir-negro, um devir-mulher, um devir-outro. Pois, nessa região, ninguém nunca é negro, mulher ou outro, mas é sempre tomado por um agenciamento coletivo de devires. A menos que a gente deseje perseverar no ser-homem-branco. Se a mestiçagem é a vontade de devir-outro, animada por essa força de desterritorialização que é a potência do desejo, então, a capoeira possui uma força de mestiçagem. Segundo o que escrevem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1980, p. 334):

"E que devir, não é imitar algo ou alguém, não é identificar-se a ele. [...] Devir, é, a partir das formas que temos, do sujeito que somos, dos órgãos que possuímos, ou das

funções que desempenhamos, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimentos e de repouso, de velocidade e de lentidão, as mais *próximas* do que estamos devindo, e pelas quais devimos. Neste sentido, o devir é um processo de desejo.”

Com efeito, sem desejo, não há mestiçagem. E há mestiçagem somente quando de novo é expressa a vontade de devir-outro, de desterritorialização que é aquela vontade do desejo. Por isso, podemos preferir, de um ponto de vista social, cultural e político, a noção de “conexão” àquela – biológica e ideológica – de mestiçagem. Assim, o etnólogo africanista Jean-Loup Amselle, depois de ter se consagrado ao estudo da mestiçagem, afirma a necessidade de renunciar a essa noção ao proveito daquela de “conexão”. Ele mostra que a afirmação da cultura negra ou africana no mundo da globalização é uma das maiores forças de “conexões” culturais contra a reivindicação indentidária, seja negra, mas também contra a colonização do mundo pela cultura dos Estados Unidos. E escreve:

“Neste contexto, a África deve ser concebida, mas do que nunca, como uma entidade desterritorializada. A África enquanto significante flutuante é um conceito, a geometria variável que pertence tanto às periferias francesas quanto aos guetos norte-americanos, tanto às favelas brasileiras quanto às aldeias africanas. [...] O conceito-Africa pertence a cada um que quer se apoderar dela, conectar-se com ela” (2001, p. 15).

Um brinquedo filosófico

Os pensamentos são gestos, afirmava Nietzsche.¹ A capoeira é a arte do pensamento do corpo puro, do corpo sem órgãos que sobrepuja sobre nossos corpos de chumbo como um céu de trovão. Quanto pensamento no gesto de um capoeirista, quanta gesticulação mental no discurso de um filósofo!

Para encerrar, e para retornar a essa potência de resistência vital e alegre que é própria da capoeira, eis as palavras que teria pronunciado mestre Pastinha, após um longo momento de silêncio, em resposta à pergunta: o que é capoeira ?

“A capoeira é um jogo, um brinquedo [...] É o prazer da elegância e da inteligência. É o vento na vela, um gemido na senzala, um corpo que treme, um berimbau bem tocado, a gargalhada de uma criança, o vôo de um pássaro, o ataque de uma serpente coral. [...] É o riso frente ao inimigo. [...] É levantar-se de uma queda antes de tocar o chão. [...] É um pequeno barco em peregrinação, abandonado e à deriva, sem fim”.

E se, de tudo isso, pudéssemos fazer uma filosofia!

Tradução Fabien Lins

NOTAS

1. A Gaia Ciência, L. IV, § 335, "Viva a física !"
2. Sobre a história da capoeira, ver J. Lowell Lewis, *Ring of liberation*, The Univ. of Chicago Press, 1992; em português, ver Leticia Vidor de Sousa Reis, *O mundo de pernas para o ar*, Publisher Brasil, 1992.
3. « Nossos pensamentos devem ser considerados como gestos (Gebärden) correspondentes aos nossos instintos (Trieben) como todos os gestos »; traduzido com base na edição francesa: *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, v. 4, p. 503. E ainda: « Os pensamentos são signos (Zeichen) de um jogo e de um combate das emoções (Affekte): elas estão sempre ligadas a suas raízes ocultas », v. 12, p. 36).

REFERÊNCIAS

- GILLES DELEUZE, (1969). "10e série, du jeu idéal". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- GILLES DELEUZE, (1969). "23e série, de l'Aiôn". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- JEAN-LOUP AMSELLE, (2001). "Champs". In: *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion, p. 15.
- BACHMANN, B. (1990). *La capoeira au Brésil*. Paris, Faure.
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. (1980). "Tratados de nomadologia: a máquina de guerra". In: *Mil Platôs*. Paris, Minuit, pp. 497-498.
- DÉTIENNE, M. e VERNANT, J.-P. (1974). *Lês ruses de l'intelligence. La mêtis de Grecs*. Paris, Flammarion, p. 28.
- MALLARMÉ, S. (data?). "Mimique". In: *Oeuvres complètes*. Plêiade, Paris, Gallimard, p. 310.
- MESTRE ALMIR DAS AREIAS (1983). *O que é capoeira*. São Paulo, Brasiliense.
- MESTRE NESTOR CAPOEIRA ([1981] 1999). *Pequeno manual do jogador*. São Paulo/Rio de Janeiro, Record.
- NIETZSCHE, F. (data) *O caso Wagner* (epílogo). Cidade, Editora.
- REGO, Waldeloir (1968). *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*. Salvador, Ed. Itapuã.