

Quem vem lá sou eu: o corpo como território intercultural; a cena como espaço de assombração

Who comes there it's me: *the body as intercultural territory;
the scene as haunting space*

Heloisa GRAVINA¹

Resumo

Neste texto, busco formular as bases teórico-práticas que levaram à criação do projeto VadiAção, um espaço investigativo-criativo em capoeira e danças contemporâneas (especialmente *Contact Improvisation*) desenvolvido na Universidade Federal de Santa Maria. Num segundo momento, trago questões suscitadas pela prática em curso do projeto. Mobilizo os conceitos de espaço paradoxal, de José Gil, de cultura expressiva negra, de Paul Gilroy, e de assombração, de Avery Gordon, para propor a ideia do corpo como território intercultural e a cena como espaço de assombração.

Palavras-chave: Capoeira. *Contact Improvisation*. Assombração.

Abstract

In this article, I aim to formulate the theoretical and practical bases of the project VadiAção, an investigative-creative experiment in Capoeira and contemporary dances (especially Contact Improvisation), developed at the Universidade Federal de Santa Maria. Then, I explore issues raised by the practice of the project. I use the concepts of paradoxical space, of José Gil, black expressive culture, of Paul Gilroy, and haunting, of Avery Gordon, to suggest the idea of the body as intercultural territory and the scene as a haunting space.

Keywords: Capoeira. *Contact Improvisation*. *Haunting*.

1.
Artista-pesquisadora em dança e performance. Doutora em Antropologia social. Professora Adjunta no Curso de Dança – Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria. helogravina@gmail.com

Quem vem lá sou eu
Quem vem lá sou eu
Berimbau mais eu
Sou eu angoleira sou eu

Quem vem lá sou eu
Quem vem lá sou eu
Berimbau mais eu
Sou eu capoeira sou eu

Sou eu sou eu
Quem vem lá?
Sou eu angoleira
Quem vem lá?
Tocando berimbau
Quem vem lá?
E puxando rasteira
Quem vem lá?
Sou eu sou eu
Quem vem lá?
Sou eu benvenuto
Quem vem lá?
Vou montado à cavalo
Quem vem lá?
E fumando charuto
Quem vem lá?

Neste artigo, busco formular as bases teórico-práticas que levaram à criação do projeto VadiAção, um espaço de investigação e criação mobilizando referências da capoeira e das danças contemporâneas, especialmente o *Contact Improvisation*. O projeto acontece desde o segundo semestre de 2014, vinculado ao Curso de Dança – Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria. Não é demais dizer que este projeto condensa um extenso caminho percorrido como artista-pesquisadora, envolvendo um trânsito interdisciplinar peculiar. Dedico-me, a seguir, a uma breve narrativa desse percurso para, num segundo movimento, situar o momento atual do projeto e me aventurar por algumas questões que ele tem suscitado.

Este percurso começou em minha pesquisa de doutorado em antropologia social, a qual chamei de “Uma experimentação etnográfica do mundo da capoeira Angola transnacional”. Já naquele momento, buscava mobilizar os saberes, práticas e procedimentos de minha experiência como bailarina em dança clássica e contemporânea para, na interlocução com os saberes, práticas e procedimentos da antropologia, realizar o que chamei de uma etnografia “desde o corpo” (Gravina, 2010).

Este projeto epistemológico me levou a tornar-me aprendiz de capoeira, integrando a Africanamente Escola de Capoeira Angola², em Porto Alegre, coordenada pelo contramestre Guto. Buscava mobilizar as informações que circulavam em meu corpo como dados de análise, colocados em pé de igualdade com os produzidos pelas vias mais tradicionais do método etnográfico, a saber: observação participante, entrevistas, diário de campo etc.³.

Findo o doutorado, fui convidada a participar do Colóquio Antropologias em Performance, promovido pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance, da UFSC. Na ocasião, apresentei a comunicação “Falar-fazer antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira Angola⁴”.

O título da comunicação indica uma parte importante de meu projeto de interlocução entre as áreas de conhecimento da dança e da antropologia: a problematização das formas escolhidas para a apresentação da pesquisa em diferentes contextos, incluindo-se os eventos acadêmicos. Venho escolhendo, sempre que possível, compor minhas apresentações através do procedimento cunhado como “falar-fazer” pelos artistas Tatiana da Rosa, Alexandra Dias e Michel Capeletti (com os quais trabalho em colaboração há mais de dez anos). O termo, assim hifenizado, remete às articulações entre fala e movimento na produção de sentidos poético-reflexivos ou, nas palavras de Rosa (2010, p. 68), a um investimento no “arriscar a fala invadir o corpo”. Ouso dizer que, no campo da antropologia, trata-se mais de deixar o corpo invadir a fala.

Ao final de minha apresentação, Gabriele Brandstetter, pesquisadora em dança interessada nas trocas interculturais na cena contemporânea, comentou sobre os movimentos sutis que fui realizando ao longo da fala para perguntar sobre controle, aprendizado e fluidez na capoeira, e se eu via relações disso com o *Contact Improvisation*. Já André Lepecki, vindo dos estudos da dança e da performance, trouxe o conceito de “matérias espectrais” (*ghostly matters*), de Avery Gordon (2008), como sendo essa “África que se deslocou” e emerge no jogo da capoeira. Ele me convidava, então, a pensar no papel dos micromovimentos que eu identificara no aprendizado do corpo nessa prática como espaços intersticiais através dos quais novas micropolíticas poderiam emergir. Se naquele momento respondi brevemente às duas questões, agora tomo este espaço para efetivamente construir a articulação entre elas, impulsionadora do que hoje se configura como o projeto VadiAção⁵.

Em relação à primeira questão, é importante informar que as práticas de dança que já vinha desenvolvendo estavam vinculadas à chamada tradição pós-moderna norte-americana,

2. <http://africanamenteescolade-capoeiraangola.blogspot.com.br>

3. Perguntava-me, então: “Se a observação e a descrição da realidade social como instauradoras da reflexividade são ferramentas primordiais do método etnográfico, a observação e a descrição do que acontece no corpo em movimento o são para toda uma tradição de dança contemporânea, na qual me insiro. Como articular, então, a descrição etnográfica e a descrição de movimento para construir uma abordagem antropológica que fale (e instaure a reflexão) através do corpo?” (GRAVINA, 2010, p. 37).

4. A filmagem da apresentação na íntegra está disponível em <<http://vimeo.com/helogravina>>.

5. Agradeço imensamente ao GESTO/UFSC pelo convite, especialmente aos organizadores Vânica Cardoso e Scott Head, assim como a Gabriele Brandstetter, André Lepecki, John Dawsey e Maria Laura Cavalcanti, cujas questões seguiram reverberando e contribuíram para a criação do projeto VadiAção.

dentre elas o *Contact Improvisation*, e com um forte componente de técnicas e métodos oriundos da Educação Somática. Uma dança, portanto, que prioriza a ampliação da percepção e da reflexividade em relação ao próprio corpo em movimento. Do ponto de vista do aprendizado da capoeira, essa experiência facilitou meu acesso ao repertório desta prática em vários aspectos, mas também dificultou em alguns, que dizem respeito justamente às aproximações e diferenças entre as duas práticas.

Basicamente, no *Contact Improvisation*, busco entrar em relação com um outro através do contato corporal e da troca de peso. Sou sustentada por este outro na mesma medida em que o sustento. Na capoeira é o inverso. O contato nesse nível quase não existe. Pelo contrário, praticamente só encosto no outro quando o atinjo com (ou sou atingida por) um golpe. Exceção seja feita para a situação de *chamada*, quando os dois se deslocam tocando as mãos ou os braços. Mesmo assim, não há uma dependência mútua de peso e apoio. Isso gera caminhos diferentes para o movimento. Por exemplo, no *Contact Improvisation*, preciso tirar meus braços constantemente do caminho para facilitar o acesso do outro ao meu centro de gravidade. Na capoeira, meus braços devem, sempre que possível, passar pela frente do rosto e do tronco para dificultar esse acesso.

Essas diferenças remetem às situações históricas geradoras das duas práticas. A capoeira surge como estratégia de resistência física e simbólica no contexto da escravização dos povos negros africanos trazidos à força ao Brasil⁶. O *Contact Improvisation*, muito mais recente, emerge em meio aos movimentos sociais dos anos 1960 nos Estados Unidos, buscando materializar os anseios de seus praticantes por uma sociedade mais igualitária⁷.

Ann Cooper Albright, bailarina, capoeirista e pesquisadora no campo dos estudos culturais, desenvolve uma reflexão a partir de sua experiência nas duas práticas. Guardadas as diferenças socioculturais e históricas entre ambas, a autora considera que as duas “surgiram de momentos de confusão e eferescência histórica e cultural e (...) conservam ainda em suas estratégias físicas elementos saídos desses momentos de resistência e de rebelião” (Albright, 2001, p. 40, tradução minha). Assim como a capoeira, o *Contact Improvisation* também se desenvolve a partir de uma relação de improvisação em duos, frequentemente no centro de uma roda. Basicamente, são formas que priorizam o encontro com um outro como motor do movimento, numa relação onde o risco e o imprevisível estão no centro mesmo da ação.

A partir dessa forma específica de relação, a autora traz a

6. Para uma historicização das relações entre a escravização dos negros no Brasil e o desenvolvimento da capoeira, ver Soares (1999, 2001).

7. Para uma análise histórica das dimensões política e social do *Contact Improvisation*, ver Novack (1990).

ideia da “fluidez no coração da força” (Albright, 2001, p. 44). De fato, observando uma roda de capoeira, perceberemos que o confronto nunca é direto, mas aproveita o movimento do outro para, na sua continuidade, produzir um novo movimento. Dito de outro modo, trata-se de aproveitar o golpe recebido para transformá-lo em impulso para nosso próprio movimento. Isso faz com que a dinâmica entre os corpos seja circular e indireta, promovendo uma fluidez que é, ela própria, geradora da força. A partir dessa dinâmica, Ann Cooper Albright formula a noção da roda (de capoeira, de *Contact Improvisation*) como um “espaço intersubjetivo”:

É um espaço intersubjetivo porque, quando eu entro ali com outra pessoa (...), eu encontro o ‘outro’ em mim. Mas eu não paro lá, congelada por essa imagem da alteridade que me encara. Eu atravesso o espelho e passo das imagens bidimensionais ao movimento tridimensional. Juntar-me ao movimento de um outro me libera de uma posição de subjetividade que exige ter um objeto por predicado. Isso me permite ir além do conhecimento que tenho de mim mesma para ter a experiência de minha identidade capturada bem no meio das energias de um outro (Albright, 2001, p. 48).

Assim, a autora propõe um modelo da capoeira como uma relação intersubjetiva que colapsa a própria unidade da subjetividade, através de uma forma específica de se relacionar com a alteridade. Encontrar esse outro passa por deixar-se impregnar por suas intensidades e, por conseguinte, modificar o regime das intensidades de nosso próprio corpo.

Como abrir seu corpo às intensidades do outro?

Estamos na Áfricanamente Escola de Capoeira Angola. Nesse dia, começo a roda tocando na bateria integralmente composta por mulheres. A instrução inicial de Guto era para “estudar o jogo, pouca ginga (...) jogo lento, como mestre João Pequeno”. Para minha percepção, é como se o espaço estivesse impregnado de uma densidade fora do comum, como se eu quase pudesse tocá-lo, de tão denso. O jogo de abertura da roda, com Guto e Elias, os dois experientes na capoeira, também tem essa qualidade, da energia contida que se converte em potência e mantém o olho da gente grudado o tempo inteiro, atento ao que pode explodir a qualquer momento. É um jogo lento, contido e constantemente circular, quase hipnótico, os dois jogadores transitando continuamente entre posições de cima-baixo, apoios dos pés, das mãos, da cabeça... Um ocupando os espaços vazios deixados pelo outro, movem-se num mesmo balanço, quase como se houvesse um movimento único guiando os dois corpos, mesmo se cada um improvisa individualmente. Somos embalados por esse movimento quando, de repente, irrompe um golpe pontual, certo, que não precisa

nem tocar o outro para que se configure como uma vantagem no jogo. Guto coloca uma rasteira e a roda toda vibra. Uma rasteira colocada é suficiente para que outros golpes possam ser somente indicados, pontuados, como que lembrando ao outro que ele pode ser pego. Mas Elias logo acerta uma cabeçada (e vibramos ainda mais porque um que acerta o mestre, afinal, é uma espécie de consolo para todos). (Diário de campo, 27/02/2008).

Proponho olharmos para esta cena partindo do pensamento desenvolvido pelo filósofo José Gil, na interlocução entre a noção de *Corpo sem Órgãos*, elaborada por Deleuze e Guattari (1996), e as práticas da dança pós-moderna norte-americana, especialmente o *Contact Improvisation*. Importante entender que o autor está empenhado na revisão do próprio modelo ocidental de corpo e consciência, herdeiro dos ideais iluministas, segundo os quais “a consciência confundia-se com a potência de conhecimento cujo modelo era a razão. A introdução dos afetos na consciência significava a presença inaceitável da irracionalidade no interior da razão” (Gil, 2005, p. 130). Assim, busca a formulação de um outro modelo de consciência, no qual os afetos não estejam relegados a uma certa obscuridade (vista como perigosa ou ameaçadora à clareza almejada pelo modelo racionalista) mas sejam constitutivos dessa mesma consciência.

Segundo o autor, para dançar, o bailarino mobiliza prioritariamente uma consciência do corpo. Entretanto, não se trata aqui de ter consciência do corpo como um objeto percebido, mas de uma impregnação da consciência pelos movimentos do corpo. Na dança, isso ocorre por meio do deslocamento da atenção do bailarino aos mínimos movimentos que acontecem em seu corpo:

[...] ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplifica a escala do movimento, o dançarino sentindo sua direção, sua velocidade e sua energia como se se tratasse de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de estar no exterior de seu objeto para penetrá-lo, abraçá-lo, impregnar-se: a consciência se torna *consciência do corpo*, seus movimentos, enquanto movimentos de consciência, adquirem as características de movimentos corporais. Em suma, o corpo inunda a consciência de sua plasticidade e de sua continuidade próprias. Assim se forma uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e se constitui, portanto, seu elemento essencial (Gil, 2000, p.21, tradução minha).

Na capoeira, essa atenção ao que acontece no corpo é desenvolvida ao longo dos treinos, mediante a prática repetida dos movimentos, com a atenção nos detalhes, a fim de realizá-los de forma cada vez mais eficaz. Essa atenção é propiciada pelas

próprias situações de equilíbrio instável. Como vimos no jogo entre Guto e Elias, ou na menção à tridimensionalidade da relação feita por Ann Cooper Albright, o capoeirista não busca o retorno a uma posição vertical habitual e estável. Antes, move-se com a maior fluência possível no espaço entre posições. Essa instabilidade extrema desperta no corpo um sentido de alerta, fazendo com que qualquer transformação microscópica na energia muscular repercuta ampliando-se por todo o corpo.

Na continuidade dos treinos e rodas, essa atenção vai sendo refinada igualmente pelas informações transmitidas oralmente pelo mestre ou trocadas entre colegas, bem como pela observação de outros corpos realizando os mesmos movimentos (onde vamos registrando, de forma às vezes mais, às vezes menos consciente, o que funciona ou não: um braço que sobe mais rápido, o lugar de origem de cada impulso, e assim por diante).

Para José Gil, a consciência do corpo não é algo de natureza diferente da consciência reflexiva, e “não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vígil” (Gil, 2004, p. 17).

A consciência do corpo, como modo de consciência diferente da consciência reflexiva, é acionada em tudo onde o corpo está em ação: na dança, no esporte, no relaxamento, nas artes marciais, no processo de criação artística, no simples fato de nos tocarmos e nos vermos. Na verdade, a consciência do corpo está presente em toda forma de consciência (...) (Gil, 2000, p. 21, tradução minha).

Trata-se, antes, de uma diferença na tessitura da própria consciência e a mudança de regime não é outra coisa senão uma mudança na escala da percepção. Assim, o autor chega num modelo intervalar da consciência reflexiva: nos intervalos, sucedem-se movimentos corporais tão rápidos que passam despercebidos. No momento em que a consciência do corpo – ou o corpo-tornado-consciência – passa ao primeiro plano, esses movimentos passam a ser percebidos, tanto em nós quanto em nosso parceiro.

Em sua tese de doutorado intitulada “*Danced fight, divided city: figuring the space between*”, o capoeirista e antropólogo Scott Head (2004) formula a ideia da capoeira tanto como uma “conversa-em-movimento” quanto de uma “meditação-em-movimento”. De fato, se pensamos a capoeira como uma forma comunicativa, ela seria um jogo de pergunta-e-resposta no qual as trocas de informação acontecem na intensidade e na velocidade desse corpo-consciência, colapsando as dimensões do pensamento e do movimento, de modo que uma resposta torna-se tanto mais adequada quanto melhor fizer fluir a energia numa cadeia contínua de movimento. Por isso, ao observarmos o jogo entre Guto e Elias, temos a impressão de “um movimento único

guiando os dois corpos, mesmo se cada um improvisa individualmente”. Trata-se de uma comunicação infra-semiótica e que, mobilizando as forças de afeto dos corpos colocadas numa relação de imanência, acaba por impregnar o espaço de uma “atmosfera” (Gil, 2005).

É o que acontece no cotidiano, por exemplo, quando sentimos que um ambiente está “pesado”. Também é o que acontecia de forma intensificada no jogo entre Guto e Elias. Quando as forças que cotidianamente são imperceptíveis passam ao primeiro plano da percepção e ganham o espaço, impregnando-o de sua intensidade, diz-se que o corpo torna-se espaço, ao mesmo tempo em que se abre para ser impregnado desse espaço através da exacerbação da percepção. Cria-se o “espaço paradoxal” (Gil, 2005) onde corpo torna-se espaço e vice-versa.

A comunicação que se estabelece entre os corpos é também chamada pelo autor de “comunicação de inconscientes”. É fundamental, aqui, trazer o comentário de Steve Paxton, bailarino fundador do *Contact Improvisation*, sobre o movimento dos corpos: “não é apenas movimento aquilo a que respondemos. O movimento é uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida e experiências totalmente incognoscíveis” (Paxton, citado por Gil, 2005, p. 115). Sendo as experiências incognoscíveis, concluímos que não se trata tanto de uma comunicação cognitiva dos conteúdos inconscientes, mas da própria intensidade das forças que os compõem e que vão impregnando o corpo ao longo da vida.

Formas, forças, movimentos e fantasmas

Observamos então que a roda de capoeira põe em jogo um espaço de intensidades, forças-afetos em relação. A ideia remete a um trecho de longa entrevista que fiz com mestra Janja, do Grupo Nzinga de Capoeira Angola⁸, de Salvador:

Mestre João Grande, ele dizia que a capoeira antigamente era perigosa mas não era violenta, as pessoas não se tocavam. Mas ela era perigosa, porque as pessoas tinham mais cuidado com o que se dizia, tinham mais cuidado com o que se fazia porque as pessoas usavam vários tipos de armas. Desde arma mesmo, no sentido mais concreto, faca, canivete, tarará, areia no bolso com pimenta, até armas invisíveis, pomba, macumba, ebó, etc. (Entrevista concedida à autora em 2007).

Essa presença do invisível como força ativa reverbera numa afirmação de Guto, me explicando que “na cosmologia africana, o que a gente não vê também existe. Os ancestrais tão por aí, no meio da gente”. Antes que eu possa pensar que se

8.
<http://nzinga.org.br/>

tratam de dois mundos paralelos – visível e invisível – ele completa: “Tudo faz parte do mundo, do mesmo mundo, o que a gente vê e o que a gente não vê”. Assim podemos pensar que as intensidades referidas por Steve Paxton, quando pensadas a partir do movimento da capoeira, remetem a uma temporalidade bastante extensa e não linear.

Refletindo acerca da expressividade negra diaspórica materializada especialmente na música, Paul Gilroy, referência fundamental nos estudos das relações raciais, afirma que “a proximidade dos terrores inefáveis da escravidão foi mantida viva – e cuidadosamente cultivada – em formas ritualizadas, sociais”, capazes de veicular ao longo do tempo “memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica” (Gilroy, 2001, p. 158).

O autor observa que o componente performático da expressividade negra coloca em questão o próprio modelo da textualidade a partir do qual suas manifestações têm sido analisadas, ignorando “os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra” (Gilroy, 2001, p. 162). As formas expressivas da diáspora negra, enquanto expressões de “brutais condições históricas” (Gilroy, 2001 p. 162), não apenas estetizam tais condições mas materializam uma concepção do mundo na qual a estética, a política e a vida como um todo estão contidas na própria forma expressiva.

Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica (Gilroy, 2001, p. 158).

Para autor, o uso da antifonia (chamada e resposta) é emblemático como principal característica formal dessas tradições musicais negras na diáspora. Vimos esta estrutura no “corrido” que serve de abertura a este texto: a primeira estrofe é proferida pelo cantador; ela é então repetida pelo coro (que envolve o restante da bateria e todos os que estão compondo a roda, sentados para demarcar seu espaço). Segue-se um jogo de pergunta e resposta mais dinâmico, em que o cantador vai respondendo de maneira diferente à mesma pergunta – “Quem vem lá?” – feita pelo coro. De acordo com Gilroy,

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antifonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro

são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decor-
rência dos encontros e das conversas entre um eu racial fraturado,
incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que
abriga esses encontros essenciais. (2001, p. 168)

Não por acaso, sua análise da musicalidade negra reverbera
na elaboração de Ann Cooper Albright sobre a roda de capoeira
como um espaço de trocas intersubjetivas. A estrutura
antifônica encontrada por Gilroy na música pode também ser
reconhecida no movimento da capoeira, que chamamos, com
Scott Head, de conversa-em-movimento. Importante retomar
aqui algumas especificidades desse movimento: o trânsito
entre posições, o não enfrentamento direto e a transformação
do ataque em impulso para a defesa e vice-versa. Falando do
movimento conhecido como mandinga⁹, Scott Head afirma:

O movimento inerentemente indireto, não-linear, da mandinga
constitui uma figuração incorporada para rever a resistência à
lembança caracteristicamente induzida pelo impacto de *eventos*
traumáticos (Braidotti:187) – dimensões da experiência corporal,
social e histórica muito dolorosas para serem lembradas de
forma direta, desimpedida (Head, 2004, p. 228).

O movimento da mandinga faz parte dessa forma de
relação que cria um estado de interpenetração mútua de duas
intensidades, e que resulta na comunicação dos corpos gera-
dora de uma atmosfera peculiar. No caso da capoeira, essa
atmosfera está vinculada, através dos cantos, dos toques, dos
ritmos, assim como de símbolos visuais acionados nas ves-
timentas, nos penteados e nos espaços destinados à prática,
numa cosmologia afro-referenciada. Remetem, portanto, ao
que Gilroy chamou de “terrores inefáveis da escravidão”. De
acordo com Gilroy e Head, conforme vimos no jogo entre Guto
e Elias, podemos pensar as próprias formas do movimento e
da música como propiciadoras da emergência dessas histórias.

Entretanto, mais do que pensar tais eventos como “trau-
máticos”, proponho aqui recorrermos ao conceito de “assom-
bração” (*haunting*), conforme formulado por Avery Gordon
(2008, 2011). Segundo a autora, as “assombrações” remetem a
sistemas abusivos de poder supostamente acabados, àquilo que
está invisível na vida ordinária conquanto continue operando
na perpetuação de relações sociais de opressão e dominação:

Assombrações criam espectros e alteram a experiência de ser num
tempo linear, alteram o modo como normalmente separamos e
sequenciamos o passado, o presente e o futuro. Esses espectros
ou fantasmas aparecem quando o problema que eles representam
ou sintomatizam não está mais contido ou represado ou apartado

9.

A mandinga pode ser enten-
dida, no universo capoeira,
como um conceito que
incorpora bem uma lógica
de trânsitos e deslizamentos
presentes na prática.
O termo pode referir-se tanto
a um movimento físico –
balançar as mãos, tocando
levemente o chão enquanto
o tronco oscila de um lado a
outro – quanto ao fato de ser
um bom estrategista no jogo
– ter mandinga – ou mesmo
remeter à dimensão da mani-
pulação das forças invisíveis
dentro do escopo das religiões
afro-brasileiras – ser
mandingueiro possui uma
conotação próxima a ser um
“feiticeiro”. Trabalho esse
trânsito entre diferentes
dimensões na tese, como mate-
rialização de uma ética própria
da capoeira (Gravina, 2010).

da visão (...) Para mim, a completa essência, se podemos usar esta palavra, de um fantasma é que ele tem uma presença real e cobra sua dívida, cobra sua atenção. Assombração, o aparecimento dos espectros ou fantasmas, é uma via, tento sugerir, através da qual somos notificados de que o que havia sido suprimido ou ocultado está muito vivo e presente, bagunçando ou interferindo precisamente nessas sempre incompletas formas de contenção e repressão incessantemente direcionadas a nós. (Gordon, 2011, p. 2)

Desta forma, podemos pensar que a capoeira, através de suas formas cinéticas, sonoras, espaciais, propicia a emergência do que Gilroy (2001) chamou de “terrores inefáveis da escravidão”, os quais, considerando as relações sociais e políticas do mundo contemporâneo, talvez não estejam tão acabados quanto gostaríamos que estivessem. Pensando que a comunicação, nessas formas, se dá no regime das forças-afetos, e que é uma materialização do espaço intervalar da consciência, retomo a questão formulada por André Lepecki sobre a relação entre a atenção aos micromovimentos e a possibilidade de emergência de uma outra micropolítica, subversiva, intersticial.

A cena como espaço para a emergência de fantasmas



FIGURA 1. Tiago Teles e Manoel Luthiery, em ensaio aberto do Projeto VadiAção, Teatro Caixa Preta, Universidade Federal de Santa Maria, 2015. Foto: Letícia Nascimento Gomes.

Escrevo este artigo em momento de plena imersão no processo investigativo-criativo do projeto VadiAção. Iniciado no segundo semestre de 2014, o projeto tomou forma a partir de meu encontro com dois outros artistas-capoeiristas, Manoel Luthiery, também bailarino e meu orientando na iniciação científica¹⁰ do Curso de Dança – Bacharelado da UFSM, e Tiago Teles, palhaço, ator e bailarino, professor substituto no Departamento de Artes Cênicas da mesma instituição. Nosso encontro deu-se pela dupla via das artes da cena e da capoeira.

No primeiro semestre, nos dedicamos à realização conjunta de treinos mais estritamente voltados à capoeira, contando com a participação de outros praticantes da cidade, alguns também ministrando aulas¹¹. O objetivo era compartilhar técnicas e promover uma interlocução entre as diferentes tradições às quais nos filiávamos (Tiago e Manoel mais ligados à capoeira Regional, eu à Angola). O desejo de embarcar num processo de criação em dança mobilizando esses repertórios da capoeira já existia então, mas foi no início de 2015 que ele efetivamente ganhou espaço. Ao longo dessa investigação, juntaram-se à nossa *barca* os artistas visuais e performers Marília Fulô e Eduardo Moreira, e o músico Sandro Cartier, professor do Curso de Música e Tecnologia da UFSM, todos com passagens pela capoeira¹².

Esta escrita, ocorrendo em pleno mergulho no processo é, portanto, um recorte arbitrário e necessariamente provisório no qual busquei, até aqui, formular as bases prático-teóricas que configuraram este projeto para mim para, agora, aventurar-me numa primeira elaboração das questões que foram suscitadas pelo encontro criativo (e portanto reflexivo) com esses artistas. Retomo a reflexão com um trecho do diário da pesquisa:

Com o som do berimbau de Tiago, logo entrei em mim. E me veio isto: a entrada neste trabalho é uma entrada em mim. No que esse som do berimbau evoca em mim. Ou para onde ele me leva em mim, nessas muitas que sou. Camadas de tempos, vidas, mulheres outras, mulheres eu. A experiência do outro em mim.

Hoje, foi como se eu entendesse, ou melhor, conectasse com esse “outro corpo” que vem quando jogo capoeira.

Num momento preciso, conectei com todas as mulheres violentadas no mundo. Ontem, hoje e sempre. Memórias de uma ancestralidade despertadas no corpo. Voz. Uma voz não-minha. Não-eu. Essa outra que sou e que é uma não-eu. Intensidades de outras, da Outra, em mim, ganhando corpo em mim, ganhando o espaço através do meu corpo. (Diário de processo - 19/05/2015).

As questões abordadas aqui são duplamente arriscadas: por estarem ainda em pleno processo de ebulição e não tendo pas-

10. Manoel desenvolve a pesquisa “Corpo Odara: motrizes afro-referenciadas no treinamento do ator e do bailarino”.

11. Agradeço especialmente a participação de Laure Garrabé (a Cajá), que generosamente compartilhou seus saberes conosco, bem como a presença de Pedro, Douglas, Baiúcha, Ediana, Malcom, e do grupo de pesquisa Performances: arte e cultura. Nesse período, tivemos por duas vezes o privilégio de ter o contramestre Guto, da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, de Porto Alegre, ministrando oficinas para o grupo.

12. No que tange ao projeto de pesquisa artística, Manoel, Tiago e eu compartilhamos a autoria. Em relação à obra que possivelmente ele gerará, esperamos compartilhar esta autoria ainda com Marília, Eduardo e Sandro. No espaço deste artigo, entretanto, formulo mais estritamente as questões que me mobilizaram, num primeiro momento e, num segundo, lanço-me em elaborações do que foi vivido coletivamente a partir de meu ponto de vista particular (e, portanto, assumo os riscos da empreitada), desejando que seja material para desenvolvermos interlocuções também pela via da escrita.

sado, portanto, por um refinamento conceitual que demanda tempo de sedimentação e fermentação das ideias, e por, de fato, tocarem em alguns temas talvez bastante espinhosos. Paul Gilroy, ao estudar as expressividades negras, indica alguns deles:

[...] como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados, seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? (Gilroy, 2001, p. 170)

Assim, embora a capoeira esteja profundamente ancorada numa tradição (ou em diferentes tradições igualmente legítimas), entendo que sua prática hoje é uma atualização dessas tradições a partir da relação complexa com a contemporaneidade. Não se trata, portanto, de se pensar essa tradição em termos essencialistas. O mesmo seja dito para o que consideramos “expressividades negras”. Isso remete a alguns aspectos que o autor classifica como problemáticos, como a questão do “eu negro criativo” (Gilroy, 2001), e o papel da expressão cultural como formação e reprodução dessa identidade. Isso se torna especialmente delicado no universo de nossa pesquisa, que conta com artistas negros e brancos. Ainda mais se assumirmos que tampouco se trata de deslegitimar ou usurpar o espaço do artista negro como seu próprio porta-voz¹³.

Seguindo com Gilroy (2001, p. 372), assumo que “(...) pode fazer sentido tentar reservar a ideia de tradição para as qualidades anônimas, evasivas e minimalistas que possibilitam esses discursos da diáspora”. Ou seja, interessam-nos, na pesquisa, qualidades expressivas capazes de propiciar a emergência desses fantasmas, mas que não sejam restritivas ou remetam a um paradigma essencializante de raça, cultura ou mesmo identidade.

Mais uma volta pela cosmologia afro-referenciada pode nos ajudar aqui. Em etnografia desenvolvida junto aos terreiros de Linha Cruzada¹⁴, em Porto Alegre, o antropólogo cabo-verdiano José Carlos dos Anjos (2006) parte da noção êmica de “abrir os caminhos” – “aliviar os percursos de um empreendimento de possíveis interferências negativas” – para identificar, na cosmologia afro-brasileira, um pensamento que, mais do que remeter a uma metáfora entre a vida e os caminhos, “faz da vida um território” (Anjos, 2006, p.19). O corpo existe numa relação de continuidade com esse território e pode, nessa relação, ser ou não atravessado pelos “fluidos” (diríamos, talvez, intensidades) que circulam nesse território.

Essas intensidades se configuram na forma dos orixás ou outras entidades que podem ocupar os corpos dos iniciados. Assim,

13. Venho me deparando com esta problemática desde meu engajamento numa luta mais explicitamente antirracista, motivada, principalmente, pelo nascimento de meu filho mais velho, o qual me colocou na desafiadora posição de mãe branca de um filho negro. O racismo, hoje, me interpela, nas entranhas, na prosaica vida cotidiana. Nas palavras de Homi Bhabha: É precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar” (1998, p. 37).

14. Configuração religiosa bastante difundida no Sul do Brasil, que cruza as linhas do Batuque e da Umbanda de forma complexa (Anjos, 2006).

[...] no ritual afro-brasileiro a alteridade é carregada para 'dentro' fazendo explodir a unidade do sujeito. Trata-se de uma vivência da alteridade numa concepção de pessoa completamente diferente daquilo que a modernidade ocidental nos apresenta: o 'outro' introduzido no 'mesmo', fazendo explodir a mesmidade como possibilidade de pensar e ser (Anjos, 2008, p. 86).

Retomando o corrido de abertura deste texto observamos que o cantador primeiro se anuncia:

*Quem vem lá sou eu
Quem vem lá sou eu
Berimbau mais eu
Sou eu angoleira sou eu*

Quem canta é, portanto, uma mulher que, fundida ao objeto berimbau, apenas se revela como praticante de capoeira Angola, mas funda uma identidade: angoleira. Ao final, essa mesma cantadora enuncia uma outra identidade:

*Sou eu sou eu
Quem vem lá?
Sou eu benvenuto
Quem vem lá?
Vou montado a cavalo
Quem vem lá?
E fumando charuto
Quem vem lá?*

Quem vem lá montado a cavalo e fumando charuto, na cosmologia afro-referenciada, são os Exus, figuras masculinas presentes no universo das religiões afro-brasileiras, constitutivo da capoeira como prática negra¹⁵. Essa fluidez entre sujeitos da enunciação nos fala de uma política da identidade não essencialista, apontada por Anjos (2006) a partir do que ele identifica como uma filosofia imanente às religiões afro-brasileiras:

Pedras com perspectivas. Animais e vegetais sacralizados. Santidades que se alternam. Raças que percorrem outras raças (...). Aqui os corpos não têm raças, raças são perspectivas que circulam por uma multiplicidade de corpos. Uma multiplicidade de perspectivas gera uma multiplicidade de mundos nos quais se destacam conceitos que singularizam esses mundos. Raça ou nação é, nessa filosofia política, concebida como o lugar de onde emanam as perspectivas, ou melhor, os espíritos. Espíritos são pontos de vista que encarnam corpos (Anjos, 2006, p. 119).

Sob esse enfoque, a capoeira, enquanto materialização de uma África diaspórica e, portanto, deslocada temporal e

15.

A capoeira não é um espaço de prática das religiões afro-brasileiras. Antes, o que procuro enunciar aqui é uma interpenetração mútua desses dois universos enquanto materializações de uma cosmologia afro-referenciada. De fato, eles compartilham modos de compreender e expressar a identidade, a alteridade e a negritude em suas formas e referências recíprocas. Diversos cantos de capoeira são, por exemplo, muito próximos de pontos da Umbanda.

especialmente, ao ocupar nossos corpos contemporâneos já os explícita enquanto territórios interculturais. Esses corpos não são tábulas rasas, mas trazem em si diferentes camadas de experiências, historicidades e ancestralidades. Como relato no trecho do diário, sempre que realizo movimentos da capoeira, acesso algo que chamo de “um outro corpo”, distinto de meu cotidiano, diferente do que acesso com as práticas das danças contemporâneas. E que é também meu. É uma radicalização do que Ann Cooper Albright (2001) chamou de “a experiência do outro em mim”.

Isso remete ao que Gilroy (2001, p. 170) fala sobre o deslocamento fundamental da cultura negra através da “escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental”. Ou seja, a diáspora negra, e a escravidão afro-brasileira, não são “problemas dos negros”, mas uma herança partilhada por todos nós e constitutiva do modo de vida que hoje conhecemos. Assim, a interlocução entre capoeira e *Contact Improvisation* (ou outras técnicas e repertórios de dança) não é uma interculturalidade original, mas uma formulação específica de encontros e trânsitos que têm existido há muito tempo.

A partir da atenção aos micromovimentos que configura um “espaço paradoxal” (Gil, 2005), e da instauração de uma dinâmica de jogo que, como na capoeira, como no *Contact Improvisation*, cria um espaço-tempo distinto do cotidiano, estabelecem-se condições propícias à emergência dos fantasmas. Entramos no que Avery Gordon descreve como uma experiência não linear do tempo. Esses fantasmas não dizem respeito a um passado morto, mas ao que “está vivendo e respirando no lugar escondido da visão: pessoas, lugares, histórias, conhecimento, memórias, estilos de vida, ideias (...) [Trata-se de] mostrar o que está no campo cego, trazê-lo à vida em seus próprios termos” (2011, p. 3). Por isso a capoeira, em suas lógicas próprias de subversão e resistência à opressão, importa aqui. Por isso o *Contact Improvisation*, em suas lógicas próprias de resistência e subversão do que está dado, importa aqui. Por isso esse corpo, exposto em movimento, em suas fragilidades, em seus encontros, presentificando a “fluidez no coração da força” (Albright, 2001), torna-se um território intercultural, agente fundador da cena como espaço de emergência de fantasmas. De acordo com Avery Gordon (2011), ainda, a emergência dos fantasmas é o momento crítico que permite renarrativizações do vivido, incitando a um estado de “algo-a-ser-feito” (*something-to-be-done*). Fica, então, a pergunta: qual a potência a um só tempo estética e política da cena como espaço de emergência de fantasmas?

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Ann Cooper. "À corps ouverts: changement e échange d'identités dans la capoeira et le contact improvisation". In: *Revue Protée*. Chicoutimi: Université du Québec, V. 29, n. 2, p. 39-49, 2001.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Como construir para si um Corpo sem Órgãos". In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- FORTIN, Sylvie. "Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança." *Cadernos GIPE-CIT*, n. 2, 1999.
- GIL, José. "La danse, le corps, l'inconscient". In: *Revue Terrain*, 35 – Danser (septembre 2000), online: <http://terrain.revues.org/document1075.html>. Consulta em 24/02/2007
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GORDON, Avery. *Ghostly matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.
- GORDON, Avery. "Some thoughts on Haunting and Futurity". In: *Borderlands*, v. 10, n. 2, p. 1-21, 2011.
- GRAVINA, Heloisa. *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) -Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/31733>>. Acesso em: 02/07/2015.
- GRAVINA, Heloisa. "Falar-fazer antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira Angola." In: *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, vol. 13, n. 2, 2012, p. 113-37.
- HEAD, Scott. *Danced fight, divided city: figuring the space between*. Tese de doutorado. Austin: University of Texas at Austin, 2004.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- NOVACK, Cynthia. *Sharing the dance: contact improvisation and american culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.
- ROSA, Tatiana. *A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas - e, portanto, pedagógicas - em dança*. Dissertação (mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1018326481>>. Acesso em: 02/07/2015.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: UNICAMP, 2001.