

INDÚSTRIA CULTURAL E EDUCAÇÃO DO CORPO: NOTAS SOBRE A PRESENÇA DA CAPOEIRA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

MWEWA, Muleka – UFSC

GT: Educação Popular / n.06

Agência Financiadora: CAPES – CNPq – FUNCITEC – FUNPESQUISA/UFSC

I Introdução

A capoeira é geralmente vista como uma manifestação cultural *genuinamente brasileira*, como se fosse possível um caráter *nacional por subtração* (SCHWARTZ, 2001): uma síntese de elementos africanos com outras formas de expressão corporal aqui já existentes antes e durante o período de escravidão. Ela se combina – como jogo, luta, dança e/ou mesmo *esporte-espetáculo* – com um conjunto de outras manifestações da cultura corporal dos afro-brasileiros. Tal como mostrou Soares (1999, p. 25)

... todas as Nações africanas tiveram representantes presos como capoeiras, nas mais diversas proporções, por todo período estudado [séc.XIX]. Esses dados reforçam a idéia da capoeira ser uma invenção escrava, isto é, ter sido criada no Brasil, nas condições peculiares da escravidão urbana, mesmo majoritariamente por africanos.

A roda de capoeira é o espaço, por excelência, no qual se realiza o jogo. Ela é um universo de signos, símbolos e linguagem que simultaneamente intrigam e encantam, constituindo um *trailer* da realidade social e revelando um turbilhão áudio-visual que expressa um rico contexto e consolida um mosaico capaz de fascinar pela riqueza gestual e ritualística e, ao mesmo tempo, provocar temor pela imponência e imprevisibilidade das manobras de seus atores/sujeitos. (FALCÃO, 1999). Observamos a capoeira como uma forma de expressão/educação/pedagogia com radical étnico e de classe, ainda que, em suas novas configurações, certamente não é ela exclusiva dos afro-descendentes e a outras populações marginalizadas.

O processo de mercadorização desse aspecto da *educação do corpo* é hoje um elemento fundamental de sua constituição. Não se encontra com facilidade, no entanto, pesquisas que tenham se dedicado à evidente relação entre a capoeira e os processos da indústria cultural. Uma exceção é

o trabalho de Vieira (1989), que discute a uniformização dos movimentos corporais na capoeira e os clichês a partir daí produzidos.

Procuramos no presente trabalho apresentar alguns elementos para a compreensão do fenômeno da capoeira a partir das transformações da sociedade contemporânea expressas no conceito e nos desdobramentos da *indústria cultural*. Procuramos trabalhar com a ambigüidade do jogo: expressão/educação/pedagogia que se configura como resistência, mas também como elemento produtor de novas demandas de consumo sob os avatares do mercado¹.

II Leituras da standardização da cultura e “cultura popular”: Hall e Adorno

A cultura popular tem sempre a sua base, segundo ensina Stuart Hall (2003), em experiências, prazeres, memórias e tradições do que chamamos *povo*. Ela está vinculada a elementos que constituem o contexto e as “experiências cotidianas de pessoas comuns”. Ela se liga ao que Bakhtin chama de *vulgar* – o grotesco, por exemplo –; eis porque geralmente é contraposta à alta cultura ou à cultura de elite. Para Hall, o termo *popular* se configura em um território composto de elementos antagônicos e instáveis, elaborados em movimentos que se relacionam de forma tensa com o contexto social. Tem como principal foco de atenção a relação entre a cultura e as questões de hegemonia:

...a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade do momento, mas também a especificidade da questão, e portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como na forma e no estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar esta combinação. (IBIDEM, p. 335).

Esta combinação não teria sido apreendida pelo conceito de globalização, próprio dos países hegemônicos que acabam por querer ditar as regras normatizantes da dita cultura popular.

¹ São exemplos a *espetacularização* do jogo, a mercantilização da estética gestual, a determinação de estereótipos de beleza, alguns elementos do discurso de afirmação da africanidade, a circulação e o consumo de produtos associados, muitas hierarquias disciplinares, diversas implicações no universo escolar.

Segundo Hall, o *modernismo nas ruas* representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao *popular*, às práticas populares, ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas. A marginalidade como espaço recente de produção e reivindicação destas culturas, “é o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e no aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.” (IBIDEM, p. 338). Ela constitui também “um espaço de contestação estratégica”. Porém, não podemos nos remeter ao espaço da marginalidade simples confortável resistência, alerta Hall.

Por um lado, Hall nos mostra que o pós-moderno global se dedica ao deslocamento da distinção entre erudito e popular, mas, por outro lado, este movimento se concentraria apenas na “erudição do popular” e na “popularização do erudito”, o que em termos adonianos poderia ser caracterizado como algo produzido no contexto da indústria cultural. No caso da cultura popular ela “está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação” diante do aceno sedutor dos mecanismos da indústria cultural. Isso é verdadeiro, também, quando se trata da cultura erudita. Para investirmos num movimento que burle o essencialismo e recusarmos as oposições binárias, como magistralmente ensina Hall, não vamos nos deter aqui em falsas discussões que polarizam o erudito e o popular, na medida em que pautam os seus argumentos na valorização daquilo que cada uma dessas culturas possui de mais “autêntico”, tomando-as de forma isolada. Isso não nos ajuda a entender a complexidade que as constitui, pois, a nosso ver, são elucubrações meramente partidárias. Este tipo de abordagem só mostra o fato de “...que temos esquecido que tipo de espaço é o da cultura popular” (HALL, 2003, p. 340), contentando-nos com a visão adestrante do que ela consiste. Neste sentido, o autor defende a necessidade de, de uma vez por todas, se desconstruir o popular da forma tal como é propagado.

[...] Gramsci (...) entendeu que é no terreno do senso comum que a hegemonia cultural é produzida, perdida e se torna objeto de lutas. O papel do “popular” na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna

específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica. (HALL, 2003, p. 341).

Em relação à *cultura popular negra*, por exemplo, Hall (2003) diz que, no conjunto dos elementos que a constituem, ela tem trazido elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. Adorno concordaria com esta afirmação, mas, acrescentaria que, da forma como esta cultura se dá na sociedade administrada, ela simplesmente reproduz de forma caricatural os mecanismos de sujeição implementados por esta sociedade. Ainda em termos adornianos, podemos dizer que a insistência em tornar hegemônica esta “forma diferente” de representação se configura num agravante, pois mostra que este segmento não elaborou no plano da consciência – sem exclusivismos – a noção de ser, muitas vezes, a extensão reprodutora dos mecanismos de sujeição das forças dominantes. Segundo Hall (2003, p. 343),

[...] na cultura popular negra (...) não existem forma puras. [...] Essas formas são impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas, mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. Elas são o que o moderno é, naquilo que Kobena Mercer chama a necessidade de uma estética diaspórica.

É importante dizer que, o tema da “cultura popular” não esteve na centralidade das inúmeras questões sobre as quais Theodor Adorno se debruçou. Ele simplesmente não se dedicou a pesar esta questão, em específico, como o fizeram outros grandes pensadores, como Antonio Gramsci, por exemplo.

A partir daquilo que podemos chamar de cultura e de cultura popular – nos termos propostos por Hall (2002; 2003) – lemos o texto do Adorno, *Moda intemporal – sobre jazz*, como uma explicitação dos mecanismos de sujeição que conformam os que participam na elaboração dos elementos que caracterizam o que é chamado de cultura popular como prática oriunda das camadas subalternas. Sua satisfação ao participarem da constituição de tais elementos torna-se o principal algoz que os enclausura na pseudogratificação objetivada pela sociedade administrada. A explicitação dos elementos que conformam o

jazz na sua pobreza, assim como de certa forma o processo de elitização da capoeira, serve de júri do conceito de cultura. Por exemplo, a análise do domínio da técnica de improvisação no jazz que pode ser entendida como manifestação cultural. Adorno insiste, no entanto, na idéia da racionalidade necessária para alcançar tal intento. Para se chegar a executar tais improvisações deve-se ter claro pelo menos duas coisas: os mecanismos da sua constituição e a possibilidade que abrem de adentrar num mundo supostamente seletivo, porém, reificado, dos mecanismos de dominação. O primeiro pressupõe um sujeito esclarecido, a exemplo de Ulisses, que por sua vez deve saber os mecanismos de funcionamento dessas improvisações para poder, aí sim, executá-las. A execução destas de forma simples e desprezada com o contexto social no qual se localizam faz o sujeito desembocar na segunda afirmação (tese). É como se Ulisses, mesmo sabendo da sedução hipnotizante do canto das sereias tivesse ordenado apenas que os seus marinheiros tampassem os ouvidos com cera, sem se deixar amarrar no mastro do navio para que gozasse na fruição do canto, porém, sem se sacrificar por completo. Ao executar as improvisações de forma satisfatória, o sujeito é contemplado na engrenagem que impulsiona o funcionamento da indústria cultural. Atinge, assim, a pseudogratificação. Trabalhamos com a seguinte hipótese: se a exemplo do protótipo do homem burguês, o executante destas improvisações (dos clichês gestuais na capoeira), uma vez de posse dos mecanismos de seu funcionamento, investisse na sobrevivência no meio capoeirístico, apesar da anulação parcial da sua subjetividade, ele teria possibilidade de lográ-las. No entanto, esta hipótese tem pelo menos um problema: será que este logro estaria a salvo da possibilidade de se configurar em uma nova forma destas improvisações? Na falta de opção, só nos resta a tentativa, permanecendo na crença de que esta prática pode nos levar a “...efetuar diferenças e deslocar as disposições do poder.” (HALL, 2003, p. 339). Do ponto de vista da capoeira, isso pode se aplicar aos clichês gestuais da gramática corporal.

A capoeira quando dividida em segmentos propostos para o consumo descortina uma outra face desta hipótese. A da Capoeira Angola, por exemplo, reivindica ser a que estabelece uma articulação mais próxima com as camadas populares. Porém, não abre mão de pautar, de certa forma, a perpetuação da sua prática a partir da reprodução de algumas características que a compõe de forma a-temporal ou intemporal, a exemplo das reflexões

tecidas por Adorno (2001) sobre o jazz. E ainda valoriza aquelas releituras que atendem aos ditames da sociedade administra, a uniformização e o seu ensino em instituições educacionais formais de nível superior, pautando-se ainda em um essencialismo de sua constituição. Porém, o ritmo lento com que muitas vezes é praticada, nos oferece um contra-ponto instigante. O desenrolar do jogo, quase que “enfadonho”, e as cantigas exaustivamente repetidas, por exemplo, desacatam qualquer pressuposto de aceleração frenética na experiência do jogo. Isto é, no momento em que a Capoeira Angola é jogada de forma lenta com cantigas baseadas apenas em algum refrão, que por sua vez, são repetidas de forma exaustiva, podemos localizar aí, o germe da contradição do ritmo frenético, efêmero e cambiante imposto pela sociedade como um todo. Por outro lado, o segmento que surge enquanto uma das alternativas a esse quadro, a Capoeira Contemporânea (o próprio nome já a identifica), sujeita os agentes aos mesmos ditames: a adaptação, do capoeira, de acordo com o contexto onde joga, se configura em uma das suas características principais. Ou seja, os que se autodenominam praticantes deste segmento advogam a favor da coexistência de múltiplos registros “intelecto-corporais” dos diferentes segmentos que compõem esta manifestação. Isso a transforma em representante dos ideais globalizantes. A sua prática se dá na exteriorização destes registros de acordo com o contexto onde se encontram.

Esta adaptabilidade – não confundir com as noções de *identidade flutuante* ou *nomadismo* – a diferentes situações e ocasiões, se desprovida da história, pode transitar por alguns caminhos tortuosos. Por um lado, caracteriza o sujeito contemporâneo apto a se sobressair em diferentes situações (rodas e jogos); por outro, coloca em prática o exercício da sua subjetividade na medida em que permite à pessoa gestualizar a capoeira conforme a sensibilidade em uma dada ocasião. Pode também explicitar uma suposta “fragilidade”/descomprometimento do sujeito desprovido de registros corporais contundentes de algum segmento da capoeira, por exemplo. Esses registros teriam a função de parâmetros que supostamente o sujeito traz consigo, de acordo com a sua formação. O fato de participar em diferentes realidades da capoeira não subentende a compreensão, por parte de quem participa, da diversidade que constitui estas culturas da capoeira. “Mas, reconhecer outros tipos de diferença que localizam, situam e posicionam...” (HALL, 2003,

p. 346) estes segmentos, torna-se um desafio utópico na prática e na coexistência das diferentes capoeiras.

III Percepções da Crítica Cultural e Indústria Cultural no contexto da manifestação cultural

O conceito de indústria cultural procura fazer a crítica à diluição dos indivíduos ofuscados pelos mecanismos que constituem a lógica do seu funcionamento. A diferenciação entre indústria cultural e cultura de massa se deve ao fato de a segunda excluir de antemão a interpretação que agrada aos que indiferenciam a “massificação da cultura”. (ADORNO, 1978). Este esclarecimento é primordial para amenizar a euforia dogmática e a promiscuidade com que muitas vezes o conceito da indústria cultural é tomado, no imaginário coletivo, desprendendo-o freqüentemente da extensa obra frankfurtiana. As reflexões elaboradas a partir deste conceito se diluem em várias obras e análises de Max Horkheimer e principalmente Theodor W. Adorno.

Na indústria cultural, a mutabilidade de um produto, até mesmo a cultura se tomada com esta conotação, é regrada pela aceitação no mercado para o qual é produzida. O produto é produzido para a sociedade para suprir as demandas por ele criado. A massa que é julgada como “não-pensante” poucas vezes se dá conta dos mecanismos psicológicos que a induzem a consumir um certo produto, seja ele qual for. Portanto, como observou Vaz (2003a), cabe sempre perguntar quais são as demandas psíquicas que as pessoas têm, as quais a indústria cultural se propõe a satisfazer.

Os padrões comportamentais são conformistas e substituem os da consciência no contato com os bens culturais. E nos agrada a idéia de pensarmos que somos coagidos por um certo fluxo de consciência durante o processo de consumo. Alguns motivos podem levar a esta ocorrência, um deles é a ausência do comprometimento na formação dos órgãos governamentais, que delegam esta função para os meios de entretenimento, como novelas, programas de auditórios, “musicais”, shoppings centers, parques de diversão, manifestações culturais em geral, dentre outros. Assim,

Na Alemanha, a incapacidade de submeter a vida a um controle teve um efeito paradoxal. Muita coisa escapou ao mecanismo de

mercado que se desencadeou nos países ocidentais. O sistema educativo alemão justamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato (HORKHEIMER; ADORNO, 1986, p. 124).

Portanto, o esquema da indústria cultural possui suas brechas. Porém, muitas vezes somos impedidos de percebê-las diante do contentamento de que tudo está dado. Típico daqueles que se revestem do manto “branco” que os próprios dominadores lhes emprestam, a juro alto, para apontar com o indicador qual cultura deve ou não ser seguida. A saber, os críticos culturais ou da cultura. Vítimas do próprio ofuscamento infligido às classes subalternas no exercício do papel de carrasco com os seus iguais.

Neste sentido, tensionamos ainda mais a teoria crítica, nas reflexões de Theodor W. Adorno (1978, 1986, 1993, 1995a, 1995b, 2001 e 2002), com os *estudos culturais* na figura de Stuart Hall (2002; 2003). Em síntese, os estudos culturais, segundo Stuart Hall (2003, p. 131), se dedicam,

[Ao] trabalho intelectual sério e crítico [para o qual] não basta o interminável desdobramento da tradição, tão caro à história das idéias, nem tampouco o absolutismo da “ruptura epistemológica”, pontuando o pensamento em suas partes “certas” e “falsas” [...] o que se percebe é um desenvolvimento desordenado, porém irregular. [...] Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também como que os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriadas no pensamento e fornecem ao Pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência.

Neste sentido, o que significa nos tempos atuais a crítica da cultura? É legítimo nos mantermos aprisionados a conceitos que vêem a cultura sempre como algo que salvará a humanidade do mal onde ela própria se colocou? É fato consumado pré-concebermos o bem estar social a partir do acesso à cultura, à educação? A cultura como construto social

traduz em alguma medida as identidades construídas ao longo dos tempos por uma dada sociedade? Ou seja, a partir da observação da produção cultural de uma sociedade, podemos pressupor os valores disseminados naquele momento histórico?

Poder-se-ia dizer que, diante do contexto transnacional com o qual nos deparamos na contemporaneidade e na medida em que o indivíduo possui uma identidade *en mouvement*, se re-significarmos o caráter inato com a qual concebemos as identidades nacionais, a compreenderíamos como formada e transformada no interior da *representação*. (HALL, 2002, p. 48). De certa forma a noção mitológica² está presente no processo da constituição das culturas nacionais que se consolidam na sua compreensão como “comunidades imaginadas” que subentendem as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança. (HALL, 2002).

Não é mais possível sustentar cegamente conceitos como o de ‘brasilidade’ sem abordá-los senão como constructos sócio-culturais que podem e devem ser questionadas enquanto participantes de uma idéia totalizante que tende a apagar pluralidades e impedir a configuração de outras formas de identidades e fronteiras culturais. (ALMEIDA, 1998, p. 123-124).

A liberdade de transitar entre as diferentes culturas, intensificada com o processo de globalismo, nos tira a possibilidade de localizarmos espacialmente um local único de alguma produção cultural. Como por exemplo, a capoeira, cuja realização e disseminação são possibilitadas a partir das representações dos grupos de capoeira – filiais – espalhadas por todo o mundo. Como se vê, a chamada cultura popular é submetida ao usufruto dos meios de diluição das capacidades humanas aos mandos e desmandos da lógica do mercado. Como fenômeno cultural, a capoeira atende a afirmação de Adorno (2002), segundo a qual, na destilação dos “valores culturais”, a cultura se entrega às determinações do mercado. Ela os confirma na reafirmação de um dado discurso que, em última análise, pretende a subserviência.

Podemos citar alguns grupos de capoeira, como Abada, Beribazu, Capoeira Brasil, Muzenza e Senzala, dentre tantos, como aqueles que possuem representações que estabelecem um vínculo didático-pedagógico nas diferentes localidades do globo. A leitura

² A noção de mito, neste texto, se baseia em Barthes (1993).

destas representações deve pressupor a noção da *invenção das tradições*. (HOBSBAWM; RANGER, 1984).

A noção de invenção de tradições, para nós, não sugere a criação de capoeiras que buscam a sua adaptação à sociedade administrada a partir no afã de legitimar discursos e práticas que se propõe à dominação. O conceito de invenção das tradições permite o exercício de diferenciação da Capoeira Regional³ e da reafirmação da Capoeira Angola que se compreendem espaços de lutas contra-hegemônicos frente aos mecanismos de sujeição colocados pelas camadas dominantes. No processo de questionamento destes mecanismos, a radicalidade da *crítica imanente*⁴ é imprescindível. Porém, muitas vezes, os que se dizem críticos exercem a função de degustadores que não hesitam em fazer uma expressão de agrado para os clientes, mesmo quando estes lhes causam repúdio. E não são tomados pelas vaidades mundanas diante dos seus mantenedores, ao abdicarem do que realmente pensam na avaliação de uma obra quando esta não for do agrado do responsável pelos seus vencimentos, ajudando assim “...a tecer o véu da objetividade do espírito dominante.” (ADORNO, 2001).

A crítica cultural deve dedicar-se de fato a levar o esclarecimento através da prática cultural, num movimento de constante superação. Deve perceber o possível caráter emancipador contido em alguns dos elementos construídos pela e na cultura na permanente tensão com outras práticas sociais.

Neste sentido, Umberto Eco (1990), afirma que a crítica não deve pretender ser a única e nem a última verdade, mas oferecer subsídios contundentes para se pensar a maneira pela qual a sociedade se constitui e, por conseguinte, reger as nossas ações.

No auge da sua arrogância, o crítico da cultura não escapa de oferecer a primeira face, ao ler a afirmação de Walter Benjamim, de que todo o documento de cultura é um documento de barbárie e o conhecimento que faz reconhecer isso é também um ato bárbaro. A outra face é esbofetada ao ler a seguinte afirmação de Adorno: “a crítica cultural

³ Movimento de transformação cultural num momento importante da política nacional, a era Vargas, que buscava a criação de pilares que pudessem legitimar uma prática de “ginástica nacional”. A respeito deste tema, consultar Vieira (1998).

⁴ Crítica imanente é aquela que “não se limita ao reconhecimento geral da servidão do espírito objetivo, mas procura transformar esse reconhecimento em força de observação da própria coisa” (ADORNO, 2001, p. 23).

encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie, escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento que temos de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. A cultura que se pretende crítica agrega no seu curso o diagnóstico dos mecanismos de sujeição do humano investindo no seu logro ao trazê-los no plano da consciência. (ADORNO, 1995a; 1995b).

IV Cibercapoeira: Reflexões acerca de alguns sites

Dentre os meios de comunicação de alcance para o grande público podemos dizer que a sub-rede mundial de computadores (www), depois do rádio e da televisão, se configura na mais recente forma de divulgação abrangente. A análise dos mecanismos de sujeição em que a internet se pauta, por si só já justificaria a produção de um trabalho. Portanto, não pretendemos mergulhar com profundidade na análise destes mecanismos de forma geral e sim localizar como os grupos se identificam nos *sites* na perspectiva de (con)formação das subjetividades dos capoeiras-cibernautas.

Num universo de mais de dez mil (10.000) *sites* que veiculam informações a respeito da capoeira, não seria inverdade afirmar que os capoeiras, como qualquer cibernauta, de alguma forma, pautam as suas ações também a partir das informações obtidas nas páginas dos grupos na Internet.

Conectado na tela, através de movimentos e comandos de *mouse*, os nexos eletrônicos das infovias, o cibernauta vai unindo, de modo a-seqüencial, fragmentos de informação de naturezas diversas, criando e experimentando, na sua relação com o potencial dialógico da hipermídia, um tipo de comunicação multilinear e labiríntica. [...] ...as habilidades que são adquiridas com a prática da navegação, além de serem conduzidas por inferências mentais ricamente tramadas, estão também alicerçadas no desenvolvimento simultâneo dessas complexas operações mentais com reações sensório-receptivas não menos complexas. (SANTAELLA, 2004, p. 35-36).

Além, dos *sites*, a internet abriga diversas listas de discussão de diferentes naturezas sobre capoeira. Para efeito de análise recortamos os *sites*⁵ que se declaram “oficiais”⁶ dos

⁵ Os *sites* visitados e as datas de acesso foram os seguintes: *MUZENZA* – www.muzenza.com.br - 12/01/04, *SENZALA* – www.senzalacapoeira.cjb.net/ 12/01/2004; *ABADÁ* *CAPAOEIRA* –

grupos selecionados (um de cada). Os *sites* de uma forma geral possuem alguns ícones ou links que são comuns para a maioria deles: galeria de fotos; eventos; notícias dos grupos em questão; “cadastre-se” (na maioria opcional); como fazer para entrar em contato com os responsáveis pelo grupo e com o *webmaster*. Dois dos cinco *sites* pesquisados possuem um link especial a respeito da biografia de seus fundadores (Muzenza e Abada) e dois de um dos seus responsáveis pelo grupo (Capoeira Brasil e Senzala). O grupo Beribazu se estrutura em núcleos, cada qual com seu responsável.

Nos *sites* nos quais há uma veiculação de assuntos que podemos classificar como “acadêmicos”, o responsável, isto é, quem assina os textos mais importantes, é sempre alguém com autoridade universitária. Se ele não for conhecido nacionalmente ou no universo específico da capoeira, a sua formação acadêmica vem acompanhando o nome na assinatura da matéria. Isso é percebido nas matérias sobre a história da capoeira, cujos autores são pesquisadores como Carlos E. L. Soares, Luiz Renato Vieira, Frederico Abreu, Jair Moura, entre outros. Nas matérias que se relacionam à preparação técnica e física, tratando de alongamento, cuidados com a alimentação, recomendações sobre boa saúde, etc., são especialistas com a devida formação no assunto que as assinam. É importante afirmar que estas matérias fazem parte da grande maioria dos *sites*. Esta prática pode ser comparada a de diversas revistas ilustradas, mais precisamente aquelas dirigidas ao público feminino, como por exemplo, a *Boa Forma* e a *Capricho*, mas também às revistas de capoeira. Segundo Castro (citado por SANTAELLA, 2004, p. 127), “...a imprensa recorre ao especialista – profissional que tem espaço e sucesso garantidos em revistas femininas – para dar dicas acerca dos cuidados com o corpo no campo da sexualidade, moda, dieta, beleza e exercícios físicos”. E ainda, conclui Santaella (IBID., p. 127): “O que se encontra, nas mídias, em suas colunas de aconselhamento, é a proposta de um ideário religioso/esportivo de mandamentos e de maratonas a serem seguidos e vencidos.”

www.abadacapoeira.com.br/frame.html, 13/01/04; *CAPOEIRA BRASIL* – www.grupocapoeirabrasil.com.br, 13/01/04; *GRUPO DE CAPOEIRA BERIBAZU* – <http://www.beribazu.triger.com.pl/beribazu/linki.php3> – www.beribazujoinville.rg3.net, 14/01/04.

⁶ Esta informação foi confirmada em entrevistas com três professores de grupos (*sites*) pesquisados e por meio da comparação entre os vários *sites* existentes destes grupos. Vale dizer também que, alguns *sites* de um mesmo grupo são praticamente idênticos, variando apenas algumas configurações ou fotos.

Os *sites* funcionam como cartões de visitas dos grupos, utilizando artifícios como o emprego de diversos idiomas, além de outros tantos, para atender à configuração atual do universo da capoeira globalizada. Alguns grupos possuem *sites* totalmente em inglês e outros disponibilizam outras línguas.

Um outro motivo que nos leva a equiparar a configuração dos *sites* com as das revistas é o fato de um deles trazer, como conteúdo da sua página, *quelque message de courage*. A mensagem de cunho pretensamente filosófico versa sobre a questão de se conquistar as coisas a partir do próprio “esforço”. Uma primeira leitura pode levar à interpretação de tal mensagem de maneira a realçar a autoconfiança dos cibernautas. Porém, uma leitura mais crua, sem adornos, mas com dor, a entende como uma expressão para nos conformarmos com o sofrimento que passamos para conseguir galgar alguns degraus na vida na direção do sucesso. A mensagem atrela o sucesso ao sofrimento, em uma palavra, quem sofre mais é digno de glória. Na contemporaneidade, este seria digno para infringir as amarguras pelas quais passou nos corpos daqueles com os quais se relaciona, mais uma vez confirmando a noção de educação pela dureza ao qual Adorno se referiu.

Se tudo é fácil desde o princípio, não podemos nos tornar pessoas de essência e de caráter. É superando os dolorosos reveses que conseguimos criar uma radiante história de triunfo que brilhará eternamente. É isso que torna a vida tão emocionante e agradável. Em qualquer campo de empreendimento, as pessoas que vencem e crescem como seres humanos estão avançando para o sucesso e a vitória na vida. (www.beribazujoinville.rg3.net, 2004).

É difícil não vincular a leitura deste pequeno fragmento com os mecanismos de conformação, na miséria dos subalternos, colocadas pelas forças de poder. Ou melhor, com aqueles que outrora tinham a responsabilidade de civilizar-nos, em última análise, educar-nos com o aval divino. O meio pelo qual esta mensagem é veiculada se configura numa atualização daqueles mecanismos de reificação utilizados pelos catequizadores, porém com o aval do ente que domina, e de certa forma, dita as nossas ações na contemporaneidade, a saber, os senhores dos meios de comunicação. É importante perceber que se os meios que

veiculam informações, como a internet, por exemplo, não forem utilizados apenas como tecnologia, eles se configuram, no nosso ponto de vista, em mais uma nova forma de aprisionamentos das nossas subjetividades tão cerceadas na contemporaneidade. É cada vez comum devotarmos afetos que não conseguimos compartilhar com os nossos semelhantes para as máquinas desejadas que os responsáveis pela indústria cultural disponibilizam com extrema prontidão. Oferecem-nos desde personagens com os quais nos identificamos mais do que com o nosso vizinho, até bichinhos virtuais (eletrônicos) cuja *fome sem corpo* nos preocupa mais do que aquela dos dois terços da população mundial que no patamar da miséria. Será que não é este tipo de subjetivação que as novas condições de vida buscam implementar? Esta é a nova forma de subjetivação exigida no mundo contemporâneo? Se respondermos afirmativamente a estas duas questões poderá ser dito que estamos marchando com a mesma convicção do animal que vai ao encontro do seu carrasco no matadouro. Enfim, caminhamos com a mesma desorientação do mosquito em direção ao vidro (transparente) ao ser afugentado num ambiente sem saída.

V CONSIDERAÇÕES Finais: Pistas para superação da ordem da indústria cultural

A massificação da capoeira, na condição de um mecanismo de controle das massas, pode ser considerada um grande perigo para a manutenção das tradições – não no sentido de estagnação cultural ou da busca de uma capoeira pueril –, que se fazem importantes na cultura do jogo, pois podem ser observadas como o pilar referencial para a resistência à coisificação. Referencial no sentido de nos mostrar, por exemplo, quais eram as estratégias de subversão utilizadas por aqueles que ainda viviam na escravidão factual não intermediada pela falsa liberdade de escolha difundida na contemporaneidade.

No marco do pensamento dos autores da *Dialética do esclarecimento*, do ponto de vista da análise do esporte, podemos vislumbrar uma possibilidade de formação na experiência do *fair play*, quando reconhecemos a fraqueza do outro. Neste sentido, trabalhamos com duas hipóteses em relação ao jogo da capoeira. A primeira é pensar neste ato no jogo da capoeira, entendê-la como um constante *fair play*, ou seja, *um jogo de perguntas e respostas constantes*. Que só existe na continuidade dos movimentos em dupla

(num processo permanente de abdicação da síntese). O *jogo jogante* demanda a não finalização dos golpes traumáticos – que acabariam com o jogo, como acontece na finalização de várias lutas –, num constante reconhecimento dos limites do outro. Isso nos possibilitaria vislumbrar uma formação para uma nova sensibilidade do sujeito no jogo da capoeira.

A segunda hipótese é tenta pensar no jogo da capoeira para a superação do *mimetismo*: no sentido de diluição do *sujeito no outro*, que não está limitado em compartilhar “da verdade” de *alter*, mas sim, em se anular frente à “verdade” do outro. Pode haver, no jogo da capoeira, num primeiro momento, uma dissimulação da aceitação do “ritmo” imposto pelo outro num processo mimetista. Porém esta só é uma pré-elaboração das possibilidades de inversão dessa imposição. Primeiro apaziguamos a “ira” do outro nos assemelhado a ele para poder impor, num processo relacional, a nossa “verdade”, ou melhor, o nosso “ritmo”. Essas manobras ocorrem constantemente num processo de permanente superação e questionamento da hegemonia e pressupõem um movimento constante de construção de novas estruturas na excelência do jogo, no qual se sobressai “a imprevisibilidade das manobras dos jogadores.” (FALCÃO, 1999).

Referências

ADORNO, T. W. A indústria cultural . In: COHN, G. (Org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Edusp, 1978.

_____. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. Trad. Luiz E. Bicca e revisão da trad. Guido de Almeida. São Paulo 2^a ed. Editora Ática, 1993.

_____. **Palavras e sinais: Modelos críticos 2**. (Trad. Maria H. Ruschel; supervisão de Álvaro Valls) Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

_____. **Educação e emancipação** (Trad. MAAR, W. L.) Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo, Editora Ática, 1^a Ed. 2^a Impressão, 2001.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. (Trad. Júlia Elisabeth Levy...[et all.]. – São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, T. V. de. **A ausência lilás da semana de arte moderna: O olhar pós-moderno**. Florianópolis: Coleção ensaios – Letras contemporâneas, 1998.

- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- BARBIERI, C. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: DEFER, Centro de informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA), 1993.
- BRETAS, M. L. A queda do império da navalha e da rasteira: a república e os capoeiras. Rio de Janeiro: Cadernos Cândido Mendes, Centro de estudos Afro-Asiáticos, Junho 1991.
- ECO, U. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FALCÃO, J. L. C. Proposta de unidade didática de capoeira para o quarto ciclo do ensino fundamental. In: KUNZ, Elenor. **Didática da Educação Física**. Ijuí: Unijuí, 1999.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro) 7^a ed. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende...[et all]. Belo Horizonte: Edição UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Trad. Celina C. Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- PIRES, Antonio L. C. Simões. **A Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890 – 1937)**. (Dissertação de Mestrado), História, Campinas – SP, UNICAMP, 1996.
- _____. **Movimento da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-19950)**. Tese (doutorado em História), Departamento de História. Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SCHWARTZ, R.. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SOARES, Carlos E. L. **A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial**. Rio de Janeiro: Access, 1999.
- _____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850**. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: UNICAMP, 2002. 608p.
- VAZ, A. F. Da polifonia do corpo à multiplicidade de sua educação. In: *Perspectiva*: Revista do centro de ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, v. 21, n 1, Janeiro/Junho 2003.
- VIEIRA, L. R. **O jogo da Capoeira: Corpo e Cultura popular no Brasil**. Rio de Janeiro: SPRINT, 1995.
- _____. Criatividade e clichês no jogo da capoeira: A racionalização do corpo na sociedade contemporânea. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte 11 (1)**. Páginas 58-63, 1989.

ZUIN, A. Á. S. O corpo como publicidade ambulante. In: **Perspectiva: Revista do centro de ciências da Educação**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC: NUP/CED, (v. 21, N^o 1, Janeiro/Junho), 2003.