

A POTÊNCIA ARTÍSTICA DO CORPO NA CAPOEIRA ANGOLA

Prof^a Dr^a. Renata de Lima Silvaⁱ (UFG – Licenciatura em Dança)

Resumo:

Pensar os cânones artísticos da dança, particularmente da dança contemporânea, nos faz perceber uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que essa manifestação se apresenta como privilegiada para a democratização das linguagens da arte, toda sua estrutura, bem como suas próprias técnicas, são formadas por concepções e epistemologias que a vinculam a um universo cultural particular. Esse trabalho pretende refletir sobre essas contradições, propondo um alargamento teórico/conceitual. Com essa intenção, trataremos a capoeira angola não apenas como um elemento potencial para o treinamento do ator e do bailarino, mas como um lugar/momento em que a potência artística do corpo pode ser observada, considerando-se parâmetros estabelecidos pela Etnocologia, Antropologia Teatral e Antropologia da Performance.

Palavras-chaves: Corpo; Capoeira; Antropologia da Performance; Etnocologia; Antropologia Teatral.

Apresentação

O corpo, essa instância imediata da existência humana, que na dança é proeminente, não é apenas o transporte biológico de um ser antropológico, como enfatiza o professor da Universidade do Porto, Paulo Cunha e Silva (1999, p. 24): “é aquele que mais depende do lugar e aquele que mais transforma o lugar”. Assim:

ele é, nessas circunstâncias, um ‘operador discursivo’: tem um papel de ‘validação’, mas, e porventura mais importante, um papel de ‘mediação e integração’ (...), porque, além de estar nos discursos, problematiza e cria discursos (ele constrói-se nos discursos e constrói discursos; é simultaneamente um objeto, um método e um resultado do conhecimento). (CUNHA E SILVA, 2009, p. 25).

ⁱ Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Se na dança o corpo é proeminente, se o movimento é o pensamento do corpo e se a cultura é também o nome que se dá aos contornos do agir do corpo, temos então, na dança, um importante veículo discursivo por meio do qual opera uma epistemologia. Partimos do pressuposto que, da mesma forma que “não há epistemologias neutras e as que reclamam sê-lo são as menos neutras” (SANTOS, 2009, p. 07), não há corpo neutro e nem uma dança neutra. Nem mesmo Rudolf Von Laban, que se dispôs a um estudo criterioso do movimento humano, o fez isento de referenciais culturais.

Na dança, o corpo sempre esteve no centro das discussões e atualmente vemos um discurso que propõe uma democratização das técnicas e dos corpos. As técnicas e as metodologias sempre estiveram voltadas para a busca de um corpo potente, quando não perfeito, entretanto, a ideia de potência e perfeição pode variar conforme critérios estéticos definidos pela cultura e determinados a partir de epistemologias específicas.

Por um lado, dança e, também, o teatro assumem lugar privilegiado na análise da expressividade do corpo, por outro lado os Estudos da Performance, Antropologia Teatral e Etnocologia têm fomentado discussões outras práticas corporais extra-cotidianas são observadas – mesmo que o objetivo desse destaque seja o de repensar as técnicas e metodologias de preparação corporal e o processo de criação do artista cênico.

Esse movimento nos incita a pensar uma epistemologia do corpo com base em referenciais não hegemônicas, apontando caminhos para uma descolonização do corpo na dança. Dessa maneira, podemos retirar os referenciais técnicos, formais e poéticos de execução e criação da dança de outras fontes, e não apenas de modelos tidos como oficiais no universo da dança cênica.

Em Santos (2009), a noção de colonialismo não diz respeito apenas a um objetivo político, como forma de dominação que envolve a negação de independência política de povos e/ou nações subjugados, trata-se da colonialidade de poder e de saber. A mesma, discutida por Quijano (2009), um conceito, que aponta a perspectiva cognitiva colonial de um mundo eurocentrado, em que se naturaliza a experiência dos indivíduos neste padrão de poder, fazendo com que essa experiência seja assimilada como natural. Entendemos então, o colonialismo, como projeto que procurou homogeneizar o mundo, coagindo as diferenças culturais que também operou sobre arte da dança, desperdiçando muita experiência estética e reduzindo a diversidade epistemológica e cultural do mundo.

Na História da Dança, vimos o balé clássico imperar absoluto por pelo menos quatrocentos anos. Quando, no século XIX, surgem movimentos de ruptura de dentro do próprio balé, com figuras como Vaslav Nijinski e, de fora dele, com Isadora Duncan, Martha Graham e outros modernistas. No entanto, parece que um padrão de técnica e de estética do corpo (e a partir dele) se naturaliza tendo como base o balé clássico, não por um acaso a figura da

dança que mais povoa o imaginário das crianças é o da bailarina clássica de tutu.

Observa-se, também, que um número representativo de companhias de dança contemporânea faz uso do balé não como expressão artística, mas como preparação corporal. Ora, sabe-se que as técnicas corporais e os treinamentos são, na verdade, um modo de adaptar o corpo à cultura e que nela, bem como no corpo - que é produto da, e produtor de - estão inscritos todos os valores de um dado período e lugar históricos. Assim, há de se considerar que, estando os bailarinos submetidos a esse treinamento, mesmo a obra artística não sendo propriamente o balé, essa concepção de corpo estará presente.

Sobre epistemologia, segundo Santos (2009, p. 08), entende-se que:

toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior das relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias [...] No seu sentido mais amplo as relações sociais são sempre culturais e políticas.

Nessa perspectiva é válido pensar como esse padrão de poder e de saber, que atua direta ou indiretamente sobre os corpos, naturalizou como legítima manifestação artística, uma estética da dança advinda dos referenciais europeus e norte-americanos e pressionou outras para o campo do exótico, folclórico e pitoresco, e não me refiro apenas às danças populares, mas também a chamada dança-afro e suas variantes que, a despeito de se configurarem como dança moderna e não como dança popular, não chegam a ocupar lugar ao sol na história da dança cênica no Brasil e nem ao menos nas pautas dos grandes e médios teatros. Por conseguinte, ressalto a importância de estudos que de alguma forma construir novos parâmetros para a compreensão da dança como manifestação artística.

Estudos da *Performance*, Etnocologia e Antropologia Teatral

Os Estudos da *Performance* tratam do esforço em entender o mundo da **performance** e ao mesmo tempo o mundo como *performance*. Como aponta Schechner (2002, p. 26): “Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe [...] Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e

demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance.”

Enquanto a Etnocenologia, se preocupa com o estudo daquilo que se convencionou chamar de comportamentos espetaculares, em sintonia com o paradigma científico que busca afirmar a multiculturalidade, a Antropologia Teatral diz respeito a prática do ator, sendo considerada uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. O pesquisador Arminio Bião (1998, p. 16) assim define:

[Etnocenologia] se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extra-cotidianas.

É no bojo de reflexões como essas que surgem, no cenário brasileiro contemporâneo de produção artístico-acadêmica, o interesse por estudos que sugerem uma abordagem descolonizadora do corpo na dança. Estas nos munem do desejo de aproximar arte e ritual e de compreender o mundo como *performance*, conforme sugere Schechner (2002), pensando os Estudos da Performance, estimulados pelo paradigma da alteridade e do multiculturalismo, como aponta a Etnocenologia e, finalmente, pelo anseio de transformar a práxis artística em um “ponto de partida para uma viagem de prospecção pela história e pela cultura” como visualiza Barba (1991, p. 189).

Com base nisso, podemos apontar que uma epistemologia do corpo descolonizado, nas artes cênicas – ou ao menos não somente colonizado – depende em grande medida da valorização de estudos que projetem o olhar para as margens, para o lado invisível da linha abissal.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo do ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente e é produzido como inexistente. (SANTOS, 2009, p. 23).

Nas últimas décadas alguns pesquisadores de dança, teatro e *performance* se dedicaram a esse exercício. É o caso de Graziela Rodrigues que em 1997 publicou o livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de

formação”, em que ela apresenta uma proposta metodológica para lidar com a construção de personagem na dança, perpassando a cultura popular chegando à formulação de um corpo brasileiro na dança cênica.

Em 2002, Inaicyra Falcão dos Santos, publica o livro “Corpo e ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação”, no qual aborda a tradição africano-brasileira a partir de aspectos da linguagem corporal e educacional, trazendo à baila sua experiência de campo com o universo mítico do tambor Bâtá, entre o Iorubá, na Nigéria, e seus descendentes no Brasil.

Da mesma escola de Inaicyra, temos também o trabalho “A dança de Yemanjá Ogunté” – sob a perspectiva estética do corpo (cf. Martins, 2008), cujo tema central são aspectos estéticos e culturais do Candomblé, a partir do olhar de uma dançarina, professora e pesquisadora em dança.

Em 2008, Eusébio Lobo da Silva lançou uma série de quatro livros, intitulada “O corpo na capoeira”, revelando a perspectiva de um capoeirista e dançarino sobre o movimento corporal na capoeira. Além desses trabalhos citados, dissertações e teses foram e estão sendo produzidas em programas de pós-graduação como o da UNICAMP, UFBA, UNIRIO entre outros, com o foco na expressividade do corpo em rituais e manifestações da cultura popular.

É fato que o interesse sobre a cultura popular, e mais especificamente sobre as danças populares brasileiras, já aparece no projeto modernista de meados do século passado, representado por figuras como Mário de Andrade (1893–1945), Edison Carneiro (1912–1972), Rossini Tavares de Lima (1915–1987), Arthur Ramos e Silvio Romero (1851-1914), no entanto, sem tanto destaque para questão do corpo, do movimento e da cena.

Neste movimento em que se observar o corpo nas manifestações de cultura popular, surge a possibilidade de pensar a preparação corporal do artista cênico contemporâneo a partir de elementos extraídos desse universo. Nessa perspectiva, a capoeira é uma manifestação que tem atraído muitos olhares, pois nela é possível perceber o quanto e como a capoeira explora a potência artística do corpo, na medida em que estimula o desenvolvimento de uma consciência corporal, o domínio do movimento expressivo e a capacidade do jogo e do improviso. No entanto, a reflexão sobre o corpo a partir de parâmetros advindos de estudos preocupados em revelar saberes do lado invisível da linha abissal, não deve residir apenas na transposição de elementos da cultura popular para serem utilizados do lado de cá dessa linha ou em fronteiras permeáveis, isto é, na academia e no espaço formal da arte. Pois, para uma descolonização do corpo na dança, é preciso também descolonizar o olhar, o ouvir e todos os sentidos que participam da construção de uma concepção de corpo em estado de arte.

O corpo na roda de capoeira pode ser visto e percebido por sua potencialidade artística e esse exercício pode ser subsidiado pelos Estudos da *Performance*, pela Etnocologia ou a Antropologia Teatral. Contudo, não temos a pretensão de localizar esse estudo em nenhuma dessas ciências – sem negar que, inevitavelmente, perpassamos todas. Nossa proposta é uma análise

do corpo na roda de capoeira, com o objetivo de estimular estudantes e pesquisadores das artes cênicas a olharem para o fenômeno da roda e enxergarem a potência artística do corpo na capoeira, expressa numa identidade corporal construída sócio-culturalmente e num jogo de tensões que definem as “cores” e “texturas” do movimento.

Pré-expressividade e os comportamentos restaurados na capoeira angola

A Antropologia teatral como estudo empírico do trabalho do artista cênico, elege o conceito de pré-expressividade como seu principal fundamento. Neste, o estudo do comportamento cênico, a partir de uma cultura corporal extra-cotidiana, potencializa a expressividade do corpo em cena, buscando um afastamento da dimensão cotidiana em que as ações tendem aos automatismos e domesticações. Nessa perspectiva, o comportamento cênico, construído na dimensão da extra-cotidianidade, tem como suporte técnico princípios básicos, como a ideia de oposição, equilíbrio, luxo e dilatação.

Na capoeira angola contemporânea, as questões da pré-expressividade são abordadas durante o treino da capoeira, onde acontece a preparação para o momento pleno: a roda. O treino, bem como o jogo da capoeira angola, constitui-se em um espaço de desafio, pois além de uma prática extremamente física, por vezes repetitiva e exaustiva, lida-se constantemente com o risco da queda e do golpe, o que exige do corpo um constante estado de alerta. Este estado de alerta, ou “estar ligeiro”, é a própria ampliação da percepção do corpo no espaço, que dilata a presença do capoeirista, gerando prontidão. No teatro e na dança esse conceito é discutido na noção de presença.

É interessante pensar que no final do século XIX e início do século XX, o espaço do treino da capoeira era menos formal e institucionalizado. Não existia escola propriamente dita de capoeira nem elaboradas metodologias para o ensino dos movimentos característicos. O corpo na capoeira remontava, no jogo, o comportamento de situações do cotidiano, como o trabalho dos estivadores e pescadores, que contribuíram significativamente para a consolidação do que hoje chamamos de capoeira angola. Sem excluir, é claro, uma marcante identidade corporal com origem num estilo de vida avesso ao mundo do trabalho - o da malandragem.

Nos estudos de Schechner (2002) o comportamento restaurado aparece como a própria possibilidade de “performance”. São ações físicas ou verbais preparadas, ensaiadas ou que não estejam sendo exercidas pela primeira vez. Pedacos de comportamentos são recortados de um lugar e restaurados em outro, trazendo marcas não só de quem executa e restaura o movimento no próprio corpo, mas também das técnicas corporais que são normatizadas pela cultura. Schechner (2002, p. 29) afirma que “a maioria das *performances*,

cotidianas ou não, têm mais de um autor. Rituais, jogos e *performances* da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição”.

Segundo Abreu (2002) o mundo do trabalho, assim como o da malandragem, tem especial penetração no universo da capoeira. Capoeiristas importantes para história da capoeira angola no século XIX, e início do século XX, em Salvador e no Recôncavo, tinham envolvimento direto com o trabalho no porto ou mar. Não por acaso, o mar é sempre poetizado nas canções de capoeira.

“Foi na beira do mar, Foi na beira do mar
Aprendi a jogar capoeira de angola
Na beira do mar”

Dois exemplos dessa relação são o pescador Samuel Querido de Deus, considerado como um dos maiores capoeiristas da Bahia – segundo contam, entre a década de 1930 e 1940 – e Mestre Pastinha (1889–1981), um dos principais líderes do movimento da capoeira angola, que, entre outras funções, trabalhou na estiva. Da técnica de segurar, carregar e jogar sacos de vinte quilos ou mais, de equilibrar-se em canoas sobre o mar (funções em que o centro do corpo desempenha papel fundamental) à negativas, bananeiras e aús. Evidentemente, o exemplo citado não confirma nenhuma teoria sobre a relação entre o trabalho na estiva e na pesca com o universo da capoeira. Aqui levanta-se apenas uma hipótese para pensar uma pré-expressividade histórica e uma possível história dos comportamentos restaurados na capoeira, como também poderíamos fazer em relação ao cavalo marinho da Zona da Mata pernambucana e o trabalho dos cortadores de cana.

Fazer essa análise é, numa primeira instância, subverter o próprio conceito de pré-expressividade da Antropologia Teatral, fundado na ideia de extra-cotidianidade:

As técnicas cotidianas geralmente seguem o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas extra-cotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 1995, p. 09).

No entanto, penso que o uso do corpo no cotidiano do trabalho pode ter sido de alguma forma restaurado na ação extra-cotidiana do ato de jogar capoeira. Digo extra-cotidiana, mas devo relativizar essa posição, uma vez que a capoeira, como forma de “não teatro”, acontecia no final do século XIX e início do século XX muito atada ao cotidiano dos trabalhadores:

A cocorinha. Eis aí outro cruzamento do mundo do trabalho do negro com a capoeira: a posição de cócoras em que os ganhadores ficavam (em repouso), às vezes horas a fio, como

se não quisessem nada, desbastando o tempo, esperando a hora passar, adivinhando, intuindo, espreitando uma nova chance de trabalho. Torcendo para surgir um novo biscate, pois o trabalho do carregador (principalmente do ligado ao cais) também dependia do acaso, das flutuações da maré, do tempo das chegadas e saídas dos navios, da força a economia, a quantidade de carga disponível e etc. Na beira do cais, enquanto a hora da labuta não chegava, podiam ficar esperando o relaxamento da vigilância policial para armarem rodas de jogos proibidos, cultivar vícios e iniciar vadiações. (ABREU, 2002, p. 104).

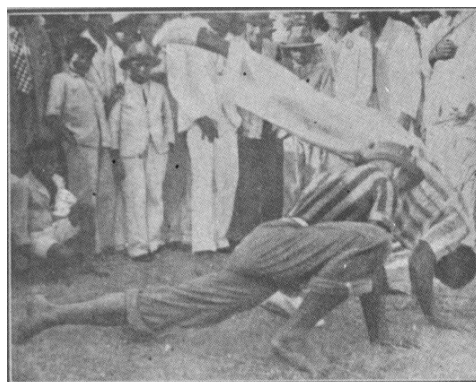


Figura 1: Samuel Querido de Deus defende-se, atacando com uma Cabeçada, o Rabo-de-Arraia, que lhe atira o estivador Ularé. Fonte: Edison Carneiro (1937).

Evidentemente, nem todo capoeirista da época era estivador ou saverista, no entanto os exemplos de Samuel Querido de Deus e de Mestre Pastinha se justificam pelo fato de terem sido referência no mundo da capoeira, influências ativas na construção de uma cultura corporal que continuou sendo reelaborada e restaurada.

Tensões, oposições e equilíbrio

Eugênio Barba fala das tensões que obrigam o corpo a encontrar um novo ponto de equilíbrio como um modo de gerar a vida do ator, buscando nesse discurso um termo que substitua a palavra **energia** alvo de centenas de mal-entendidos. Barba (1995, p. 11) comenta que de fato:

a vida do ator e do bailarino é baseada numa alteração de equilíbrio. Quando ficamos eretos, nunca estamos imóveis quanto parecemos estar; estamos de fato usando vários pequenos movimentos para deslocar nosso peso.

É importante pensar como a ideia de energia aparece na *performance* da roda da capoeira angola e no corpo do capoeirista. Expressões como “a roda estava sem axé”, “temos que manter o axé”, “o axé da roda caiu”, são frequentes na avaliação ou mesmo no desenrolar de uma roda de capoeira. A palavra axé, do ioruba àṣe, que se torna presente na língua portuguesa falada no Brasil (tendo seu significado adaptado a diferentes contextos) é a princípio “a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem o axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização” (SANTOS, 2007, p. 39), estando diretamente associado às noções de força, poder e vitalidade.

Evidentemente, o axé não é cultivado numa roda de capoeira da mesma maneira com que acontece no candomblé, onde além de plantas e objetos ritualísticos, o sangue (sacrifício animal) exerce papel fundamental. No entanto, tanto no candomblé como na capoeira, o som percussivo e o canto são responsáveis por transmitir um poder de ação e de mobilização da atividade ritual que age sobre o corpo provocando um estado alterado – senão de consciência, de percepção.

Elbien (2007) defende que o axé, na condição de força, pode diminuir ou aumentar e que essas variações estão determinadas pela atividade e conduta ritual. Embora a capoeira e o candomblé sejam manifestações historicamente e culturalmente muito próximas – uma vez que se consolidaram como tal no mesmo período (séc. XIX) e que eram, como por vezes ainda são, praticadas pelas mesmas pessoas – são substancialmente diferentes. Contudo, ambas atuam sob a ótica de uma mesma cosmovisão, em que a energia, no caso o axé, é visto como algo físico, que deve ser cultivado.

Na Antropologia Teatral tem-se a crença de que a pré-expressividade é o caminho que garante a presença e a vida do ator, tendo como principal objetivo o cultivar de uma energia por meio do treinamento. Esta atividade é a própria *bios* do ator, que é revelada por meio de uma tensão entre forças opostas, chamada de o princípio da oposição. E quanto o *bios* do corpo na capoeira? Onde reside a pré-expressividade do capoeirista?

A instalação do axé na roda de capoeira depende em primeira instância da musicalidade, formada pelo som produzido por três berimbaus (gunga, médio e viola), dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco, que em conjunto com o canto formam a bateria. Em outra instância, o jogo que acontece no centro da roda pode também movimentar o axé. A Antropologia Teatral sugere que a energia do ator-bailarino é construída e intensificada na ampliação e ativação dessas forças, que agem no equilíbrio e nas oposições

determinantes das dinâmicas dos movimentos, o que dilata a presença do ator-bailarino e conseqüentemente a percepção do espectador.

O equilíbrio como capacidade de se manter ereto é fruto de tensões musculares. Quando ampliamos o nosso movimento transferindo o peso para fora do eixo, esse equilíbrio básico é ameaçado, entrando em ação uma série de tensões para impedir a queda. Barba (1995) chama a atenção para essas tensões geradas em um equilíbrio instável, que exigem maior esforço, como fonte potente de expressividade. Na capoeira a questão do equilíbrio também merece lugar de destaque, pois ao mesmo tempo em que se brinca com isso na própria ginga, o equilíbrio é tudo o que não se quer perder e, sem dúvida, quanto mais o capoeirista tem domínio de seu equilíbrio, ao trocar “os pés pelas mãos” mais atrativo se torna seu jogo.



Figura 2: Ginga; ilustração de Zé Vicente.

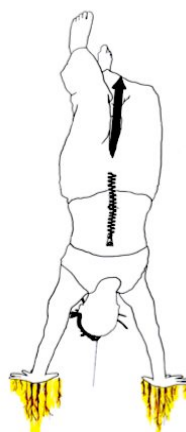


Figura 3: Bananeira; ilustração de Zé Vicente.

Na perspectiva de Barba (1995, p. 12) “o corpo do ator-bailarino revela sua vida ao espectador por meio de uma tensão entre forças opostas: este é princípio da oposição”. Por um lado, parece-me que essa mesma lógica de tensão e oposição pode ser vista, física e metaforicamente, na capoeira angola, na relação do corpo do angoleiro com o chão. Ao mesmo tempo em que se quer evitar a queda e até mesmo que qualquer outra parte do corpo – a não serem as mãos, a cabeça e os pés – toque o chão, existe uma relação de intimidade com chão, pois os movimentos acontecem preferencialmente do nível médio para baixo, uma vez que grande parte da *performance* de um capoeirista em jogo é feita com mais de dois apoios no chão. Por outro lado, a densidade do movimento do angoleiro é constituída na ação de empurrar e de se enraizar no chão. Isto é, para se defender de um golpe o capoeirista vai ao

chão numa negativa, em que o corpo fica totalmente paralelo ao chão, apenas com o apoio das mãos e pés; para sair da negativa e voltar em um ataque o capoeira empurra o chão desprendendo suave ou repentinamente suas raízes.

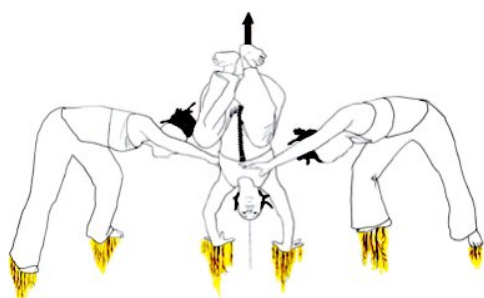


Figura 4: Au; ilustração de Zé Vicente.



Figura 4: Meia lua de frente e negativa;
Ilustração de Zé Vicente.

Conclusão

O fenômeno da roda é resultado da vibração sonora, das tensões do corpo do angoleiro e das tensões entre os dois jogadores. No centro da roda ocorrem outras tensões que dinamizam a energia e as impressões que podem ser construídas a partir dos comportamentos espetaculares apresentados. As formas de percepção do movimento podem ser construídas a partir de referências muito distintas, especialmente referências culturais. Nesse sentido, Godard (2003, p. 11) aponta que “cada indivíduo, cada grupo social, em consonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referências variáveis da percepção”. É importante lembrar o fato de que a delimitação do território da arte nada mais é que uma convenção social, e que a arte, cada vez mais, se desloca para o território alargado da cultura, como pondera Baitello Jr. (1999, p. 18):

‘Breve é a vida’, o homem, o ser biológico, que inevitavelmente é levado um dia pela morte, a mais implacável componente do percurso vital; ‘longa é a arte’, aquela que, criada pelo mortal, tem finalidade de vencer a morte, de sobreviver aos tempos e, com isto, imortalizar seu criador. E o consegue. A criação humana, assim entendendo a palavra arte usada por Hipócrates, desafia e vence não apenas a morte, mas todas as dificuldades e os limites

impostos pela breve vida, desafia e vence as doenças, o envelhecimento, o tempo, a natureza hostil. Seu mais eficaz e abrangente instrumento são os símbolos. Seu universo hoje não se chama arte, terreno específico onde se deve manifestar a mais pura e irrestrita criatividade humana, mas deve ser mais atualizadamente denominado 'cultura'.

O que temos aqui é uma aproximação, ou quase deslocamento, no plano conceitual, de arte para cultura. Entretanto esse deslocamento não iguala arte e cultura, mas admite que, em algum ponto, os dois conceitos (e suas manifestações) se interceptam. Em outras palavras, a relação entre arte e cultura é tão tênue que por vezes essas duas noções se confundem. Mas, vale lembrar que é a possibilidade de relacioná-las que confirma tratar-se de coisas distintas. Cultura e arte coexistem, transitam e constituem-se de forma imbricada, e é justamente nesse embricamento que a Etnocologia e os Estudos da *Performance* ressoam, à medida que propõem o estudo de comportamentos humanos do ponto de vista estético, permeando fronteiras entre arte, ciência e cultura.

No caso específico da Etnocologia, podemos dizer que seu objeto de estudo, as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), devem ser observados por métodos que reprovem e policiem o etnocentrismo em qualquer nível, sendo que, o caráter conceitual da noção de "espetacular", tem o objetivo claro de valorizar a apreensão estética desse fenômeno.

Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular. Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido. (PRADIER, 1995, p. 1).

É numa perspectiva como essa que o jogo da capoeira angola (e também de qualquer outra capoeira) pode ser observado numa perspectiva que atribui significados de dramaturgia para o conjunto de ações do corpo no jogo da capoeira, que são resultado de uma pré-expressividade, de comportamentos restaurados e da dinâmica de jogo.

A potência artística do corpo na capoeira se inscreve na *performance* ritualística da roda, a medida que criar uma tessitura de tensões, polaridades, "axé" e identidade cultural. No entanto, a percepção dessas nuances que se apresentam nas entre linhas do jogo de ataque e defesa dependem, para o jogador, de uma técnica aprimorada no treinamento e, para o observador, para

além de uma questão de gosto e identificação pessoal, de um sensibilidade apurada para se compreender e apreender da roda de capoeira o fenômeno estético que não se enquadra nos paradigmas culturais expostos e definidos por uma epistemologia hegemônica.

Por fim, reivindicar esse espaço político não é negar toda uma tradição do conhecimento científico e artístico, mas sim uma tentativa de permeabilizar fronteiras e ampliar horizontes. Se na contemporaneidade a formação do artista cênico tende a acontecer de maneira híbrida, é possível que as manifestações populares possam com essa dinâmica. No entanto, se é verdade que capoeira angola pode contribuir significativamente para o treinamento do ator-bailarino, como já aponta algumas pesquisas, é igualmente importante que ela seja percebida em seu lugar, por sua espetacularidade e potência artística que emana do corpo do capoeira.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, F. J. **Capoeiras – Bahia, séc. XIX**: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura, 2002.

BARBA, E. **A arte secreta do ator**. Campinas: UNICAMP, 1999.

_____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

BIÃO, A. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia – Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-21.

CUNHA E SILVA, P. **O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal**. Instituto Piaget: Lisboa, 1999.

GODARD, H. Gesto e Percepção. In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

VON LABAN, R. **Domínio do movimento**. Trad. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almeida, 2009.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.



SANTOS, I. F. dos S. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, J. E. dos. **Os nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANTOS, B. S. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almeida, 2009.

SCHECHNER R. O que é Performance. In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

SILVA, E. L. **O corpo na capoeira**. Campinas: UNICAMP, 2008.