



A dimensão originária das vivências em capoeira: a natureza primordial da musicalidade no jeito que o corpo dá

**The originary dimension of the experiences in capoeira: the primordial
nature of musicality on the born-at-the-moment body movements**

**Pedro Henrique Martins Valério
Cristiano Roque Antunes Barreira**

Universidade de São Paulo
Brasil

Resumo

O objetivo deste trabalho é compreender os sentidos inerentes à musicalidade vivida em capoeira. Para tanto, se procede seguindo os passos de Edmund Husserl (1859-1938) no enquadre de uma arqueologia fenomenológica das culturas. Os relatos de mestres de capoeira, produzidos sob escuta suspensiva e transcritos, foram analisados mediante sucessivos cruzamentos intencionais. Muitos mestres relatam o atravessamento desta experiência musical que, desde um registro pré-reflexivo, conduz à ação seus corpos durante o jogo. Os resultados descrevem uma afecção musical crucial que inaugura intersubjetivamente uma abertura corpóreo-psíquica aos sentidos dos acontecimentos da roda. Tal abertura se mostra no compartilhar pré-reflexivo de sentimentos próprios à capoeira, em que capoeiristas manifestam-se de modo cultural e existencialmente autêntico. Aprofunda-se a análise à luz do diálogo com a literatura destacando-se a operatividade intersubjetiva da dimensão psíquica no corpo a corpo em ação, articulando-se com as investigações de Husserl sobre o substrato originário das experiências do Outro. **Palavras chave:** capoeira; fenomenologia; corpo; musicalidade.

Abstract

This piece aims to identify and comprehend the experiential meanings which are essential to the configuration of the experiences lived through the musicality in capoeira. In order to accomplish that, the chosen procedure was to follow Edmund Husserl (1859-1938) footsteps in the framing of a Phenomenological Archeology of cultures. The "mestres de capoeira" (masters) reports, obtained through suspensive listening and transcribed, were analyzed with successive and deliberate intersections. Many "mestres" report the crossing of this musical experience which, from a pre-reflexive record, leads their bodies to action during the game. The results describe a crucial musical affection that unveil, intersubjectively, a corporeal-psychical openness to the meanings of the occurrences at the "roda". Such openness shows itself on the pre-reflexive sharings of feelings specific to capoeira, in which the "capoeiristas" (capoeira practioners) show themselves culturally and in an existentially authentical way. This analysis is deepened through a dialogue with Literature, highlighting the intersubjective functionality of the psychical dimension of the bodies in action through connections with Husserl's work on the original substract of the experiences of the "Other".



Keywords: capoeira; phenomenology; body; musicality.

Introdução

A capoeira é uma manifestação cultural afro-brasileira. Combinando luta, dança, jogo e brincadeira, é dotada de dimensões simbólicas, políticas e sociais (Sodré, 2002). Nota-se um elemento essencial para sua prática: a musicalidade e a estreita relação dinâmica entre a sua execução e o jogo (Diaz, 2017). Contudo, tal dimensão musical da prática, não raro, surge como tão difícil de ser descrita que tange à ordem do indizível. Por outro lado, entre capoeiristas e pesquisadores, volta-se sempre a discutir sobre seus significados, sua percepção e execução adequadas. Estas, constantemente evocam sentimentos, emoções e qualidades de experiência compreendidas como sagradas ou religiosas, em grande medida rebeldes a explicações racionais (Varela, 2013). Tal dificuldade incide de modo intenso sobre a investigação da dimensão afetiva da musicalidade em capoeira: sobre este ponto, para alguns, as descrições sobre a experiência musical de capoeiristas experientes chega a desafiar teorias e abordagens metodológicas (Downey, 2002). Há investigações fenomenológicas sobre capoeira no campo da antropologia que, quando não se debruçam sobre a experiência musical de modo exclusivo (Downey, 2002), a tem como ponto crucial nos processos de seu aprendizado (Downey, 2005) inclusive, entre diferentes vertentes compreendidas como tradicionais, como é o caso da capoeira angola e da capoeira regional (Zonzon, 2017)¹. Tais investigações se detêm sobre processos de aprendizagem e incorporação de saberes próprios à capoeira, no sentido de suas modalidades culturais de habitualidades sensório motoras.

Porém, independentemente de se tomar partido entre as diversas linhagens e segmentos da capoeira, ou simplesmente antes de se adotar um recorte de pesquisa circunscrevendo apenas determinado segmento, o fenômeno em questão é a capoeira em toda sua amplitude de manifestação. A considerar tal questão pelo prisma das análises da experiência vivida em capoeira, aqui realizadas, com 15 mestres² de diferentes vertentes e longa experiência prática, se observam elementos essenciais à capoeira, nem sempre exclusivos de uma ou outra. Sem dúvida, entre os angoleiros, pelo menos no que se refere aos mestres mais

¹ A capoeira angola é apresentada, em linhas gerais, como a capoeira dita tradicional, que tem em Mestre Pastinha seu precursor na primeira metade do século vinte, em resposta à criação da Capoeira Regional por Mestre Bimba nesta mesma época e que inaugurava uma vertente mais eficiente frente a outras modalidades de luta, revestindo-se de uma identidade nacionalista. Mestre Pastinha responde defendendo a Capoeira Angola na base de suas origens africanas e tradicionais.

² As entrevistas foram realizadas mediante aplicação de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e integram pesquisa mais ampla já realizada (Valério, 2014).



experientes, há maior intensidade constitutiva de determinados elementos essenciais, conforme se pode reparar em uma observação de como estes se configuram mais profundamente em suas experiências³, conforme as entrevistas realizadas aponta⁴. Por outro lado, exatamente por haver exceções e uma complexidade única, seja em relação ao modo de configuração destes matizes de sentidos vividos em cada capoeirista em particular, ou oriundo de diferentes vertentes, conforme cada trajetória pessoal em capoeira observada, se compreende cada capoeirista como um complexo singular de manifestação de sentidos vividos essenciais à capoeira. Esta configuração pessoal de sentidos vividos, não necessariamente encontra correspondência plena com o que uma cultura geral da capoeira atribui, enquanto saber e vivência, ao capoeirista singular oriundo de uma ou de outra vertente.

No caso do presente trabalho, orienta-se por uma perspectiva fenomenológica clássica em psicologia própria ao estudo de fenômenos culturais (Valério & Barreira, 2016c). Deste modo, sem se apartar das estruturas intersubjetivas e intercorporais próprias ao fenômeno, volta-se sobre o mesmo com atenção também às suas dimensões psíquicas – relativas ao domínio das emoções, sentimentos e impulsos – e espirituais – domínio dos atos avaliativos, reflexivos e da vontade (Ales Bello, 2019). Em capoeira, tais dimensões são invariavelmente atuantes na experiência musical, perfazendo assim uma estrutura intencional própria ao fenômeno (Valério, 2014; Valério & Barreira, 2016a; Valério & Barreira, 2016b). Deste modo, penetram-se suas habitualidades corporais enquanto domínios implicados na totalidade da experiência, conforme a perspectiva clássica da fenomenologia (Massimi & Mahfoud, 2007). Tal implicação também é válida para a investigação das habitualidades motoras sensoriais que, no seio das pesquisas em psicologia orientadas metodicamente pela fenomenologia clássica, são compreendidas como normas sensíveis com dimensões culturais bem demarcadas (Barreira, 2017b). Portanto, a presente proposta investigativa traz aprofundamentos inéditos para a compreensão das experiências musicais em capoeira: investigando quais os seus sentidos para

³ Angoleiro é o termo utilizado para designar aqueles capoeiristas que aprenderam com mestres pertencentes a determinadas linhagens mais tradicionais e antigas da Capoeira. Muitas vezes, pode significar um título de autenticidade e originalidade ao capoeirista em relação aos saberes necessários para portar tal título.

⁴ Dentre os quinze mestres entrevistados, nove se denominam angoleiros. Em posterior comparação das unidades de sentido das vivências destes mestres, em relação às unidades de sentido das vivências de mestres não angoleiros, todas obtidas por meio de análise fenomenológica, foram verificadas tais predominâncias de determinados sentidos vividos em mestres angoleiros. Contudo, tal predominância não é plena e há exceções: mestres não angoleiros também revelam uma configuração complexa com presença marcante de diferentes sentidos vividos que, embora predominem nas experiências de mestres angoleiros, não lhes são exclusivos.



aqueles que os vivenciam, se dão os primeiros passos rumo à compreensão da modalidade cultural das estruturas destas experiências também no registro psíquico, intersubjetivo e existencial, empreendimento sem equivalentes encontrados na literatura. Além disto, nota-se também que as pesquisas sobre a capoeira que tomam a sua experiência musical como tema são escassas.

Este artigo realiza, portanto, uma continuação da investigação fenomenológica rumo aos sentidos e estruturas de experiência em capoeira que já ganhou seus primeiros contornos em resultados anteriormente apresentados, seja investigando as vivências em capoeira em sentido mais amplo (Valério, 2014; Valério & Barreira; 2016), ou sobre as vivências comunitárias da roda de capoeira (Valério & Barreira, 2016b). Assim, por meio de uma abordagem fenomenológica clássica orientada para a investigação de fenômenos culturais (Ales Bello, 2019; Valério & Barreira 2016c), acessam-se algumas condições de possibilidade vivenciais à sua manifestação. Em continuidade com resultados obtidos em estudos anteriores (Valério, 2014; Valério & Barreira, 2016a, 2016b), o objetivo deste trabalho é, portanto, identificar e compreender os sentidos vividos essenciais à configuração das vivências musicais em capoeira⁵.

Descrição etnográfica introdutória ao modo como a capoeira se dá em suas relações com a musicalidade

A descrição que se seguirá sintetiza o acontecimento de uma roda de capoeira. Para tanto, toma-se como referencial as experiências do primeiro autor deste trabalho em sua atuação enquanto capoeirista. Esta atuação está, no caso da presente descrição, circunscrita às rodas de capoeira ocorridas entre os anos de 2007 e 2016, sob o comando de Mestre Ananias (1924-2016). Tais rodas se realizavam em sua "academia" - "Casa Mestre Ananias: Centro Paulistano de Tradições Baianas" - situada na cidade de São Paulo, capital. Nesta época, para o início das rodas de capoeira que ocorriam semanalmente, os capoeiristas se reuniam em torno do mestre. Preparam-se os berimbaus, organizam-se os demais

⁵ Enquanto continuidade, o presente trabalho não apenas se articula com descrições fenomenológicas já desenvolvidas, mas têm um vínculo de necessidade de sentido com as mesmas, perfazendo o prolongamento analítico ora tratado. A menção aos mesmos serve para expor facetas e momentos desta estrutura de sentido maior, cada qual essencial, a seu modo, às vivências em capoeira. Retomá-los é necessário para que se possa avançar em investigações mais específicas como as executadas aqui, articulando ramificações analíticas sem repetir exposições já publicadas nos estudos citados. Por isso, durante as análises, seus respectivos resultados são mencionados sinteticamente, a fim de que se prossiga mais objetivamente na direção do domínio vivido aqui abordado, sinalizando a fundamentação das passagens que descrevem sinteticamente elementos necessários à continuidade analítica, de modo a expor os seus estatutos de validação científica.



instrumentos. Antes e durante a afinação dos berimbaus os camaradas de vadiagem e visitantes vão chegando. Aos poucos vão se reunindo os capoeiras.

Nas palavras do mestre sobre a bateria – conjunto de instrumentos - “quem sabe, sabe, quem não sabe, sabão!”. Os berimbaus estão preparados. Chega-se o momento das primeiras “tacadas”, tenta-se afinar, junto aos outros tocadores, o encontro dos sons oriundos de cada berimbau. Mexe-se em cada um deles, aqui e ali, mais tensão, menos tensão. Tenta-se apurar a escuta, caso haja falha, ouve-se: “Você não tem ouvido?! O som não tá conjuminando! Eu quero o som do berimbau um dentro do outro! Entendeu?!” O que é o som de um berimbau dentro do som de outro? O que é conjuminar? Com o tempo, numa concentração sensivelmente entregue ao encontro entre as vibrações emanadas de cada berimbau, aos poucos, o ouvido atigado permite experimentar determinada harmonização. Com mais suavidade os poros são atravessados, o encontro dos sons desliza suavidades nos ouvidos, envolve sem agressões e se espalha pairando macio no ar. Sem escorregar em chão ensaboado sabemos que, quando há afinação, há e pronto! Não sobra dúvida entre todos aqueles que não escorregaram, muitas vezes sem necessidade de qualquer troca de palavras para confirmação: olhares bastam. O mestre dá sua aprovação, nas palavras dele: “berimbau é tudo na vida rapaz!”.

Este primeiro encontro une a todos. Para aqueles que aprenderam a ouvir sensível e objetivamente o resultado harmônico do encontro sonoro e o evidenciam imediatamente em consenso, é hora de começar a roda. Toca-se um pouco em volta do mestre e, este, “tira” suas primeiras cantigas, uma forma ritual de aquecer e testar a bateria, reunindo em volta os demais capoeiristas ao aguardo do início da roda. O mestre canta as primeiras cantigas experimentando a bateria em cima do tom, no som dos berimbaus “conjuminados”, nas palavras dele, tudo “em cima da letra!”. Começado o trabalho, tacadas firmes e limpas tiram estalos límpidos e suaves de cada berimbau, descidas e subidas nas intensidades das pancadas em acordo com o volume da voz do mestre. Entram poucos repiques ou sacolejos no ritmo que o intensifica, o atravessa em sucessivas inconstâncias harmonizadas. Deslizantes, estas variações perpassam ou complementam os desenhos da melodia cantada. O berimbau mais grave, o berra-boi, é quem improvisa mais, um ou outro dos dois berimbaus que complementam a bateria – o berimbau gunga ou médio e o berimbau viola -, cada qual, um tanto mais agudo em relação ao berra-boi, executam marcações rítmicas constantes, ou variações pontuais, tudo no momento certo, tudo em sintonia complementar com as primeiras repicadas do berra-boi. Este improvisa em suas andanças pelas trilhas da melodia. Os demais instrumentos mantêm o pulso da marcação rítmica, porém, um dos dois pandeiros



comparece também nesta conversa, com algumas rufadas temperando o ritmo. Primeiros toques e rufadas malandreadas do mestre nos tambores – também afinados rigorosamente - entram conjuminando, preenchendo vazios e, às vezes, ganhando-os, sem agredir a atuação dos demais: dá-se ainda mais vida à bateria. A presença dos tocadores e cantadores é inteira. Em havendo desvio das atenções-presenças, o mestre chama: “Ei! Olha aqui rapaz! Vamos todo mundo reconcentrar!”. Em sua fala intensa, sua voz e corpo parecem agarrar e reunir a todos com força, é assim que nos soa o “reconcentrar”, como um chamado mais a fundo do que um simples pedido de atenção. Caso qualquer repique ou dobra – improvisos -, quebre de fato a harmonia do ritmo, o mestre alerta: “para onde você está indo rapaz! Você está doido?”. Se a marcação carece de sotaque - refinados arranques suingados nas intensidades certas desprovidas de “agonia” ou “pressa” - e nota-se a falta de energia - “morrência” - ou pulso com tempo levemente atrasado, o mestre corrige: “cadê? Eu quero berimbau vivo!”. Assim, o mestre prossegue cantando com esta força de injeção sonora, de trazer algo se sabe lá de onde, cantando de corpo e olhar inteiros: uma presença viva e movente. À flor da pele, de modo nem um pouco doce e suave, traciona os ânimos de todos, às vezes quase paralisando os escapes e deslizos das distrações dos envolvidos. As vozes e sons conjuminados nas palavras cantadas trazem à tona o espírito da roda e a capoeira se faz presente. Os tocadores se sentam no banco ao lado do mestre, a roda se forma, baixa-se o volume, o mestre canta dizendo: “Iê!” A senha de entrada para o ritual. Dá-se início à ladainha, a roda começa. Neste momento, dois capoeiras já se encontram agachados ao pé do berimbau, escutam a cantoria. Terminada a ladainha, os demais capoeiras cantam, repetindo as louvações entoadas pelo mestre. Mais conjunções: “Iê viva meu Deus. O coro responde: Iê viva meu Deus camará... Iê! A capoeira... Iê viva meu mestre... Iê volta de mundo...”

Após isso, entra o corrido: “Tira daqui bota ali!”. O coro responde: “Ô Dalila!”. Os capoeiras se benzem cada um ao seu modo e de acordo com suas crenças, já em gesto dançado, movido pelo ritmo cantado que penetra em cada um colocando-os em movimento. Após isso eles se cumprimentam. Sabe-se que o jogo já começou e que no próprio cumprimento já pode haver a chance de ocorrer um ataque surpresa. Antes de ir em direção ao centro da roda, chegam aos pés do berimbau com os corpos rentes ao chão, tocam a cabeça neste solo frente aos tocadores. Mas como em qualquer movimento o capoeira só utiliza como apoio as mãos, pés e cabeça. Sempre de passagem ou permanências mais ou menos breves. Saem para o jogo em movimentos lentos sempre se olhando e um toma atitude de oferecer primeiro golpe lentamente em cima do outro jogador. Este, com calma



e dentro do tempo do ataque, se esquivava em sintonia movida pelo ritmo, uma sintonia gradativamente estimulante que os conduzia às marés e correntezas que embalam um barco navegante em seus solavancos, repentinamente cadenciados. Os dois se encontram relaxados em conexão prazerosa com o ritmo em movimentos leves, mas nem por isso deixam de ser firmes em seus desvios, passos e posições. Os capoeiras, rodando agachados, girando de variados modos com as pernas para o ar, traçam chutes nas circularidades tortuosas dos corpos moventes. Desmontando-se de corpo inteiro rente ao chão, os capoeiras se safam de golpes repentinos desferidos em linhas retas ou curvas, produzidas por esta tortuosa geografia corpo-espço. Tal domínio se apruma nos abalos rítmicos que o curvam. O jogo é feito nestes temperos ritmados alimentando uma dança do desvio nas entradas e saídas pelas brechas entre um e outro capoeirista: pés e cabeça buscam o ataque, se não se atingem, se entrelaçam e deslizam-se entre si tomando nova distância, um novo começo em que cada capoeirista vai e não vai, finge e, vez ou outra, o ataque tem endereço certo. O decidir golpear ou não já é, muitas vezes, mais um sentimento que se precipita nos impulsos do acaso malicioso dos corpos em diálogo musicalmente fluente: eis as condições frutíferas deste acaso, nada mais nada menos que um preparo rumo a situações desconhecidas, configuradas por algo que atravessa a todos.

Metodologia: considerações sobre a aplicação da arqueologia fenomenológica das culturas

Metodologicamente, este percurso se inicia com entrevistas fenomenológicas em que, “uma troca dialógica dedicada a colher a experiência vivencial, direciona o entrevistado a se deslocar da atitude natural à atitude personalista, a partir da qual uma experiência relatada seja dinamicamente acompanhada em sua expressividade até haver sua compreensão intersubjetiva” (Barreira, 2018, p. 8). Orientadas pela *escuta suspensiva*, tais entrevistas fazem um “chamado à expressão do outro com vistas à execução progressiva e concêntrica das vias da redução fenomenológica, cada uma delas indispensáveis para almejar um resultado que, por evidenciar seus elementos configurativos últimos, explicita a estrutura vivencial do fenômeno examinado” (Barreira, 2018, pp. 7-8). Essa dinâmica visa tirar de circuito a agência interpretativa e judicativa de teorias, crenças, opiniões e valores pré-estruturados. De modo simples, tal procedimento permite deixar o entrevistado descrever sua própria experiência em capoeira em primeira pessoa, acessando uma “fala primeira” (Amatuzzi, 2001) de origem pré-reflexiva. Deste modo, o entrevistador não pode anular ou impedir que agências



pré-conceituais e valorativas venham à tona diante da fala do entrevistado, mas pode tomar consciência da manifestação destas agências e, ao invés de se orientar por elas, colocá-las entre parênteses. Cada colocar entre parênteses da *epoché*, favorece gradativamente o processo de *redução fenomenológica*, por destacar e clarificar aquilo que é essencial ao fenômeno: neste caso, o domínio vivido corporal e pré-reflexivo próprio à capoeira (Barreira, 2017a, Valério, 2014).

Após a produção intersubjetiva destes relatos de experiência, foram realizadas as análises dos relatos transcritos dos diferentes mestres. Novamente, opera-se com a orientação (*epoché*) e agora com as vias de *redução fenomenológicas* (Barreira, 2017a; Giorgi & Souza, 2010; Valério, 2014). Da parte dos pesquisadores, a visão de conjunto dos relatos produzidos permite a leitura de cada relato singular já sob o plano de fundo de um horizonte de expectativa analítico de caráter intersubjetivo. Durante a leitura os relatos evocam-se uns aos outros permitindo reconhecer sentidos comuns. Trata-se de uma “redução intersubjetiva velada”, como apresenta Barreira (2017a, p. 354) que age “em socorro da operação determinante” inicialmente, tanto a redução psicológica à experiência de cada entrevistado, como a redução eidética que organiza unidades de sentido comuns entre os relatos. Em cada unidade “se implica um vínculo que, ainda obscuro, é notado como ostensivo a quem opera a *epoché*, acenando com um traço que lhe é interiormente essencial” (idem, p. 350), pelo que “cada agrupamento está reunido por algo que lhe é irrevogável” (idem). A descrição do sentido de uma unidade passa à descrição do que a possibilita, isto é, à análise da “estrutura intencional que se revela em elementos vivenciais, atos de consciência constitutivos da experiência fenomênica” (idem). No momento que acentua a redução propriamente intersubjetiva do “*cruzamento*, a centralidade da análise passa do objeto intencional em seus diferentes momentos (...) para as vivências intencionais constitutivas do objeto, num deslocamento do polo objetivo para o polo subjetivo do fenômeno” (idem, p. 351). Agora, a “redução eidética continua necessária, mas deixa de ser determinante e passa a ser subordinada à redução intersubjetiva” (idem, p. 355). O *cruzamento intencional* (Barreira, 2017a) possibilita, no limite, perseguir um encadeamento geracional de sentidos, alcançando a esfera de uma *redução generativa*, aludida e praticada por Husserl em sua análise da história da filosofia e das ciências. Trata-se de do modelo arqueológico, frisado por Husserl (1954/2012), que obedece a uma tarefa de “avançar e retroceder em ‘zig-zague’”, buscando “uma clareza relativa de um lado que traz alguma elucidação do outro, o qual, por seu turno, se reflete de novo sobre seu lado contrário” (p. 59).



Introdução aos resultados: Capoeira, pessoa e cultura sob um olhar husserliano

O ponto de partida desses resultados é a asserção, com base na fenomenologia clássica, da correlação essencial entre a manifestação autêntica da capoeira e a manifestação autêntica da pessoa capoeirista. Um capoeirista pode ser reconhecido pela expressão, pelo agir existencialmente engajado que manifesta sua singularidade pessoal dentro da roda. Por outro lado, neste mesmo processo, há uma percepção da manifestação autêntica da capoeira neste mesmo agir pessoal: evidencia-se o atravessamento de uma ação que manifesta algo pessoal e singular, pois esta singularidade é percebida a partir da manifestação simultânea de um fenômeno cultural – a capoeira. No meio capoeirístico, fala-se muitas vezes que determinada pessoa possui a capoeira: “*ele tem capoeira*”, ou que “*eu gosto muito da capoeira dele*”. Nesta última, descreve-se uma capoeira particular à pessoa e, na primeira, se firma a presença da capoeira como algo que é maior que a pessoa. Há também os relatos que não partem do ponto de vista do capoeirista observador de outros, mas do capoeirista em relação a si mesmo, em sua vivência, sobre como vive e, portanto, manifesta a “*sua capoeira*”. Analisando estas vivências nota-se a atuação de algo subjacente e próprio ao sujeito que se manifesta a partir da expressão mesma das ações próprias à capoeira – comunitariamente reconhecidas - na manifestação desta subjacência (Valério & Barreira, 2016a). Neste sentido e correlativamente, aquilo que é próprio à capoeira se manifesta segundo a singularidade deste *si mesmo capoeira*, expressando-se de modo criativo, autêntico e pessoal no mundo e na roda de capoeira (Valério & Barreira, 2016a). Este processo é necessariamente desperto, desenvolvido e atualizado pela manifestação da roda de capoeira ou, equivale dizer, da própria capoeira vivencial e comunitariamente instituída: revela-se um *sentimento capoeira* próprio ao sujeito e correlativamente próprio à capoeira, perpassando intersubjetivamente todos os *si mesmos capoeira* sensivelmente manifestos na roda (Valério & Barreira, 2016b). As vivências próprias à capoeira são “geradas por uma experiência comunitária, constituída por um grupo de *pessoas* presentes em suas singularidades e unidas por um senso comum atravessado, gerado, constituído e modulado pela musicalidade” (Valério & Barreira, 2016b, p. 195).

Há então uma estrutura comunitária que tem como condição de possibilidade a manifestação de uma diversidade de *pessoas-capoeiristas* mobilizadas por um sentido comum. O termo *pessoa-capoeirista* é antes uma categoria de sentido obtida nas investigações citadas acima. Tal constatação não se daria sem se levar em consideração as asserções de Husserl sobre o *ser pessoal* que pode ser



interrogado originariamente enquanto “o que e o como da psique das pessoas” (Massimi & Mahfoud, 2007, p. 57). Tratando-se de um fenômeno cultural, segue-se em conformidade com Husserl na possibilidade de interrogar “o homem inteiro na unidade de sua vida como vida pessoal, como eu, como nós no agir e no padecer” (Husserl, 1954/2012, p. 238). Ainda que não se abranja a vida como um todo, a capoeira comparece, nas vivências dos entrevistados, como momento expressivo de sua integridade pessoal. Segue-se então uma investigação da “pessoa que age e padece, o que lhe acontece, como ela se posiciona perante o seu mundo circundante” (Husserl, 1954/2012, p. 238). O que está em jogo aqui, não são apenas as particularidades de uma ou outra pessoa: “o interesse pelas pessoas não é naturalmente o mero interesse pelas suas maneiras e seus motivos, mas por aquilo que as torna pessoas idênticas. Dir-se-á: pelas habitualidades e caracteres pessoais” (Husserl, 1954/2012, p. 235). Estas habitualidades marcam a presença necessária de uma subjetividade estruturalmente comum a diferentes pessoas singulares que, simultaneamente e em determinado nível, as tornam “idênticas”. Verifica-se então uma “subjetividade humana na sua referência consciente ao mundo como para ela aparecendo, e motivador do seu agir e padecer; e, inversamente: é ciência do mundo como mundo das pessoas circundante, ou como o que lhes aparece e é válido” (Husserl, 1954/2012, p. 235). É possível então, neste trajeto que percorre uma subjetividade pessoal, percorrer um mundo circundante comum não a uma pessoa singular, mas a uma determinada comunidade de pessoas. Neste mundo outros sujeitos existem enquanto “cossujeitos, com os quais se tem uma práxis comum circum-mundana, embora cada um tenha também, por sua vez, a sua própria. Temos já uma certa comunidade quando existimos uns para os outros no mundo circundante (o outro, no meu)” (Husserl, 1954/2012, p. 244). Neste sentido, numa atitude investigativa pertinente aos domínios do que Husserl chama de ciências do espírito – inclusa aí a psicologia – toma-se, portanto, “como tema o mundo como mundo da subjetividade para ele funcional” (Husserl, 1954/2012, p. 242). É possível então ter como tema “todas as pessoas, todas as espécies de pessoas e de realizações pessoais, de configurações que se chamam então configurações culturais” (Husserl, 1954/2012, p. 236). Logo, é possível tematizar aqui as configurações culturais e, conseqüentemente, comunitárias de uma funcionalidade subjetiva em sua dimensão social, histórica e cultural: pessoas no mundo “segundo o *como* “subjetivo” das suas personalidades temáticas. Este mundo não se decompõe em aspectos meramente singulares subjetivos e constantemente mutáveis no tempo. Em tais aspectos, constitui-se um mundo circundante comum para a comunidade histórica” (Husserl, 1954/2012, p. 237). Isso equivale a dizer que se estuda a



cultura tendo como via de acesso o estudo da pessoa, pois “por cultura não entendemos outra coisa senão o conjunto das realizações que se efetivam nas atividades consecutivas do homem comunalizado, que têm uma existência espiritual permanente na unidade de consciência comunalizada e da sua tradição persistente” (Husserl, 1954/2014, p. 25).

No presente caso, o tema é a capoeira enquanto uma modalidade culturalmente específica. Esta é visada conforme uma fenomenologia das manifestações culturais no campo qualitativo de pesquisa em psicologia (Valério & Barreira, 2016c; Barreira, 2017a). Principalmente no caso do fenômeno capoeira, a corporeidade em suas modalidades de manifestação pessoal-cultural lhe é eminentemente estruturante: mesmo no domínio mais geral destas formas subjetivo-culturais do *ser pessoal concreto* e mundano, este “tem constantemente uma consciência privilegiada da experiência do “seu” corpo somático e, por conseguinte, tem a consciência de estar junto a esse objeto de modo totalmente imediato e de nele “viver” e de “poder” em permanência à maneira do eu afetado e vigente” (Husserl, 1954/2014, p. 240). Há, desta forma, a possibilidade de investigar esta modalidade de *relação intersubjetiva em seu registro corporal*, também dito *somático*, constitutivamente entrelaçado com o mundo circundante culturalmente comunalizado. Esta intersubjetividade somática se mostra em seu modo subjetivo funcional de doação para a consciência da pessoa concreta; pois, nesta “relação, qualquer maneira como seja pessoalmente experienciada e, assim, como quer que seja o mundo circundante aí intuível etc., é precisamente, como pessoal, um fato científico-espiritual” (Husserl, 1954/2014, p. 240).

Assim, a capoeira se manifesta plenamente no sentido desenvolvido aqui, ou seja, partindo do exame de sua experiência constitutiva, quando há uma manifestação da pessoa naquilo que lhe ultrapassa intersubjetivamente, isto é, a capoeira. A condição de possibilidade para tal manifestação pessoal neste domínio, é um agir-estar corporal intersubjetivo musicalmente instituído, singularmente movido e atualizador de um *sentimento-capoeira* comum, ou seja, um *sentimento intersubjetivo*. É destas categorias de sentido anteriormente obtidas que se parte aqui para, num prolongamento analítico, se avança rumo ao objetivo deste trabalho: sem esta estrutura comunalizada de *sentimentos-capoeira*, não há qualquer possibilidade de manifestação dela em sua plenitude (apenas em suas derivações), portanto, menos ainda da manifestação de um desdobramento experiencial possível no sentido de seu sentimento específico musicalmente instituído, conforme os mestres descrevem e cujo exame fenomenológico será aqui procedido.



Resultados

1. O sentimento capoeira musicalmente instituído enquanto abertura corporal sensível e afetiva de si à capoeira, às pessoas e às suas ações e presenças

É possível iniciar a investigação ao indagar a respeito do sentido da *peessoa-capoeira* – portanto, de uma *peessoalidade intersubjetiva* - e de seu correlato interafetivo: o *sentimento-capoeira*. Com sentido similar e de diferentes maneiras, os mestres afirmam que “*não pode jogar igual o seu mestre, você tem que jogar igual a você, você é você! Você tem que considerar o seu mestre, é seu mestre, mas você joga como você, você é o seu jogo, você, cada um tem o seu jeito (M4)*”. Ao jogar agindo e expressando-se de modo original e *duplamente autêntico*, ou seja, enquanto capoeira e enquanto pessoa, há a manifestação de algo neste expressar, pois o jogo, em seu fluir situacional se dá de modo que “*jogar capoeira é ser você mesmo na sua essência de indivíduo*” (M2). Desta forma, para que se alcance plenamente o “ser” capoeirista, o sujeito “*tem que fazer a coisa que tá dentro dele! Ele tem que fazer a coisa é dele mesmo! Dentro da capoeira*” (M1).

Assim, pode-se perguntar o que há na pessoa que é também essencial à capoeira? O que é vivido, seja em sua dimensão comunitária, quando os outros capoeiristas o reconhecem como alguém que manifesta a capoeira, seja quando o reconhecem em seu sentido pessoal? Ou ainda, o que é vivido quando a própria pessoa se sente, consigo mesma, expressando-se de modo original enquanto *peessoa-capoeirista*? Como se configura esta dupla autenticidade? A falta da manifestação de algo dito “de dentro de si” nas ações próprias à capoeira é perceptível, com efeito, no contraste com a presença dominante de uma imitação técnica ou estética de outros capoeiristas: sente-se a falta de algo quando se vê que “*as pessoas estão imitando muito os grandes capoeiristas, estão fazendo bons movimentos, bons jogos, mas falta um... uma coisa a mais, né? No toque, No canto, né? No sentimento*” (M8). A atitude que resta externamente imitativa revela tanto a ausência de autenticidade pessoal na *ação capoeira* como, também, a ausência de um sentimento particular, o “sentimento” capoeira: “*com o passar do tempo ele sente, ele sente quem tá sentindo (...) quem tá tocando com sentimento, quem tá cantando com sentimento, quem tá jogando (...) Ele tá ali sentindo*” (M7). Este sentimento se destaca de outros, indicando a percepção de presenças ou ausências: sente-se a falta de um “sentimento (...) ou outros sentimentos estão à tona, é o sentimento da violência e da agressividade (M2). Tais sentimentos ou emoções percebidas como alheias ao que é próprio à capoeira, como o medo e a



raiva excessivos, desligam a *peessoa-capoeirista* deste agir próprio ao si mesmo capoeirista (Valério & Barreira, 2016a). Além disto, rompem ou bloqueiam conexões psíquicas com toda a dimensão comunitária, essencial para a manifestação da capoeira e de suas ações plenas (Valério & Barreira, 2016b). Desta forma, o sentimento em questão não é apenas um sentimento genérico, mas também pessoal: *"ah para mim na capoeira é você passar um sentimento, na cantoria você passa um sentimento, o importante não é a coisa de você ter o potencial de voz mas sim, você poder passar a mensagem, poder passar o seu sentimento"* (M10). Como se vê, seja no jogar – fenômeno musicalmente instituído – ou no cantar – geração ou atualização da instituição musical da experiência, há a *ação-capoeira* que se efetiva necessariamente por meio de um sentimento próprio à *peessoa capoeirista* – *passar o seu sentimento*: *"Houve uma compreensão numa identificação entre jogadores numa compreensão em que, a coisa é muito forte né? [...]. É nesse sentido da questão do sentimento, né? Muito forte"* (M10). Este sentimento é "transmitido" dialógica e musicalmente para outro capoeirista que então recebe este sentimento, também por "estar ali sentindo" intersubjetivamente.

Seja no jogar, no tocar ou no cantar, dois traços que, vivencialmente, constituem um único sentido: a manifestação de um sentimento. Externaliza-se aquilo que é próprio à pessoa, ou aquilo que há "dentro" dela, ou seja, externa-se um sentimento que emerge na corporeidade em gesto singular, percebido nesta como sendo peculiar. Estar "com sentimento" durante as ações-capoeira na roda, mesmo se somente quando se está presente como observador – embora geralmente ele esteja cantando junto aos demais enquanto observa e, portanto, já em ação – é "estar", não com qualquer sentimento, mas este sentimento duplamente autêntico. Este "estar" já é "expressar". A música dispara afetivamente tal presença ativa no sentido de que, quando o capoeirista coloca seu corpo ou voz em movimento, tal investida já se encontra de antemão preenchida e motivada por este sentimento-capoeira. Este externar-sentir subjetivo é, portanto, também este externar-sentir intersubjetivo, ambos configuram a ação corporal duplamente autêntica. É possível então penetrar analiticamente nesta experiência investigando tal correlação entre as duas faces deste sentir. A primeira compõe o "passar um sentimento" particular no canto, por exemplo, para os demais capoeiristas, o que compõe uma combinação entre os sentidos possíveis do conteúdo literal do que está sendo cantado, com o significado e o modo afetivo com o que está acontecendo em determinada situação na roda de capoeira (Valério & Barreira, 2016a).



A segunda, é este externar algo próprio de si mesmo, do interior pessoal: "*se você não sente aquele axé, aquela energia a partir do tocadour, aquela harmonia da música, daquilo que tá sendo tocado, eu acho que falta um elemento, até pra você deixar o seu interior vir à tona*" (M2). Neste sentido, deixar vir o interior, portanto, tem como correlato um sentir que, por sua vez, tem como correlato deixar também a capoeira vir, no sentido de que "*a capoeira não entra, ela sai*" (M2). Temos, portanto, outro ponto crucial constitutivo deste agir corporal intersubjetivo: o sentir se dá no modo afetivo-passivo deste deixar vir um interior pessoal, um *sentir-deixar-vir musical e afetivamente motivado*. Este, é também um deixar vir a própria capoeira desta mesma subjacência pessoal: verifica-se uma constituição intersubjetiva da interioridade subjetiva. O sentimento-capoeira se manifesta em um estado afetivo que deixa vir uma *interioridade* na qual implica-se essencialmente também um ato – externar ou passar – tal interioridade duplamente autêntica para outro capoeirista em *sentimento-capoeira*: trata-se, portanto, de um externar, uma ação que, nada mais é do que um determinado estilo corporal deste fluir da subjacência pessoal que se configura como um *sentir-deixar-vir próprio à capoeira*. Temos uma modalidade de ação-corporal intersubjetiva passiva – *ação-sentimento* – que implica um dirigir-se ao outro passivamente impulsionado – "*quando chego em um lugar que eu vejo bater um berimbau, bem batido, aí o corpo pega a tremer, tem que ir lá dar o recado*" (M12). Este é um externar movido passivamente que impulsiona tal ação em suas dimensões voluntárias, no sentido do querer e decidir efetivar uma determinada troca de "energia" ou, o que é equivalente, de sentimentos: "*quando você vê que o outro tá ali com uma energia legal, que ele quer propor uma energia legal*" (M2). Neste querer-sentir, o capoeirista experimenta a si mesmo no *deixar o interior vir à tona*, processo este sempre disparado pela música (Valério & Barreira, 2016a, 2016b). A pessoa portanto é afetada nesta simultaneidade entre o *sentir a si mesmo, o sentir o outro e o sentir os outros, disparadora tanto deste si mesmo-capoeira subjacente que lhe é pessoalmente próprio, quanto do si mesmo subjacente próprio ao outro e aos outros*: a partir desta afecção-senciente⁶ sente-

⁶ O termo senciente está sendo empregado em seu significado comum: a capacidade de ter consciência de sensações, sentimentos e emoções. Contudo, trata-se de uma determinada senciência, capaz de ter consciência de um sentimento-capoeira, o que, em determinado nível, coincide aqui com o próprio sentir tal sentimento: sentir-se a si mesmo com sentimento – sentir de modo próprio à capoeira e, simultaneamente, estar conectado com ela – é correlato de um sentir o outro que se encontra neste mesmo estado psíquico próprio à capoeira. Deste modo, tal senciência também é capaz de sentir quem não sente neste aspecto, percebendo assim, outros estados psíquicos diversos e opostos a tal sentir-capoeira. Em outras palavras, percebe-se nesta dissonância a desconexão com a capoeira ou outros estados afetivos potencialmente motivadores de ações "perversas e perigosas", estas, podem estar ou não, mais conexas a um sentimento capoeira em uma visada gradativa que, no limite da raiva ou medo, rompem completamente tal conexão, por exemplo. Trata-se portanto de



se a si mesmo sentindo o outro e vice versa. O *sentimento-capoeira* é neste sentido *ação capoeira*, pois, esta, é uma abertura inter-afetiva musicalmente inaugurada e atualizada. Esta move e constitui uma *ação-corporal-senciente*. Desta forma, esta ação, seja ela musical ou corporal-gestual, tem como disparador as próprias ações-corporais-sencientes de outros nesta efetivação musical de *sentimentos-capoeira*. A *reciprocidade harmônica entre ações-corporais-sencientes*, configura então um *tecido intersubjetivo senciente* no acontecimento da roda musicalmente instituído.

Sentir como capoeirista é sentir quem sente como tal, mas também refinar a capacidade de distinção entre as mais diversas qualidades de sentimento e emoções que transitam na roda de capoeira, sejam elas antagônicas ou não ao sentir que lhe é estruturante. Estes sentimentos menos pertinentes são, portanto, como os fios soltos ou rompidos que desconfiguram o tecido senciente do fenômeno comunitário. Neste ponto, visto que a afetividade senciente é disparada pela música, ela se constitui na porosidade à "energia da roda", embebendo-se de "*todo o clima da roda, entendeu?*" (M7). Em outras palavras, ela capta o curso intersubjetivo da configuração *senciente* deste tecido de cantos, toques, gestos, ações e jogos. Simultaneamente, este captar é também já sentir e, portanto, já está fluindo constitutivamente neste mesmo curso intersubjetivo. Os relatos de experiência que descrevem a "*energia da roda*" (S8) revelam uma estrutura intersubjetiva – que sustenta o engajamento coletivo de capoeiristas *com sentimento*: em outras palavras, a energia da roda se dá ao capoeirista em sua *ação-corporal-senciente* intersubjetivamente engajada. Tal engajamento pode colocar-se em trânsito através do expressar uma mensagem afetivamente significativa ou uma particularidade da pessoa manifesta em uma modalidade de ação musical própria à capoeira. O *sentir-capoeira* é, portanto, um estar-agir sensível e afetivamente aberto – e nesta mesma abertura, já expressivo corporalmente – a todo o universo de sentimentos e emoções: sempre aberto no sentido de identifica-los, mas poroso apenas àqueles que se harmonizam e correspondem aos diferentes modos pessoais do *sentir capoeira*, os capoeiristas

uma modalidade de consciência pré-reflexiva e imediata, por isto, coloca em jogo uma corporeidade senciente em suas ações, que não opera no sentido de uma modalidade de consciência deliberada de uma pessoa em relação ao seu próprio sentimento-capoeira em curso: a pessoa sente a si mesma pré-reflexivamente, o que também encontra certo respaldo possível em Husserl, no que se refere à autoconsciência pré-reflexiva, anterior a qualquer distinção entre sujeito e objeto (Zahavi, 2015). Observa-se assim um sentir que apreende o sentir do outro, de alguma forma em retroreferência simultânea a um sentir a si mesmo. A consciência voluntária ergue-se quando este sentir é rompido e, na emergência de emoções que promovem tal ruptura, é que a mesma age de modo a retomar uma disposição psíquica-corporal favorável a este sentir, caso haja condições intersubjetivas para tal.



tecem esta malha na qual transitam as subjacências pessoais corporificadas intersubjetivamente, configurando o acontecimento das ações próprias à capoeira. Neste nível de percepção de tais sentimentos, o agir musical e o agir corporal exclusivo do jogar são faces da manifestação de tal configuração intersubjetiva: tanto no jogar como no cantar e tocar, os sentimentos simultaneamente geradores-gerados, instituídos-instituidores, aparecem no fluxo de corporificações gestuais do curso das ações mesmas do toque, do canto e do jogo.

2. O sentimento-capoeira: a correlação essencial entre o ato de entrega à intersubjetividade senciante da roda e o ato de entrega à capoeira na vida pessoal

Na composição intersubjetiva deste tecido-senciante, mais precisamente, neste *tecido de sentimentos que sentem quem sente em dupla autenticidade*, há o trânsito de *ações-capoeira*, portanto, atualizadoras de um *trânsito de sentimentos-sencientes musicalmente instituído*. É necessário, portanto, destacar agora um aspecto importante de tal senciência: não se trata apenas de um corpo que capta com suas sensações e sentidos, um outro corpo, mas de uma pessoa que, neste entrelace afetivo-corporal percebe, sentindo, quem sente. Isto se difere de um sentir particular e restrito ao mundo subjetivo individual de uma pessoa que não capta nenhum sentir de um outro. Desta forma, é preciso desenvolver a abertura não apenas sensorialmente, mas estar sensível afetivamente nesta dialogia de sentimentos. Além disto, é preciso estar atento, neste mesmo sentido, aos outros sentimentos e emoções que motivam ações perigosas e hostis não só para a pessoa em jogo, mas ao próprio tecido intersubjetivo. A pessoa deve desenvolver tal saber senciante, fechando-se ou abrindo-se para sintonizações afetivas possíveis, percebidas como viáveis ou inviáveis, próprias ou impróprias: é preciso *"estar puro, precisa estar atento, mas você precisa estar aberto naquele momento, mesmo percebendo os valores dos outros ensinamentos, esse é irmão desse você precisa estar atento"* (M2). Configura-se aqui, uma forma de *escuta afetivo-corporal motivada musicalmente*. Portanto, estar puro é estar aberto e disponível para uma realização de um si mesmo-capoeira com o outro-si-mesmo-capoeira subjacente, no sentido do *prazer* no jogo - *"é o prazer de você somar com ele"* (M2). Neste caminho, se configura uma abertura senciante em dupla direção: uma, no sentido de perceber, ler e sentir o outro em suas motivações e intenções mais ou menos perigosas e traiçoeiras - *"é troca de informação, ou informações, que tenha um sentimento como é que fala... de inteligência, é ataque, defesa, contra-ataque quando se estabelece uma relação de confiança com o outro"*



(M6). A outra direção, uma abertura no sentido de estar disponível dialogicamente para uma troca fluente durante o jogo rumo a uma determinada realização prazerosa des-objetiva: *"é um outro sentimento é uma outra forma de jogar capoeira [...] não tem nada pré-escrito do que vai acontecer, ou como vai acontecer, então depende muito de você, da sua capacidade de como você esteja, do que vai acontecer"* (S2). Nesta experiência, a capoeira *"surge do prazer, eu acho do prazer, porque se você pega uma outra linha, eu acho que você perde esses elementos, o detalhe desses elementos, se você vai pra lá, porque você tem algo mal resolvido com o outro, essa coisa da ritualística ela perde um pouco o sentido"* (M2).

O ritual, principalmente em sua composição musical que lhe é estruturante, predispõe a pessoa a esta abertura sensível, mas não somente enquanto pré-disposição dialógica atencional. Para *"sentir a capoeira você tem que ter toda uma sensibilidade, é... uma coisa que alimenta pra que essa sensibilidade se amplie, é você trabalhar o tempo todo com o sentimento, entendeu? Ter a razão, mas trabalhar com o sentimento também"* (M10). É exatamente nesta razão sensível que se trabalha com sentimento, onde se inicia esta amplificação da sensibilidade ao sentimento-capoeira de si mesmo com os sentimentos-capoeira alheios. Tal amplificação pode prosseguir de modo mais ou menos musical e relacionalmente afetivo, pode dar mais centralidade ao fluxo de sentimentos externados. Neste *"sentimento de inteligência"* ou, mais precisamente, nesta *inteligência senciante*, trabalha-se com a razão estratégica em conformidade com o fluxo de sentimentos senciates dos perigos nos modos como o outro é afetado pela música e pelo próprio jogo. Prossegue-se então *"de acordo com o sentimento, né? Que ao longo de alguns minutos você, o berimbau provoca você e tem alguém principalmente olhando, o capoeirista se torna uma pessoa maldosa e perigosa, e você tem que tá atento pra saber o que é isso"* (M6).

Porém, esta amplificação senciante pode se acentuar em uma relação de maior cumplicidade afetiva-intencional entre os jogadores. Desta forma, é possível prender-se menos às intenções objetivas de identificar o perigo e escapar dele junto à modalidade mais estratégica, objetiva e precavida de lida com o fluir contingente de estados afetivos diversos percebidos no registro corporal deste sentir. Pode-se então, relaxar e se abrir afetivo-corporalmente e deixar o jogo fluir com o outro, no sentido da ausência de uma intenção ou ação objetiva prescrita. Para que seja possível tal experiência, torna-se necessário *"um jogo mais de confiança, a gente sabe que o jogo tem um risco, tem um grau de risco, entendeu? Mas você sabe que ali existe a confiança porque, conhecendo o seu companheiro de jogo sabe que a proposta dele é deixar fluir o jogo, entendeu?"* (M10). Quando



estas condições vivenciais se efetivam gera-se um outro estado de experiência da pessoa-capoeirista, seja na sua experiência da musicalidade: *"quando você tá tocando com o coração aberto, concentrado (...) o som entrando pelos ouvidos e pelos poros e batendo dentro do coração, correndo no sangue, você vai pra outra dimensão e isso traz uma sensação de bem estar muito grande"* (M8). Ou ainda no jogo, no qual, se o capoeirista se atentar ao que sente, tal fluir do jogo se interrompe: *"é uma coisa de fluência mesmo [...] o estado de vazio que acontece, depois que você sai da roda de capoeira que você viu que aquele jogo foi extremamente prazeroso, né? Que na hora você não tá, se você se ater ao prazer você quebra esse estado, e ele muitas vezes oscila"* (M8).

Uma amplificação sensível se dá no fluir de ações-capoeira com o outro – *"é o corpo que vai"* (M8) –, quando a roda se encontra harmonizada em seu *tecido intersubjetivo de sentimentos-sencientes* e, conseqüentemente, quando o capoeirista está nele também harmonizado. Harmonizar-se depende desta ampliação intersubjetiva do corpo, das sensibilidades e dos sentimentos-capoeira: esta ampliação intensifica a permissividade do *sentir-deixar-ir*, seja nas situações no jogo, seja, correlativamente a isso, no seu si mesmo subjacente em ação no corpo que vai: *"quando você está relaxado, o caminho aparece mais fácil"* (M2). Tem-se aí duas faces correlatas: um certo deixar-se ir – o interior que vem à tona – e um deixar-se ir com o outro – deixar o jogo fluir. Este *sentir-deixar-se ir-ir* é deixar-se afetar e fluir pela musicalidade da roda que acentua cada vez mais sua ampliação senciente. Ou seja, intensifica sua amplificação intersubjetiva que configura esta porosidade como uma certa entrega de si: *"é o alimento que vem da música, você pega um instrumento, você pega um berimbau por exemplo, e você toca e você tá se entregando mesmo ao toque, você tá mergulhado naquilo que você tá fazendo, você vai pra... você sai do chão, você vai pra outra dimensão"* (M8). Tal entrega é esta *abertura atenta* senciente ampliada, deixando a subjetividade pessoal porosa à musicalidade-sentimento, às ações e gestualidades-sentimento: *"Quando eu falo mexe com o interior é através de, da simbologia da música, ela acelerar o seu batimento cardíaco, ela te trazer arrepio, ela te levar você a uma... a um estado que diferente de agora como nós estamos, é um outro sentimento, é uma outra forma de jogar capoeira"* (M2). Neste fluir dialógico subjacências pessoais corporalmente manifestas por meio de sentimentos-capoeira constitutivos de ações no tecido intersubjetivo do jogo, chega-se a captar – sentir – a entrega do outro capoeirista, escuta-se esta corporalmente. Sentir esta entrega é escutar suas ações, seus *sentimentos-capoeira* em curso musical no seu corpo em ação.



Entretanto, não apenas se capta esta entrega no sentido do seu acontecimento psíquico-corporal no aqui e agora do jogo, mas algo de específico neste registro: *“uma troca de energia [...] é um mundo de sentimento, é uma coisa muito maior que nem o amor [...] é uma coisa rara [...] (M2).* Desta forma, a troca de energia enquanto esfera de sentimentos musicalmente comunalizados traz uma especificidade oriunda de um lugar anterior e mais amplo que a roda, conforme verifica a continuidade deste mesmo relato. Capta-se o prolongamento de uma entrega anterior à roda, mas que no jogo é atualizada: *“então eu falo isso porque eu tive vários colegas e poucos chegaram, abriram mão de muita coisa na caminhada de sua vida pra se dedicar a uma determinada coisa (...) então, eu acho que isso é um elemento muito forte.” (M2).* Nesta esfera senciente ocorre tal troca de sentimentos que contém um “elemento muito forte”, algo que tem permanência, uma durabilidade temporal na história pessoal do capoeirista. Este mesmo sentimento, intensa e particularmente presente, resultaria da continuidade da entrega à capoeira na história pessoal do capoeirista que escolhe por se dedicar à sua cultura em detrimento de investir outras possibilidades em sua vida. Trata-se claramente de uma entrega existencial, uma doação de si que corresponde também, de modo significativo, a uma doação de sua vida: *“então existe realmente uma entrega, que é uma entrega que é de vida (...) assim como um sacerdote se entrega pra sua, pra sua seita, pra sua religião” (M8).* Uma história pessoal de doação emerge como permanência e reatualização incessante do sentimento-senciente intensificado no aqui e agora da roda. Tal processo, desde sua dimensão historial e pessoal, até o ato no qual este processo emerge na ação-capoeira, parte de uma espontaneidade: *“ela tem que ser muito espontânea, a gente se doa para a capoeira” (M8).* Há aqui, neste sentido, um comércio existencial entre a vida e a roda de capoeira que intensifica, aprofunda e atualiza este sentimento-capoeira na sua “forma” subjacente que perpassa estas duas instâncias.

O trânsito intersubjetivo de sentimentos-sencientes, contém em si, necessariamente, o trânsito de subjacências duplamente autênticas: subjacências pessoais intersubjetivamente configuradas naquilo que é próprio à capoeira e, inversa e simultaneamente, uma intersubjetividade-capoeira configurada por tal subjacência pessoal. Esta subjacência-capoeira o é por conter uma história pessoal na qual a capoeira participa existencialmente: há nesta história pessoal, uma doação à capoeira motivada por uma espécie de desejo desperto nos primeiros contatos da pessoa com a capoeira. Acompanhando esta doação, nos deparamos com esta espontaneidade que aponta para uma experiência historial pessoal, no sentido do que motivou e motiva o capoeirista a prosseguir nesta entrega, daquilo



que o motivou a escolher e o motiva a continuar sua vida com a capoeira participando de modo existencialmente significativo. Resguardando a singularidade de cada história, parece haver uma passagem que vai dos primeiros contatos da pessoa com a capoeira a uma experiência primeira de comoção desejante – *“vi uma roda de capoeira na praia, no litoral, ainda pequeno, ainda criança, e foi muito emocionante [...] mas eu me lembro muito bem que foi uma emoção muito forte, eu me lembro de querer ir de partir pra entrar”* (M9). Ou ainda: *“eu achava muito bonito a esperteza deles um passava o pé, e ele desviava e já vinha o outro e a gente até ficava eu até me ficava assim meio me torcendo pra lá e pra cá de ver o pé vindo e davam risada e aquela coisa, assim, nossa que negócio bonito!”* (M4). Estes fascínios ou comoções manifestam um desejo de começar a capoeira, que podem ou não estar correlacionados com outras motivações deliberadas e mais reflexivamente bem definidas para a pessoa. Em todo caso, este fascínio aparece também como certa sedução: *“é uma coisa que seduz, mas que bate vem de encontro a alguma coisa que está em você”* (M10). Este “vir ao encontro” já se manifesta em um envolvimento inter-afetivo-corporal daquele que, mesmo leigo e espectador da roda, “se contorce” junto ao jogo assistido ou deseja “partir para entrar”.

Nos casos mais entrelaçados com atitudes deliberadas de escolha pela capoeira como meio objetivo – instrumento - de resolução de alguma dificuldade pessoal na vida, ela aparece como oferecendo essa solução: *“pelo fato de eu viver sozinho, eu meio carente assim de alguma... de parentes e tudo mais, eu não era agressivo, mas eu tinha aquilo dentro de mim, tinha uma coisa assim que o que eu queria resolver meu problema, minha situação”* (M4). Assim, o momento afetivo-corporal do observador leigo ou principiante é já manifestação desta necessidade e, portanto, um sentir que ali se precipita desejando continuidade. Este último relato indica uma motivação bastante comum para a busca da capoeira, a necessidade de defesa pessoal e de conquista de reconhecimento, e respeito pelos outros, ou mesmo de afeto de relações sociais com pertencimento. A capoeira então aparece mais ou menos pré-reflexivamente como solução frente a uma necessidade social, despertando um desejo de sua prática como solução de tal necessidade, entrelaçado ao fascínio, encantamento ou comoção que dão a ver uma dimensão estética e musical – não raro, a musicalidade é descrita como um dos elementos sedutores - desta mesma necessidade-desejo, significativamente pouco destacada como motivação. A capoeira já se oferece aí, por manifestar, em algum grau, a realização existencial de uma pessoa em sua ação corporal, para aqueles que a testemunham e necessitam – desejam – este realizar-se: o acontecimento do jogo informa afetivamente, uma existência em realização nos



corpos moventes. Variando estas experiências de afecção primeira da pessoa em relação com a capoeira, já se percebem rastros de sentidos próprios às vivências de capoeiristas experientes: *"ver a agilidade, ver o som dos instrumentos (...) ficava fascinado assim pela reunião das pessoas em um prol, né? Em um objetivo, acho que essa é o sentimento maior [...]. De comunidade, de um certo desafio, né? Você desafiar o perigo"* (M2). Estes, ao mesmo tempo, informam sobre a necessidade de realização de si daquele que pelas primeiras vezes testemunha uma roda, enquanto possibilidade de solucionar-se ao adquirir, aprender e manifestar a capoeira. (Valério, 2014). O curso da busca pela resolução e atualização deste desejo-necessidade na história pessoal do capoeirista, o move no sentido desta entrega existencial à capoeira que ganha continuidade na entrega, na ação intersubjetiva senciente durante o acontecimento da roda: *"as pessoas que estão do lado dependendo do seu conhecimento, da sua doação, do seu toque né? E que você... quantas horas você tocou em casa, durante quantos anos pra poder tá ali hoje tocando daquele jeito, né?"* (M8). Portanto, na constituição da entrega existencial às ações corporais na roda, tem-se o trânsito intersubjetivo dos rastros das subjacências pessoais configuradas historicamente no mundo existencial da pessoa e vinculada com a ancestralidade cultural afrodescendente. Mais ainda, verifica-se o encadeamento intersubjetivo de realizações existenciais herdadas e atualizadas no corpo que joga ou toca e, assim, sente e se realiza. Estes rastros generativos se manifestam corporalmente, intensificando-se na especificidade simultânea do sentir e do entregar-se à capoeira no aqui e agora da roda: estruturam nela o agir corporal-musical-senciente da pessoa-capoeira.

Diálogo com a literatura sobre a configuração das habitualidades sensório motoras das experiências musicais em capoeira

Os presentes resultados expõem compreensões das vivências musicais em capoeira, ou seja, descrevem o modo cultural da estrutura da experiência de sua manifestação. Downey (2002, 2005) e Zonzon (2017) também se debruçaram fenomenologicamente sobre a musicalidade na capoeira. Em linhas gerais, há muitas correspondências entre os resultados destes autores e os expostos aqui. Em ambos, destaca-se uma atuação visceral da musicalidade enquanto moduladora de estados de ânimo dos capoeiristas, sua participação na configuração histórica, simbólica, social e cultural do corpo em capoeira. Destaca-se também uma espécie de escuta corporal sensível às emoções e intenções dos corpos alheios junto a identificação imediata de possibilidades ofensivo-defensivas



corporificadas no jogo, que guarda semelhanças com a escuta senciente descrita neste trabalho. Nesta convocação de texturas vividas emocionais, abre-se a possibilidade do capoeirista motivar-se pela instauração coletiva de uma determinada paisagem psíquica ou estrutura de sentimentos simultaneamente individuais e comunitariamente partilhados. Estes podem ser, de alguma forma, percebidos musicalmente por meio do corpo e do movimento (Downey, 2002, 2005).

Em ambos os autores, afirma-se que há uma habitualidade sensível e motora adquirida ao longo de um processo temporal de treinos orientados por moldes didáticos próprios à tradição, instituídas por determinadas escolas de capoeira, exercendo uma função essencial para tais convocações-percepções de texturas emocionais intensas. Sem dúvida, a configuração do tecido intersubjetivo corporal senciente implica, também, a configuração de uma habitualidade intersubjetivamente ativada, fluente e adquirida ao longo das experiências em capoeira efetuadas por cada mestre entrevistado. Na perspectiva destes autores, em linhas gerais, tais habitualidades são compreendidas enquanto moldes que adequam as sensibilidades-motoras, tornando-as aptas ao agir-ouvir a musicalidade em acordo com sua materialidade sensível social e historicamente construída. Deste modo, verifica-se um intercâmbio constitutivo que assinala uma mediação social e cultural que orienta e modela uma fusão perceptiva e motora – cinética - que produz o saber corporal em ato. Estrutural e simultaneamente, este é produzido pela musicalidade e produtora da mesma. Destaca-se, entretanto, a forma como estes autores tematizam e objetivam investigar esta dimensão da experiência musical naquilo que há, em meio às convergências, de diferencial com relação aos resultados apresentados aqui: a atuação da dimensão psíquica na manifestação destas habitualidades e, conseqüentemente, na atuação estruturante destas experiências. Assim, vemos tal dimensão sob o aspecto de uma certa causalidade fenomenológica no interior de determinada estrutura cultural de articulação corpo-mundo da experiência: busca-se nela, por exemplo, no que se refere ao domínio psíquico da experiência moldada por estas habitualidades corporais, uma “compreensão dos efeitos da música” (Zonzon, 2017, p. 183). Importante ressaltar que em ambos os autores não há definições precisas no que se refere aos termos “sentimento” e “emoção”, o que marca também uma contribuição por parte deste trabalho, no qual tal distinção é de suma importância, pois aparece de modo marcante nos relatos analisados. Pode-se então contribuir para o desenvolvimento das investigações fenomenológicas sobre as experiências musicais realizadas até então na literatura sobre o tema.



Downey (2002) aborda o fenômeno da musicalidade de modo muito próximo ao de Zonzon (2017): observam-se tais “efeitos” a partir de uma análise não da experiência em si do escutar, mas das “estruturas através das quais esta experiência ocorre” (Downey, 2002, p. 488, tradução própria). Estas estruturas, segundo o autor, são as estruturas culturais que conformam a experiência perceptiva. Para Zonzon (2017), o sentir se dá numa relação coextensiva entre corpo e coisas, na qual estas tomam parte daquele, afetando-o: há então a configuração do corpo que muda nas contrapartidas perceptivas do mundo fático que ele registra. O sentir musical, a partir da ótica destes autores, se dá exclusivamente através de uma integração motora perceptiva a qual, ou a dimensão psíquica é responsiva aos acontecimentos do jogo da capoeira em que tais habitualidades sensíveis transcorrem, ou responsiva às interpretações e simbolismos presentes nas músicas. Estas, por exemplo, podem encorajar ou desencorajar os capoeiristas com suas mensagens. A dimensão atuante, quando não responsiva, é observada como causa de respostas sensório motoras desajustadas em outros sujeitos: determinadas emoções e sentimentos são fonte de ajustes ou desajustes das ações corporais no jogar, tocar, ou cantar capoeira. Estas “sujam” a musicalidade durante sua feitura e provocam emoções negativas que, não raro, geram conflitos entre jogadores (Zonzon, 2017). O presente trabalho também contempla estas causalidades, contudo, ele contribui com a evidência de um determinado sentimento essencial ao engajamento e conexão da pessoa capoeirista com a capoeira através da música, avançando na descrição da estrutura essencial de sentidos desta experiência.

Retornando à questão sob a perspectiva dos autores citados, estes buscam escapar de uma compreensão objetivista e natural de um fenômeno musical, evitando uma dinâmica estímulo-resposta para, assim, adentrar no domínio fenomenológico da experiência musical (Downey, 2002; Zonzon, 2017). O que marca esta diferença entre a dimensão objetivista natural e a fenomenológica nestes autores é a agência pré-reflexiva de determinada mediação entre corpo e coisa, social e culturalmente construída: esta é estruturante para a própria percepção, impossibilitando assim, qualquer afecção direta entre corpo e coisa material (Downey, 2002; Zonzon 2017). Afecção direta entre corpo e mundo, nestes autores, ecoa como uma afecção acultural ou universal. Contudo, observamos nestas investigações que a dinâmica da causalidade psíquica é eliminada no registro natural e ressurge no registro fenomenológico no modo social e cultural da simultaneidade coextensiva entre corpo e coisa (Zonzon, 2017) ou ainda, no molde cultural da percepção musical (Downey, 2002, 2005). Nesta dinâmica, a manifestação da dimensão psíquica surge como uma espécie de “efeito



fenomenológico” de tal mediação, ou causa de seu insucesso enquanto virtude sensível-motora. A causalidade ressurgue aí na consideração de que “o sentimento decorre da familiarização e da naturalização do exercício (no caso de aprender a ouvir)” (Zonzon, 2017, p. 191). Prossegue a autora, firmando a gênese da dimensão psíquica da capoeira: na “intensificação da alegria à medida que se incorporam os modos de ouvir, tocar e atuar em consonância com a música, a emoção nasce de um fazer tornado “hábito” (idem). Não se trata de contrariar a constatação de que a aquisição de uma determinada habitualidade exerce papel decisivo na configuração psíquica da experiência em capoeira, pelo contrário. Contudo, evidencia-se uma possibilidade de ampliar e aprofundar a compreensão do modo e “lugar” estrutural como aquilo que é designado por psique atua nestas experiências.

Há, neste sentido, conforme os autores, uma psique que só pode ser significativamente afetada por meio de uma naturalização social e cultural sensório-motora provocada por um longo processo de treino didaticamente estruturado, no qual busca-se reproduzir padrões habituais corporais já estabelecidos por uma comunidade de capoeiristas: praticantes habilidosos descrevem então uma vinculação entre seus corpos e música, enquanto fluxo de energia e sentimentos, mas, por outro lado, todo o processo de duro aprendizado, “as relações hierárquicas entre as pessoas, mediando o acesso ao manejo dos instrumentos, por exemplo, os códigos rituais e outras agências com os quais se produz a experiência musical, fundem-se nesta relação visceral do corpo com a música” (Zonzon, 2017, p. 186). Se em Downey (2002, 2005) as emoções ou sentimentos são colorações que tingem os eventos sensórios motores inaugurados pela música, ou pelas próprias situações de jogo, certamente acessíveis só para corpos treinados, para Zonzon, “entende-se que, para um leigo, o acompanhamento musical da roda possa parecer monótono e repetitivo. No mais das vezes, a música não afeta, não move, nem inspira emoções para quem não aprendeu a ouvi-la” (Zonzon, 2017, p. 185).

Prossegue a autora, argumentando no sentido de que o corpo habituado ou treinado é capaz de registrar perceptiva e corporalmente aspectos musicais que não eram acessíveis anteriormente e, em contrapartida simultânea, pode engendrar uma ação própria à capoeira: o novato não pode nem sentir, nem responder à capoeira. É deste ponto em que os resultados expostos neste trabalho, relativamente, divergem: os iniciantes ou leigos podem sentir mais ou menos significativa ou profundamente a capoeira, de certo, jamais a sentem como capoeiristas, menos ainda poderiam responder à capoeira da mesma forma que estes, contudo, ela não é, necessariamente, nem corpórea e nem psiquicamente



inaudível para não capoeiristas. Tal perspectiva se mostra já em um corpo capaz de perceber, somente quando habituado, estruturas rítmicas virtuais, em outras palavras, estruturas rítmicas possíveis e inatuais, entre as marcações e cadências atuais materializadas sonoramente. O corpo treinado reage, materializando em ações motoras, tal virtualidade percebida, no jogo ou na execução de variações e improvisos rítmicos em um determinado instrumento. Deste modo, o novato, por não ter uma percepção habituada a captar tais virtualidades, não poderia jamais senti-las sensório-psiquicamente, menos ainda expressá-las cineticamente (Downey, 2002; Zonzon, 2017). Contudo, relativiza-se tal afirmação no tocante a como o sentir capoeira, do qual a afecção musical participa de modo crucial, se dá, no que se refere aos primeiros contatos de uma pessoa com a capoeira⁷. Primeiro, no sentido de que, antes da iniciação da prática sistematizada, ou durante seus primeiros passos, há uma afecção corpóreo-psíquica em registro existencial, marcante, que conduz o sujeito a uma busca pela capoeira, por um aprendizado e experiência de importância decisiva em sua vida: isto se inicia em uma afecção estético-musical mais ou menos imediata – no primeiro contato com a capoeira como espectador – ou gradativa, durante os primeiros estágios de iniciação sistematizada ou não. Portanto, o novato pode sentir a capoeira em sua musicalidade atuante sem um corpo treinado perceptiva e motoramente de modo específico e padronizado para tal: ele a sente em sua dimensão psíquica-existencial, sua existência está sensível a algo que se mostra à sua consciência na manifestação da capoeira (Valério, 2014). Sendo uma afecção no domínio pré-reflexivo, embora a pessoa não possa expressar e distinguir sensorial ou perceptivamente de modo mais clarificado toda a complexidade da estrutura musical em curso - em suas possibilidades atuais ou virtuais - o que nela favorece ou não tal afecção, ele ainda assim pode senti-la num registro pré-reflexivo subjetivo. Esta “semente” já contém uma afecção entre pessoa e capoeira existencialmente informada que, ao longo da caminhada vivencial do capoeirista experiente, se efetiva correlativamente em gestos motores. Nos intercâmbios repetidos entre as dimensões pessoais e existenciais da história de vida da pessoa, – da qual, certamente, pode participar o aprendizado moldado didática e

⁷ No caso da afecção primeira, do novato, podemos também lembrar que, uma pessoa leiga, tanto quanto ouvinte como quanto músico, ao presenciar um concerto de música erudita pela primeira vez, pode ser catarticamente afetada: Temos uma disposição pessoal sensível ou não às estruturas corporais e musicais de um fenômeno, que não é dependente de uma aquisição cinética específica própria a este fenômeno. Com isto, não se está a defender a agência de uma percepção empírica pré-cultural, cronológica ou fenomenologicamente situada antes dos significados culturais que poderiam ser atribuídos a esta percepção, mas, por hora, vislumbra-se uma implicação entre os dois momentos – pessoal e cultural - que participam na composição da unidade de uma mesma percepção imediata.



culturalmente em escolas de capoeira - e as sucessivas rodas experimentadas nas dimensões afetivas do seu acontecimento senciente, o capoeirista é impelido existencialmente a abrir-se corporal e psiquicamente na unidade de um aqui e agora do corpo que sente e se move. Este sentir é determinante para uma amplificação da sensibilidade perceptiva e motora, deste modo, ela não apenas tinge as habitualidades, mas as motiva e sensibiliza: sentir sintetiza uma entrega existencialmente motivada da pessoa que se dedica à capoeira, que se manifesta estruturando uma qualidade de entrega sensível à manifestação da roda, disparada, intensificada e desenvolvida pela musicalidade. É possível afirmar, portanto, que a sensibilidade existencial precede a sensibilidade treinada, tornada hábito, ou seja, ela a atravessa, a potencializa e a singulariza, do mesmo modo que a aquisição de tal habitualidade correlativamente a atravessa e configura.

Verifica-se aqui um intercâmbio através de umnexo mais profundo entre corpo e existência no interior da qual a dimensão psíquica é de suma importância, pois estas instâncias estão desde o início, subjacente e intimamente conexas na história pessoal do capoeirista: a capoeira inaugura e atualiza uma intensa vivência em ambas as dimensões - corpo e psique - na história pessoal do capoeirista: sentir, intuir e perceber são aí uma mesma unidade intuitiva que, em seu fluxo, também agrega a esfera espiritual na decisão livre de engajar-se nesta experiência (Valério & Barreira, 2016b). Portanto, o capoeirista não apenas percebe sensorial, motora ou objetivamente as situações da roda de capoeira e do mundo na funcionalidade de uma habitualidade cultural do corpo, mas sensibiliza-se existencialmente no curso de tal habitualidade: em outras palavras, sensibiliza-se a partir da dimensão psíquica existencialmente motivada no corpo. Na roda, o capoeirista sente quem está igualmente sentindo a capoeira psíquico-existencialmente, de modo distinto a qualquer emoção ou sentimento genérico e comum: o capoeirista não apenas percebe sempre tudo fusionadamente no que se refere a todas as instâncias rituais, sociais, hierárquicas e psíquicas da configuração da roda, ele torna-se capaz de distingui-las por meio dos sentimentos sencientes corporais ali tecidos intersubjetivamente: ele distingue sentindo para precaver-se e, também, para buscar uma chance de deixar-se ir deixando-vir o outro, realizando-se em uma entrega intersubjetiva mais profunda à capoeira. Neste sentido, partindo daí ele pode se entregar num fluxo de experiência no qual tudo isto se encontra fusionado na própria experiência de união com o outro nos acontecimentos do jogo (Valério, 2014). Uma habitualidade motora assim configurada, surge com notável complexidade, tomando e sendo parte da própria configuração da totalidade da experiência da pessoa. Neste momento onde *o corpo vai*, ultrapassa-se o nível da causalidade psíquica: há apenas um fluxo



intersubjetivo-senciente perfazendo um acontecimento de realização existencial no jogo. Caso a causalidade emocional ressurgja, tal fluxo é quebrado, pois a causalidade psíquica em sua contingência e imprevisibilidade, já é sinal de que *outras emoções ou sentimentos estão à tona*, faltando algo e maculando a entrega senciente plena, para uma abertura sensível atenta a possíveis reatividades agressivas ou más intenções prévias.

Portanto, a identificação e compreensão da ação de um capoeirista também pode ser descrita para além do ponto de vista cinético ou sensorio motor, integrador de suas ações-percepções emocionalmente educadas, mas precisa ser apreendida em suas articulações psíquico-corpóreo-existenciais que potencializam a manifestação da capoeira nos corpos em ação: a psique não é apenas modulada adequadamente para favorecer um desempenho de um corpo virtuoso em suas ações e reações fusionadas, ela é uma esfera histórico pessoal de potência de uma abertura corporal ao mundo e aos outros, capaz de participar na captação mais profunda do sentido dos acontecimentos de uma roda de capoeira, uma certa "consciência psíquica do corpo". Neste sentido, encontra-se uma importante articulação para elucidar fenomenologicamente o que Sodré destaca como um "si mesmo", no qual há uma intencionalidade, uma inteligência, o predomínio de um "micropensamento" corporal que gera uma forma especial de conhecimento. O corpo manifesta este saber, segundo Sodré (2002), integrando-se a um simbolismo coletivo.

Nesta integração, Sodré (2002) destaca que o corpo assimila símbolos, encarna mediações simbólicas e coletivas que constituem um reagir, um agir instantâneo e repentino, que põe passado e futuro num só movimento, que é orientado em função de orientações tradicionais, que foram assimiladas. Um corpo flexível é então, em sua ação, um movimento e um saber corporal constituído pela associação desta flexibilidade, com uma abertura inventiva própria à cultura dos negros dentro do contexto brasileiro, ressalta o autor: "o exercício simbólico de uma sabedoria ancestral do corpo" (Sodré, 2002, p. 87). Esta abertura inventiva é, contudo, configurada essencialmente por uma dimensão psíquica, esta, participa decisivamente nesta incorporação de símbolos que formam uma estrutura cultural e pessoalmente singular de potencialização da intuição corporal de sentidos dos acontecimentos no mundo. Em todos estes casos, verifica-se a impossibilidade de qualquer ser aí concretamente existente no mundo sem nenhum estilo cultural de percepção. Tal adequação, mediação ou modulação da percepção já é parte de uma estrutura geral da experiência humana: esta estrutura geral, universal, fica presumida como "matéria" a ser moldada culturalmente. Interessante notar que Zonzon (2017) se depara com este rastro



de universalidade da experiência: quando se pergunta se a alegria da roda seria evidente, ela observa que “a expressão corporal dos sentimentos beneficia, no entanto, uma relativa “universalidade”, e até no universo ambíguo da capoeira, as coisas podem ser o que parecem!” (Zonzon, 2017, p. 189).

Assim, tal relativismo afetivo-perceptivo só se sustenta com base em um estilo universal de adequação cultural da estrutura da experiência humana corpórea: se o mundo pode sempre variar em seus modos e habitualidades sociais culturais, ele sempre está dependente deste processo articulador ou modelador para tal variação. Tal processo de modulação está, enquanto condição de possibilidade, no sujeito em sua correlação com um mundo, e não no mundo ou nas coisas contingentes: posso variar diferentes sujeitos providos de diferentes habitualidades culturais frente a uma mesma materialidade inédita a eles que, como tal, será percebida por cada um, segundo um estilo perceptivo cultural e pessoalmente diverso. Embora esta adequação sempre dependa constitutivamente do mundo concreto, ela não é exclusiva do mesmo, mas do sujeito: ela é transcendental no sentido de sua condição de possibilidade para qualquer experiência ou mundo concreto cultural (Ales Bello, 2019; Husserl 1954/2012, 1991/2013). Desta forma, o que se está a ver nestes autores é um estilo cultural de uma adequação da estrutura transcendental enquanto configuração de uma habitualidade mundana. Cabe então, explicitar fenomenologicamente, como se dá este toque da música na alma do sujeito, em suas camadas estruturais da experiência humana. Abre-se abaixo uma investigação das estruturas da experiência para avançar na compreensão dos sentidos destas subjacências simbólico-corporais culturalmente específicas.

A natureza primordial concreta das experiências musicais em capoeira intersubjetivamente configuradas

Abre-se então uma possibilidade importante de articulação com o domínio transcendental da experiência na esfera da intersubjetividade monadológica (Husserl, 1991/2013). Esta articulação possibilita um aprofundamento neste nível das condições de possibilidade da experiência dos resultados obtidos neste trabalho. Destacam-se os realces transcendentais das vivências musicais em capoeira. Toda habitualidade cultural motora e sensível ou, em outras palavras, toda *norma sensível*, tem como substrato correlativos um mundo sensível comum socialmente e comunitariamente compartilhado (Barreira, 2017b). Podemos afirmar, portanto, que há, de modo implícito nestas sensibilidades culturais, assim como em qualquer percepção mundana concreta, uma intersubjetividade que lhes



é constitutiva. Desta forma, retorna-se ao ponto em que Husserl inicia suas investigações sobre este domínio, desdobrando sistematicamente, nas configurações de uma unidade perceptiva imediata do mundo “intencionalidades abertas e implícitas em que o ser dos outros se *faz* para mim e se explicita segundo o seu correto teor, isto é, segundo o seu teor suscetível de um preenchimento” (Husserl, 1991/2013, p. 130). No decorrer de seu avanço analítico da atualidade perceptiva, em linhas gerais, o filósofo destaca um “*estrato unitário e coerente do fenômeno-mundo, do correlato transcendental da experiência de mundo*” (Husserl, 1991/2013, p. 134). Evidencia-se aí o que Husserl nomeia de *natureza* ou *mundo primordial*: o domínio da propriedade do eu que percebe ativamente, experiencia “toda a natureza e, dentro dela, da minha própria somaticidade, a qual está, portanto, retroreferida a si própria” (Husserl, 1991/2013, p. 135). Tal domínio expõe uma implicação essencial entre corpo e mundo, portanto, no interior de qualquer percepção sensorial, um é condição de possibilidade do outro e, no domínio da experiência concreta, inseparáveis: há um “comércio originário, em geral possível, que tenho com a natureza e com a própria somaticidade, através desta mesma somaticidade, a qual está referida a si própria do ponto de vista prático” (Husserl, 1991/2013).

É exatamente neste ponto que se identifica um comércio, não só do soma com o mundo em sua retrorreferência somática no interior da esfera de propriedade, mas da psique com o mundo. Husserl tematiza este domínio ao realizar uma redução do *eu* enquanto homem mundano, obtendo seu *soma* e a sua *alma*, “enquanto unidade psicofísica e, nesta, o meu eu pessoal, que, neste e *por meio* deste soma, age e padece no *mundo exterior* e, assim, em geral, se constitui em unidade psicofísica com o soma corpóreo” (Husserl, 1991/2013, p. 135). Neste nível da experiência eu-mundo, Husserl adverte que este eu psicofísico se dá “portanto, constituído como membro do *mundo*, com o *fora-de-mim* múltiplice, mas eu próprio constituo tudo isso na minha alma e, transporto-o intencionalmente em mim.” (Husserl, 1991/2013, p. 137). Evidencia-se, portanto, uma *autoapercepção mundanizante* que atinge a psique: “por força desta mundanização, tudo o que está transcendentalmente inserido nesta esfera de propriedade, enquanto este *ego* último, entra *na minha alma*, enquanto algo psíquico” (idem). Neste sentido, por meio de um comércio originário entre corpo e mundo como componente de tal apercção, comprova-se, neste mundo reduzido, uma transcendência imanente: *transcendência primordial* que “é *ainda um elemento determinativo do meu ser concreto próprio*” (Husserl, 1991/2013, p. 134).



Nota-se neste nível, um eu concreto afetado em níveis psíquico-corpóreos, por uma transcendência imanente ou natureza primordial. Ao ser afetado por qualquer transcendência imanente – o mundo inseparável das retrorreferências perceptivas do soma – adentra e, de alguma forma, participa da configuração concreta da psique na dinâmica constitutiva da percepção atual. Podemos aqui, ainda sem adentrar no aspecto intersubjetivo da experiência, evidenciar o que lhe é, segundo Husserl, seu substrato originário. Este permite um determinado comércio entre alma e mundo, implicado essencialmente ao comércio originário entre soma sensível e mundo: pode-se dizer que, de certa forma e em variados modos, a materialidade sensível do mundo primordial penetra a psique. Em outras palavras, isto corresponde, em termos fenomenológicos desta materialidade, à dimensão hilética enquanto energia vital que contempla uma estreita conexão psicofísica (Ales Bello, 2019). Ecoa então que, como correlato da configuração de uma norma sensível ou habitualidade do corpo, temos uma configuração psíquica nesta estreita conexão psicofísica: a musicalidade vivida no registro do sentimento capoeira intensifica o nexos psíquico-corpóreo no registro hilético que conecta justamente estas instâncias. Neste sentido, podemos falar aqui em modalidades de percepção mundana que, em suas diferentes modalidades culturais, exibem diferentes modalidades de configuração psíquica e de comércio entre alma-corpo-mundo: podemos investigar então o sentido da experiência musical pelo ponto de vista psíquico-corpóreo, o que, em certo sentido, coloca em jogo o curso de uma percepção psico-sensorial participante na configuração de uma unidade de sentido concreta, como uma espécie de afecção do eu concreto no curso da manifestação de um mundo natural sensível específico.

Destaca-se que o mundo objetivo – intersubjetivamente estruturado – “constitui-se em vários níveis a partir do subsolo do meu mundo *primordial*” (Husserl, 1991/2013, p. 144) e, deste modo, podemos adentrar nesta estrutura subjacente da sensibilidade mundana em sua plena correlação com a estrutura subjacente do domínio psíquico corporal: encontramos um curso psíquico estruturalmente participativo na configuração do sentido do mundo desde os níveis sensíveis primordiais até os níveis existenciais. Assim, é possível investigar uma interioridade subjacente da pessoa em correlação essencial ao determinado mundo pessoal sensível em suas faces atuais, históricas e até primordiais: um mundo musical sensível pessoal, pode já então tomar parte na configuração da manifestação de uma interioridade psíquica em todos estes aspectos. Portanto, quando mestres de capoeira descrevem a experiência musical em suas *ações capoeira*, não é por acaso ou por força do senso comum que emergem descrições como sentir um “estado de paz”, “um alimento” ou um “interior que vem à tona”.



Tais categorias de sentido, estão sempre correlativamente acompanhadas de outras, como o “som entrando pelos poros e batendo dentro do coração”. Estas descrições não são manifestações apenas interpretativas e pessoais de um fenômeno perceptivo habituado, são já descrições de uma dinâmica hilética no registro da energia vital (Valério & Barreira, 2016b). Está-se a descrever justamente uma experiência que principia exhibir modos de comércio entre soma sensível e psique no interior de uma modalidade pessoal e cultural de um mundo primordial culturalmente concreto. Ao examinar a experiência musical, portanto, leva-se em conta que, assim como em qualquer experiência mundana, se está a investigar camadas sobrepostas de níveis de sentido que tem como origem um mundo primordial. Como tal, este é registrado na dimensão psíquica através de seu nexos com a retroreferência corpo-mundo. Deste modo, em certo sentido, esta dimensão está também referida ao mundo e a si própria (Husserl, 1991/2013). Desdobra-se assim uma descrição da dimensão psíquica implicada no processo de constituição de estrutura habitual motora sensível. Para além disto, tal desdobramento revela, como os resultados aqui demonstram, uma dimensão psíquica circunscrita existencialmente em correlação com um corpo também existencialmente situado neste processo.

Adentrando neste ponto, observa-se a participação da intersubjetividade na configuração do fenômeno musical em geral e, mais precisamente, em capoeira: é possível percorrer tal dimensão intersubjetiva que recobre o mundo primordial, conferindo-lhe sentido em sua modalidade concreta (Husserl, 1991/2013). Husserl demonstra claramente que, ao passo que *outro eu* adentra no campo de experiência do mundo ou propriedade primordial de um determinado *eu*, este outro que aí adentra é imediatamente intuído via apresentação como soma no sentido de que este “corpo ali, que é também apreendido como um soma, retire este sentido de uma *transferência aperceptiva a partir do meu soma*” (Husserl, 1991/2013, p. 149). Contudo, se este soma é provido de vida intencional, o eu que o percebe, o percebe enquanto atualidade e possibilidade de ir e vir em torno de um objeto agora comum a ambos os eus. Surge aqui o sentido objetivo do mundo exterior, essencialmente dependente da intersubjetividade: “toda experiência quotidiana, na sua apreensão antecipadora do objeto como tendo um sentido semelhante, encerra uma transferência analogizante, para o novo caso, de um sentido já originariamente instituído” (idem).

Tal acontecimento, conforme afirma Husserl, não poderia ser descrito como doação de sentido originária à consciência do eu, da intencionalidade e seus conteúdos próprios de *outro eu*: ver exatamente como o *outro* vê, implicaria uma fusão entre os dois *eus* em jogo, ou seja, um teria que literalmente se tornar o



outro para, assim, ter uma intuição originária da percepção alheia – percepção do mundo tal como o outro exatamente o percebe. Portanto, na configuração do sentido do outro eu, Husserl considera: “uma certa *mediatez da intencionalidade* deve estar aqui presente, que, promanando, certamente, do subsolo subjacente do *mundo primordial*” (Husserl, 1991/2013, p. 147). Assim, se os objetos mundanos na esfera de propriedade do eu se dão por apercepção, o outro, em sua vida intencional – não somente enquanto soma – se dá por “uma certa apercepção que assemelha, mas de modo nenhum uma inferência por analogia. Apercepção não é inferência, não é um ato de pensamento” (idem). Esta apercepção analogizante é a forma de *mediatez intencional* que realiza uma transferência do sentido do mundo primordial dado ao eu, para a configuração do sentido do mesmo mundo primordial dado para outro eu: sendo que ambos compartilham de uma mesma estrutura somática retrorreferida a si própria na manifestação desta instituição originária de um mundo comum, ambos apercebem analogicamente o outro como *outro eu* semelhante, dotado de uma vida subjetiva essencialmente análoga.

Esta forma de transposição intencional surge no interior da esfera primordial do eu e, neste sentido, verifica-se um *emparelhamento* enquanto transposição intencional na qual, no momento deste emparelhar-se, os elementos aí envolvidos “se tornam conscientes ao mesmo tempo e com destaque; visto ainda de mais perto, encontramos um vivente despertar-se mútuo, um mútuo deslocamento e um cobrir-se de cada um com o sentido objetivo do outro” (Husserl, 1991/2013, p. 151). Husserl realça o fato de que tal recobrimento pode ser gradativo, parcial ou total no caso de uma igualdade limite. Aqui, encontra-se outro ponto importante no que se refere a esfera psíquica deste emparelhamento: o sentido transposto intencionalmente “é assumido numa validade de ser, como um teor de determinações *psíquicas* que existem no corpo que ali está, se bem que estas não podem se mostrar enquanto tais no campo original da esfera primordial” (Husserl, 1991/2013, p. 152). Estas determinações psíquicas se dão via tal transposição intencional na modalidade de apresentação – apercepção analogizante – que tem como fundamento, uma apresentação originária da propriedade primordial.

Como o mundo primordial comum é indissociável da estrutura perceptiva na qual este se configura em cada sujeito envolvido, ambos compartilham apresentativamente as configurações perceptivo-primordiais comuns, por apercepção analógica, não só deste mundo, mas do correlato conteúdo da subjetividade alheia que se encontra afetada por ele, em algum nível, enquanto solo primordial compartilhado. Além disto, a dimensão corpórea presentativamente dada para ambos – o soma de um manifesto ao soma do outro



-, afeta-os, no interior da propriedade primordial de cada um, em uma reciprocidade somática originária no interior do mesmo mundo primordial. Em capoeira, está reciprocidade material-corporal intensifica-se, pois, a musicalidade atua enquanto sonoridade primordial concreta, mobilizando este nível. Como se tratam de dois corpos ou somas psíquico-corporais concretos reduzidos, caso se use agora a palavra música, sinaliza-se imediatamente uma configuração intersubjetiva-cultural desta afecção originária primordial soma-sonoridade-soma: determinada modalidade cultural de intercâmbio originário entre corpos em movimento que configura, neste plano movente entre sujeitos psíquico-corpóreos, o sentido de um acontecimento mundano intersubjetivo. Em outras palavras, o sentido de um acontecimento próprio a um jogo de capoeira, indissociável do sentido da experiência musical em curso neste jogo. Extraem-se aí duas camadas possíveis. Uma primordial pura na qual há uma natureza sonora primordial junto ao soma primordial do outro. A outra: a transferência apresentativa de modos de sentir, perceber e reagir à sonoridade e ao outro soma, vice e versa. Se há uma dimensão presentativa culturalmente configurada, isto significa que tal dimensão é configurada ou modalizada intersubjetivamente e, conseqüentemente, implica-se aí uma participação da dimensão apresentativa na configuração concreta desta propriedade primordial.

Neste sentido, as estruturas culturais e sociais da habitualidade do corpo, agora compreendidas nos termos do nexos deste com a psique, são estilos ou formas culturais de instituição originária, de instituições sensíveis da musicalidade e alteridade somáticas, recobertas e conformadas por camadas apresentativas de sentido. Cultura aqui, no registro destas habitualidades sensíveis, parece apontar para formas de configuração intersubjetiva, por meio de um entrelace entre apresentação e apresentação, dos modos de captação, tematização e desenvolvimento de sensibilidades originárias: pontos de vista sensíveis do mundo. Pode-se aqui, em investigações futuras, analisar fenomenologicamente as experiências em capoeira no registro desta configuração dos seus sentidos vividos neste domínio no qual parece haver uma co-extensão entre apercepção mundanizante e apercepção analogizante como cerne da intersubjetividade. Tal co-extensão, parece ser crucial para a configuração cultural da habitualidade co-extensiva entre psique-corpo-mundo, atravessando-a e conferindo a ela o solo transcendental intersubjetivo para sua sustentação. Nestas co-extensões psíquico-corpóreas, presentativa-apresentativas, se configura hiléticamente uma unidade de sentido das experiências em capoeira: o tecido intersubjetivo-corporal-senciente é tal unidade em fluxo musicalmente inaugurado, intensificando, sensibilizando e aguçando psíquico-corporalmente a natureza primordial – sonora



e inter-corporal – de modo cultural ou intersubjetivamente configurado: o registro apresentativo é cada vez mais harmonizado com o presentativo conforme aquele incide e entrelaça-se com este. A música aproxima, sintoniza cada vez mais o que se manifesta em nível primordial por meio de sua configuração inter-somático-sonora que lhe constitui, com o que se manifesta apresentativamente. A cultura, portanto, no caso de capoeira, pode ser vista aqui como uma modalidade desta harmonização presentativo-apresentativa. Conseqüentemente, as dimensões psíquicas e intencionais do outro são apresentadas neste fluxo de uma unidade intersubjetiva, de modo cada vez mais intenso e sensível, pois está na fundação primordial compartilhada desta experiência, cada vez mais correspondente. A música, neste entrelace cada vez mais harmonizado, revela então não só corpos em seus truques, habitualidades, técnicas ou intenções estratégicas, nem mesmo apenas emoções comuns, mas, em uma dinâmica psíquico existencial em movimento corporal, um conhecimento mais pré-reflexivamente profundo do outro e, conseqüentemente, mais acurado, das dimensões estratégicas e técnicas que nele aparecem: intui-se, desde os níveis primordiais culturalmente estruturados, sua subjetividade concreta apresentada. Portanto, tem-se neste registro um fluxo empático e comunal por meio de uma condensação musical das esferas psíquico-corporais presentativa-apresentativamente dadas. No limite, esta está em pleno devir comunitariamente uno. Há, neste sentido, uma possibilidade de investigar a gênese cultural, social e histórica desta condensação segundo seu estilo próprio à capoeira. Conseqüentemente, também da sensibilidade e estrutura psíquica referida ao mundo e aos outros aí em curso. Por uma via histórica de abordagem de tais habitualidades psíquico-corporais, é possível obter, do mesmo modo, uma compreensão correlativa de uma história das estruturas psíquico-sensíveis próprias a tais habitualidades. Desta forma, revela-se também uma via para investigar a configuração de uma interioridade pessoal correlata a um mundo psíquico sensível culturalmente específico: no presente caso, tem-se o sentido da experiência configurado entre mundo sensível musical e mundo sensível pessoal, ambos são, também, um mundo sensível cultural.

Trata-se portanto de uma habitualidade cultural configurada a partir da dimensão psíquica em estreita correlação com a dimensão corporal em seus fundamentos transcendentais originários, observadas culturalmente em seus intercâmbios constitutivos com um dado mundo sensível cultural desde seus níveis primordiais.⁸ Ambos autores – Downey e Zonzon -, de diferentes formas, se

⁸ Abre-se outra via de compreensão de frases proferidas por muitos mestres de capoeira respeitados, de que o capoeirista se movimenta com a alma, com determinado sentimento, enquanto que o praticante somente se move com um corpo treinado. Não raro, tal crivo psiquicamente sensível,



esquivaram de uma possibilidade de afecção musical da alma para evitar permanecer no senso naturalizado em suas dinâmicas causais diretas, deixando de apreender que, na percepção do capoeirista em ação, em níveis pré-reflexivos, musical e afetivamente estruturados, a psique sente e percebe junto ao processo sensório motor para além de suas responsabilidades. Justamente quando a pessoa-capoeirista é capaz de controlar – existencialmente motivada – as emoções responsivas como a raiva ou o medo, torna-se possível uma entrega em sentimento senciante que coloca psique e corpo em um só fluxo simultâneo intersubjetivamente sensível. Tal esquiva destes autores não vem de uma primeira intuição fenomenológica que os informa da suposta limitação da alma frente à música e ao corpo, mas de uma advertência informada teoricamente: ao dizer que a música afeta a alma diretamente de um sujeito, ou mesmo seus sentidos, correr-se-ia o risco de omitir os processos de incorporação de movimentos e sensibilidades, ou seja, o modo fenomenológico de configuração do fenômeno culturalmente particular (Downey, 2002; Zonzon, 2017). O capoeirista, ao descrever a música tocando sua alma e corpo diretamente, saltaria subitamente ao resultado – a emoção musicalmente gerada – esquecendo assim as mediações ou, mais precisamente, os processos de aprendizagem e sensibilização que transformam o corpo tornando-o capaz de ser psiquicamente afetado (Zonzon, 2017).

Ressalta-se aqui que não se destitui o corpo culturalmente configurado de sua capacidade de desenvolvimento da afecção psíquica, pelo contrário. Contudo, um corpo bem treinado, mas pessoal e existencialmente pouco engajado, é menos capaz de manifestar em sua ação, a capoeira em sua plenitude – *falta algo mais* –, pois carece da motivação pessoal e existencial significativa que precede e confere vida à habitualidade. Assim, não há uma dualidade rígida entre o corpo bem treinado de um praticante experiente e o capoeirista, mas uma continuidade gradativa e interseccional entre um e outro. Em todo caso, em linhas gerais, apreende-se um corpo virtuoso culturalmente configurado em relações co-extensivas com as coisas, os outros e a psique. A existência e, conseqüentemente, o registro histórico (generativo) pessoal da subjetividade traciona hiléticamente a conexão entre corpo e psique frente à capoeira como motivação em si mesma no seu acontecimento concreto de modo singular. Desta forma, a estrutura aqui, não fica somente entre alma e corpo, como ponte, articulação ou adequação, mas atravessa interiormente as duas instâncias, configura e modaliza um estilo de

costuma ser evocado para distinguir a capoeira de um esporte que, segundo muitos mestres, perderiam este vínculo específico entre alma, corpo e música, mesmo entre aqueles que fomentam eventos competitivo-esportivos, esta afirmação é comum.



intercâmbio psíquico-corporal no qual não se vê mais apenas um corpo virtuoso sensória, motora e habitualmente modalizado, mas nele, a própria modalidade cultural da pessoa em processo existencial.

Conclusão

A partir da compreensão obtida nas exposições deste trabalho, é possível dar continuidade às investigações deste fenômeno, em articulação direta destes resultados analíticos e dos aprofundamentos obtidos no diálogo com a literatura, no avanço da articulação destes com os demais resultados produzidos por Husserl sobre a intersubjetividade e a corporeidade, principalmente, no que se refere à Empatia, domínio do qual, no presente texto, foram expostos apenas as exposições iniciais do substrato originário destas experiências do alheio. Contudo, abriu-se uma possibilidade investigativa que, por um lado, proporciona fundamentos teórico-metodológicos para prosseguir na compreensão do fenômeno, por outro, coloca em jogo um complexo de articulação de diferentes habitualidades psíquico-corporais em curso, passíveis de transformações, como parte constitutiva da pessoa concreta que, ao se deparar com um fenômeno cultural peculiar e não familiar, se vê profundamente afetada e existencialmente motivada pelo seu acontecimento, conforme se evidenciou nas experiências dos mestres que relatam uma afecção profunda, frente a um fenômeno cultural naquele momento pouco conhecido. Neste ponto, abre-se outro rumo investigativo, pois, há nas habitualidades manifestas no fazer musical em capoeira, rastros primordiais de uma realização pessoal apresentativamente intuídos, que podem assim ser, em algum nível, captados por pessoas leigas: elas podem ou não serem existencialmente sensibilizadas e motivadas ao longo de suas vidas para uma nova busca por “algo mais” que se manifestou neste fenômeno, em outras palavras, se manifestou nas apresentações das experiências do outro que torna possível a manifestação da capoeira. O domínio teórico fenomenológico se mostra então, como ponto de partida viável para descrever este terreno de habitualidades no desenrolar de experiências musicais, processos de aprendizado entre outros fenômenos próprios à capoeira ou a outra prática corporal, expondo seus relevos transcendentais de sustentação.

Referências

Ales Bello, A. (2019). *O sentido do sagrado*. (P. S. L. Gonçalves, D. D. Júnior, Trad.). São Paulo: Paulus.



- Amatuzzi, M. M. (2001). *Por uma psicologia humana*. Campinas: Alínea.
- Barreira, C. R. A. (2017a). Análise Fenomenológica aplicada à Psicologia: recursos operacionais para a pesquisa empírica. Em: Mahfoud, M. & Savian, F. (Orgs). *Edith Stein: filosofia, psicologia, educação* (pp. 317-368). São Paulo: Paulus.
- Barreira, C. R. A. (2017b). A norma sensível à prova da violência: o corpo a corpo em disputa sob a ótica fenomenológica em psicologia do esporte. *Revista de Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, 23(3), 278-292.
- Barreira, C. R. A. (2018). Escuta Suspensiva. Em *V Seminário Internacional de Pesquisas e Estudos Qualitativos: Pesquisa qualitativa na educação e na ciência em debate*, (pp. 1-12). Foz do Iguaçu: Unioeste.
- Diaz, J. D. (2017). Between repetition and variation: a musical performance of *malícia* in capoeira. *Ethnomusicology Forum*, 26(1), 46-68.
- Downey, G. (2002). Listening to capoeira: phenomenology, embodiment, and the materiality of music. *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 46(3), 487-509.
- Downey, G. (2005). *Learning Capoeira*. New York: Oxford University Press.
- Giorgi, A. & Souza, D. (2010). *Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia*. Lisboa: Fim de Século.
- Husserl, E. (2012). *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica* (D. R. Ferrer, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1954).
- Husserl, E. (2013). *Meditações cartesianas e conferências de Paris* (P. M. S. Alves, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1991).
- Husserl, E. (2014). *Europa: crise e renovação: artigos para a revista Kaizo - a crise da humanidade europeia e a filosofia* (P. M. S. Alves, C. A. Morujão, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1954).
- Massimi, M. & Mahfoud, M. (2007). A pessoa como sujeito da experiência: um percurso na história dos saberes psicológicos. *Memorandum*, 13, 16-31.
- Sodré, M. (2002). *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati.
- Valério, P. H. M. (2014). *Capoeira: fluxos originários em rotas marginais*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos do Esporte, Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.



- Valério, P. H. M. & Barreira, C. R. A. (2016a). O sentido vivido da capoeira: cumplicidade, risco, autenticidade e criatividade. *Revista Brasileira de Psicologia do Esporte*, 6(1), 88-108.
- Valério, P. H. M. & Barreira, C. R. A. (2016b). A roda de capoeira: uma vivência comunitária. *Memorandum*, 30, 177-198.
- Valério, P. H. M. & Barreira, C. R. A. (2016c). Arqueologia fenomenológica, fenomenologia genética e psicologia: rumo à gênese das manifestações culturais. *Psicologia USP*, 26, 430-440.
- Varela, G. S. (2013). Mandinga: Power and Deception in Afro-Brazilian Capoeira. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 57(2), 1-20.
- Zahavi, D. (2015). *A Fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro: Via Verità.
- Zonzon, C. N. (2017). *Nas rodas da capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição*. Salvador: EDUFBA.

Nota sobre os autores

Pedro Henrique Martins Valério é bacharel em Ciências da Atividade Física pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (2010). Mestre em Educação Física pela Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo (2014). Doutorando em Psicologia pela Escola de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Contato: pedrohvm@gmail.com

Cristiano Roque Antunes Barreira é psicólogo, doutor em Psicologia pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto (2004), livre-docente pela Escola de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto (2014), diretor da Escola de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto (2017). Professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo entre 2005 e 2009, é atualmente professor associado da Escola de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo. Contato: crisroba@gmail.com

Data de recebimento: 25 de julho de 2019.

Data de aceite: 09 de julho de 2020.