

# Capoeira Angola e decorporalidade: o corpo em-cena

Ângela Aquino Ribeiro

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil  
E-mail: angelaquinoribeiro@gmail.com

Janja Araújo

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil  
E-mail: janja.araujo@uol.com.br

---

## Resumo

O presente artigo é uma reflexão acerca do corpo, desenvolvida a partir doze anos de pesquisa no universo da Capoeira Angola. Tem como cerne de discussão a ideia de decorporalidade, ou seja, a (des) construção de narrativas corporificadas e a inclusão de outras abordagens sobre o corpo objetificado. A Capoeira Angola surge aqui como performance, ou seja, expressão da experiência pretafricana no Brasil, marcada por uma corporalidade própria que embora apresente um corpo aparentemente cotidiano, está longe de ser espontâneo. Seus movimentos elaboradamente codificados trazem uma outra cena do Brasil, dessa vez, registrada no território do corpo. A corporeidade da Capoeira Angola engendra uma desconstrução corporal e envereda pelos caminhos da alteridade e da diferença; da Ancestralidade; das margens e encruzilhadas, da terra e não mais do céu, do passado e não mais do futuro e no reconhecimento da morte, como dimensão da vida e não como oposição a ela. Adentra numa outra dimensão de tempo e espaço que coloca sobre suspeição o conhecimento positivista consagrado a partir dos pilares da igualdade, do progresso, do futuro e da fraternidade; da vida e da morte, norteadores do pensamento capitalista e do projeto colonizador.

---

## Palavras-chave

Corporalidade. Capoeira Angola. Memória. Performance. Decolonização.

---

## Abstract

The present article is a reflection about the body, developed from twelve years of research in the universe of Capoeira Angola. It has as its core discussion the idea of decorporality, that is, the (de)construction of embodied narratives and the inclusion of other approaches on the objectified body. Capoeira Angola appears here as a performance, that is, an expression of the Black African experience in Brazil, marked by a corporeality of its own that although it presents a seemingly daily body, is far from being spontaneous. Its elaborately coded movements bring another scene from Brazil, this time, recorded in the territory of the body. The corporeity of Capoeira Angola engenders a corporal deconstruction and goes through the paths of alterity and difference, of Ancestry, of the land and no more of heaven, of the past and no more of the future and the recognition of death, as a dimension of life and not as opposition to it. It enters into another dimension of time and space that places on suspicion the positivist knowledge consecrated from the pillars of equality, progress, future and fraternity; of life and death, guiding capitalist way of thinking and the colonizing project.

---

## Keywords

Corporality. Capoeira Angola. Memory. Performance. Decolonization.

O encontro com a Capoeira Angola no ano de 2005 foi marcado pela perspectiva de uma curiosa do corpo, desenvolvida a partir da paixão pelo teatro e pela possibilidade que ele representava de trabalhar com as várias possibilidades de ser, como um verbo, no infinitivo. Perspectiva experimentada no teatro amador das ruas, praças e circos, e, posteriormente, com o teatro profissional em São Paulo.

Os Estudos da Performance foi o campo de pesquisa ao qual me afiliei na tentativa de entender aquela corporalidade que encontrei na Capoeira Angola. A escolha foi determinada por se tratar de um campo epistemológico interessado em pensar a cena nas diversas línguas e culturas, mas numa perspectiva para além das manifestações espetaculares, pensando a própria realidade como cena e, mais especificamente, como performance.

Aquela roda de Capoeira Angola era delimitada por uma corporalidade própria, que embora trouxesse um corpo aparentemente cotidiano, estava longe de ser espontâneo. Seus movimentos elaboradamente codificados num jogo de pergunta e resposta traziam uma outra cena do Brasil, dessa vez escrita no território do corpo.

Um espaço, então, se abriu no chão, numa sensação que me lembra Fanon quando afirma ter se reconhecido negro e colonizado ao ser apontado por uma criança nas ruas de Paris (2008, p. 103). Mas ao contrário da experiência do psicólogo da Martinica, não fora identificada como tal pela cor de minha epiderme através de uma voz alheia, experimentando o abismo de sua negritude que até então não reconheceria; e sim, uma experiência vivida na dimensão corporal da pele para dentro, sem qualquer interpelação, no silen-

cioso reconhecimento de um abismo particular determinado pela minha branquitude<sup>1</sup>.

Uma cortina se abriu aos meus olhos, a música invadiu minha memória e tudo passou a rodar no ritmo da roda de Angola até que retomei minha caminhada na vertigem e ao som do berimbau, andando, a partir de então, para trás sem nunca mais voltar a um caminho progressivo, linearmente construído a partir do que entendia como conhecimento de mim, dos outros e de mim a partir dos outros. Enveredava pelos caminhos da alteridade e da diferença, da Ancestralidade e da desconstrução, das margens, encruzilhadas, da terra e não mais do céu, do passado e não mais do futuro e no reconhecimento da morte, como dimensão da vida e não como oposição dela. Adentrava, obrigatoriamente, numa outra dimensão de tempo e espaço que me levava a colocar sobre suspeição todo o conhecimento positivista consagrado a partir dos pilares da igualdade, do progresso, do futuro e da fraternidade; da vida e da morte, norteadores do pensamento capitalista e do projeto colonizador. De repente, parecia mirar o mundo sentada nos ombros de meu avô, ainda criança, memória corporal que me levou a rever as relações familiares de diferença, inclusive, com a família materna, marcadamente indígena e negra.

Vi, na rua, no jeito de corpo da Capoeira Angola, a possibilidade de pensar essa parte de mim que compunha esses Brasis e que, destituídos de todas as demais alegorias encenadas na sua representação de nação, ainda não me fora apresentado. Mesmo que a própria capoeira tantas vezes tenha sido convidada

<sup>1</sup> "E avançamos num corpo a corpo com a própria negrura ou com a própria brancura, em pleno drama narcisista, cada um enclausurado na sua particularidade, embora, de tempos em tempos, com alguns vislumbres, ameaçados, contudo, pelas origens" (*Idem*).

a representar essa nação alegórica igualitária, cuja igualdade está mais para apagamento das diferenças do que para a assunção de todas elas, sua ginga deslocava o “olhar olhado das coisas” (DAWSEY, 2005) contando a história do Brasil sem locais fixos, heróis e datas decoradas e que era, automaticamente, reconhecida por meu corpo, antes mesmo que me tivesse dado conta ou pelo menos tomado consciência e me apropriado dela. O Brasil que parecia presente em mim, mas remoto, estava estampado na corporeidade daquele jogo, uma memória incorporada, uma saudade ancestral, algo que somente o som do berimbau, inicialmente, parecia traduzir.

O caminhar de minha pesquisa, determinado pelo encontro com a Capoeira Angola e, portanto, nada linear, nada retilíneo, nada progressivo, revelou-se um andar que me leva a duas figuras mitológicas: a Caipora, da mitologia tupi-guarani que anda para frente com os pés virados para trás e Sankofa, pássaro mítico africano de duas cabeças, uma voltada para o passado e outra voltada para o futuro e que simbolicamente significa a necessidade de resgatar a memória para continuar fazendo história no presente. Andar direcionado pelos olhos de meu avô Pai-Véio que me levava sobre seus ombros e, pelo ritmo do samba de prato de meu avô materno. Foi por essa saudade registrada na memória corporal que cheguei à capoeira do Grupo Zimba e, posteriormente, aos Estudos da Performance para entender a performance da capoeira como fenômeno capaz de explicar uma saudade que rompe tempo e espaço, volta ao mundo, giro contrário na árvore do esquecimento, porque capaz de recuperar memória grafada no corpo, tornado agente na (des)construção do discurso e história colonizadores.

A capoeira, instantaneamente, despertou em mim aquela saudade de algo que não vivemos. Saudade de uma Bahia que conhecera nas histórias de Lampião e Maria Bonita de minha mãe, baiana de Jacobina, as quais povoaram minha infância e, depois, a de meu filho[...] “Adeus Santo Amaro, vou ver Lampião já vou”; no banzo, melancolia relacionada à falta da terra natal, tão presente nos olhos de meu pai que partiu para o Orum aos 54 anos, [...] “Bahia, minha Bahia, terra boa e adorada[...]” Ao pé do berimbau, sentada na cocorinha, a cada início de jogo, vejo os valores e princípios registrados a partir da vivência, de cada ditado repetido por meus pais, cuja transcendência marca o território da ancestralidade. Território de inclusão que Eduardo Oliveira (2012, p. 40) entende como um espaço difuso onde se aloja a diversidade e onde se dá a troca de experiências.

Na Capoeira Angola continuei a caminhar como nos ombros de meu avô, em direção ao passado, adentrando a história dos vadios das “maltas”, de jovens que viam na capoeiragem a possibilidade de resistência diante de um ambiente adverso (SOARES, 2004, p. 142). Na roda da capoeira, retomei o olhar a partir da cocorinha de meu avô, perspectiva que rompia com a linearidade da história de um Brasil que conheci nas escolas. No movimento da volta ao mundo da Capoeira Angola<sup>2</sup> me encontrei com as personagens das ruas, com as histórias não escritas nos livros, mas corporificadas, encarnadas e perpetuadas na oralidade, no corpo tornado memória e estratégia de resistência. Reencontrei andarilhos, vagamun-

<sup>2</sup> Movimento em que dois jogadores na roda da Capoeira Angola, com os braços abertos, tocam suas mãos e giram em sentido horário, dando um tempo ao jogo. Momento de pausa e reflexão ou de preparação para novos golpes e para seguir o jogo.

dos, vendedores, o povo oprimido, os pobres e miseráveis, os sem-teto e sem-terra; os desempregados, os invisibilizados e refugiados; analfabetos de letras e mestres em fazeres e saberes, como minha mãe benzedeira. Na roda da capoeira angola, vi a história de minha bisavô materna, descendente indígena, e de meu avô materno, negro analfabeto, tocador de prato e contador de história. Na pequena roda, revi os aforismos e ditados com os quais fui educada, revisei a Bahia que não conhecera, mas que fora o cenário de minha primeira infância com os alimentos que os parentes traziam da Bahia, como o licuri que virava paçoca, farinha, leite e óleo; os doces de banana e goiaba na palha; a farinha, além do processo artesanal na feitura da carne de sol e de fumeiro sempre presente, seja no varal sob o sol, ou sobre o fogão à lenha da cozinha velha, onde ficava o recanto de meus pais com o guarda-comida e móveis antigos; o ferro à brasa, o cilindro de amassar pão e a máquina Singer de minha mãe. A cozinha era um pedaço da Bahia frente à casa do lado, mobiliada com móveis novos e modernos comprados por minhas irmãs para substituir os antigos móveis que mãe e papai jamais abriam mão, como da velha cozinha de madeira, do fogão e do forno à lenha.

Sentada nos ombros de meu avô ganhei perspectiva da memória, encruzilhada de tempos e espaços, inaugurando as cenas de um teatro que me perseguiu pela vida afora. Desde a pequena feira de minha cidade natal, cuja fama e o aroma de suas coxinhas de mandioca se mantêm até hoje, às longas feiras da zona sul de São, onde morei na juventude; até a Feira de Água de Meninos, de Salvador, a Feira de São Joaquim, onde 40 anos depois, passei a circular no alvorecer do dia, como professora da Escola profissionalizante do Governo do

Estado, localizada nas imediações. Ali, acompanhava a chegada dos produtos e o início das aberturas das barracas, perdendo-me nas conversas dos comerciantes, dos pequenos bares de café, dos carrinheiros descarregando mercadorias, das mulheres trocando bom-dia enquanto limpam balcões, varrem becos e vielas que formam labirintos, num som que se confunde diante de tantas vozes. Mercado a céu aberto, de frutas, utensílios e de histórias vividas no cotidiano, cujas vozes ecoam e se rompem nos burburinhos e gritos, nas músicas e risadas, nas brigas e piadas, nas fofocas e discussões, nas intrigas e conversas que tramam a rede dos fazeres e saberes.

O ator Carlos Petrovich afirma que “a realidade de uma feira dorme e acorda com os feirantes. A oralidade na feira é o espaço constituinte das trocas econômicas e afetivas que podem chegar até o culto religioso da entidade guardiã de feira e da cultura do lugar” (PETROVICH *apud* MACHADO, 2000, p. 100). E, assim, a partir dos ombros de Pai-Véio ou ao lado de sua cocorinha, posição na qual permanecia para vender seus canecos espalhados no pedaço que lhe cabia do chão da feira, desenvolvi uma perspectiva de um mundo que não conhecia, mas que transformaria meu corpo em espaço de memória, de ancestralidade.

Nos ombros de Pai Veio, no colo de Mãe Veia, nos dizeres de meu pai, no diário costume de comer com as mãos de minha mãe, a Bahia sempre emergiu para nós, como um passado, como uma saudade, um banzo, como a *África* mãe emergindo como ancestral comum, para os negros. Esse ancestral comum que propicia o que Vanda Machado (2000) aponta como “a criação de grupos que se organizaram em torno da vida material, criando sociedades (grupos de trabalhadores autônomos) em torno

da vida espiritual, cultivando juntos, histórias míticas e vivências como herança dos antepassados, cuja base é sempre a família, a ancestralidade e a terra” (p. 94). Ancestralidade que determinou meu encontro com a capoeira como uma espécie de família mais ampliada.

A Capoeira ganhou o sobrenome de Angola na década de 1930, por mestre Pastinha para diferenciá-la da Capoeira Regional, criada por Manuel dos Reis Machado, o mestre Bimba. A intenção de mestre Bimba era retirar a capoeira de seu caráter marginal, num momento em que a luta era associada à criminalidade e proibida pelo Código Penal Brasileiro, através do Decreto 847, de 11 de outubro de 1890. Mestre Bimba teria criado a Capoeira Regional, então, para reforçar o caráter de esporte e Arte Marcial para apagar a imagem de criminalidade da capoeira e, para isso, introduziu golpes de outras lutas à capoeira e a levou para academias, inaugurando uma nova era para o “esporte” que, distanciado do estigma de marginalidade, em breve, chegaria à classe média.

A Capoeira Angola resistiu às mudanças propostas pela Regional, firmando-se como luta e arte e seu Pastinha o referencial ancestral para os angoleiros, considerado o maior filósofo dentro da epistemologia angoleira porque capaz de retomar a palavra como movimento, numa perspectiva de pensamento como ação e, portanto, desde o corpo, dotado de mente e espírito, sem qualquer divisão entre eles:

Procuo saber se a capoeira é ciência, si é, profunda e vasta, si me fornece conhecimentos sobre o homens, espiritual, mais também o homem corporal, e o ensinamentos de ordem moral, ou intelectual... Vamos agora procurar ver as nossas exposições de voltas no corpo que lhe dá, de fato, uma maravilhosa impressões sem saber si é, ou não, si é samba, porque ao mesmo tempo, vê-se, a impressão de luta: a

ação do corpo, tem relações com sua natureza; ciência, eu sei que tem na capoeira, é fruto da nossa inteligência, e tudo que lhe cerca, o meio, e o ambiente (PASTINHA, *op. cit.*).

A primeira roda de capoeira que assisti em Salvador foi a do Grupo de Capoeira Angola Zimba, numa tarde de sábado, de junho de 2005, na Escola Circo Picolino, com o qual o grupo, criado em 1998 por mestre Boca do Rio<sup>3</sup>, sempre teve uma parceria. Era mais precisamente no refeitório, ao lado do bebedouro de água, onde assisti a uma roda gigante porque era um espaço-tempo onde parecia caber um mundo outro, diferente daquele localizado fora da roda, embora parte dele. Um território regido por regras próprias e temporalidade nada linear e corporalidade que embora cotidiana estava longe de ser espontânea ou espontânea que estava longe de ser cotidiana. Nada muito claro e racional, mas evidente em sua estética própria e na performance daqueles corpos-pessoas. Na semana seguinte já era eu integrante do Zimba e frequentadora assídua da Escola Circo Picolino, localizada na Avenida Atlântica, beira do mar da praia de Pituvaçu.

Foi na beira do mar, foi na beira do mar  
Aprendi a jogar capoeira angola na  
beira do mar

Foi no Pituvaçu, que beleza de lugar  
morada da natureza,  
E também dos orixás  
Foi na beira do mar [...] <sup>4</sup>

Era ali, no seu picadeiro, às terças e quin-

3 Marcelo Conceição dos Santos, formado pelo Grupo Capoeira Angola Pelourinho, e conhecido como mestre na comunidade do Pituvaçu, onde mora desde os 14 anos de idade e onde fundou o Grupo Zimba no ano de 1988.

4 Corrido clássico da Capoeira Angola, numa variação de Manoel Pachola, treinel do Grupo Zimba.

tas-feiras, quando não estava ocupado por dançarinas do tecido, palhaços e crianças que aconteciam os treinos liderados pelo então contramestre Boca do Rio.

Foquei minha atenção para a relação entre a perspectiva de história e conhecimento que a Capoeira Angola propunha e a realidade circundante do grupo Zimba, as pessoas que giravam em seu universo e o quanto a perspectiva dicotômica, universal de mundo nega a história localizada, encarnada de conhecimento. Dimensão de pesquisa corporificada que só pode falar a partir do espaço local. Mas que território é esse ao qual tenho me referido de forma recorrente, sobretudo quando falo sobre corpo-território? É certo que, destituído do direito à própria língua, a população escravizada tornou seu corpo em território de sua cultura, na diáspora escravagista. Assim, não se trata de uma abordagem determinista cuja ideia é a de um corpo passivo, espaço para inscrição cultural, mas um corpo agente de resistência, porque espaço privilegiado de opressão e, contra estrategicamente, de luta e desconstrução porque tornado memória.

A Capoeira Angola passou a ser discutida como um conhecimento que se dá para além dos treinos, a partir da vivência coletiva, um dos pilares da cosmovisão africana que é a coletividade organizada a partir ancestralidade; além da senilidade que propõe a hierarquia guiada pelo conhecimento e re-conhecimento aos mais velhos; e o protagonismo de um conhecimento registrado na dimensão da corporeidade. Assim é a Capoeira, patrimônio imaterial, na materialidade do corpo de quem a pratica, arte-luta, performance que expressa a história de corpos violentados, apagados, excluídos historicamente e, em seu contrário - no movimento de opostos que a capoeira

possibilita, através de sua ginga – corpo que de peça de compra e venda foi transformado em agente de resistência. Somente um fenômeno formatado num ambiente adverso à palavra poderia escrever história em movimento como o define Pedro Trindade do Nascimento, mestre Moraes<sup>5</sup>: “os antigos mestres, num ato rebelde, característico dos oprimidos com desejo de transformações, fizeram do canto a letra, e do corpo a caneta”.<sup>6</sup>

Minha prática de 12 anos como capoeira me fez entendê-la como um campo de conhecimento com epistemologia própria, pautada numa concepção de mundo que inclui outros corpos porque modifica a própria concepção de corpo que em seu território ganha centralidade. Não me interessava mais pensar seu acervo técnico, mas pensar que tipo de abordagem o olhar de capoeira me impunha sobre a realidade e sobre a cena, dilatada para além do palco, como performance de resistência. Minha visão, portanto, saía do palco para a roda e como toda angoleira, da pequena roda para a grande roda, porque no universo da Capoeira Angola é comum a analogia entre a roda e a vida. Para além de pensar que corpo era esse ao qual eu me referia e que buscava como atriz, passei a pensar que sujeito, que pessoa aquele jeito de corpo representava, que história revelava aquela grafia distante da História oficial, porque forjada como única.

Percebi, então, que seria necessário encontrar um campo crítico-teórico que me permitisse escapar das armadilhas da própria linguagem. Como, por exemplo, falar sobre o corpo

5 Pedro Moraes Trindade, o mestre Moraes, é mestre do grupo de Capoeira Angola Pelourinho (Gcap) e apontado como responsável pela formação de vários líderes angoleiros que atuam hoje espalhados pelo Brasil e pelo mundo.

6 Texto do CD “Ligação Ancestral” do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – Gcap.

sem torná-lo objeto porque ao nominá-lo já estamos lhe substantivando, tornando-o instrumento distante de nós mesmas e, portanto, caindo na clássica abordagem dualista e dicotômica entre corpo e espírito. Correspondência que permanece como base epistemológica, numa abordagem reducionista que determina ao corpo o lugar de substrato onde tudo se inscreve, dos símbolos aos valores culturais, receptáculo de representações sociais e da produção simbólica. Espaço de inscrição de representações, diga-se não tão de passagem dada a relevância da questão, produzidas na e pela cultura o que demarca ainda outra dicotomia, natureza e cultura. A questão para mim passou a ser, então, as dimensões históricas e culturais da construção do corpo e da corporalidade e a dimensão política do conhecimento encarnado que a Capoeira Angola mais do que revela, desvenda e denúncia.

---

### Ser e não ser, eis a questão

Todas as vezes que participei de uma oficina corporal, reproduzi movimentos e ritmos, num espaço-tempo marcado pela especificidade de cada técnica. Conhecimentos corporificados que me levaram a períodos e culturas diferentes e que traziam pedagogias próprias que eram construídas e repassadas através da ação, reprodução e repetição de movimentos dados. No Teatro Nô, por exemplo, estão os passos milenares do povo japonês, cuja tradição e história são narradas na dimensão da corporeidade. História transmitida milimétrica e religiosamente por Zeami<sup>7</sup>, mestre que

registrou em desenhos sua dança, destinada apenas a iniciados porque sabia que sua prática só poderia ser absorvida em sua ação, sua gestualidade, o que não poderia ser transmitido por palavras. Ao falar sobre sua arte, Zeami a compara às flores da cerejeira que, anualmente, faz renascer o encantamento e o “insólito” naqueles que as veem. Para ele, o teatro deve ser capaz de despertar o “insólito”, aquilo que, embora já conhecido, faz emocionar quando revisto pelo público, como a flor da cerejeira que brota anualmente e embevece a alma de quem espera tanto tempo para vê-la e ser tomado por sua beleza única, capaz de fazer sorrir a alma (GREINER, 2000, p. 40). É o corpo do ator que deve estar preparado para fazer brotar a flor da cerejeira aos olhos do público. A técnica é, então, a semente que fará brotar o insólito de Zeami (*Ibid*).

O teatro oriental não aleatoriamente despertou interesse de dramaturgos-atores-diretores modernos tais como Bertold Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, interessados em fugir do caráter realista do teatro, em direção a eventos cênicos mais simbólicos o que determinava o protagonismo do corpo. Tal teatro exigiria, então, um ator preparado para romper com as amarras do corpo formatado para as práticas do cotidiano. Daí que o teatro oriental passa a ser fonte de pesquisa e inspiração na busca por um teatro-dança.

Assistindo a espetáculos e experimentando técnicas “estrangeiras” de teatros como Nô e Kabuki, Dança de Java e Katakali, o Butô, a meditação dinâmica de Osho e Danças Sagradas Gurdjieff, entre outras, é que tive a dimensão e pude experimentar saberes específicos das culturas que representam, registrados, co-

---

que une música, dança, canto e pantomima e centraliza toda sua beleza na habilidade do ator.

---

7 Zeami Motokiyo viveu entre 1363 e 1443 e foi o mais importante dramaturgo e teórico do teatro japonês e oriental. Nascido na era Namboku-cho, era o filho mais velho de Kannami, mestre que sistematizou o teatro Noh, teatro clássico japonês

dificados através do corpo. Muitas vezes lidei com os limites impostos pela minha história corporal uma vez que a incorporação de um determinado conhecimento denunciava a distância e inabilidade nos passos determinados por espaços e ritmos distantes de padrões de conduta inscritos em meu corpo.

Busquei, então, linhas de fuga que dessem conta de me libertar de um corpo forjado dentro das forças de poder e saber que me constituem. Corpo pensado, portanto, a partir de uma abordagem iniciada desde Marcel Mauss que pediu licença às ciências naturais para falar sobre as técnicas corporais, inaugurando um olhar antropológico sobre o corpo, já não tão naturalizado, como objeto das representações sociais. Mas falo eu sobre linhas de fuga que me remetem a Deleuze<sup>8</sup> que foi beber na fonte do ator, dramaturgo e encenador Antonin Artaud, a ideia de um corpo sem órgãos<sup>9</sup>, conceito que é resultado de longa pesquisa e profundo trabalho de um artista que buscava superar os limites de seu próprio corpo, mera anatomia que lhe aprisionava a uma forma, para inaugurar um corpo forjado a partir de uma pulsação de emergência, fluido e vivo como um vulcão que guarda dentro de si tanto a vida, quanto a morte. Tudo isso em busca de um teatro mais metafísico que psicológico, menos refém da palavra que dos gestos capazes de transformar a palavra em mais um dos movimentos do corpo. Busca por senti-

dos adormecidos pelo relógio e pela máquina que tornaram o corpo mais uma engrenagem formatada para a engrenagem do trabalho da era industrial. O corpo sem órgãos de Artaud é exatamente a tentativa de fugir a esse corpo tornado objeto social, ou matéria biológica, em direção a uma corporalidade mais livre para agenciamentos. Isso, porque falar do corpo já é torná-lo objeto e, aos moldes do teatro da Crueldade de Artaud, é necessário escapular dele, exceder seu status de matéria para desorganizar-se, desconstruir-se, subvertendo conceitos que o normatizam, o definem e limitam. Só assim é possível existir, na desordem do caos, destruindo órgãos, apagando formas, inventando sons, desmitificando a palavra para escrever um texto-corpo ao avesso, quando as palavras se transformam em sons para além de seus significados, alcançando significantes no espírito.

Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos (ARTAUD, 1993, p. 43)

Artaud falava, então, a partir de sua angústia diante de seu mundo destituído de sentidos no contexto entre as duas grandes guerras determinadas pelo olhar eurocêntrico. O encontro com a Capoeira Angola agenciou a necessidade de falar desde meu corpo e da história engendrada nele e por ele. Corpo eurocêntrico em seu avesso, no avesso da pipoca, que explode se tornando flor, não a flor de cerejeira, metáfora utilizada por Zeami para descrever o “inóspito” do Teatro Nô, símbolo da cultura

<sup>8</sup> Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Usou seu próprio corpo em busca de um teatro ritual que extraía o indivíduo de seus limites que o aprisionavam.

<sup>9</sup> Deleuze escreveu o texto *Como construir um corpo sem órgãos* em 1947, ano da morte de Antonin Artaud. O texto parte da noção de corpo sem órgãos criada por Artaud na polêmica peça de rádio: Para acabar de vez com o juízo de Deus, gravada no mesmo ano.

japonesa, mas em flor de Omolu<sup>10</sup>, representante de um outro território. Efeito simbólico de um corpo que explode ampliando seus limites naturalizados para se expandir naquilo que pode vir a ser, pelo que guarda de devir, menos determinado por órgãos tornados categorias determinantes de raça e gênero, para ser um corpo gérmen, semente grávida de possibilidades de outros olhares e visões de mundo, ao contrário do corpo fruto do discurso biológico inquestionável porque detentor do status de “verdade”. Discurso construído a partir do paradigma da igualdade que exclui à medida que elege e hierarquiza dentro da perspectiva do homem, hetero e branco, tornando-se o todo diante do resto, diferença.

Desterritorializada, a semente se torna flor de Omolu, senhor da terra, orixá das doenças e, em seu contrário, como o contrário da pipoca, da cura; a claridade do sol no mistério das palhas. Porque no território desterritorializado de Omolu, tudo é ao contrário. Como o contrário que é a pipoca.

#### Pipoca

és o mais feio do mundo  
doente, esquelético, ferido  
pestilento e moribundo  
abandonado, sujo, fedido  
és o mais feio do mundo  
vil, maltratado  
ah! Cegueira do mundo  
não vê valor no invisível  
não sente a metamorfose

10 Omolu -termo iorubá que significa Omo-ilu rei, dono, senhor da vida- é um dos Orixás mais velhos da cosmologia africana, sendo originário da região de Daomé e se juntado à nação Ketu no processo de reterritorialização do candomblé no Brasil. Representa a energia que rege as pestes como a varíola, sarampo, catapora e outras doenças de pele. Ele representa o ponto de contato do homem (físico) com o mundo (a terra)

és, do mundo, o mais terno,  
fez das feridas, pipocas  
o mais belo, dos belos!  
(OLIVEIRA, 2016, p. 63)

Falo, portanto, de um corpo agenciado e agente de desejo, corpos forjados na emergência não da peste proposta por Artaud como situação- limite, cuja crueldade é capaz de fazer revirar os órgãos, mas o corpo da peste tornada cura por Omolu, andarilho que correu mundo, representante de corpos desterritorializados, fluxos, porque destituídos e por essa condição destituidores de lugares. Corporeidade determinada pela epidemia do racismo justificado pela ciência para forjar um sistema capaz de destituir corpos do direito de ser, restando, então, às avessas, a possibilidade de torná-lo agente, de sua autonomia, patrimônio material de conhecimento imaterial, nômade e bem único de negociação<sup>11</sup> e enfrentamento.

Do corpo sem órgãos de Antonin Artaud e do seu teatro visceral, avesso do espírito vestindo o corpo na luta contra a dualidade e dicotomia em que sua cultura foi forjada, desde a fonte do pensamento eurocêntrico, vi a emergência de falar desde meu corpo. Do corpo às avessas, objeto de colonização e, pelo contrário, estratégia e agente decolonizador.

Foi, então, no território da Capoeira Angola que percebi a necessidade de falar não de um corpo que se desequilibrou diante da guerra ou da peste, exemplos dados por Artaud para pensarmos formas de escapar ao corpo determinista engendrado num sistema que apri-

11 Negaceio é uma palavra cujo significado vem do verbo negacear, recusar e cujo sentido, sobretudo na capoeira, representa a capacidade do negro ter como uma de suas principais estratégias de luta, a prática de negar para afirmar-se na luta, esperar para agir num momento mais propício. Essa capacidade está grafada corporalmente no movimento da Negativa, movimento de saída e, ao mesmo tempo, de entrada no jogo.

siona o espírito para sobreviver na Modernidade, mas de um corpo colonizado, marcado pela determinação da raça e da cor e, ainda, da classe e de gênero que delimita e distribui papéis. E, mesmo assim, um corpo agente de cultura, território-patrimônio de memória e, portanto, espaço encarnado de resistência.

Foi assim, desde a experiência da Capoeira Angola que pensei o protagonismo desse corpo revirado diante da iminência da morte, da permanente ameaça a que foi submetido o povo cuja história a Capoeira representa. Corpo forjado nos limites de uma vida- morte para chegar a uma morte-vida, porque é preciso morrer, recriar-se ou chegar ao caos que somente na tragédia podemos reconhecer, para efetivamente ser.

Elleke Boehmer (*apud* GILBERT and THOMPSON, 1996, p. 203) chama atenção para o fato de que no teatro o corpo do ator é o símbolo físico maior, ele é distinto dos outros símbolos por sua capacidade de oferecer um complexo variado de significados. O corpo significa através tanto de sua aparência quanto de suas ações, seja como indicador de categorias como raça e gênero, o corpo que performa também pode expressar lugar e narrativa, além de interagir com todos os outros significantes do palco e com o público. Não é surpresa, portanto, que o corpo funcione como um dos lugares mais carregados da representação teatral. Revela como o discurso colonialista tem sido competente na construção do sujeito colonizado, que tem no corpo alvo de um conhecimento inscrito (*ibid*).

Do ponto de vista do colonizador, o sucesso do projeto imperialista depende da incorporação tanto da língua quanto da sua cultura e, ao contrário do que estamos acostumados a pensar, tais discursos são expressos em ima-

gens físicas e anatômicas concretas. Boehmer (*op.cit.*, p. 204) lembra que o “outro” que deve ser colonizado, é lançado como corpóreo, carnal, instintivo, cru e, portanto, também aberto à dominação, disponível para uso, para desposar, numerar, catalogar e marcar, tornando-se alvo de descrição ou possessão.

Mas, se o corpo é alvo estratégico dos discursos de dominação incorporados, ele também é veículo de resistência e subversão (GROSZ *apud* GILBERT and THOMPSON, 1996, pág. 204). Sendo o alvo dos sistemas de codificação, supervisão e coação ele é, exatamente, pela sua capacidade de funcionar de forma contrária como uma ameaça incontável e imprevisível ao regular e sistemático modo de organização social, o lugar do conhecimento-poder e, portanto, um lugar de resistência (*ibid*). Por isso é que a questão chave para o teatro pós-colonial é, exatamente, as formas de reinscrição e auto- representação com as quais os corpos colonizados se traduzem em estratégias performativas. Isso quer dizer que movimentos correntes em direção à descolonização cultural envolvem não apenas um contra- discurso verbal/textual, mas uma revisão do corpo nas suas práticas significantes (GROSZ, *op.cit.* p. 205).

Narrativas corporais são discursos contra-estratégicos na reinscrição de culturas apagadas pela narrativa escrita, principalmente no caso de manifestações de tradição oral. A Capoeira Angola, sendo uma manifestação brasileira porque surge no Brasil a partir da chegada dos negros africanos, mantém em sua performance uma narrativa específica, promovendo na sua capacidade de se reinventar e negociar com o cotidiano, um corte na perspectiva eurocêntrica da história. E isso porque registra no corpo um sistema de códigos de longa data,

que funciona como meio de transmissão de todo uma visão de mundo forjada a partir do fenômeno da diáspora escravagista.

A experiência da Capoeira Angola leva a adentrar uma outra cena de nossa história que surge das margens, dos ruídos, da ruptura da cena principal, mesmo que a componha. É a experiência da capoeira e seus elementos estruturalmente arredios, como performance que coloca foco de luz aos atos falhos, elipses e hesitações, para os erros e avessos, para o instável e a memória. Passei, então, a produção de conhecimento para o limen, para frestras que se abrem em torno de universos sociais e simbólicos outros, como é o caso da experiência pretafricana no Brasil e sua capacidade de inaugurar territórios para se reterritorializar, sendo o corpo seu principal vetor cultural.

No território das religiões de matriz africana e da Capoeira Angola, o próprio corpo é ressignificado porque não parte de polaridades como mente/corpo, corpo/espírito, cultura/natureza, sendo ele o próprio território no qual cada gesto perde o significado comum, sendo releitura dele mesmo reconfigurado em arma, defesa, estética que parte de uma ética forjada na luta pelo direito de não Ser. Pelo menos, não dentro da ideia de Ser como Totalidade que fundamentou a noção de sujeito do Ocidente na qual tudo que não seja Eu é o Outro e, consequentemente, estrangeiro a mim, podendo existir somente, portanto, a partir de mim mesma, do que lhe denomino e, então, domino. Noção que movimenta da produção de conhecimento aos aspectos geopolíticos ainda na Modernidade responsável, inclusive e principalmente, pelo apagamento do corpo, criando uma episteme desencarnada.

A Capoeira Angola pode ser vista como um território de desconstrução dessas represen-

tações sobre o corpo. Desconstrução porque passa antes pelo sentido do que pela representação, principalmente porque parte da experiência em detrimento à explicação verbal, da vivência frente à sistematização e do improviso e programa do que da repetição e esquema (OLIVEIRA, 2016, pág. 134).

Conforme atenta Araújo (1999), a capoeira nos desafia a ver o mundo a partir da negação a posições fixas, já que exige o constante movimento de entrada e saída não como ações antagônicas, mas como extensão de um mesmo movimento, porque, no território de angoleiras/os, sair pode ser a ação mesma de entrar no jogo. E foi na ginga, no tira daqui bota ali<sup>12</sup>, que adentrei o universo de angoleira, em um movimento contínuo entre a pós-graduação em Artes Cênicas e o Grupo Zimba, para pensar, inicialmente, o jeito de corpo da capoeira para a cena, ou seja, para o exercício do ator.

É no ambiente adverso à diferença, à alteridade, que o corpo em performance da Capoeira Angola ressignifica a história que promove o apagamento do corpo destituído de sentido. Henrique Dussel (2002) que chama atenção para dois tipos de éticas ao analisar as culturas antigas: de um lado, temos o Egito africano-banto, os semitas do Oriente Médio e o mundo mesoamericano asteca e inca que valorizam a vida e a corporeidade, como algo positivo - daí a mumificação dos corpos e a fé na ressurreição da carne - gerando uma ética com normas concretas, carnavais, históricas e comunitárias.

---

12 Referência a um tradicional corrido de capoeira: “tira daqui bota ali Dalila, tira de lá bota cá...” que pode significar muitas coisas a depender do contexto da roda, do jogo ou das angoleiras. Pode ser um aviso para pensar no jogo, ou para propor um jogo mais acirrado, mas representa, sobretudo, a capacidade de articular pensamentos de dentro e de fora da roda; ou de uma situação para outra tão comum à filosofia angoleira acostumado à analogia entre a roda de angola e a roda da vida.

Parece inevitável que o modo positivo de olhar para corporeidade e a vida, forma de pensamento do Egito africano-banto, dos semitas do Oriente Médio e do mundo mesoamericano asteca determinassem uma maior sensibilidade diante da dor do pobre, do estrangeiro e excluído. Por isso, a Filosofia da Libertação fala da exterioridade encarnada, abandonando a via tradicional helenista de elaborar filosoficamente a ética e vai se inspirar nas normas éticas das culturas do Egito africano- banto, dos semitas do Oriente Médio e do mundo mesoamericano e inca e nos autores que compartilharam da preocupação de dar corpo ao outro, assumindo a exterioridade encarnada em sua produção de conhecimento<sup>13</sup>. Deixamos de falar, então, do Ser universal e abstrato para falar da exterioridade encarnada num corpo, dando vida ao outro que tem fome, frio, sede, medo, porque nasce e morre. A corporeidade surge, portanto, como um conceito complementar da exterioridade e que já estava presente em várias éticas primitivas (no que diz respeito aos povos primeiros); nas quais vigia a noção de corpo que tem espírito. Falamos, então, de vida humana, corporificando a ciência vigente até então impessoal e abstrata, afinal, admitia a vida e o pensamento para além do mundo europeu e norte-americano.

As noções de exterioridade e corporeidade tornavam sujeitos, visíveis, permitindo pensar a partir das primeiras vítimas da modernidade primitiva que, segundo Dussel (2002), já teria começado em 1492, com a “descoberta” da América pelos europeus e o início da ocultação do outro.

13 O conhecimento ainda em processo acerca da Filosofia da Libertação advém de duas fontes, a primeira do curso realizado na Pontifícia Universidade Católica de Brasília, organizado pelo professor doutor Max Basso e a participação no III Congresso de Filosofia da Libertação realizado em 2016, na UFBA, pela Rede Africanidades e o DMMDC.

Decolonizar as Artes Cênicas passa, portanto, pela performance desses corpos tornados resistência, capaz de incorporar outras perspectivas históricas, cosmologias e protagonismos. Pensando a performance como expressão de uma experiência, sendo condição mesma para sua concretização, como a definiu Vitor Turner (TURNER *apud* DAWSEY, 2005, p. 13), a performance da Capoeira Angola evidenciou a emergência de inclusão de outras experiências no território das Artes Cênicas, cuja história eurocentrada permanece distante do olhar afrocentrado que coloca a dimensão corporal do conhecimento em sua centralidade. Corpo tornado palco e caneta de uma história tão invisibilizada, quanto invisibilizada é a população cuja história ela representa. Quando incluirmos outras cenas históricas nos palcos e escolas de teatro e dança, expandiremos o palco para a vida e o direito à vida a outros atores, contribuindo para a ecologia de saberes (SANTOS, 2016), admitindo a grande camada de experiências e mundos que coexistem. Não se trata mais do dilema dicotômico shakespeariano de Hamlet “Ser ou não ser”, mas de ser e não ser dentro da filosofia proposta por nossas culturas matrizes, capazes de ressignificar a noção de pessoa e de corpo. Abandonam as polaridades do pensamento ocidental marcado por dicotomias hierárquicas tais como natureza e cultura, corpo e alma, indivíduo e sociedade, colocando a corporeidade no centro da própria constituição de pessoa, como é o caso de algumas nações indígenas amazônicas, para quem o corpo deixa de ser materialidade substancial de organismos para ser um feixe de relações. Sob a concepção do perspectivismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) todos têm alma e todos somos humanos, à medida que todos temos cor-

pos, o que não torna o ser humano algo tão especial. O corpo aparece não mais como sinônimo de fisiologia ou anatomia que distingue uma espécie da outra, mas como um conjunto de maneiras ou modo de ser.

Incluir outras visões de mundo é incluir outros corpos na cena expandida da vida e no palco expandido do mundo, transformando uma realidade encenada para poucos, responsável pela perpetuação de personagens que performam raça e nação dentro dos padrões de normatividade pautados pelo homem, branco, hetero e europeu. É preciso dar voz a outros corpos e admitir a possibilidade de dar corpo a outras vozes. Afinal, para o projeto colonial nada melhor do que sujeitos descorporificados. Elementar, onde não há corpo, não há vítima.

## Referências

- ARAÚJO, R. C. *Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80-90)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOEHMER, Elleke in GILBERT Helen and THOMPSON Joanne. *Body politics in post-colonial drama*. London – New York: Routledge, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconsistência da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Latina. In: Revista *O que nos faz pensar*, no 18, setembro, 2004. Disponível em: [http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo\\_e\\_multipluralismo\\_na\\_america\\_indigena/n18EduardoViveiros.pdf](http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo_e_multipluralismo_na_america_indigena/n18EduardoViveiros.pdf). Acesso em 06/2014.
- DAWSEY JOHN C. Vitor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de campo*, número 13, 2005. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264/54377>. Acesso em 10/2016.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- DUSSEL, Enrique. *Metafísica del sujeto y liberación, in Temas de Filosofía Contemporánea*. Actas del II Congreso de Filosofía. Buenos Ayres: Sudamericana, 1971.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Livraria Fator, 1983.
- GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Estudos/122).
- GREINER, Christine. *O teatro nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.

GROSZ, Elizabeth in GILBERT Helen and THOMPSON Joanne. *Body politics in post-colonial drama*. London – New York: Routledge, 1996.

MACHADO, Vanda; PETROVICH, Carlos. *Ilê Ifé: o sonho da Iaô Afonjá*. Salvador: Edufba, 2000. Disponível em: [http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrobrasileira\\_cIII.pdf](http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrobrasileira_cIII.pdf). Acesso: Set.2014.

MARCUS, Plínio. *Navalha na Carne - Clássicos do Teatro*. Disponível em: <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=FC3DE2D5BEDF090C!287&cid=fc3de2d5bedf090c&app=WordPdf>. Acesso: 10/2014.

MAUSS, Marcel. Le Techniques du Corps. In: *Journal de Psychologie*. XXXX II, número 3-4, 15 mars/15 abril, 1936. Comunicação apresentada à Société de Psychologie em 17 de maio de 1934, in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 1966, p. 370-371

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Ancestralidade na Encruzilhada*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira*. 2012 Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/7029/5554>. Acesso: 03/2013.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Xirê, a brincadeira lírica*. Salvador: Editora Oguns Toques, 2016.

PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica, 1964.

\_\_\_\_\_. *Quando as pernas fazem mizerer. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha*. Salvador: (mimeo), s/d. Disponível em: <http://portalcapoeira.com/Downloads/Download-document/155-Capoeira-Angola-por-Mestre-Pastinha>. Acesso em: 15 de março de 2011.

\_\_\_\_\_. *Improviso de Pastinha*. Organização e Coordenação Editorial: Frede Abreu. Salvador, 2013a. (Série Manuscritos no 1)

SOARES, Eugênio Líbano. *A Capoeira Escrava e Outras Tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 – 1850)*. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

SOUZA SANTOS, Boaventura. *A Gramática do Tempo: Para uma nova cultura política*. São Paulo, Editora Cortez: 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows/Downloads/A%20GRAM%C3%81TICA%20DO%20TEMPO%20-%20Boaventura%20de%20Sousa%20Santos.pdf>. Acesso em 07-2016.

SOUZA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

---

Recebido: 02/06/2017

Aprovado: 30/08/2018