

Umbigo do mundo – subjetividade, arte e tempo¹

Dra. Elizia Cristina Ferreira²

Resumo

O trabalho a ser apresentado constitui um ensaio filosófico e poético sobre as rodas de samba e capoeira, baseado nas pesquisas antropológicas, da etnomusicologia e de outras áreas da humanidades, em documentários, músicas, na prática da capoeira angola e na vivência nas rodas de samba do recôncavo baiano. Intenta apreender a gestualidade da motriz bantu na cultura afro-brasileira nesses dois espaços. A cultura das pessoas está no seu passo, no jeito que as demais as vêem, disse uma importante artista sul-africana contemporânea (Mmapula Mmakgoba Helen Sebidi). Aqui se ensaia então, apreender com um pouco de poesia e filosofia, isso que está nos gestos das/dos sambadeiras/ores, das/os angoleiras/os, analisando como nessas práticas fez eco o pensamento bantu, cantando antigas canções de novas maneiras, dançando danças ancestrais na contemporaneidade. Introduzo aqui apenas apontamentos que acenam para a possibilidade de se discutir importantes conceitos filosóficos, subjetividade, arte e tempo, nomeadamente, a partir de uma cartografia sentimental e corpográfica que se propõe a jogar com os discursos de alguns filósofos clássicos para ver no que esse jogo pode dar.

Palavras-chave: corpo, arte, tempo, samba de roda; capoeira angola.

Abstract

The work to be presented is a philosophical and poetic essay on the samba and capoeira wheels, based on anthropological research, ethnomusicology and other areas of the humanities, in documentaries, music, in the practice of capoeira angola and in the experience in the samba wheels of Bahia's Recôncavo. It tries to apprehend the gesturality of the motive bantu in Afro-Brazilian culture in these two spaces. A person's culture is in its step, in the way that the others look at her/his, said a major contemporary South African artist (Mmapula Mmakgoba Helen Sebidi). Here we try to apprehend with a little poetry and philosophy, what is in the gestures of the sambadeiras

¹ Versão de artigo enviado para apresentação no VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) que ocorrerá em maio de 2017.

² Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2012). Atualmente é professora adjunta da UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - campus dos Malês - São Francisco do Conde - BA. Atua nas áreas de Estética e História da arte.

and sambadores, of the angoleiras and angoleiros, analyzing how in these practices the Bantu thought echoed, singing old songs of new ways, dancing ancestral dances in the contemporaneity. I introduce here only notes that emphasize the possibility of discussing important philosophical concepts, subjectivity, art and time, namely, from a sentimental and corpographic cartography that proposes to play with the discourses of some classic philosophers to see what may happen.

Key Words: body, art, time, samba de roda, capoeira angola

É complexo localizar esses escritos que ora apresento, eles ainda não se adequam. Posso dizer que se trata de um ensaio filosófico para um pensamento afro-indígena brasileiro. Uma tentativa de abordar as possibilidades de pensar subjetividade, temporalidade e arte num possível pensamento gingado em solo brasileiro.

As reflexões aqui propostas partem de algumas inspirações e inquietações. Para além da própria vivência com o samba e a capoeira, as manifestações populares afro-baianas, uma inspiração (ainda pouco explorada, é verdade) é a pergunta spinozana: o que pode um corpo? Que respondo, nesse momento, e sob um aspecto, com auxílio de algumas reflexões de Merleau-Ponty, especialmente com suas noções de corpo e corporeidade presentes na obra “Fenomenologia da Percepção”, com a noção de expressão de seu artigo “A dúvida de Cézanne”, e com a noção de *carne* de seus escritos tardios. Esses elementos devem nos ajudar a pensar a pergunta aqui feita. Disse que é “sob um aspecto” que me valho das teses merleau-pontyanas porque também gostaria de enfatizar o quanto dessas vivências constituem minha reflexão e o quanto tenho recorrido a textos de outras áreas, sobretudo da antropologia, para a partir buscar inspiração (mobilização) para teses filosóficas acerca dos temas que me interessam (corpo e arte, nomeadamente). O contato com as culturas de *motriz* africana, na teoria e na prática, tem reverberado em muito na minha leitura desses conceitos.

Tais reflexões vêm sendo elaboradas num programa de pesquisa e extensão que venho desenvolvendo e que atualmente tenho chamado de AnDanças. Ele se iniciou com um estudo da noção de ancestralidade, muito em voga das discussões das mais diversas áreas na Bahia e nos estudos africanos em geral, e com uma cartografia das danças populares que nos permeiam. Agora segue seu curso com foco na Dança. Trata-se, portanto, de uma investigação que na filosofia enquadrámos como estética. Isso

porque nos perguntamos pela dança enquanto uma manifestação artística³. O método utilizado até o momento tem sido o da cartografia sentimental, apreendido nas leituras da obra de Suely Rolnik. A cartografia, diferentemente de outras metodologias das ciências humanas e mesmo da filosofia, não faz um trabalho de entrevistas de sujeitos sociais em suas comunidades (por exemplo), mas trabalha com os afetos mobilizados e moventes do corpo em experiência e o da “corpografia”, uma experiência metodológica empreendida por Ida Mara Freire (filósofa e dançarina) ao pesquisar o Toyi-Toyi na África do Sul. Ela procurou estabelecer um diário de seus vividos corpóreos nas mais variadas experiências que lá teve. Segundo ela, na corpografia: “busca-se uma escrita movente, que se articula em um deslocamento do gesto que escreve para o gesto que dança, do mesmo modo que a dança se move para uma escrita que denote as marcas de passos, lapsos e lampejos de uma memória corporal.” (FREIRE, 2015) Certamente, o exercício corpográfico aqui empreendido tem sido diferenciado, territorializado de acordo com as condições das envolvidas na pesquisa. As danças cartografadas são mormente aquelas da cultura popular brasileira, que evocam o sentido de comunidade, pois que surgem no seio de comunidades pesqueiras, marisqueiras, trabalhadoras em geral, quilombolas, indígenas, portanto evocam noções éticas e estéticas importantes para os processos ‘civilizatórios’ destes grupos. Dança-las é apreender sensivelmente tais noções. É preciso, não obrigatório, mas preciso e precioso dançar!

Umbigo do mundo

Essa pesquisa busca entrar em algumas rodas influenciadas pela “motriz” bantu admitida com uma das influências (entre as indígenas, as europeias e de outras etnias africanas) que compõem nossa corporeidade (bem como dos demais países das Américas). O termo motriz é utilizado pelo pesquisador Zeca Ligiero para substituir matriz, pois, segundo ele, não pretende apontar para a existência “apenas de uma ‘matriz africana’, mas sobretudo de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou lingüísticos dos seus habitantes. Aconteça no Haiti, em Cuba ou no Brasil, muda-se a língua de muitos dos

³ Ademais, o que mobiliza esse projeto é: primeiramente que as relações entre dança e filosofia são estabelecidas em geral, por demanda de pessoas que partem da dança e procuram na filosofia uma ponte de intersecção (ou mesmo quando o caso não é bem esse, o texto aparece como uma tentativa de “explicar filosoficamente” a dança); depois que nestes escritos também parece haver a ausência da cultura dita popular, as manifestações dançantes que compõe os povos e que não visam os palcos dos grandes teatros, mas brotam do cotidiano.

cantos ou apenas o sotaque quando preserva-se a língua, mas o sentido e o simbolismo do ritual e os “comportamentos invocados” a serem restaurados se assemelham, não por influências mútuas, mas sobretudo nas formas e estilos de se criar e recriar a performance trazida da África num tempo remoto.”⁴

Esse trabalho intersecciona dança, filosofia, antropologia e demais áreas das humanidades. Por *corporeidade* compreendo um conceito filosófico que abrange nosso *ethos*, presente em nossas tradições, nossa gestualidade, nossas danças, língua etc. Privilegio o corpo nessas reflexões, por entender que muitos dos nossos processos constitutivos passam por uma linguagem que não é necessariamente expressa em palavras (oral ou escrita), mas passa por um lugar pré-reflexivo, anterior à elaboração conceitual.

Duas são as rodas que a serem abordadas: as de samba e as de capoeira angola. Em especial as que acontecem em Salvador⁵ e na região do Recôncavo baiano. Privilegio o aspecto da dança/performance em ambas, embora ele seja indissolúvel da musicalidade. Como poética movente dessas reflexões escolho a música “*Ya ya massemba*” do poeta e compositor santamarense Roberto Mendes:

Que noite mais funda calunga
 No porão de um navio negreiro
 Que viagem mais longa candonga
 Ouvindo o batuque das ondas
 Compasso de um coração de pássaro
 No fundo do cativoiro
 É o semba do mundo calunga
 Batendo samba em meu peito
Kawo Kabiecile Kawo
Okê arô oke
 [...]
 Ê semba ê
 Samba á
 o Batuque das ondas
 Nas noites mais longas
 Me ensinou a cantar
 Ê semba ê
 Samba á

⁴ Texto apresentado no V congresso da ABRACE – Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas.

⁵ Falo a partir das rodas do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, do qual há pouco mais de dois anos faço parte.

Dor é o lugar mais fundo
 É o umbigo do mundo
 É o fundo do mar
 [...]

 umbigo da cor
 abrigo da dor
 a primeira umbigada *massemba yáyá*
massemba é o samba que dá
 [...]

O mesmo Roberto Mendes nos ensina que a palavra *Semba* em quibundo significa “um giro em torno do umbigo, o seu plural *massemba*, teria sido traduzido na palavra brasileira *umbigada*, por isso o samba é um comportamento musical cíclico⁶ e o samba chula, para ele, é um comportamento traduzido em canção. Outras fontes também dão conta de que para os povos *bantu* o umbigo é um “canal que tem uma ligação física e espiritual de alimentação com o cosmos, é um centro de energia” por ser considerado “a primeira boca”, nosso primeiro canal de alimentação no ventre materno e o último a ser cortado. Além disso quando um homem e uma mulher tocam os umbigos (umbigada) esse seria o princípio gerador da vida⁷. Junior nos fala isso a respeito do Batuque de Umbigada, uma expressão de motriz bantu do interior de São Paulo, Roberto Mendes por sua vez, pensa no comportamento dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, dos seus sambas de roda, sambas chula, samba corrido. O umbigo pode ser considerado o centro de um sujeito e o filósofo congolês Fu-Kiau, pensador contemporâneo formado tanto nas tradições do Kongo quanto no sistema ocidental, numa palestra que deu em Salvador, ao falar da capoeira, fala do movimento para centro, como um movimento importante dentro do pensamento bantu. Segundo ele, para os Bantu viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar e movimentar é aprender. Além das quatro direções básicas (frente, trás, direita e esquerda) e dos movimentos para cima e para baixo e temos ainda para uma sétima direção possível: o centro. O candidato a capoeira deve aprender a dançar, a se movimentar como quem está dentro de um ovo e o capoeirista, se movimentando, tenta quebrar essa casa de ovo. Bate pra cima, pra frente, pra direita, pra baixo, mas a coisa mais importante é bater pra dentro (por dentro), por isso quando jogando, o capoeirista

⁶ Essa explicação é dada pelo poeta no documentário “Umbigada”.

⁷ Estas palavras são ditas por Antônio Junior, batuqueiro e mestre em Educação, no documentário “Batuque de Umbigada”..

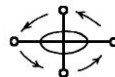
não pode perder o centro, assim como na vida, não podemos perder o centro.⁸

Não devemos, entretanto, confundir essa importância dada ao umbigo e ao movimento auto-centrado com uma perspectiva egoica e individualista que estamos acostumados. Para essas comunidades diaspóricas, parece que o movimento do meu umbigo vem do “semba do mundo calunga⁹ batendo samba em meu peito”. O conceito de Kalunga é extremamente complexo na cosmovisão Bantu, uma definição apresentada por Fu-Kiau é de que se trata do “símbolo de força, vitalidade, processo e princípio de toda mudança na terra.”¹⁰ Segundo ele, “a vida humana, para os bantu, acompanha o esquema maior da vida que surge, se desenvolve e morre em quatro etapas [...] Para os bantu a morte não é fim, porque a morte é um processo como qualquer outro processo e, porque é processo, eles veem como música. Nós nascemos sob a música e morremos sob música, porque dentro de nós temos uma percussão que é o coração. Então os instrumentos que fazemos fora de nós são iguais, e é por isso que é importante para qualquer pessoa envolvida com capoeira. Para entender o conceito da música dentro da capoeira, esse candidato tem que entender que a música é o seu coração biológico.”¹¹

A experiência das duas rodas aqui eleitas permite sentir como nelas, o umbigo dos seus participantes (sambadeiras, sambadores e capoeiristas) é o umbigo do mundo. Não quero com isso dizer que elas seriam uma continuidade inequívoca, inalterada das performances culturais praticadas outrora em África pelos povos bantu, senão que esse “pensamento umbilical” em contato com nosso solo latino-americano, nessa particularidade do recôncavo baiano, mobilizou uma forma de ser no mundo que está arraigada em nossa corporeidade, dando sentido a muitos processos cognitivos, criativos, civilizatórios, de resistência que sustentam a vida de comunidades e

⁸ Palestra ministrada em Salvador em 1997, disponível em: <http://www.campodemadinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>

⁹ A compreensão dos conceitos bantu passa pela compreensão de cosmogramas. Segundo Farris, a Kalunga pode ser encontrada no cosmograma Bakongo assim representado:



Trata-se do *Twndwa Nzá Kongo*, símbolo que alude a passagem do mundo dos mortos para o mundo dos vivos, a criação do mundo também. “Um garfo na estrada (ou mesmo um ramo bifurcado) pode aludir a esse símbolo crucialmente importante da passagem e da comunicação entre os mundos. A ‘virada na trilha’, isto é, encruzilhada, permanece um conceito indelével do mundo atlântico Kongo como ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e os vivos. [...] A linha horizontal separa a montanha do mundo vivo de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como ‘terra’ (*ntoto*). A montanha dos mortos é chamada ‘argila branca’ (*mpemba*). A metade inferior do cosmograma Kongo era também chamado de Kalunga e se referia literalmente ao mundo dos mortos como completo (*lunga*), dentro de si mesmo, e a completude que acontece com uma pessoa que compreende as maneiras e os poderes de ambos os mundos.” (Farris, [s.d], p. 113)

¹⁰ Ainda na mesma palestra Salvador, 1997.

¹¹ Idem.

reorganizam os mundos de quem a essas práticas aderem de algum jeito. Quando falo em nossa corporeidade, penso, para além dos nativos dessas comunidades, também naqueles que nelas ‘renascem’, sobretudo no caso da capoeira angola que constitui, a partir de um determinado período de sua história, “escolas”, “academias” e que se espalhou pelo mundo tendo hoje praticantes de inúmeras nacionalidades, classes, raça, etc

“O bom samba é uma forma de oração” – devoção e arte

Essa frase eternizada na poesia de Vinícius aponta para o aparecimento do samba na Bahia. O samba do Recôncavo baiano aparece num vínculo estreito com as rezas sincréticas (próprias da religiosidade afro-baiana) para os santos católicos e para as entidades africanas (*orixás* e *nkisis*). No minucioso estudo feito por Katharina Döring em seu livro “Cantador de chula – O samba antigo do Recôncavo”, a antropóloga e etnomusicóloga entrevista praticamente todos os mestres e mestras do samba chula mais velhos e ainda vivos, de diversos municípios dessa região. Todos eles dão conta de que aprenderam a sambar (o que significa tocar, cantar e dançar) nas trezenas de Santo Antônio, nas rezas para São Cosme e Damião, nos sambas de caboclo dos terreiros de candomblé. Dona Joselita, no documentário sobre “As mulheres do samba de roda”, nos conta um pouco sobre sua vida no samba:

Terminou a reza, o samba entrava, aí a gente sambava até de manhã! Óia, o samba de roda surgiu foi na escravidão, para mim foi na Bahia, é baiano. Na senzala, no interior, principalmente interior. São Cosme, São Crispim, Santo Antônio, São João, São Pedro. [...] Ói, a relação do samba de roda e o candomblé é o samba de caboclo, o samba de caboclo pertence ao samba também. [...] Que nada eu tou com 77 anos quando nasci já havia o samba! O samba nasceu foi na Bahia e no *Recôncvo* (s.i.c.) da Bahia, agora qual *recôncvo*, é que ninguém sabe! Você vai vê olha em Cachoeira tem um ritmo de samba, em São Francisco do Conde tem outro ritmo de samba, em Santo Amaro tem outro ritmo de samba. [...] em cada um lugar tem um ritmo de samba.

Esse vínculo íntimo permite discutir o estatuto artístico dessas manifestações ditas populares e abre, portanto, uma interessante discussão estética. De um lado temos as concepções clássicas e românticas de *arte pela arte* na qual se enquadra a dança de palco, a dança enquanto “belas-artes”, que se afirma “numa instância cultural autônoma que pressupõe na composição do espetáculo, o lugar da autoria, da inovação e da

originalidade” (MONTEIRO, 2011, p. 13) Existe, uma tensão entre arte popular e arte erudita na cena brasileira bastante relevante, ainda segundo Monteiro:

Regularmente milhares de brincantes dançam e numerosos espectadores os assistem ao vivo ou pela televisão, enquanto permanece reduzida e seleta a plateia dos espetáculos de dança nos palcos. Do ponto de vista da cultura elitizada, a dança popular na maior parte das vezes é vista como mero entretenimento, atividade de amadores, podendo envolver profissionais a organizá-la, mas de qualquer forma *exterior*¹² à arte. Reservam-lhe um espaço similar ao da dança de salão, alijada do que seria verdadeiramente artístico e importante. (MONTEIRO, 2011, p. 13)

Ocorre que, como relatam os depoimentos das/os sambadeiras/ores, essas práticas não se separam da vida, do trabalho e da devoção. Os múltiplos aspectos do cotidiano são integrados nas suas performances. Existe a possibilidade de integrar os temas chamados folclóricos na *arte de palco* (o mesmo vale para as artes em geral), mas isso ainda pressupõe uma noção de *representação* e de transposição, um tema interessante de ser abordado também, mas que não põe a radical pergunta: ainda é arte se espontânea? Sem pretensões artísticas (nesses moldes clássicos/românticos)?

Defendo que sim¹³. Em nosso solo ameríndio, as motrizes africanas, a escravidão, a exploração dos povos e a sua resistência têm criado maneiras de *atuar* nesse mundo, em performances ditas populares nas quais os movimentos cotidianos são re-significados e reelaborados. Valorizá-las implica na descolonização do pensamento e das práticas sociais em que se vê emergir outras possibilidades de mundo, nas quais atuam como atores e *artistas* corpos ainda hoje invisibilizados, marginalizados e explorados. A despeito disso, seguem performatizando experiências verdadeiramente

¹² Grifo meu.

¹³ Pode-se detectar na arte contemporânea em geral um movimento de quebra dessas cisões clássicas entre arte e vida, arte e religião (e formas artísticas também, com a *performance*). Exemplo disso é o trabalho da artista sérvia Marina Abramovic, em sua última obra “*Space in Between*”, filme documentário lançado no Brasil como “Espaço além”, ela “viaja pelo Brasil, em busca de cura pessoal e inspiração artística, experimentando sagrados rituais e revelando o seu processo criativo. a rota é compreendida de encontros pontuais com curandeiros e sábios do campo brasileiro, explorando os limites entre a arte e a espiritualidade. o filme realiza sessões de cura com o *médiun* João de Deus em Abadiania, curandeiros de ervas na Chapada dos Veadeiros, rituais espirituais no Vale do Amanhecer em Brasília, a força do sincretismo religioso na Bahia, *ayahuasca* na Chapada Diamantina, processos xamânicos em Curitiba e energia de cristais em Minas Gerais. Esta viagem externa desencadeia em Marina uma viagem profunda introspectiva através de memórias, dor e experiências passadas.” (descrição do site da obra disponível em <http://www.thespaceinbetweenfilm.com/#About> – tradução minha). A suspeita que ainda quero percorrer da perspectiva estética é de minha pesquisa é, o quanto é uma espécie de “falso” problema esse da contemporaneidade, na medida em que essa cisão parece ela mesma bastante artificial, quando nos voltamos para *performances*, para formas artísticas não ocidentais.

expressivas, isto é, experiências de liberdade e libertadoras nessa encruzilhada de tradições mimetizadas e projeto de resistência e de re-existência.

Roberto Mendes diz que “o samba chula é um comportamento traduzido em canção”. Ainda que a reza seja para algum santo católico, o que aponta para a influência da religiosidade trazida pelo colonizador na constituição do comportamento do Recôncavo, é também importante ressaltar que dançar para louvar não é comum nos ritos da Igreja Católica. Samba e capoeira são duas manifestações que podemos chamar de irmãs, em muito se assemelham e suas primeiras aparições se confundem. Muitas músicas cantadas nos sambas se repetem nas rodas de capoeira, muitas rodas de capoeira terminam em roda de samba. Hoje já se admite que a motriz dessa manifestação brasileira é bantu. Também na capoeira, a despeito do processo de racismo que ela sofreu e pelo qual se tentou apagar os vínculos com o sagrado afro-religioso, há a presença de gestualidades que a vinculam ao sacro. Quando dois jogadores entram na roda, eles se benzem, por vezes com o sinal da cruz cristão, por vezes com gestos das religiões afro. Isso depende da espiritualidade e do compromisso religioso do jogador, mas muitas vezes, mesmo sem aderir a qualquer religião, o jogador toma benção ao pé do berimbau, repetindo uma prática dos capoeiristas mais velhos e experientes. Além disso, muitas músicas e ritmos narram seu vínculo com os terreiros.

“... tudo o que a boca come” – arte e corporeidade

Além dessa dimensão sagrada/religiosa, outro aspecto importante (que retoma a questão da subjetividade) são as potências corporais dessas performances que remontam e atualizam uma ancestralidade (como pretendo explorar na última parte desse artigo). Quero, por ora, chamar atenção para o fato de que as motrizes dessas tradições se expressam performaticamente, nos giros em torno do umbigo e no “pé no chão”. Dois comportamentos, duas maneiras de se expressar do que chamo aqui de nossa corporeidade bantu. O etnomusicólogo Gerhard Kubik, conhecedor das culturas bantu, diante da experiência da marujada, uma manifestação de Saubara da qual Dona Zelita também era uma importante liderança diz que:

O Brasil está repleto de exemplos de configuração cultural. Assim a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si. Mesmo assim, quando cheguei aqui, há mais de trinta anos, espantei-me diversas vezes com o quão pouco se considerava da importância das culturas bantus para os folguedos

como congada de São Paulo e de Minas Gerais, ou a marujada na Bahia. Em especial em relação a esta última, os autores subestimavam a porção Africana justamente por acreditarem que essa manifestação representasse unicamente um auto português (em torno do marinheiro). Justo a *corporalidade dessas manifestações já indica de onde provêm suas bases conceituais*. (Kubik in Döring, 2016, p. 214-215)¹⁴

Uma característica que se deve notar nos sambas¹⁵ do Recôncavo é o “pé no chão”. Dona Nicinha, sambadeira de Santo Amaro da Purificação, ao ser perguntada sobre a diferença entre o samba da Bahia e do Rio de Janeiro diz que no Rio as mulheres sambam na ponta do pé, enquanto que na Bahia, samba-se com o pé no chão, miudinho, ela assim como João do Boi (outro importante mestre do samba chula) afirmam que na verdade não sambam, mas que amassam o barro. Taata Muta Aime, sacerdote da “Casa dos Olhos de tempo que fala da Nação Angolão Paquetão”, candomblé de Angola (como são conhecidos os terreiros de tradição bantu) e também dançarino e professor de dança dos *Nkisis*, costuma chamar seus cursos de “Dança de pé no chão”, numa aula ministrada recentemente, ele afirmou que a diferença entre as danças Angola e Ketu é justamente o pé no chão, no ritmo Ketu se faz a chamada “meia ponta” no Angola não.

Em seu estudo Katharina Döring mostra como a motriz bantu resistiu nos gestos corporais dos sambadores e sambadeiras, mesmo quando se pensa no aspecto musical, ainda que os cantos sejam em língua portuguesa, as expressões vocais, os timbres de voz, juntamente com os instrumentos compõem uma “estética da oralidade” extremamente complexa em que muitos ensinamentos ancestrais seriam passados por uma linguagem que prescinde da língua, mas passa pelo corpo.

Quando dou ênfase ao “pé no chão” presente em dois diferentes espaços de performances bantu (o samba e a dança dos *Nkisis*) quero sugerir que de fato há nessa relação do pé com o solo uma expressividade bantu em nossos gestos. Em suas aulas, Taata Muta “ensina” isso, o que muitas vezes desconstrói a visão mais difundida de que o sambar se faz na meia ponta, mesmos as pessoas mais experientes em dança afro, como na maioria das vezes conhecem a dança dos Orixás (da tradição Ketu) e o samba carioca, precisam re-aprender a colocar toda sola do pé no chão, se reconectar com essa

¹⁴ Grifo meu.

¹⁵ No plural, pois como disse do Zelita, são vários, a depender do lugar. Além disso, temos as variações do samba chula, samba corrido, samba duro, etc... Especificações que não cabem aqui nesse trabalho.

relação. No samba do recôncavo “não se ensina” isso, não de modo coreografado, por vários motivos, um deles é que ainda que esta modalidade de samba seja difundida, tenha se tornado patrimônio imaterial da humanidade, atraia turistas e figure nos palcos de festas, etc, a verdade é que ele continua sendo uma prática mantida e aprendida no seio das comunidades onde apareceu primeiramente, outro, talvez mais importante, é que para o samba de roda é difícil dizer que há uma coreografia para ensinar, como diz Döring, “não se executa uma série de passos dentro de uma sequência determinada, [...] só se aprende o samba entrando na roda e sambando” (DÖRING, 2015, p. 120).

Entre as mestras e mestres do samba parece ser um consenso a origem africana dessa arte, a capoeira também já com Mestre Pastinha passa a ser compreendida como uma arte oriunda desse continente. Para este mestre a história da capoeira se inicia com a vinda dos escravizados para o Brasil e ele passa a designá-la como de “Angola” por que segundo ele “os escravos angolanos foram os que mais se destacaram em sua prática” (Pastinha, 1988, p. 20) e também para manter as especificidades dos movimentos da capoeira, dos princípios e do fundamento, não aceitando que outros golpes de outras lutas fossem adotados em sua escola¹⁶.

Os escritos de Mestre Pastinha, bem como o relato de seus alunos e descendentes de sua linhagem dão conta de que além de ter atuado como marinheiro, afaiate, ter estudado música e esgrima, Vicente Ferreira também era um filósofo. Ainda é preciso fazer o trabalho filosófico de estudar seus textos tanto para apreender seus conceitos¹⁷ quanto para apreender a relação entre sua filosofia e a prática corporal da capoeira. Amigos, ele nos diz “o corpo é um grande sistema da razão. Por detrás de nossos pensamentos acha-se um Ser poderoso, um sábio desconhecido” (Pastinha in: Araújo, 2015, p. 269). Assim, é possível pensar que muitos de seus conceitos e preceitos são oriundos justamente de sua “vida pela/na capoeira”. Quando perguntado por uma definição de capoeira, Mestre Pastinha respondeu que “capoeira é tudo o que a boca come”. Essa frase é deveras enigmática e muitos a retomam em sentidos variados. Ela se tornou quase que um lema entre os capoeiristas da “linhagem pastiniana”¹⁸ e de seus admiradores. Poderíamos sondar como proposta de uma reflexão possível, o quanto isso está vinculado com o umbigo e com o centro. Se umbigo é nossa primeira boca, nosso

¹⁶ Esse engajamento tem a ver com diferenciar sua prática do que estava sendo chamado de capoeira regional.

¹⁷ Para as/os filósofas/os que trabalham com ontologia do corpo, com estética e com ética, há muita coisa para escrutinar na obra do mestre.

¹⁸ Capoeiristas de grupos cujas/os mestras/es descenderam da escola de mestre Pastinha.

primeiro canal de alimentação e, além disso, podemos pensa-lo como o centro do sujeito, isso dialoga com o princípio de Fu-Kiau de que o capoeirista deve procurar o movimento para o centro. Então, talvez o ensinamento desse importante mestre possa nos remeter a relação entre a roda de capoeira e a grande roda ou a roda da vida. Aliás, ele admitia que a “capoeira exige um certo misticismo”, que seu treinamento estava para além do físico, ele era também espiritual, dizia que ele deve saber dominar-se, antes de dominar o adversário, que deveria ser “calmo, tranquilo e calculista” e exercitar-se mentalmente (Pastinha, 1988, p. 25).

Fu-Kiau fala da expansão do mundo, com a globalização e da expansão dos saberes africanos com o processo colonial e de escravidão. Hoje, ele nos lembra, podemos habitar e aprender sobre muitos povos, outras línguas outras culturas, mas precisamos achar nosso centro, nossa casa, para mantermos nossa segurança, ainda que viajemos a lua. Segundo ele, as raízes do povo Africano, hoje em dia, não necessariamente estão em África, como um caleidoscópio, seus conhecimentos se espalharam pelo mundo, ele reconhece muitas canções aqui no Brasil, que já não se cantam mais por lá. “[...] precisamos descobrir o centro de nós. E nós podemos ir a qualquer lugar se nós protegemos o nosso centro.” Segundo ele, “nós não podemos ter medo se acaso a capoeira está se expandindo, tão longe, enquanto estiver ligado ao centro.” Mestre Pastinha também não se preocupava com isso, dizia ao contrário que acreditava “não estar longe o dia em que as academias de Capoeira Angola serão procuradas por uma imensidão de pessoas não exclusivamente como defesa pessoal, mas ainda como um magnifico meio de manter um perfeito estado físico e prolongar a juventude” (Pastinha, 1988, p. 23).

Na capoeira, esse processo de expansão é mais intenso, por assim dizer, do que no samba. Isso pelo fato de que se o samba também percorreu o mundo, a prática performática (que envolve o dançar e o batucar) realizada nas comunidades do Recôncavo ficou mais restrita a estas comunidades (tanto é assim que o estilo de samba mais conhecido e praticado no mundo é o carioca, meia ponta). Já a capoeira, como bem previu mestre Pastinha ganhou o mundo levando não apenas sua musicalidade, mas também toda sua estrutura logística hierárquica, de organização, etc.

“Coisa bonita a pisada do caboclo¹⁹” – temporalidade carnal

Temporalidade é fio que tece minhas reflexões até aqui, as une apontando para as possibilidades filosóficas dessas incursões cartográficas sentimentais. Em seus últimos escritos, Merleau-Ponty substitui o conceito de corpo ou corporeidade pelo conceito de *carne*, na obra “O visível e o invisível” ele fala de uma injunção (me parece possível pensar assim) entre a carne do mundo, a carne do corpo que se dá no tempo. Esse me parece ser também o ensinamento do “Umbigo do mundo”, do pé no chão e do movimento para o centro. Fu-Kiau diz que a cosmologia congoleza o ensinou que: “eu estou sendo-e-voltando-a-ser em volta de um centro de forças vitais” que “sou porque eu fui e ‘re-fui’ antes, e que eu serei e ‘re-serei’ novamente” (FU-KIAU, 1980)²⁰

Na sequência dessa música de capoeira que abre essa última sessão se diz: “coisa bonita a pisada do caboclo, ele pisa na terra de um lado pro outro, ele pisa na terra no rastro do outro”. Esse pisar no solo com os pés no chão permite o equilíbrio do umbigo que põe o sujeito no movimento centrípeto, mas que sempre parte do chão, do mundo. Os processos de constituição subjetivas, de conhecimento, de construção de mundo que acontecem nestas rodas são mobilizados pelo chão e pelo espaço tocados pela sola dos pés (e por isso se atualizam na diáspora), pés que ontem nele deixaram rastros, rastros que são a marca do encontro de corpos constituídos às vezes noutros territórios e portadores de outras motrizes culturais, de uma história e de desejos.

O solo é uma importante “motriz” cultural também, não podemos considerar apenas a matriz ou a origem africana de uma determinada prática por exemplo. Corremos o risco de cair em essencialismos. Tampouco, podemos pensar o solo como um objeto físico, com algo tangível. Samba chula²¹ e capoeira percorreram o mundo, de maneiras variadas é bem verdade. Com a volta do mundo que a capoeira dá, perpetua-se princípios do pensamento bantu que podem ser lidos no corpo dos praticantes, perpetua-se também a língua portuguesa, do colonizador (mas “abrasileirada” com motrizes afro-indígenas).

¹⁹ Caboclas e caboclos são entidades cultuadas nos candomblés da Nação de Angola, de motriz Bantu. Os povos bantu, na diáspora, representam em seus cultos a vontade de se aliar aos povos originários da terra em que foram lançados.

²⁰ Prefácio do livro manuscrito disponível na Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais da Ufba. Tradução minha para a versão em inglês do dito, escrito também em língua bantu: “*Here is what the kongolese-cosmology taught me: I am a going-and-coming-back-being around the center of a vital forces. I am because I was and re-was before, and that I will be and re-be again.*” (Diâdi nza-kôngo kandongila: *Mono I kadi kia dingo-dingo (kwènda-utukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzîngila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.*)

²¹ Por samba chula aqui me refiro ao samba do recôncavo.

Quando numa roda de capoeira Angola, os jogadores, antes do jogo, agacham-se em reverência, e no cantar de uma ladainha, invocam todo um passado de luta e sofrimento, quando se busca nesse momento de celebração, toda a memória e a tradição espiritual de um povo que segue resistindo a séculos de dominação; quando esse dialogo corporal se inicia expressando uma estética que remete a toda uma ancestralidade que incorpora referências rituais de um passado que continua vivo, tatuado no corpo de cada capoeira, talvez possamos compreender um pouco melhor a noção de circularidade do tempo; talvez possamos sentir essa força instauradora de um passado que vigora a cada vez que os acordes de um Berimbau ecoam como navalha cortando o ar. Berimbau que era utilizado nos primórdios da África, como instrumento para conversar com os mortos. Mortos que são chamados para restituir a dignidade daqueles que insistem em se fazerem seus herdeiros. (ABIB. 2005. P.109)

Ademais, a experiência do jogo da capoeira é uma experiência temporal viva por excelência. Capoeira é tempo e tempo com o outro, isso porque o jogo é um diálogo de corpos. É uma língua ao mesmo tempo natural – inerente ao nosso corpo – e difícil de aprender posto que nosso corpo não fala só. Digo que ela é natural ou inerente, pois seu movimento básico é a ginga. A ginga é um movimento “irrefletido” pré-reflexivo, que faz parte do nosso caminhar. Ao caminhar gingamos, trocamos de apoio, liberamos um lado do corpo para que ele saia do lugar. Sem gingar não nos movimentamos, não dançamos, não há sexo, não há reprodução da vida. Por isso a capoeira nos é inerente, é tudo o que a boca come! Entretanto, meu umbigo é do mundo, e quando me proponho a dialogar/vadiar/jogar a temporalidade centrípeta encontra a força centrífuga e sintonizar isso é o grande segredo. Descubro então que minha subjetividade/corpo/carne está então tecida com a do outro e com a do mundo, do chão que piso.

Quase não ocorre um treino em que a/o mestra/e não peça aos iniciantes para atentarem ao tempo da relação com o ‘camará’ com quem se joga. Para que o golpe seja eficaz (o que não quer dizer acertar, machucar, mas sim, mostrar que poderia fazê-lo²²), é preciso saber/sentir o momento certo de fazê-lo, isso depende da velocidade com que os dois se comunicam que por sua vez, deve depender do ritmo marcado pela bateria, sobretudo pelo berimbau. Todos esses fatores determinam o movimento do corpo para

²² Aliás, há uma dinâmica do “fingimento” na malícia da capoeira que rende muitas reflexões nos temas de arte e subjetividade como ainda desejo explorar futuramente.

que o jogo aconteça de modo pleno, se um não está em sintonia com o outro e com a roda, a conversa não acontece (alguém fala só e isso, na estética da capoeira angola, é considerado feio).

Seguindo nessa cartografia sensível do jogo da capoeira seria possível discorrer ainda muito mais sobre a noção de temporalidade. De fato, talvez seja possível olhar para essas experiências performáticas como “literatura” de consulta sobre esses importantes temas que assombram a filosofia clássica. Essa breve aproximação com questões spinozanas e merleau-pontyanas é uma proposta de uma vadiagem, de um jogo possível entre estes e outros pensadores e a ginga e o *semba*.

Certamente, o campo ainda é aberto e desafiador. A proposta da pesquisa em curso é “seguir o rastro do caboclo” para ver como essa pisada deu no samba e capoeira e como por seu meio se comunicam – muitas vezes prescindindo de palavras – valores e filosofias possíveis de serem aglutinadas como afro-brasileiras, afro-americanas, afro-indígenas.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Rosângela Costa. Capoeira é tudo o que a boca come. In: FREITAS, Joseania Miranda (org.). **Uma coleção biográfica:** os mestres Pastinha, Bimba e Cobrina verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2015. 8p.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula.** O samba antigo do Recôncavo baiano. Salvador: Piraúna, 2016. 256p.

FARRIS, Robert Thompson. **Flahs of the spirit.** Arte e filosofia Africana e afro-americana. Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. 280p.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A sacralidade do mundo natural.** Tradução Makota Valdino Pinto. Disponível em:

<http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf> (consultado em 01/03/2017 às 10:20)

_____. Palestra. Disponível em:

<http://www.campodemadinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> (consultado 28/02/2017 às 20:15)

_____. **The African Book without title.** [Cambridge]: s. n., 1980. 84 p.

LIGIÉRO, José Luís. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas de origens africanas na diáspora americana** Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/estudosperformance/Jose%20Luiz%20L%20Coelho%20-%20Zeca%20Ligiero%20-%20O%20conceito%20de%20motrizes%20culturais%20aplicado%20as%20praticas%20performativas%20de%20origens%20africanas%20na%20diaspora%20americana.pdf>

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Riberio de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662p.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 271p.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola**. 3ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988. 57p.

MONTEIRO, Mariana Francisca Martins. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. 239pp.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**; transformações contemporâneas do desejo. 2ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014. 247p.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Grupo de estudos Espinozanos; coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Edusp, 2015. 600p.

VÍDEOS CONSULTADOS

“**As mulheres do samba de roda**”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3VvSn8o3kNs&t=51s>

“**Batuque de Umbigada**”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eZODCnOxuJs&t=3s>

“**Umbigada**” disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU&t=314s>