

A ARTE-CAPOEIRA NAS IMAGENS DO “CAPETA CARYBÉ”

LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR*

RESUMO

Este artigo versa sobre as formas de expressões que a arte-capoeira é retratada na arte plástica de Carybé, percebendo a gestualidade do corpo, bem como a metamorfose que o mesmo sofre na ação contínua do jogo/dança/luta. Para tanto, utilizamos as gravuras de Carybé, no intuito de compreender as memórias gestuais do corpo-capoeira que revelam o saber corporal “arquivado no corpo”, uma memória que expressa as micropolíticas de desejo dos afro-descendentes que encontraram outros dispositivos para colocar seus saberes, seus sonhos, suas artes e seus desejos em virtude da opressão sofrida.

PALAVRAS-CHAVE: Capoeira; Carybé; corpo.

ABSTRACT

This article proposes a discussion around the capoeira art as portrayed by the Brazilian artist "Capeta Carybe" grasping the "gestus" as well as the metamorphosis of the body as a result of a continuous workout dance/fight played as a game. We use the Carybe's pictures in order to recall the body memories which express the micropolitics desired by Afro-decedents, who had to found other devices to put their know-how, their dreams, their gear and their wishes.

KEYWORDS Capoeira, Carybé and body.

Introdução:

O desafio neste texto consiste em compreender como a arte-capoeira é retratada na arte plástica de Carybé, analisando a gestualidade do corpo bem como a metamorfose que o corpo sofre na ação contínua do jogo/dança/luta. Para tanto, utilizamos as gravuras de Carybé, no intuito de compreender as memórias gestuais do corpo-capoeira que revelam o saber corporal “arquivado no corpo”.¹ Sendo assim, a linguagem plástica da arte de Carybé deve ser compreendida enquanto texto que tem um significado² de referência imagética, e não como uma simples ilustração do texto.

O que nos motivou a utilizar os desenhos de Carybé foi a força que têm no âmbito cultural da capoeira, presentes nas paredes das academias, nas camisetas dos eventos de capoeira, nos diversos livros, tornando-se uma espécie de símbolo que ajuda a representar a capoeira através da imagem.

Nesse sentido, cada imagem não é uma fonte nova e original, como se fosse uma grande descoberta de um documento até então nunca visto; pelo contrário, o que nos levou para ela foi a sua potência de comunicar e representar algo do passado, mas que toma força no contemporâneo, nas alegorias criadas pelas mais variadas organizações de capoeira nos mais variados territórios e tempos.

O processo criativo da pintura traduz tanto os traços da realidade como a sua própria obscuridade. Portanto, a imagem refletida através dos desenhos de Carybé se constitui como um conhecimento que agrega o inteligível e o sensível da realidade dos corpos-capoeira em movimento, como também a sua sombra, aquilo que não conseguimos capturar completamente. Aliás, ao contemplarmos e analisarmos essas imagens, percebemos o constante movimentar-se desses corpos na roda de capoeira, a dialética do corpo no jogo de capoeira que possibilita o visível e o invisível, o claro e o escuro, o denso e o fino, o alto e o baixo.

Para os historiadores da arte que enfrentam a árdua tarefa de compreender as imagens e as representações delas na tentativa de achar respostas para as questões colocadas, sempre fica um sentimento para o qual essas respostas não são definitivas e, sim, provisórias e que podem suscitar

outras compreensões. Nesse sentido, temos aqui uma tentativa de assinalar as possíveis interpretações, entre as incalculáveis possibilidades existentes, para se compreender a obra de arte de Carybé.

A arte do Capeta Carybé

Hector Júlio Pareide Bernabô, mais conhecido como Carybé,³ artista plástico, em cuja obra retratou os símbolos da cultura baiana. Para os biógrafos, Carybé não se enquadrava em nenhuma tendência pré-estabelecida. “Carybé estava aberto a todas as idéias e inovações. No entanto, resistia aos modismos, ao sucesso fácil e a aderir qualquer corrente estrangeira, insistindo na busca da própria identidade”.⁴

Gostava de retratar o povo na rua, personagens desconhecidas e conhecidas, flagrando o corpo inteiro do povo pobre de bens materiais de consumo, mas ricos em capital cultural. “Carybé não gosta de um quadro de uma figura só. Quando aparece num desenho ou pintura, é tirada da multidão, subtendida esta, mesmo quando o cenário vazio”.⁵

Carybé valorizava o popular enquanto potência humana; a vida comum das pessoas nas ruas, nos botecos e nas feiras. Pessoas e lugares compõem um cenário nada permanente, pois são paisagens que proporcionam contextos culturais ricos em relações políticas reveladoras de suas tramas sociais; no entanto não faz da sua arte um panfleto político que Besouchete, ao se referir as controvérsias íntimas, em relação às questões políticas, comenta: “viver sem negar a questão social da pobreza, mas escapar definitivamente aos partidarismos políticos que dividem ainda mais os homens, em vez de agrupá-los”.⁶

No âmbito da capoeira, freqüentou as diversas rodas dos diversos centros de capoeira e pintou o cenário onde ocorriam as famosas rodas do barracão do Mestre Waldemar, no bairro da Liberdade, na Avenida Peixe, no Corta-Braço.



(Terreiro de Waldemar, guache, 64 x 94 cm. 1964)⁷

Através da imagem, percebe-se o difícil acesso ao terreiro de Waldemar; no entanto isso não inibiu a presença de vários intelectuais, turistas e do público em geral no local. O centro cultural de arte pintado por Carybé tinha as próprias feições da sua arte e que, ao nosso ver, inspirou-o profundamente, enquanto artista, como veremos adiante.

Observe que Carybé explora a arquitetura local do barracão sem perder de vista o foco da roda. O barracão não era um simples palco de rodas de capoeira, mas, como Abreu ressalta. “pelo poder de realização demonstrado ao constituir e liderar um centro de arte e entretenimento, capaz de movimentar provisoriamente a vida local, com uma atividade apreciada pela comunidade e que, embora fosse situada num bairro periférico, projetou sua importância para além dos seus limites geográficos”.⁸

O artista Carybé circulava pela cidade e, através da sua arte, evidenciava o contexto geopolítico do local, revelando a experiência da cultura enquanto paixão humana. As cenas das telas se aliam aos corpos-culturais do povo baiano, de homens e mulheres de lugares comuns. Ao contemplar a arte de Carybé pode se acrescentar a idéia de que “a arte pode criar lugares de vertigem. Vertigens sutis, mas também aquelas do transtorno, da perturbação, da perfuração dos estados da alma”.⁹

Ele passava para a tela o testemunho de uma cultura rica em detalhes, como observamos anteriormente, e da qual ele fez questão de se aproximar, inicialmente como observador curioso que contempla os movimentos da capoeira e das danças dos orixás para, em seguida, revelar nos desenhos as simbologias corporais.

Conheceu um leque de capoeiristas renomados, tais como: Manoel dos Reis Machado, Vicente Ferreira Pastinha, Valdemar da Liberdade, Traíra, Gato, Cobra Coral, Samuel Querino de Deus e muitos outros. Frequentou, também, o Centro Esportivo de Capoeira Angola e chegou a se matricular no Centro de Cultura Física Regional Baiana.

O capeta Carybé, assim chamado no filme, conhecia os molejos e as artimanhas do corpo na capoeira, compreendia as metáforas utilizadas pelos antigos mestres e sabia dos incontornáveis mistérios que perpassavam pela capoeira. Tocador de pandeiro e de berimbau, mergulhou na arte de fazer a cultura baiana singular. Reconhecia as diferenças entre os centros de capoeira e percebia as diferenças estéticas entre os estilos de capoeira Angola e Regional. As imagens analisadas adiante iluminam a gestualidade da prática da Capoeira Angola que Abreu afirma “Carybé comentou para a gente que os desenhos representavam os movimentos da Capoeira Angola”.

Silva chama atenção para um aspecto importante, “Carybé detestava, no candomblé quem precisasse de explicações. Nos quadros, em lugar dessas explicações, é como se as tirasse, transformando a cena em enigma, para que o espectador receba o fato plástico livre da interferência da lógica”.¹⁰ Evidencia do aprendizado com as Ialorixás e os Mestres de Capoeira, como fonte inspiradora da sua arte.

A imagem aparece como enigma, que é a própria sombra dependente da luz, a possibilidade de descobrir aquilo que não se sabe, que é diferente daquilo que se esconde; constitui-se a força de comunicar sem as palavras. Portanto, é aquilo que não se explica, mas que está posto, presente de maneira intensa nas falas dos baluartes da capoeira ao se reportar à capoeira, como falava o Mestre Caiçara: “capoeira é capoeira”, ou então em uma das memoráveis passagens do Mestre Pastinha. “Capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”.

O “Capeta Carybé”¹¹ “nos candomblés, na capoeira do corte-braço, exatinhas, as figuras desenhadas ou pintadas por Carybé: o cego Mouzinho, que tocava com o violão nas costas, o capoeirista Onça preta, o carroceiro Príncipe Negro, inúmeras filas-de-santo, baianas de tabuleiros”.¹² No Candomblé, participou das atividades do terreiro Axé Opô Ofonjá e “recebeu o título de Obá de Xangô;¹³ foi filho de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo) e as yaôs¹⁴ ajoelham-se aos seus pés e lhe pedem a bênção”.¹⁵

Dessa maneira, podemos considerar a obra artística de Carybé como memória imortal do axé da Bahia, mas Rubem Braga inverte a ordem: “Carybé não se inspirou na Bahia, parece que a Bahia que se inspirou em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma baiana de saia rodada ou um sobradinho de telhado escuro “imitando” os desenhos de Carybé”.¹⁶ Ele é o artista que pinta a cultura baiana, do mesmo modo que o baiano, ao se ver projetado na tela, se “pinta”. Assim, ocorre a troca, a interação entre artista e povo, a permuta, o consentimento e a própria sobrevivência, e o reconhecimento da sua arte pelo povo.

A íntima ligação com a cultura baiana está refletida nos seus trabalhos, através dos quais ele exerce a função de contar e registrar o cotidiano do povo simples da cidade do Salvador, iluminando os símbolos culturais da terra, seduzindo o olhar do observador das fabulosas narrativas. “A pintura de Carybé, se não é engajada no sentido restrito, é do povo que se ocupa, é este que conta, não como miseráveis, mas como donos tanto do espaço nos quadros como do chão onde pisam”.¹⁷

Estamos falando de um artista complexo, que apresenta uma perspectiva híbrida entre a cultura do cotidiano popular da cidade e os símbolos universais. O seu trabalho privilegia o gráfico utilizando as linhas, as formas, os volumes e o espaço, como possibilidades de produzir incríveis narrativas dos corpos enredados na materialização da produção cultural.

A espacialidade dos seus desenhos projeta a imagem do recobrimento, a coexistência, o jogo de claro e escuro, denso e fluido, o engendramento das curvaturas do corpo e as mudanças contínuas de planos corporais. A imagem de espaços sem ponto fixo evidencia o prolongamento dos corpos em movimento contínuo com novas formas e favorece a iluminação constante de

novas massas e matérias. Conexão entre os ricos, sem começo e fim, ganha corpo no “bolo”, no emaranhado, na dúvida, na incerteza, no enigma, insistindo na produção imagética do deslizamento das imagens que reflete uma nova geografia de paisagens-passagem.

Peixoto comenta que “as passagens são o caminho do futuro das imagens”.¹⁸ Elas servem para introduzir espaços e tempos diferentes e com múltiplas possibilidades. Para ele, “a paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem”.¹⁹ Então, reforçando a idéia do cruzamento de várias linguagens visuais artísticas com a arquitetura da cidade, é que se constituirá a paisagem da imagem contemporânea.

A sedução em analisar os desenhos de Carybé está na força do aqui e agora, pois milhares de corpos-capoeira não cessam de reproduzir, reinventar e transformar essas imagens. Essa vitalidade, os capoeiras a representam ao reutilizar essas gravuras dando novas formas e novos significados na contemporaneidade e favorecendo o trânsito que nem é passado e nem é presente, mas, entre uma coisa e outra, constituem novos territórios de produção e contemplação dessas imagens.

As “paisagens–passagem” são caminhos que contracenam, no contemporâneo, traços do passado intensificado no presente, e os desenhos de Carybé funcionam como dispositivo no qual estão guardadas as formas do corpo-capoeira produzir a sua arte de dobrar-se e desdobrar-se, de inversão corporal e de circularidade dos movimentos corporais.

O processo criativo da pintura traduz tanto os traços da realidade como a sua própria obscuridade. Sendo assim, a imagem refletida através dos desenhos de Carybé se constitui como um conhecimento que agrega o inteligível e o sensível da realidade dos corpos-capoeira em movimento, como também a sua sombra, aquilo que não conseguimos capturar completamente. Aliás, ao contemplarmos e analisarmos essas imagens, percebemos o constante movimentar-se desses corpos na roda de capoeira, a dialética do corpo no jogo de capoeira que possibilita o visível e o invisível, o claro e o escuro, o denso e o fino, o alto e o baixo.

No caso da obra de arte de Carybé, Silva comenta que “um elemento principal na pintura de Carybé é o movimento, o ritmo, a surpresa, que ele quer

que conviva com uma exigência do seu espírito: a do nada deixado por fazer, a do nada ambíguo, pouco reconhecível, da definição e do pormenor, como a unir a serenidade da obra clássica à multiplicidade de sugestões e o descompromisso do esboço”.²⁰

A tradição filosófica da “fenomenologia da percepção” do filósofo francês Merleau-Ponty faz várias alusões às atividades dos pintores, chegando a afirmar que “meu ponto de vista: uma filosofia como uma obra de arte; um objeto que pode suscitar mais pensamentos que os que neles estão contidos”.²¹ Para o filósofo francês, não existe um distanciamento entre aquilo que se olha e o mundo que é visto. A visão capta a imagem das paisagens e das coisas e, ao mesmo tempo, o mundo não se apresenta para a visão de forma inerte. Podemos considerar o “toque do olhar” como a relação intensiva entre o olho que toca nos desenhos e os desenhos que nos olham anunciando diversos campos de significações.

Além disso, o que os olhos conseguem ver não se limita apenas às coisas presentes na superfície dos desenhos, pois existem coisas não vistas ou até mesmo não visíveis. Da intensificação do visível/invisível “que resultam ser dois aspectos de uma mesma realidade. O invisível vai desde o que está escondido mas que pode ser visto, até a sombra, a profundidade, a luminosidade ofuscante, e os reflexos”.²² O visível aqui é uma profundidade, um campo denso de interação entre o visível tangível e o invisível vidente.

O apalpar do olhar é uma qualidade produtora de significação do entrelaçamento das coisas no mundo, saltando de uma relação, na qual não só o sujeito participa da ação transformando o “objeto”, para aquela em que o sujeito, ao agir, ver e contemplar o “objeto”, transforma-se a si mesmo. A sensação de quem observar a imagem dos desenhos de Carybé é que, ao mesmo tempo em que para ela se olha, ela também toca no olhar do observador, fortalecendo uma relação de reciprocidade entre os corpos vivos e os corpos matériais.

O corpo-capoeira nos desenhos do capeta carybé

Mestres de capoeira, ao sair para o mundo da roda, se agacham e fazem oração, pedindo licença e proteção aos seus ancestrais. Seus corpos, na posição de cócoras, bem grupados, envolvem-se no mesmo estado citado por Michel Serres ao falar do corpo de um alpinista que “se protege dentro de um útero arcaico, invisível, elástico, confiável, cujo contorno variável contém e protege todo o seu corpo, que repousa no interior das agarras e dos apoios que velam por eles e por sua cabeça”.²³

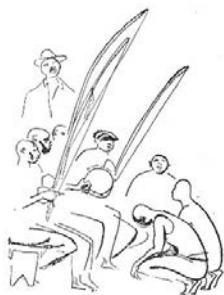


Figura 1



Figura 2

Nas imagens das figuras 1 e 2, os corpos-capoeira, ao pé do berimbau, curvam-se para entrar no campo de imanência,²⁴ produzindo ressonâncias históricas, fruto do enredo da roda. Corpos agachados fazem orações, pedem proteção para entrar no mundo da roda que estamos considerando como uma microfísica do desejo, dispositivos criados pelos corpos-capoeira para colocarem os saberes ancorados nos seus corpos.

Abertas as portas da roda, o corpo começa a re-configurar novos gestos, sendo que, desta vez, ele vai ficando de cabeça para baixo, as mãos e a cabeça no chão ou, às vezes, só as mãos. As mãos assumem o papel dos pés no equilibrar-se; elas são o aporte do corpo com a terra; são as mãos que sustentam todo o corpo coordenando os movimentos. Os pés, por sua vez, estão à procura de um outro corpo, mas o seu oponente-parceiro foge para não ser tocado, ao mesmo tempo em que procura o outro para tocá-lo.



Figura 3



Figura 4

Como se pode ver nas imagens nas figuras 3 e 4, investidos no mundo da roda, os corpos brincam de ficar de cabeça para baixo. Esses movimentos complexos desafiam a lei da gravidade e o seu parceiro-oponente porque não ficam de cabeça por acaso, geralmente esse tipo de situação se constitui na dinâmica do jogo que cada corpo-capoeira encontra para provocar ou sair de determinadas situações. Equilibrar o corpo com uma das mãos ou as duas mãos é uma tarefa que requer do capoeirista muito controle da toda sua musculatura.

Reparem as imagens nas quais, além de ficar de cabeça para baixo eles estão de costas para o seu oponente-parceiro. Na Figura 4, percebe-se que os pés do que está plantando bananeira servem de ataque, e o outro, ao mesmo tempo em que ataca com o pé, entre as mãos do seu oponente, ele se protege, com a mão, da investida dos pés. Na Figura 3, o corpo está rente ao chão, no movimento conhecido na capoeira como negativa, bem próximo ao outro que planta bananeira somente com uma mão. Vejam que as pernas estão próximas e a mão, o que suscita várias interpretações.

Observa-se a potência da leveza do corpo que organiza todo o seu repertório motor em outras coordenadas e em outros vetores do espaço-temporal; o ficar rente ao outro na peleja dos corpos, o desafio do corpo plantando bananeira, enquanto, na musicalidade da capoeira é entoada da seguinte maneira: “o facão bateu embaixo a bananeira caiu, cai, cai bananeira, a bananeira caiu”. O caule, no caso, as mãos e os braços, sustenta o corpo-

bananeira que foge para não ser cortado pelo facão das pernas do seu oponente.

A descrever as transformações do corpo em situação de escalagem, Serres²⁵ diz que o corpo invertido transmite a sensação de desafio do corpo curvado em contato com a rocha; o dorso em forma de caracol revela sua fortaleza e, ao ficar pendurado, uma sensação de abrigo. Na capoeira, inverter o corpo é uma duplagem, pois esse corpo não só corre o risco de um ataque-surpresa do seu parceiro na procura constante para achá-lo, mas, também, revela uma alegria de poder fazer movimentos que desafiam as leis da gravidade e mostrar, para o outro, a sua habilidade em manejar o corpo; esse simples gesto implica a possibilidade de contrapor a ordem dos modos costumeiros de uma sociedade que impõe padrões de corpo arqueado sempre para o alto à procura da salvação.

Na capoeira, o corpo-singular é sempre um lugar plural, no qual se atualizam construções coletivas dançáveis. Nos seus rituais (as rodas) baseados num diálogo respeitoso com os ancestrais e as energias da vida, os capoeiristas falam aos dominantes, lutando para que seja aceita uma potência enunciativa do corpo invertido que, em lugar de desprezar o corpo como fez e faz a civilização escravizadora cristã, considera o mesmo como um santuário coletivo e individual, soberano, no qual se manifestam os gestos corporais, expressando toda uma história do corpo negro que clama e seduz para colocar, nas entrelinhas da história, seus saberes.

Michel Serres, ao se referir à inversão corporal que o corpo sofre ao descer das montanhas rochosas, fala de uma aprendizagem enterrada nas profundezas da evolução animal: “ainda somos moluscos univalves, ostras, mariscos, mexilhões, caramujos e caracóis agarrados ao rochedo. Nossos olhos, boca, plexo solar, seios e ventre e sexo, em conjunto com as nádegas compactas e uma nuca rígida, um muro denso e curvo contra e dentro do qual cedem nossa fraqueza”.²⁶ No caso da capoeira, o saber corporal é influenciado por uma cosmovisão que considera os animais, os vegetais e a natureza como parte integrante da sua vida.

Pode-se ressaltar, também, a opinião de Almir das Areias de que os movimentos utilizados na capoeira foram inspirados nos animais. Para ele,

tanto a gestualidade como os nomes dados aos golpes da capoeira são referências à mata, aos canaviais, que o negro escravo se utilizou como fonte inspiradora da sua invenção:

das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices dos cavalos, bois e outros animais, pode ter surgido a chapa ou esporão; da forma de ataque da arraia, do tatú (ver no livro a palavra certa) ou do jacaré, que girando com o corpo tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia ou a meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes de animais podem ter surgido os saltos de capoeira, como o salto do macaco, o pulo do gato e o aú.²⁷

Nessa hipótese de Almir das Areias e decorrente das associações entre os movimentos dos animais e os nomes dados aos golpes de capoeira, acreditamos que podemos ir além do sentido relacional e penetrar na forma e na substância encontrada pelo negro para falar dos seus saberes e, ao mesmo tempo, para não dizer nada, o silêncio. Aliás, o silêncio é uma arma poderosa para os animais caçar a sua presa.

No caso dos corpos-capoeira, os silêncios que gritam latentemente, transpirados no corpo, no toque de um olhar, na fisionomia do rosto, num jeito novo que o corpo dá, na postura corporal, ou seja, o silêncio enquanto narrativa de um corpo que historicamente foi silenciado, mas é capaz de revelar outros traços culturais significativos da cosmovisão africana.

A sabedoria do corpo, como podemos observar nas figuras 3 e 4, expressa gestos que compõem a imagem da arte do corpo de dobrar na posição invertida, tanto para o plexo dorsal, exposto, na Figura 4, como no plexo ventral, na Figura 3. Essas duas características de inversão e de dobra do corpo são híbridas, são significativas na simbologia dos gestos corporais na capoeira. Carybé desenha a linha do corpo no jogo, na intensidade do movimento, nos incalculáveis vetores sinestésicos, no que ganha força, no emaranhado das coisas; por isso o enigmático na imagem.

O corpo invertido é abordado por Reis²⁸ no seu livro “O mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil” não pela representação artística, mas pela análise da roda de capoeira enquanto uma metáfora do espaço social. A

autora valoriza a inversão corporal que resulta em ficar de cabeça para baixo e em virar as costas ao seu oponente,

a entrada na roda se dá sempre através de uma inversão: seja a do alto pelo baixo (mais comum) seja a combinação do alto pelo baixo e da frente pela costa. Quer dizer, entrar-se no mundo literalmente de cabeça para baixo (...) ao entrar na roda de cabeça para baixo, ao inverter o alto pelo baixo, estaria subvertendo a ordem da hierarquia dominante, e consequentemente a ordem social.²⁹

A essa idéia podemos acrescentar não só a saída para o mundo da roda, mas, também, durante todo o tempo de jogo ao realizar um aú,³⁰ plantar bananeira,³¹ queda de rins³² e outros movimentos complexos.



Figura 5



Figura 6

A dobradiça do corpo ou a arte de dobrar o corpo na capoeira não significa, simplesmente, estender e distender; grupar e escapar, contrair e dilatar, mas, a sua força de envolver, seduzir, evoluir e desenvolver enunciados capazes de organizar novas formas de transmissão de saberes.

O espetáculo da arte de dobrar o corpo está sempre na plasticidade corporal em si, ou seja, o gesto, o conteúdo em si e a sua expressão, os desenhos formados nas imagens-passageiro. A perspicácia do corpo-capoeira evidencia-se no dobrar-se e desdobrar-se para o seu oponente-parceiro e para

os demais presentes na roda. Se o origami é uma arte tradicional japonesa de dobrar pedaços de papel em formas representativas de animais, objetos, flores, etc. a capoeira é a arte do corpo de dobrar-se e desdobrar-se para diversas direções e para diversos planos, intensificando as paisagens-passagem que conseguem, assim, comunicar e traduzir suas experiências de vida, assim como os conhecimentos e o caos que elas envolvem.

A dobra do corpo é um efeito que produz gestos mais quebrados, uma certa interrupção da linha do corpo na trajetória do movimento para uma outra direção, às vezes, a mudança brusca de uma parte do corpo, o pé, a cabeça, o tronco, a perna, os braços; enfim, o que se modifica na gestualidade do corpo, quebrando a linha do círculo ou até mesmo a trajetória do golpe aplicado ou defendido.

A multiplicidade de dobra e desdobra que encontramos nas gravuras de Carybé não limita o movimento na flexão e na extensão, mas traz sempre a visibilidade da circularidade, o entorno, o rodeio das formas arredondadas que o corpo assume. As morfologias dos corpos dão ênfase às formas arredondadas, côncavas e convexas, nas quais o corpo manifesta a sensação de movimentos circulares e fluidos, traços de curvas com que o corpo se complementa com o outro, revelando um sentido de jogar com o outro, mesmo na “quebra do outro”, ou seja, na colocação de problemas para o outro. Muitos mestres fazem um paralelo do jogo de xadrez com a capoeira, afirmando que cada movimento de ataque e defesa tem que ser pensado mesmo que rapidamente, porque qualquer descuido pode culminar na perda do equilíbrio do corpo, na queda, no cair sentado de bunda no chão.

A circularidade dos golpes, na imagem, expressa um sentido de complemento, de continuidade rítmica, mas, também, de interrupção, de quebra, de obstáculo. A característica do círculo está presente em boa parte dos golpes da capoeira que têm uma geometria circular: rabo-de-arraia, meia-lua de frente e de costas, queixada, armada, aú, etc. e, também, a própria constituição da roda favorece essas formas circulares.



Figura 7



Figura 8

As imagens dos desenhos de Carybé despertam para uma nova situação da metamorfose do corpo. Percebe-se que um corpo vira as costas para o outro, o seu campo visual não está simplesmente direcionado ao corpo do seu companheiro para agir; dessa maneira, o corpo mergulha no turbilhão do sensível. Existe um conhecimento fundado na experiência do sensível, “se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói”.³³ O corpo opera em situações desafiadoras e precisa de reações instantâneas. Os cinco sentidos entram em conexão simultânea, e o corpo passa a ser um suporte da ação intuitiva e da memória.

O jogo dos olhares, Jair Moura denominou-o de “olhar traiçoeiro”, “vendo o que queria e procurando não fixar diretamente”.³⁴ São habilidades perceptíveis que, nos desenhos, induzem o espectador a perceber esse tipo de situação que, na capoeira, é concebida como um “olhar manhoso”, um “olhar mandingueiro”, matreiro, aquele olhar que possibilitará ao capoeirista perceber o gesto do parceiro antecipando a jogada para enganá-lo.

Os entre-toques da visão e da sua percepção intensificam o dinamismo durante a arte-capoeira, pois ocorre o processo de entrelaçamento entre o

visível, aquilo que ele consegue ver e o invisível, aquilo que ele consegue perceber. O campo visual não se restringe ao que é visto, e essa capacidade possibilita, ao corpo-capoeira, uma ampliação dos dispositivos imprescindíveis para um melhor êxito. Virar as costas para o seu parceiro-oponente, como observamos na Figura 8, não significa a perda do seu campo visual, mas, a ampliação da visão, fazendo com que todo o seu corpo consiga perceber o próximo e o distante. Virar as costas, em última análise, significa atrair a sua presa para colocar o golpe certo.

É no detalhe do olhar e de ser visto que o capoeira “envolve-ganha” o outro. Jair Moura comenta que “durante as negaças, o capoeirista devia se preocupar apenas em acompanhar o movimento dos olhos do seu oponente. Pelo olhar, conhece o local visado pelo agressor, pois o mesmo, antes de dar o golpe, marcava com a vista o ponto vulnerável a ser atingido”.³⁵ Percebe-se a importância do olhar na roda de capoeira, o corpo-capoeira aumenta a sua capacidade não só de observação periférica, porque é preciso ficar atento ao ataque surpresa de qualquer parte do corpo do seu parceiro-oponente, mas, também, de observação global, para perceber todas as imagens que compõem a roda.

Carmo, ao se referir a Merleau-Ponty, afirma: “a filosofia do olhar parte da visão em seu sentido literal, para alargar o horizonte de visibilidade, fazendo do contato com o mundo sensível o fundamento da verdade. Não se trata mais do 'pensamento de ver', mas da reversibilidade de ver/ser visto, em que o enigma da visão se faz no meio das coisas, 'lá onde o visível se põe a ver'... tais verdades têm como ancoradouro o próprio corpo”.³⁶

Dessa maneira, o corpo, na sua totalidade, passa a ver não apenas pelos olhos, mas, por todo o seu corpo; o capoeirista, ao ficar de costas para o adversário-parceiro, passa a perceber as sensações através do seu corpo inteiro. Muitas vezes, o seu olhar está direcionado para um outro local da roda, e não necessariamente para o seu oponente-parceiro, no entanto ele o enxerga por meio da sua visão corporal; o desenvolvimento da percepção, que vai além do olhar, as vibrações sonoras, os vultos (passou no vazio) oriundos dos movimentos ríspidos e rápidos.



Figura 9



Figura 10

Os corpos estão rente a rente, um parindo o outro, um em “cima do outro”, um marcando o outro, um desafiando o outro, um passando pelo outro, linhas curvas dos corpos que se entrelaçam. Nas Figuras 09 e 10, os tocadores estão atentos à execução de gestos complexos. Repare na Figura 09: a cabeça entrando na região do abdome do outro executa a gloriosa cabeçada reverenciada pelos antigos mestres e cantada “é cabeceio camarada”. A cabeçada considerada um golpe perigosíssimo na arte da vadiação que, além de desequilibrar o seu oponente, constitui-se mais um vetor de ataque do corpo.

A Figura 10 lembra o golpe da tesoura geralmente realizado na Capoeira Angola, mas, no desenho, ilumina um capoeirista passando por baixo do outro. Atualmente, os corpos-capoeira, ao realizar este movimento, as pernas passam primeiro para depois passar todo o corpo. Percebe-se, na imagem, que o golpe aplicado não é uma tesoura, mas um tipo de situação que Carybé retrata talvez pela situação emergencial de jogo. Mas a questão central não está no movimento em si e, sim, nos desdobramentos dos movimentos realizados por eles, o corpo uno se multiplicando em outros corpos, se transformando, se juntando, se quebrando, se encontrando e se afastando.

O corpo múltiplo e grávido de outros corpos vai facilitando as passagens entre o “estranho”, o “anômalo”,³⁷ o diferente. Diz respeito aos corpos institucionalmente enredados na dinâmica cultural e produz multiplicidade de campo de imanência, criando um espaço-tempo circular diferente para reinterpretar, reunir, as experiências. Nessa qualidade de viver o próprio corpo em uma esfera de hibridação do tempo e do espaço na coletividade, em

situações de temporalidades manhosas, os corpos, além de se misturarem, interpenetram-se, possibilitando as passagens. Aquilo que Sant’Anna comenta:

Quando aumenta a sede de encontrar companheiros é preciso insistir: há grande diferença entre um corpo que ressoa unicamente para ele mesmo e um corpo que serve como passagem de forças, sem a preocupação de convergi-las unicamente para si. Há, em suma, uma imensa distância entre corpos que somente passam por todos os lugares e aqueles que, realizando ou não tais viagens, se tornam eles mesmos passagens.³⁸

Trata-se dos corpos que realizam os encontros na roda de capoeira, cuja participação envolve todos: os que assistem, os que tocam, os que simplesmente passam pelo local. Enfim, todos assumem atribuições estéticas que lhes possibilitam as situações de passagem. Existe uma dimensão qualitativa de viver momentos lúdicos e agnósticos, proporcionados pelo espírito grupal.

No entanto, para que isso ocorra, existe um certo “empenho do corpo” na performance do poético, como se refere Paul Zhomtor, pois traz à tona o conhecimento “antepredicativo” descrito por Merleau-Ponty. “A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação altamente impenetrável. É nessa zona mesmo que se situa o conhecimento “antepredicativo”.³⁹

Não se sabe ao certo se essa zona é impenetrável. Acredita-se que ela seja fluida ao fluxo descontínuo entre a socialização e a individuação. É certo que, na capoeira, existe a busca incessante da antecipação preceptiva da jogada, a necessidade que o corpo-capoeira tem de intuir para antecipar a jogada, deslocando o seu oponente-parceiro para uma outra posição.

A percepção de movimentos imperceptíveis está na astúcia de trabalhar com uma outra inteligibilidade que leva o corpo-capoeira a operar com uma hipersensibilidade capaz de captar as sensações do oponente-parceiro. A complexidade gestual representada nos desenhos nos suscita a curiosidade de saber as formas operantes e/ou antepredicativo do corpo durante a roda. Muniz Sodré considera que o corpo na tradição africana:

Tem lógica própria, irredutível à lógica racionalista da cabeça. Implica em uma forma de conhecimento direto, intuitivo sobre o mundo, mais da ordem do adivinhar do que propriamente do saber. O corpo conhece, portanto, de modo próprio, antecipado, adivinhado, intuindo. O

“micropensamento” corporal vive mais de objetos externos e de ritualizações do que de mundo interno. Por isso é que o corpo na capoeira, assim como na dimensão sagrada e lúdica das culturas tradicionais, define-se em termos grupais (mais do que termos individuais), ou melhor, ritualísticos. Na tradição africana, ele é considerado um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), tanto físico como mítico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de 'tomada de posse da pessoa'. Seja nas formas religiosas, seja nas formas lúdicas, o corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma de gesto, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais que apontam para outras formas perceptivas. Por esse modo, um traço considerado fundamental na capoeira, como a malícia, pode ser reencontrado em práticas vigentes em outros países, mas nascidas de uma análoga situação colonial da escravidão negra.⁴⁰

Nas rodas-rituais onde os corpos mostram-se aos outros, instituindo um local de produção grupal no qual as forças físicas são constituídas por campo energético e revigoram as celebrações dançáveis dos povos tributários à cultura africana, o corpo-capoeira consegue conhecer de modo próprio, antecipando, intuindo, adivinhando. As formas operantes de viver, as sensações do corpo acontecem do já instituído código ritualístico que, através da música, transporta a pessoa para outros campos das sensações humanas sob influência do ritmo, e o corpo efetua movimentos dançáveis. É no jogo que se manifesta uma energia imaterial que emana da ancestralidade africana, com ligações profundas com o praticante; é uma força vital denominada de “Axé”, ou seja, “força vital”, “energia física e espiritual”, cuja fonte está materializada na comunidade do terreiro.

Podemos considerar a participação em rituais (jogos e brincadeiras) como uma fuga, mas não somente de uma realidade opressiva e, sim, pela necessidade de criar novos territórios, no sentido da criação de linhas de fuga ou desejos que escapam dos territórios instituídos historicamente pelo poder hegemônico. A vontade e a necessidade de colocar novos territórios virtuais para que seja contada uma outra história que tentamos traduzir em forma de palavras, com novos desejos e com estratégias diferentes de produzir e transmitir conhecimento.

Não se trata de fazer um tipo de defesa política desses agentes culturais, afirmando que essa forma é melhor do que outros processos educativos, mas se

trata, na verdade, de reconhecer que essa prática social temida, controlada, vigiada e punida em determinado período da história, consegue entrar na modernidade, fazer-se presente nas instituições de ensino, militar e prisional, e sua emergência cultural se espalha para toda parte do mundo globalizado com práticas discursivas cada vez mais complexas.

Sabe-se que os corpos dos artistas-capoeira são marcados pelos saberes-sabor da natureza, da cultura material e dos incorporais, e também marcados pelo açoite da opressão sofrida e por outros meios de se fazer adestrar, disciplinar e amansar “simbolicamente” os corpos. Nos tempos atuais, os açoites são outros, mas a dor é a mesma dor da humilhação, da intolerância e da indiferença. São os seus “ventos” que transportam os afetos produtores das transgressões de corpos rebeldes que se recusam a ser, novamente, ignorados ou considerados como “infame”.

Corpos dos lutadores-dançarinos da capoeira, corpos de velhos homens (os mestres). Os velhos mestres falam e mostram pelo corpo as formas de resistência à aculturação durante muito tempo proibidas e perseguidas. Assim, fala-se do lugar do silêncio⁴¹ dos “derrotados” que não foram vencidos, e que, pela cultura, brincam, cantam, tocam, lutam e dançam.

Sendo assim, vale a pena retomar a noção de ancestralidade como um devir. Considerar a cosmovisão do corpo sagrado, união entre a Terra, o Ar, a Água e o Fogo, entre o corporal e o incorporeal, como se fosse a revelação de um segredo murmurando, no corpo, a vitória dos africanos deportados. O espaço sagrado da roda, ao mesmo tempo, suspende a história na presença dos corpos e pressupõe uma conscientização prévia dos efeitos da colonização nos corpos, efeitos cantados, portanto, apresentados. Lá a presença-desesquecimento, criadora de cultura, pois, frente à invasão cultural, a dança é esquecimento da disciplina dobrada nos corpos, ao liberar as potências criadoras e reflexivas, ela reconstrói e atualiza o pensamento.

Por fim, os corpos-capoeira dos velhos mestres refletidos nos desenhos de Carybé mostram outro alinhamento corporal diferente daqueles instituídos no final do século XIX pelas instituições (a escola, a prisão e outras) com seus dispositivos de fabricar corpos perfilados e eretos através da ginástica e de outros aparelhos. Observamos um corpo projetado de forma desalinhada, cuja

visibilidade aparenta o desmantelamento de estruturas rígidas com o borramento de imagem dos corpos entrelaçados em movimentos dobrados, curvados, arredondados e de cabeça para baixo. O desalinhamento corporal representa uma outra potência enunciativa que foge dos padrões estereotipados da tirania de beleza do corpo.

Nas imagens-passagem de Carybé, reparem que os corpos atraem-se, repulsam-se, alteram-se, fazem alianças, combinam-se em aliagens, expandem-se, penetram-se, excluem-se. Encontram-se, nos corpos, os mares do Atlântico de uma escravidão perversa e que corremos o risco de contar pelo avesso; trilhas das matas sagradas do povo indígena onde os africanos constituíam as comunidades quilombolas, ventos e vozes murmurando nos corpos o segredo, fronteiras étnicas flexíveis que permitem trazer, para o centro da roda, as diferenças culturais nada amistosas.

Enfim, toda uma geografia desalinhada dos corpos que se juntam, comem, pegam, apagam, superpõem, parasitam, traem, espalham, escondem e que traz à tona um paradigma estético-ético capaz de incorporar o diferente, o estranho, a zombaria, a improvisação, o segredo, a “porrada”, e o enigma como traços fundamentais da sua constituição. Nesse jogo de dentro e de fora da arte-capoeira, a questão da resistência está sempre colocada no centro das interferências culturais.

Cada mestre é um estilo.
 A Capoeira é uma só e
 quem comanda o jogo é o
 Berimbau com os mesmos
 toques e cantigas.



Figura 11

Carybé nos convoca para a “chamada de Angola”,⁴² ou seja, para pensarmos no singular, pois cada Mestre criou suas próprias formas de fazer a sua arte-capoeira, criou suas artimanhas, seus segredos, seus mitos e seus gestos; foi assim com Bimba, Pastinha, Canjiquinha, Caiçara e muitos outros. A pretensa identidade cultural da capoeira vai ser o que se tem de mais provisório, fragmentado e único dentro de uma pluralidade cultural da capoeira.

É por trás de toda essa arte do corpo que tentamos entender uma outra história rica de múltiplos significados, uma história escondida, mas que nunca desapareceu. Esteve presente nos séculos, XVIII, XIX e toma força na segunda metade do século XX com as transformações sociais e culturais, principalmente com a passagem da prática da capoeira, do espaço público para o privado, e com a mudança dos estereótipos de marginais, desordeiros para agentes culturais nos tempos modernos.

As “falas”, os enunciados dos corpos-capoeira presentes nos desenhos de Carybé, se assim podemos considerá-las, compartilham-se em processos polifônicos, polirrítmicos, polifônicos e dialógicos. Essa polifonia intercultural presente nas tradições populares constitui um conjunto de saberes, no qual

apostamos na força do corpo como referência de construção do saber tão importante quanto as referências teóricas, míticas e científicas.

É como diz uma música de capoeira: “Ô meu Deus o qui eu faço / Para viver nesse mundo / Se ando limpo sô malandro / Se ando sujo sô malandro / Ô qui mundo velho grande / Ô qui mundo inganadô / Eu digi desta maneira / Foi mamãe que me ensinou / Se não ligo sô covarde / Se mato sô assassino / Se não falo sô calado / Se falo sô falador / Se não como sô mesquinho / Se como sô guloso/ Ô que mundo velho/ Ô que mundo enganador.” (Domínio Público)

NOTAS

* Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana, Doutor em História PUC-SP e coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do corpo: memória, imagem e imaginário. E-mail: victorcapoeira@hotmail.com

¹ Vigarello desenvolve a idéia do corpo enquanto arquivo e ao mesmo tempo chama atenção para o cuidado que devemos ter, pois “o corpo revela e esconde, ele exprime e age e, quando exprime, não significa, forçosamente, que ele age” (2000. p. 230) Denise Bernuzzi Sant’Anna. Projeto História, Revista do programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n.21, p. 225-236, 2000.

² Milton Almeida, no prefácio do livro de SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo, comenta que*: “os significados das imagens são também os significados de como elas se mostram. E aí as imagens tornam-se signos. Então se ler uma imagem. Uma imagem é um texto.” SOARES, Carmem Lúcia. 2. ed. ver. *Imagens da educação no Corpo*: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas. SP, Autores Associados, 2002.

³ Nasceu na Argentina, mas, ainda bebê, foi para a Itália. Antes de vir para a Bahia, morou na cidade do Rio de Janeiro. Enfeitiçou-se pela cidade de Salvador, onde morou no largo de Santana, no bairro do Rio Vermelho. Memorial - 1911- nasce - em 07 de fevereiro em Lúnus, na província de Buenos Aires; 1919 – após um período na Itália, sua família muda-se para o Rio de Janeiro; 1927/29 – cursa a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; 1929/39 – Volta para a Argentina e trabalha em diversos jornais, sendo que o último deles, “Prégon”, o envia para Salvador; 1940 – ilustra o livro Macunaíma, de Mário de Andrade; 1943- primeira exposição individual na Galeria Nordiska; 1949 – é chamado por Carlos Lacerda para trabalhar na Tribuna da Imprensa; 1950 – através de uma carta de recomendação emitida por Rubem Braga,

Carybé é contratado para fazer murais em Salvador. Muda-se para a Bahia; 1951 – Primeira Bienal Internacional de São Paulo; 1952 - exposição individual no MAM/BA; faz o desenho, figuração e ainda é diretor artístico do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto; 1956 – participa da 28ª Bienal de Veneza; 1957 – naturaliza-se brasileiro; 1959 – faz painéis para o Aeroporto Kennedy em Nova York; 1963 – recebe o título de cidadão da cidade de Salvador; 1966 – lança os livros *Olha o Boi* e *Bahia, boa terra Bahia*, este último, com Jorge Amado; 1970 – participa da exposição *12 artistas contemporâneos brasileiros*, na Universidade de Liverpool; 1971- exposição individual no MAM/RJ; 1973 – sala especial na 12ª Bienal Internacional de São Paulo; 1981 – publica, após 30 anos de pesquisas, a *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, pela Editora Raízes; 1989 – exposição individual no MASP; 1996 – é homenageado com o curta-metragem *Capeta Carybé*, baseado no livro homônimo de Jorge Amado; 1997 – morre no dia 2 de outubro, em Salvador.

⁴ BESOUCHET, Lídia. Artes de Caybé, *In: FURRER Bruno (Org.). CARYBÉ*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 33.

⁵ SILVA, José Cláudio. Artes de Caybé, *In: FURRER Bruno (Org.). op. cit.*, p. 150.

⁶ BESOUCHETE, Lídia. 1999, *op. cit.*, p. 41.

⁷ *Idem*, p.259.

⁸ ABREU, Frede. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zabaratana, 2003. p. 40.

⁹ TESSLER, Elida. Claviculário: palavras-chave e outros segredos. *In: FONSECA, Tânia Mara Galli, ENGELMAN, Selda (Org.) Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.162.

¹⁰ *Idem*, p. 153

¹¹ “Filme do cineasta baiano Agnaldo “Siri”Azevedo, é uma homenagem a Hector Julio Pareide Bernabô – ou simplesmente Carybé. Este filme, inspirado no texto homônimo de Jorge Amado, mostra a grande integração da vida e da obra de Carybé com a cidade de Salvador Os atores Harildo Deda, narrando Jorge Amado, e Nelson Dantas, narrando Carybé, dialogam durante o filme, memorizando o encontro de Carybé com a Bahia, quando ele veio à “procura de Lindinalva”, personagem de Jorge Amado no romance Jubiabá. Aqui este artista fez de tudo: telas, esculturas, ilustrações para livros, sempre com motivos essencialmente baianos. *Capeta Carybé*. IRDEB – Instituto de Rádio e difusão do Estado da Bahia, duração 22 minutos, Salvador, Bahia.

¹² SILVA, José Cláudio. *Artes de Caybé. op. cit.*, p. 149.

¹³ Orixás – “Deus do fogo e do trovão. Diz a tradição que foi rei de Oyá, cidade da Nigéria. Elemento – fogo, símbolo – machado duplo (axé), colar – branco e vermelho”.

¹⁴ Filho de Santo, segundo grau na hierarquia, pode ou não “receber” santo.

¹⁵ Trecho retirado do vídeo documentário o Capeta Carybé.

¹⁶ SILVA, José Cláudio. *op. cit.*, p.149.

¹⁷ *Idem*, p. 156.

¹⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In. PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 237.

¹⁹ *Idem*. p. 238

²⁰ SILVA, José Cláudio. *op. cit.* p. 144.

²¹ MERLEAU-PONTY apud CARMO. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo. EDUC, 2002. p. 53.

²² *Idem*. p. 65.

²³ SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004. p. 23.

²⁴ Imanência (plano de imanência), fundo não-conceitual, caos sem fim, direções absolutas de natureza fractal, intuições onde constroem-se os conceitos filosóficos. Em Deleuze e Guattari, ele distingue-se do *plano de consistência* de criação contextualizada e intertextual dos conceitos filosóficos, delimitação e *intensificação*. Não esquecer que o plano de imanência significa pensar o não pensado, problematizar de maneira nova a vida. A filosofia é isso. No plano de consistência, os conceitos criados *insistem* (o conceito diz o *evento*, e não a essência nem a coisa).

²⁵ SERRES, Michel. 2004

²⁶ SERRES, Michel. *op. Cit* p. 23.

²⁷ AREIAS, Almir das. *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 16.

²⁸ REIS, letícia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

²⁹ REIS, letícia Vidor de Souza. 1997, p. 77.

³⁰ Movimento circular em que o corpo fica provisoriamente de cabeça para baixo.

³¹ Movimento de cabeça para baixo no qual o equilíbrio do corpo é realizado pelas mãos.

³² Posição de equilíbrio em que as mãos e a cabeça encontram-se no chão e os pés para o alto.

³³ ZUMTHIOR, Paul. *Performance recepção linguagem*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 91.

³⁴ MOURA, Jair. *Capoeira: a luta regional baiana*. Cadernos de Cultura, Salvador, n. 1, 1979. p. 9.

³⁵ MOURA, Jair, *op. cit.* p. 12.

³⁶ CARMO, Paulo Sérgio, *op. Cit.* p. 63.

³⁷ Estou me referindo ao diferente, anormal e irregular.

³⁸ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagens: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107.

³⁹ *Idem*, p. 93.

⁴⁰ SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Mannati, 2002. p. 85.

⁴¹ Segundo Muniz Sodré: “Na tradição africana, o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma subjetividade ilhada, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de sujeito que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não se define pela falta de algo, mas por outra realidade, situada antes e

depois da palavra. É uma realidade que engendra a si mesma e apresenta-se à consciência ética na Arkhé como virtude fundamental?”. SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis. RJ: Vozes, 1999. p. 185.

⁴² Movimento utilizado nas rodas de Capoeira Angola em virtude da complexidade do jogo, é utilizada como mais uma estratégia de enganar, driblar e envolver o adversário.

Data de envio: 30/11/2011

Data do aceite: 07/02/2012