

Saudade do Berimbau

Nota musical em anexo a “A capoeira, uma filosofia do corpo”

Em outubro de 2010, Maria Cristina Franco Ferraz (Universidade Federal Fluminense) e Jonathan Pollock (Universidade de Perpignan Via-Domitia) organizaram, no auditório do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), um colóquio intitulado *Práticas do Acaso*. Este evento me permitiu voltar ao tema da capoeira — como “prática do acaso” — mas, sobretudo, superar um arrependimento, por não ter prestado a devida atenção à música do berimbau e às suas dissonâncias filosóficas, quando tive a oportunidade de escrever sobre o assunto. Tentei preencher a lacuna com a ajuda dos mestres Bogado e Olípio da Escola *Barravento* de Niterói, que se dispuseram a interpretar cantos de capoeira, acompanhando a minha fala. Teria sido essa a primeira vez que o berimbau ressoou no vazio do augusto recinto do “museu Niemeyer”? Arrisco a hipótese. Dessa comunicação, retiro algumas notas que entrarão em ressonância com “A capoeira, uma filosofia do corpo” (http://www.revuesilene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67)

*

Todo esporte pode parecer uma prática do acaso: a luta, o caratê, o futebol, o salto com a vara e até mesmo o pôquer, que se tornou, se nós acreditarmos na televisão, um esporte de alto nível. No entanto, os esportes não são jogos de azar, mas estratégias para reduzir e controlar a sorte. Deste modo, não são práticas do acaso no sentido próprio da expressão. Se a prática é "a aplicação de regras e princípios de uma arte, uma ciência ou uma técnica", uma verdadeira prática esportiva do acaso implica manter o acaso como princípio básico de todas as estratégias, como fonte e recurso da técnica, e não como o que a técnica ou a estratégia têm que reduzir para o sujeitar à vontade do jogador que quer, ao acaso, impor sua vontade e necessidade.

Gostaria portanto de mostrar que a capoeira é, efetivamente, uma prática do acaso, na medida em que ela faz do acaso a sua origem e a sua necessidade. O que a anima, sua alma, é o acaso e ela o cultiva, o cria permanentemente. O deus da capoeira se chama Acaso. É necessário respeitá-lo, venerá-lo e, como todos os deuses, ressuscitá-lo indefinidamente. Ele é irmão dos orixás, ele é um orixá. Por isso, a capoeira é uma arte e não um esporte.

*

A prática do acaso é uma questão de tempo e de ritmo. Como deixar nas trocas físicas, musicais e verbais, o lugar para o vazio, o espaço neutro do acaso? O princípio básico da capoeira é manter um lugar, um espaço-tempo paradoxal, que poderia ser comparado à Chorâ platônica. De um modo concreto, este princípio de indeterminação se manifesta, (1) no nível do jogo, na ginga; (2) no plano musical, no zumbido; (3) do ponto de vista do canto, no discurso equívoco.

1. A ginga é, de acordo com o termo usado, a *base* do jogo. Ela impulsiona infinitamente a lógica das conexões disjuntivas. Nesse movimento de fluxo contínuo, defesa e ataque se sucedem um ao outro e são quase identificáveis. Assim, a ginga contém, em potência, todos os ataques e todas as defesas, como também envolve a identidade ideal dos ataques e das defesas. O termo “ginga” designa o movimento de gingado do corpo, mas

também o de um barco ou ainda o balanço do mar. Muitas canções recorrem ao mar, convidando o jogador a devir-fluxo, a tornar-se o fluxo das ondas:

*marinheiro, marinheiro
marinheiro só
quem t'ensinou a nadar?
marinheiro só
foi o tombo do navio?
marinheiro só
ou foi o balanço do mar?
marinheiro só*

Ou ainda esta canção que convida a um mergulho no infinito:

*- eu sou braço de maré
paraná
mas eu sou o mar sem fim
- paraná é, paraná é
paraná*

Exatamente como a Chôra platônica, que, segundo Julia Kristeva, é “um receptáculo móvel de mistura, contradição e movimento, necessário para o funcionamento da natureza”¹, a ginga é o lugar dinâmico de onde surge toda semiótica do jogo de capoeira. A “chôra semiótica” está em movimento perpétuo, tal como um corpo que dança, e o termo grego *khoreia* significa “dança”. Do mesmo modo que Chôra - assim como Platão a descreve no *Timeu* - é um potencial infinito de movimentos significantes possíveis e de formas em gestação, a ginga permite ao capoeirista investigar uma infinidade de movimentos físicos em potência.

2. Se a ginga é a *base* do jogo, o zumbido é a *base* da música da capoeira. Por este termo, indico esse tom particular produzido quando se toca a corda do berimbau sem que ela esteja completamente tensa. Com efeito, o berimbau é tocado colocando-se na parte inferior, entre a madeira do arco (*vêrga* ou *vara*) e a corda (*arame*), uma pedra ou uma moeda (ou *dobrão*) que permite esticar a corda. Com uma vara (*vaqueta*), toca-se a corda seja em cima da pedra, seja embaixo. Há dois registros de tom: um tom alto, quando a corda é tensa, e geralmente tocada em cima da pedra, e um tom baixo, quando é relaxada e geralmente tocada embaixo da pedra. Eles correspondem a ambos os aspectos do jogo: ataque e defesa, e se respondem como num diálogo paralelo. Pode acontecer que se um dos jogadores, por malícia ou por agressividade, romper a troca do jogo, seu diálogo normal, a música o expresse rompendo, também, o diálogo normal de ambos os tons, colocando um deles lá onde esperamos o outro.

Há no entanto um terceiro tom, que é este zumbido, que se chama em inglês *buzz tone*. Na verdade, mestre Bogado me disse que a palavra certa era “chiado”. Mas mesmo se cometo aqui um pequeno erro, vou conservar, durante minha fala, a palavra “zumbido”, que é tão ligada ao som do berimbau. Procurava uma tradução em francês para zumbido e *buzz*, diferente de “bourdonnement”, e encontrei-a em Guimarães Rosa, numa nota da edição francesa de *Meu tio iauaretê*² que apresenta a explicação dado pelo autor a Haroldo de Campos acerca do nome do personagem: Macuncozo. Vem, ele escreve, da palavra bantu “*makungu*”, que designa o arco musical chamado berimbau no Brasil. E Guimarães Rosa

¹ J. Kristeva, “Le sujet en procès”, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 57.

² *Mon oncle le jaguar*, trad. française J. Thiérot, Albin Michel, 1998, p. 109.

específica: “é uma nota africana que vibra por muito tempo. Uma contra-nota.” Essa contra-nota que constitui a base musical do berimbau é um tom musicalmente neutro, um entre-duas-notas, um som entre a nota musical e o ruído. Ela permite passar de um tom alto a um tom baixo, mas também substituir um pelo outro, assim como a defesa vira ataque. Geralmente, o zumbido é produzido tocando-se a corda com a vaqueta perto da pedra, enquanto aquela toca apenas o fio.

O zumbido é a origem “coral” da música no sentido do coro, mas também, novamente da Chôra platônica. Num dos melhores livros dedicado à capoeira, *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, o autor J. Lowell Lewis, lembrando que o zumbido é produzido fisicamente numa posição intermediária entre o tom alto e o tom baixo, e assim tocado ao nível da pedra, escreve: “ele pode ser visto como um mediador entre o ruído e a tonalidade, talvez como a matriz pretonal da qual nascem os ritmos”³. *Matriz* informa que contém todas as formas por nascer, que vai produzir os seres diferentes nas suas categorias respectivas, mas ela mesma indiferenciada: tal é exatamente a definição que Platão, no *Timeu*, dá de Chôra. Lowell Lewis acrescenta: “Nesse sentido, o zumbido é ao mesmo tempo um mediador de valores rítmicos e tonais e o solo indiferenciado que transcende esses valores: a matriz a partir da qual a possibilidade mesma da própria forma musical, nesse gênero, pode nascer.”⁴

Trata-se, pois, de um lugar de mediação que permite uma continuidade do fluxo no regime de oposição dos contrários e que representa o lugar neutro de onde todas as oposições surgem. Os principais *toques*: *toque Angola*, *toque São Bento pequeno*, *toque São Bento grande*, *toque samba* começam todos eles, tradicionalmente, com dois zumbidos ou chiados.

Poderiam ser estudados outros fenômenos musicais do ponto de vista da troca coral e da harmonia. Evocarei rapidamente dois deles. O diálogo entre a chamada do solista e a resposta do coro é, no plano vocal, o equivalente da alternância entre ataque e defesa no jogo. Assim, o solista pode criar uma quebra da troca normal, antecipando sua chamada com uma sobreposição da resposta do coro, para acelerar e sustentar o fluxo. Isso produz um certo momento neutro dentro da troca, de entre-dois, de desaparecimento da oposição dos contrários, cuja função pode ser comparada com a da ginga e a do zumbido/chiado.

O segundo ponto diz respeito à base harmônica do berimbau, que é fundada na alternância entre uma nota emitida pela corda tensa e uma outra emitida pela corda relaxada. A diferença tonal entre ambas seria, de acordo com Lowell Lewis, de um quarto de tom. Isso faz com que, tocado em um modo maior ou em um modo menor, sempre percebemos uma forma de dissonância, uma ambiguidade essencial que teria, mais uma vez, a mesma função exercida pela ginga ou pelo zumbido.

3. O discurso equívoco, finalmente, deve ser entendido em todos os sentidos do termo: a ambiguidade do discurso, mas também o caráter sexualmente ambíguo dos textos de canções. Por exemplo, nesta melodia:

- *Esse nêgo é ligeiro*
Dá, dá, dá no nêgo

A palavra “ligeiro” caracteriza a leveza e a velocidade do jogador, mas também tem o sentido metafórico de liberdade sexual, ou ainda de desonestidade, de malandragem. De um modo geral, os textos das canções (*corridos*) são codificados, mas envolvem um certo grau de

³ “It can be seen as a mediating between noise and tonality, perhaps as the pretonal matrix from which pitches are born”, J. Lowell Lewis, *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, The University of Chicago Press, 1992, p. 144. As letras das canções citadas neste artigo remetem a esse livro, que foi uma das principais fontes de informação para essa comunicação.

⁴ “In this sense, the buzz is at once a mediator of rhythmic and tonal values and the undifferentiated ground which transcends those values : the matrix from which the very possibility of musical form itself, in this genre, may be born”, *Ibid.*

improvisação do solista, e sempre são usados de acordo com os acasos do jogo, seja por fazerem um comentário sobre ele, seja por fazerem-no mudar, de forma que, se o conteúdo semântico permanece o mesmo, o significado muda em função do uso pragmático que é feito. Essas reversões são parte da dimensão carnavalesca da capoeira, dimensão explícita neste texto que pode ser usado tanto no caso de um jogador que dá mostras de covardia, como naquele em que ele perde a calma:

- *Chore menino*
 - *nhê nhê nhê*
 - *menino chorão*
 - *nhê nhê nhê*
 - *ele quer a mãe*
 - *nhê nhê nhê*
 - *porque não mamou*
 - *nhê nhê nhê*

Todos esses elementos (ginga, zumbido/chiado, discurso equívoco) participam de uma estratégia cujo objetivo não é reduzir o acaso, mas, ao contrário, manter constantemente o seu lugar, o lugar “coral”, dentro de jogo. Retomando um vocabulário aristotélico, pode-se dizer que a alma da capoeira não é a *energeia*, a energia do ato, mas a *dynamis*, a virtualidade da potência que nasce da potencialidade do vazio.

*

Arte do acaso, que faz do neutro sua fonte e do vazio seu recurso, arte das linhas de fuga que rejeita a gravidade do Ser e da consciência para produzir conexões e devires, a capoeira, quando é jogada com o sopro do *barravento* atinge esse ponto sublime no qual a ética de Kairos e a estética da graça se confundem (pois isso é a propriedade do sentimento do sublime, em Kant: ser uma experiência ao mesmo tempo ética e estética). Assim, o jogo de capoeira parece realizar o sonho expresso por Kleist em *Sobre o teatro de marionetes*. Gostaria de terminar evocando este texto, como uma homenagem à organizadora deste colóquio, Maria Cristina Franco Ferraz, por ela comentado quando ela fez, há quase um ano, uma linda palestra na Bienal de Dança do Ceará, intitulada: “Pensar, dançar: habitar a imanência”.

Esquecemos frequentemente que esse texto de Kleist não fala de teatro, mas de dança, embora a idéia valha para qualquer forma de expressão humana, séria tal como o gesto de um menino que tira um espinho do pé, e trata “das desordens provocadas na graça natural do homem pela consciência”⁵. Segundo Kleist, a graça das marionetes vem do fato de que elas têm um centro de gravidade único, simples e puro, porque elas são sem consciência. A consciência é a consequência do pecado original: ter comido a fruta da árvore do conhecimento. A graça, que vai faltar para o homem daí em diante, está ou no conhecimento infinito de deus, ou na marionete, neste corpo sem órgãos e sem consciência, animado por um centro de gravidade que ocupa o lugar vazio da consciência, e que, segundo Kleist, “não era senão o caminho que conduz à alma do bailarino”⁶.

Para o homem, situado entre Deus e a marionete, haveria um meio de achar de novo a graça: “O Paraíso é fechado e o Querubim esta por trás de nós; temos de empreender uma viagem ao redor da Terra e ver se talvez não esteja, por trás, em algum lugar, aberto de

⁵ H. von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. J.-C. Schneider, Séquences, 1991, p. 30.

⁶ *Op. cit.*, p. 23.

novo.”⁷ Quando a consciência e a reflexão se obscurecem, escreve ainda Kleist, “a graça ganha nisso, no mesmo grau, em esplendor e em soberania”; portanto, “seria novamente necessário nós desfrutarmos da Árvore do Conhecimento para cairmos novamente no estado de inocência.”⁸ Os escravos negros africanos foram transportados para o outro lado do mundo para caírem numa desgraça absoluta - carnes sem consciência, órgãos da máquina colonial sem corpo próprio. E no outro lado do mundo, neste paraíso perdido que os Conquistadores transformaram em um inferno, depois de terem sido mergulhados no vazio do Ser sem consciência, eles encontraram de novo a imanência da graça. Ela se expressa, na capoeira, por essa leveza, por essa não-afetação de que fala Kleist e que, de acordo com sua fórmula, se manifesta “no momento em que a alma (*vis motrix*) se encontra [...] no centro de gravidade do movimento”.⁹

Não se trata, entretanto, de um retorno ao centro de gravidade originário do Ser, no qual se baseiam as artes marciais, nem a uma inocência primeira, sonho romântico que Kleist conserva. Que inocência os escravos vindos da África teriam para reencontrar? Agiriam eles ainda como bons selvagens, permitindo-nos acreditar no mito de um possível retorno a uma inocência jamais perdida, pois nunca existente? Exilados de toda origem, de todo centro e terra, no cerne da abjeção a que foram condenados, fizeram para si um corpo sem órgãos que projetaram além do bem e do mal. Nenhum sonho de inocência, mas o grande jogo de uma luta cósmica em que se dança com as estrelas. Nenhum centro, mas um descentramento permanente. Nenhuma gravidade, mas um princípio de leveza. Nenhum ser, mas um eterno devir. *S’envoyer en l’air!* Lançar-se para cima, no ar!

Assim, a graça dos orixás também toca o filho ou a filha-de-santo que fez o vazio em si mesmo, para deixar vir, da África, o deus que vai possuí-lo e, assim, tornar-se deus. Se, para terminar, evoco o candomblé, é que as ligações com a capoeira são muitas. Retenho isso: o estado de graça que o jogador pode conhecer na maior intensidade do jogo é como um transe, ou, mais exatamente, pode ser comparado a este momento em que o iniciado sente o toque do deus que anuncia o transe. Aquele toque, há pouco, já o nomeei, passando, como uma aragem de vento: o nome dele é o *barravento*. O *Dicionário Aurélio* fornece essa definição: “*Barravento* S. m. 1. Bras. Toque predileto de Xangô, nos candomblés bantos. 2. Bras., BA. Ansiedade que domina a filha-de-santo antes da chegada do orixá.” O nome desse toque místico deu seu título ao primeiro filme de Glauber Rocha, mas ele designa desde muito tempo um canto e um ritmo de capoeira com os quais terminarei: *o toque barravento*.

- *Valha-me Deus*
Senhor São Bento
 - *eu vou jogar*
meu barravento

Camille Dumoulié
 Universidade de Paris Ouest-Nanterre-La Défense
 Centro de Pesquisa “Littérature et Poétique comparées” (EA 3931)

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 26.