

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

SUZANA CORRÊA BARBOSA

ONDE VADIAÇÃO SE FAZ TRADIÇÃO:
a negaça da capoeira na luta pela cultura

Rio de Janeiro
2008

Suzana Corrêa Barbosa

ONDE VADIAÇÃO SE FAZ TRADIÇÃO:
a negaça da capoeira na luta pela cultura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Comunicação da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro
2008

BARBOSA, Suzana Corrêa

Onde vadiação se faz tradição: a negação da capoeira na luta pela cultura / Suzana Corrêa Barbosa – Rio de Janeiro, 2008.

185 f.

Monografia (Bacharel em Comunicação Social / Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho

1. Capoeira. 2. Tradição. 3. Cultura Popular. 4. Contra-hegemonia. I. Coutinho, Eduardo Granja. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Escola de Comunicação. III. Título.

Suzana Corrêa Barbosa

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

ONDE VADIAÇÃO SE FAZ TRADIÇÃO:
a negaça da capoeira na luta pela cultura

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof^o. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Examinador: _____

Prof^o. Dr. Nestor Sezefredo dos Passos Neto

Examinador: _____

Prof^o. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral

A meu mestre, que me ensinou a jogar capoeira e mostrou parte dos segredos da mandinga.

Em dedicação à tentativa perene de colaborar com a compreensão da cultura e da história do meu lugar.

“Eu atrás do cantadô
Sou como abêia por pau
Como linha por agúia
Como dedo por dedal
Como chapéu por cabeça
E nêgo por berimbau.”

Sinfrônio Martins

*À Baianninha, pela ‘co-orientação’ ostensiva, imprescindível e onipresente – disponibilizada na esquina de casa, nos sambas e nas sextas na Lapa, online, simultânea à redação deste trabalho, por celular, diretamente da Maré, do Alemão, de Natal, Fortaleza, São Paulo, Brasília, João Pessoa e Recife, e pelos e-mails. Estes, as famosas “Cartas”, que, um dia, tornar-se-ão capítulos de **um** dos livros que certamente não passaremos da vida (curta, porém intensa) sem publicarmos **juntas**. Pelas críticas ácida e sagazmente mal-humoradas, típicas da mandinga que só a falsa baiana (vanguardista e pessimista) tem; por ter a paciência dos que sabem que ‘a fruta só dá no tempo’ e por me dar a certeza que revolução também se faz com capoeira.*

À Má, que apareceu do nada e que, por nada, foi ficando, por me ouvir falar de capoeira de manhã, de tarde, de noite e de madrugada, por ser meu ombro preferido e meu esconderijo, pelo apoio incondicional, por querer e aceitar participar desse momento da minha vida. E por tudo o que não precisa (ou não pode) ser dito.

A minha mãe que, mesmo sem saber o que é capoeira, agüenta e respeita – a seu modo, sempre – o berimbau no quarto ao lado. E, claro, por de alguma forma ter sido a base de onde eu sempre saí, mas para onde sempre voltei.

Aos poucos, porém excelentes, amigos com quem escolhi partilhar a vida, que vão comigo para onde eu for, que respeitam as terças e as quintas-feiras à noite e, principalmente, por preocuparem-se sem ao menos saberem o tema do presente trabalho.

Finalmente, a meu orientador – professor que guardarei na lembrança com carinho e admiração –, Eduardo Granja Coutinho, pela afinidade sem muitas palavras, pelas dicas preciosas e por me ter feito enxergar que capoeira é tradição. Mas, principalmente, por me assegurar que contra-hegemonia é defesa, é ataque, é ginga de corpo e também malandragem.

*“O pai me disse que a tradição é lanterna
Vem do ancestral, é moderna
Bem mais que o modernoso
E aí é o meu coração que governa
Na treva é a luz mais eterna [...]
Maré muda com o luar
Futuro é pra quem lembrar
Se é isso que o pai ensinou,
Cabô.
Cabô, meu pai, cabô.”*

Moacyr Luz

“O ritmo caracteriza um povo. Quando o homem primitivo quis se acompanhar, bateu palmas. As mãos foram, portanto, um dos primeiros instrumentos musicais. Mas como a humanidade é folgada e não quer se machucar, começou a sacrificar os animais, para tirar o couro. Surgiu o pandeiro. E veio o samba. E surgiu o brasileiro, povo que lê música com mais velocidade do que qualquer outro no mundo, porque já nasce se mexendo muito, com ritmo, agitadinho, e depois vira capoeira até no enxergar.”

Donga

RESUMO

BARBOSA, Suzana Corrêa. **Onde vadiação se faz tradição:** a negação da capoeira na luta pela cultura. Rio de Janeiro, 2008. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A partir dos conceitos de tradição, contra-hegemonia e cultura, e tendo se baseado em teóricos como Marilena Chauí, Renato Ortiz, Muniz Sodré e Eduardo G. Coutinho, além de estudiosos-capoeiristas, este trabalho pretende analisar a manifestação da capoeira através da História do Brasil, buscando entendê-la como uma tradição viva, uma articulação orgânica entre o povo e suas expressões culturais. Para tanto, busca-se compreender a cultura através de uma perspectiva dialética, que consistiria em uma ação criadora do sujeito reinterpretando os signos do passado. Utilizando-se ainda do pensamento de Mikhail Bakhtin, que concebe o signo como a “arena onde se desenvolve a luta de classes” (1997, p. 46), e de Antônio Gramsci, que afirma ser a luta política a luta pela construção de uma nova hegemonia, a pesquisa procura enxergar de que forma a capoeira – desde suas primeiras aparições até os dias de hoje – permanentemente reelabora os signos do passado, recriando suas formas de expressão no presente e demandando respostas das gerações futuras. Por conseguinte, dá-se a comunicação intergeracional de maneira não-dialógica e concebe-se a capoeira como tradição.

Palavras-chave: Capoeira. Tradição. Cultura Popular. Contra-hegemonia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** “Capüera ou Danse de la guerre”. Johann Moritz Rugendas, 1834. **p. 169**
- Figura 2.** “Negros lutando, Brazil”. Augustus Earle, 1822. (Biblioteca Nacional da Austrália) **p. 169**
- Figura 3.** “Negros volteadores”. Jean Baptiste Debret, 1824. **p. 170**
- Figura 4.** “Escravo tocando berimbau”. Jean Baptiste Debret, 1824. **p. 170**
- Figura 5.** “Typos e uniformes dos antigos nagoas e guayamús sendo os principaes distinctivos dos primeiros cinta com cores branca sobre a encarnada e chapéo de aba batida para a frente e dos segundos com cores encarnadas sobre a branca e chapéo de aba elevada na frente.” Revista *Kosmos*, mar. 1906. **p. 171**
- Figura 6.** Mestre Bimba cumprimentando o Presidente Getúlio Vargas em encontro oficial no Palácio do Governo da Bahia, em 23 de julho de 1953. **p. 172**
- Figura 7.** “Bimba: um berimbau e dois pandeiros”. **p. 172**
- Figura 8.** “Mestre Pastinha tocando berimbau”. **p. 173**
- Figura 9.** Desenho de Carybé. **p. 173**
- Figura 10.** “Mestre Sinhozinho”. **p. 174**
- Figura 11.** Foto das gravações do filme “Cordão de Ouro”, dirigido por António Carlos Fontoura, em que Camisa (à esquerda) interpretava Ogum e batizava o personagem principal vivido por Nestor Capoeira. **p. 174**
- Figura 12.** Mestre Gato e Mestre Mosquito. Na foto, pode-se identificar os elementos característicos introduzidos pelo grupo Senzala: a calça até o joelho, a corda vermelha amarrada à cintura e o apuro técnico dos movimentos. **p. 175**

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	TRADIÇÃO E HISTÓRIA	8
2.1	TRADIÇÃO E TRADICIONALISMO	8
2.2	CONTEXTUALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA NA COLONIZAÇÃO	11
3	FORMAÇÃO DA CAPOEIRA NO SÉCULO XIX: maltas, escravos e vadios	20
3.1	MITOS DE ORIGEM	20
3.2	PRIMEIROS REGISTROS – 1808/1816	31
3.3	COMEÇA A PERSEGUIÇÃO	42
3.4	CONFORMISMO E RESISTÊNCIA: capoeiras, malandros e heróis (1850 – 1890)	51
4	CRIME PARA UNS, UTILIDADE PARA OUTROS (1890 – 1930)	75
4.1	BAHIA	79
4.2	RIO DE JANEIRO	87
4.3	PERNAMBUCO	101
5	OFICIALIZAÇÃO, NEGOCIAÇÃO E NEGAÇÃO (1930 – 1960)	104
5.1	“É JOGO PRATICADO NA TERRA DE SÃO SALVADOR”	110
5.1.1	Mestre Bimba e a Luta Regional Baiana	112
5.1.2	Mestre Pastinha e a Capoeira Angola	128
5.2	“DIZEM AS MÁS LÍNGUAS QUE ELE ATÉ TRABALHA”	130
6	CAPOEIRA DE MASSA OU CULTURA POPULAR? (1960 aos dias de hoje)	135
6.2	DA ZONA SUL PARA O BRASIL	146
6.3	DO BRASIL PARA O MUNDO	151
7	CONCLUSÃO	159
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
9	ANEXOS	169
9.1	ANEXO A – ILUSTRAÇÕES DOS PRIMEIROS REGISTROS	169
9.2	ANEXO B – NAGOA E GUAIAMU	171
9.3	ANEXO C – CAPOEIRA REGIONAL	172
9.4	ANEXO D – CAPOEIRA ANGOLA	173
9.5	ANEXO E – MESTRE SINHOZINHO E GRUPO SENZALA	174

INTRODUÇÃO

“Pessimismo da inteligência e otimismo da vontade.” Falar atualmente em cultura popular e contra-hegemonia no Brasil é ter de aceitar esse dístico gramsciano: ser racional e criticamente pessimista, mas, de alguma maneira, acreditar que é possível tornar real a união entre a teoria e a prática. Assistimos nos últimos tempos, como afirma Coutinho, “a sucessivos triunfos do capital no terreno da luta de classes” (2006, p. 100), tendo o capitalismo interferido sobremaneira no campo da cultura. A influência do pós-modernismo abarrota as salas de aula e faz com que o marxismo seja cada vez mais visto com descrença.

No entanto, uma das características do método marxista é a afirmação do caráter histórico da realidade, isto é, a história está sempre em mutação, e, por isso, “quem é verdadeiramente marxista está sempre revisando os seus conceitos para dar conta deste real sempre mutável” (COUTINHO, 2006, p. 121). Faz parte, portanto, do método se renovar e se revisar a todo momento – não há marxista que não seja revisionista, porque, hoje em dia, sê-lo já não é mais apenas repetir as palavras de Marx. Pelo contrário, é assumir um método que se revelou capaz de entender a dinâmica contraditória do real ao longo do tempo e as tendências da sociedade moderna.

Tentaremos na presente pesquisa enxergar a capoeira através da conjunção de perspectivas de autores marxistas, concebendo-a como uma *tradição* negra. Tradição, para nós, será o conceito ao redor do qual girará todo o trabalho: ela é a objetivação da ação humana; a transmissão no tempo das formas culturais do passado que se dá como um processo de reconstrução no qual o sujeito age diretamente, afeta e redefine a cultura através de seu esforço.

Outra definição da qual muito nos utilizaremos é a de *cultura popular*, que, temos consciência, enseja um debate antigo junto à intelectualidade brasileira. Alguns estudiosos elucidam a questão tomando como norte um discurso de ‘autenticidade’, que isola o saber popular do desenvolvimento das forças produtivas e vê a cultura do povo como um conjunto de ‘manifestações puras, comunitárias e orgânicas’, situadas em um universo à parte das contradições próprias de uma sociedade de classes como a que vivemos. Já outros pensadores defendem que ao povo cabe a tarefa política fundadora, sendo a cultura popular realizada na arte política. Aos intelectuais – aqueles que organizam a cultura – caberia auxiliar e levar a ‘verdadeira cultura’ a um povo ‘ignorante’, para que suas manifestações ‘vazias’ e ‘ingênuas’

fossem acrescidas de uma ‘consciência política’. Os adeptos desta última vertente formariam, então, um círculo contraditório – diz Jesús Martín-Barbero (apud CHAUI, 1987) –, pois eles se posicionariam contra a cultura dominante em nome de uma vontade popular, mas, ao mesmo tempo, também contra o povo em nome de uma razão política.

Esse dualismo formado pelas definições do termo propostas por Românticos e Ilustrados¹, entre ‘cultura do povo’ e ‘cultura para o povo’, é superado, caso se adote o conceito de *hegemonia*, introduzido por Antônio Gramsci. Chauí resume o pensamento do italiano concebendo a idéia como “a cultura numa sociedade de classes” (CHAUI, 1987, p. 21). Para ele, hegemonia é

[...] um complexo de experiências, relações e atividades cujos limites estão fixados e interiorizados, mas que, por ser mais do que *ideologia*, tem capacidade para controlar e produzir mudanças sociais. [...] é uma *práxis* e um *processo*, pois se altera todas as vezes que as condições históricas se transformam. (idem, p. 21-22, grifos nossos)

Alteração esta que é indispensável para que a dominação seja mantida, levando-se em conta que hegemonia é um corpo de práticas que “constitui e é constituída pela sociedade sob a forma de uma subordinação interiorizada e imperceptível” (idem, p. 22). As classes hegemônicas têm ciência de que este processo é ativo e precisam estar atentas às oposições que questionam sua dominação vigente. Essas iniciativas alternativas, com base na teoria gramsciana, podem ser chamadas de *contra-hegemonia*.

O conceito de contra-hegemonia é inovador e fundamental para a reflexão que é proposta aqui, juntamente ao conceito de tradição. Gramsci reconhece nas manifestações de resistência a oposição à hegemonia, mas, ao mesmo tempo, a interiorização e a subordinação aos ideais dominantes. Essa acepção permite que, para além do ‘autêntico’ ou do moderno, a cultura popular seja compreendida como expressão dos dominados e da realidade contraditória à qual estão submetidos. É, portanto, processo que envolve negação e reprodução dos *signos* dominantes, a cultura que se desenvolve no interior de uma cultura oficial e dominante, ainda que para resistir a ela.

Acabamos também de falar em *signo*, que será um outro conceito a que recorreremos com frequência no trabalho. Utilizaremos-no a partir da concepção de outro filósofo marxista, Mikhail Bakhtin, tanto para tratar da ideologia de toda perspectiva histórica, quanto para compreender o sentido dos signos contidos na cultura negra, mais especificamente na capoeira. Bakhtin explica

¹ Cf. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987, capítulo “Introdução, como de praxe”, p. 9-45.

que tudo o que é um signo – não importando a forma de sua materialização – é ideológico, ou seja, carrega consigo uma simbologia, uma intenção de existir. A partir disso, podemos desnaturalizar muitas idéias que consideramos equivocadas no universo da capoeiragem e da história.

É importante ressaltar que o inverso também é verdadeiro: não existe *ideologia* sem signos, ou seja, não há como expressar qualquer visão de mundo a não ser por uma materialização simbólica.

Ideologia, diz Dantas,

[...] é o espaço onde se constroem as condições subjetivas (intelectuais, espirituais, imateriais) da hegemonia de uma classe sobre a consciência socialmente determinada, as instituições da sociedade civil e o próprio Estado. A relação que nela se desenvolve é essencialmente dialética: se a hegemonia de uma classe depende de sua capacidade de assegurar seu controle sobre os meios da produção material e intelectual, esse controle só pode ser assegurado na medida em que a propriedade dos meios de produção consiga se traduzir em domínio (ideológico) sobre a formação da consciência e o próprio processo de socialização e de subjetivação dos indivíduos. (apud COUTINHO, 2008, p. 93)

É a partir dessas perspectivas que a presente pesquisa pretende analisar uma das manifestações culturais brasileiras de grande projeção, a capoeira, enquanto uma forma de cultura nacional-popular – que, pensada em termos de hegemonia, é prática deliberada de reinterpretação do passado nacional sob uma perspectiva subalterna. Ora, se a hegemonia trata de esfacelar as formas de organização das camadas populares, aprofundando o processo de dominação, não menos verdade é o fato de que o povo encontra brechas, reinventa os significados e viabiliza representações de uma consciência segundo uma outra lógica – a lógica da tradição.

A capoeira, como cultura popular, é uma manifestação na qual os jogadores – e mesmo aqueles que não jogam, mas que participam do mundo da capoeiragem de alguma forma – “se exprimem e se reconhecem mutuamente em sua humanidade e em suas condições sociais, marcando a distância e a proximidade com outras manifestações culturais, a apropriação ou a oposição a outras expressões culturais [...]” (CHAUÍ, 1987, p. 40).

Neste sentido, nossa hipótese principal é a de que a capoeira e os capoeiras, de ontem, de hoje e, certamente, de amanhã, a cada vez que se reúnem para praticar a ‘brincadeira de negros’, renovam uma tradição ancestral, reinterpretando seus signos ininterruptamente e a partir de novas perspectivas. Reinterpretando uma manifestação que, em sua origem, é *negra, marginal e subalterna* – e, portanto, popular –, os praticantes da capoeira se contrapõem à cultura dominante

por reiterarem a prática no círculo hegemônico, jogando com o poder instituído e integrando um movimento que os identifica. A capoeira, além de ter um caráter político por brincar com a oficialidade, é também geradora de uma identidade grupal.

Dessa maneira, a ‘vadição’ tem ainda hoje uma função primordial no campo da luta pela cultura, ainda que tenha sofrido fortes mudanças e assimilado aspectos hegemônicos para tornar-se socialmente aceita.

A pesquisa foi orientada no sentido de – ao se fazer uma análise da história da capoeira, desde seus primeiros registros no Brasil até as atuais associações que mantêm professores em países estrangeiros – procurar identificar seu comportamento perante a cultura oficial e o Estado. Buscamos traçar uma linha que, acompanhando a história brasileira, mostrasse como em cada instante a capoeira, de certa forma, resistiu e cedeu, negaceou e jogou com a cultura dominante.

Em relação às referências bibliográficas, tivemos amplo acesso a autores teóricos majoritariamente de orientação marxista que tratam das temáticas da cultura popular, da tradição e da hegemonia. Tais conceitos são recorrentes nos textos de autores de destaque da teoria social crítica na atualidade, que se tornaram referências centrais deste trabalho, como Marilena Chauí, Carlos Nelson Coutinho, Eduardo Granja Coutinho e Renato Ortiz. Igual e surpreendentemente, com relação à bibliografia relacionada à capoeira, encontramos numerosos autores – muitos deles contemporâneos – que têm estudado o jogo.

O estudo da capoeira pelo saber letrado saiu do ‘mundo do crime’ e entrou no ‘mundo da cultura’ (SOARES, 1994). “Por mais que tentemos não pensar estes dois mundos como separados, o dualismo, que tem caracterizado o pensamento científico, e também o senso comum, possibilita arquitetarmos essa transição” (idem, p. 8). Soares divide o estudo acadêmico da capoeira desde o final do século XIX em três blocos: os cronistas e pioneiros, do final do século XIX ao início do XX; os folcloristas, das décadas de 20 e 30 do século passado e, por fim, a nova historiografia, produção concentrada nos últimos 30 anos.

Utilizamos diretamente de quase nenhuma referência dos ‘cronistas e pioneiros’, uma vez que sua produção foi vista e revista pelos outros blocos. Já dos folcloristas, que buscam “recuperar a capoeira como festa, manifestação cultural genuinamente brasileira [...] [e] expressão da nacionalidade” (idem, p. 15) e valorizando o memorialismo, fizemos largo uso da obra de Waldeloir Rêgo.

Da linha de abordagem mais recente da capoeira, encontramos autores que a estão estudando através das mais variadas perspectivas: Muniz Sodré que trata principalmente da corporalidade, Passos Neto que dá ênfase ao caráter comunicacional, relacionando o jogo à mídia e, por fim, a boa surpresa da pesquisa de Letícia Reis que, preocupada com a forma como se formaram os dois estilos da capoeira contemporânea, nos ajudou sobremaneira.

Nesta monografia, pretendíamos mergulhar no universo social e cultural da capoeira desde seus primeiros registros, focando, principalmente, os três pólos em que ela se desenvolveu: Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. No entanto, tivemos alguma dificuldade em encontrar material relacionado à capoeira pernambucana – sendo a bibliografia de difícil acesso e pouco conhecida – e aos primórdios da capoeira baiana. O material pertinente à pesquisa da capoeira carioca, por sua vez, é bastante rico e detalhado, graças à excelente pesquisa de Carlos Eugênio Líbano Soares.

Outra referência que também nos foi de grande utilidade na compreensão da história da capoeira esteve na junção dos trabalhos de Marina Lemle e José Zagury, que fizeram uma bela recomposição histórica do Grupo Senzala no Rio de Janeiro. Lemle e Zagury denotam uma tendência da atualidade que é a do estudo acadêmico da capoeira pelos próprios capoeiristas.

No primeiro capítulo do trabalho, *TRADIÇÃO E HISTÓRIA*, depois de darmos uma explicação mais profunda acerca da questão da tradição, começamos a tratar especificamente das manifestações culturais negras, da fusão das quais a capoeira é fruto, contextualizando-as na história do Brasil colonial e escravista. Passamos também por uma breve exposição etimológica da palavra capoeira.

Focalizamos no segundo capítulo, *FORMAÇÃO DA CAPOEIRA NO SÉCULO XIX: maltas, escravos e vadios (Primeiros registros – 1890)*, a história do jogo, desde suas primeiras referências. Antes, porém, tratamos dos mitos de origem que dividem até hoje as opiniões de muitos capoeiristas. Enquanto uns afirmam que o jogo é africano, outros têm certeza que a capoeira é expressão genuinamente brasileira. Também há os que acreditam que Zumbi dos Palmares teve um importante papel na sua construção como luta pela liberdade ou ainda que a capoeira foi criada como uma luta ‘disfarçada’ de dança para enganar os senhores.

Depois que tratamos disso, começamos de fato a nos focar na história da capoeira, das manifestações negras primitivas que, acreditamos, deram origem a ela. Discorremos sobre as formas diversas com as quais a capoeira se apresenta na Bahia, no Rio de Janeiro e em

Pernambuco e demos foco aos fatos históricos relevantes, nos quais os capoeiras atuaram nos interstícios da vida da sociedade.

Neste momento, também enfatizamos a relação ambígua que a capoeira manteve com a política, principalmente na capital do país, onde as maltas participavam ativamente do jogo político, influenciando em alguns importantes momentos os rumos que a história do país tomou.

No capítulo *CRIME PARA UNS, UTILIDADE PARA OUTROS (1890 – 1930)*, analisamos como a capoeira se comportou durante os 40 anos em que era considerada crime, de que maneira ela conseguiu (ou não) driblar a repressão policial e quais foram os mecanismos que adotou para que pudesse ser socialmente aceita e, enfim, legalizada. Vemos como as capoeiras carioca e pernambucana foram desbaratadas pela perseguição, sobrando uns poucos focos no Rio de Janeiro que tenderam mais à luta do que ao jogo.

A capoeira baiana conseguiu sobreviver exatamente por já valorizar mais o lado lúdico e não se apresentar como uma ameaça explícita à cultura oficial. Vemos que é daí que surgiu o mito da autenticidade da capoeira da Bahia.

OFICIALIZAÇÃO, NEGOCIAÇÃO E NEGAÇÃO (1930 – 1960): observamos como Getúlio Vargas legalizou a prática da capoeiragem, desde que realizada em ambientes fechados e a tornou uma expressão da cultura e da identidade nacionais. “A pretensão do Estado autoritário é não só absorver as manifestações populares [...], mas sobretudo *controlá-las* enquanto seu promotor” (CHAUÍ, 1987, p. 89, grifo da autora). Depois do governo Vargas, a capoeira e a malandragem, também muito ligada ao universo da ‘vadiação’, se ‘regeneraram’ e acabaram por tornar-se cultura nacional.

Não passamos dos anos 1930 sem discorrermos sobre a atuação de dois dos maiores ícones da capoeiragem – intelectuais que organizam a cultura a partir do povo e para o povo – e suas ‘invenções’: Mestre Bimba e Mestre Pastinha. O primeiro criou a Luta Regional Baiana com a incorporação à capoeira antiga de golpes de outras lutas marciais e estabeleceu um método de ensino para o jogo. Já o segundo tentou resgatar o aspecto africano da capoeira, afirmando-a como mais autêntica e genuína. Mostramos como o Estado assimilou a expressão e transformou-a em cultura e identidade nacionais.

Vemos no Rio de Janeiro também a atuação do Mestre Sinhozinho, de quem pouco se fala, mas a quem se deve em grande parte a sobrevivência da capoeira carioca.

No último capítulo, *CAPOEIRA DE MASSA OU CULTURA POPULAR (1960 aos dias de hoje)*, por fim: vemos como a capoeira conseguiu tornar-se ‘branca’, invadir as academias dos bairros nobres das cidades e também ser exportada. Temos aí muito da influência do Grupo Senzala de cuja história falamos um pouco.

É preciso deixar claro que, conforme vamos caminhando no fio da história, acompanhando a ação dos capoeiras ao longo do tempo, procuramos enxergar o jogo sempre através da *ótica da tradição*.

2 TRADIÇÃO E HISTÓRIA

2.1 TRADIÇÃO E TRADICIONALISMO

Antes de darmos início ao trabalho, pretendemos explicar a idéia central em torno da qual gira esta pesquisa: o conceito de tradição como um processo de comunicação intergeracional não-dialógica, baseado na visão de Eduardo Granja Coutinho (2002). O autor distingue a ‘tradição viva’ da ‘tradição fossilizada’, sendo a primeira entendida “como articulação orgânica entre sujeito e objeto, entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural” (2002, p. 15) e a segunda sendo uma tradição cultivada como algo eterno e imutável por aqueles chamados convencionalmente de “tradicionalistas”. Haveria também, dessa maneira, duas formas distintas de compreender a cultura – definidas como concepção dialética ou metafísica da tradição. Essas concepções se relacionam a “diferentes práticas de reelaboração do passado, de interpretação da história” (idem), que podem ser conservadoras – reiterando a tradição morta e fixa, fazendo o passado prolongar-se no presente – ou libertárias, enxergando a tradição como ação criadora do sujeito sobre as formas do passado.

Daí, teremos a diferenciação feita por José Carlos Mariágueti (apud COUTINHO, 2002, p. 16) que define *tradição* como as práticas culturais capazes de refazerem da história um patrimônio das camadas populares e *tradicionalismo* como aquelas que refletem o conservadorismo dominante.

O que predomina no pensamento hegemônico é a concepção metafísica da tradição que, tendo como objetivo conservar as relações sociais vigentes, pensa a cultura como objeto, peça de coleção ou mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural. (COUTINHO, 2002, p. 16)

O processo típico desta concepção metafísica da tradição consiste, em todos os níveis do conhecimento, em abstrair a cultura do processo histórico, pensando-a como *natural*. O “discurso da autenticidade” de que falamos recorrentemente ao longo deste trabalho expressa o tradicionalismo, que se identifica, de maneira subjacente, ao sagrado e aos discursos religiosos. A ‘autenticidade’ das manifestações culturais, defendida por essa concepção hegemônica de tradição, remete a discussões sobre seu caráter divino, pois “autênticas são as tradições que

permanecem na palavra de Deus. As outras, as tradições humanas, são ilegítimas, desvirtuadas ou não autênticas.” (COUTINHO, 2002, p. 17)

Compreender a tradição como algo natural ou como um dom divino é a base da ideologia conservadora, pois ser fiel às “tradições” e opor-se ou duvidar da legitimidade das transformações é a estratégia das classes dominantes nas sociedades em que existem conflitos entre elas e as classes dominadas. O tradicionalismo é uma forma de formalismo, ou seja, é o “apego a uma forma cujo conteúdo, superado pelo desenvolvimento histórico, corresponde aos interesses de uma classe que sobrevive ao seu destino” (idem, p. 18-19). É latente o caráter classista desse tipo de dominação ao se levar em conta que “as camadas dominantes fixam e protegem as formas ideológicas tradicionais, esforçando-se por apresentá-las como eternas e imutáveis” (idem, p. 19).

Coutinho continua descrevendo que outro tipo de formalismo – além daquele encontrado no discurso da autenticidade – encontra-se na “invenção deliberada ou na apropriação pelo Estado de elementos antigos [...], encontráveis no passado de uma sociedade, com objetivo de assegurar-lhe identidade e coesão” (idem, p. 19).

Com isto dito, o pensamento que adotamos para entender a capoeira como manifestação cultural negra é aquele que interpreta a tradição como a “objetivação da ação humana” (idem, p. 21). Cultura, do nosso ponto de vista, é a articulação orgânica entre o sujeito social e sua herança cultural objetiva, é *atividade criadora de reinterpretção dos signos do passado*. A capoeira, portanto, vem transmitindo no tempo suas formas culturais não como mera reprodução mecânica / objetiva, mas, sim, com “um processo de reconstrução no qual [...] é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito”. (idem)

O autor em quem nos baseamos (2002) explica como se dá esse processo e por que mecanismos uma forma é transmitida de uma geração a outra. Sodré (apud COUTINHO, 2002) argumenta que é por meio da *narrativa* que uma forma social é recebida e passada de uma geração para a outra: é nesse momento de transmissão que a interpretação geracional constitui-se em processo de criação de realidade social. A *narrativa* passa a ser, então, *fala histórica*.

Entendemos ‘fala histórica’ como Eduardo G. Coutinho a explica, ou seja, como discurso que “constrói, a partir de traços que testemunham o passado, uma historicidade conveniente às perspectivas de determinado grupo social e garante sua memória coletiva” (2002, p. 23). Esse determinado grupo social pode e deve ser identificado com as camadas subalternas, caso

tentemos, assim como Gramsci, reconstruir a história a partir da visão de mundo desses setores sociais – visamos, portanto, o estabelecimento de uma nova correlação de forças na sociedade.

Segundo Gramsci, a cultura popular é algo que deve ser levado a sério, pois constitui a concepção de mundo e de vida de determinados estratos da sociedade, contrapondo-se implicitamente à concepção de mundo oficial. Entretanto, diz ele, entre a cultura popular e a dominante há uma diferença fundamental no que diz respeito à elaboração e à sistematização do conhecimento. Esta tende à unidade e à organicidade, enquanto aquela (atravessada por superstições, crendices, idéias e valores dominantes) é desagregada, contraditória e ideologicamente servil, ainda que possua um ‘núcleo sadio’ (o bom senso, a sabedoria popular) que fornece à ação uma direção consciente. (COUTINHO, 2002, p. 22)

Lutar pela hegemonia é, portanto, a luta por uma nova cultura, uma luta política. As classes dominadas combatem as tradições conservadoras presentes no senso comum, na tentativa de definir sua própria filosofia, tendo como base os estratos criadores, críticos e progressistas.

Esses estratos reinterpretem as mensagens ancestrais – é a tradição, que junto ao tradicionalismo, é concebida como um *processo de comunicação intergeracional, não-dialógica*. Entendamos a expressão por ora: é *processo*, pois se dá ao longo do tempo, não é ato individualizado, concretizado em um espaço determinado do tempo; também é *processo de comunicação*, pois pressupõe, “fundamentalmente, uma interpelação, um apelo do passado latente na memória coletiva; uma mensagem, o traço ou o signo; uma transmissão, que se dá por meio de processos narrativos; e uma recepção, momento de atribuição de sentido em que ocorre a seleção e a interpretação das formas simbólicas ligadas ao passado” (idem, p. 24). Ademais, é *processo de comunicação intergeracional*, no momento em que o traço cultural legado pelas gerações anteriores é reelaborado e reinterpretado a partir de dados e perspectivas presentes, sendo que, simultaneamente, demanda uma resposta das gerações futuras.

Por fim, é *processo de comunicação intergeracional não-dialógica*, pois, na realidade, nesta comunicação, o momento da emissão é também o da recepção, que é o instante de uma nova interpelação – isto é, nos diz Coutinho, da “construção de novas idéias e valores que, por seu turno, serão reinterpretados criativamente ou reiterados mecanicamente, de novo a conservar velhas formas sociais” (idem, p. 24). Pode-se afirmar que não se trata de um processo de comunicação dialógica, mas, sim, *intertemporal*, pois o sujeito histórico é, a um só tempo, emissor e receptor, ou seja, ele responde às gerações futuras as questões propostas pelas gerações passadas.

Veremos ao longo do trabalho como a capoeira se enquadrou nessa visão da tradição – como ela se adaptou ao longo do tempo às condições políticas, sociais, econômicas e culturais de sua época, e como essa adaptação, que às vezes mostrava-se conformista e às vezes, símbolo de resistência cultural, nunca deixou de se afirmar na forma de expressão cultural e identitária de um grupo. Além disso, também passaremos a ver a história do Brasil, a partir de um outro ângulo ao qual não estamos acostumados: o ângulo das camadas populares e de suas manifestações culturais.

Chauí sugere que enxergar a história do país a partir dessa perspectiva implica em “uma outra lógica, [n]uma racionalidade que navega contra a corrente [,] cria seu curso, diz *não* e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes [...]” (1987, p. 179, grifo da autora). Nós, assim como a autora, acreditamos que, no Brasil, a cultura popular se manifesta na forma de uma consciência trágica, ou seja, uma consciência que opera com paradoxos, “porque o real é tecido de paradoxos, e [...] [o faz] paradoxalmente, porque [é] tecido de saber e não-saber simultâneos, marca profunda da dominação” (idem, p. 177-178).

Identificamos a capoeira como uma das formas de manifestação desta consciência trágica, que “descobre a diferença entre *o que é* e *o que poderia ser* e que, por isso mesmo, *transgride* a ordem estabelecida [...]” (idem, p. 178). O que faremos ao longo das próximas páginas é tentar mostrar como a capoeira em todos os momentos, desde seus primeiros registros até as rodas atuais jogadas no Brasil, no exterior, na favela e nos bairros de alta classe, foi conformismo e resistência, tendo que se reelaborar permanentemente e, portanto, se fazer tradição.

2.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA NA COLONIZAÇÃO

Não se pretende esgotar aqui o possível debate de cunho historiográfico ou lingüístico acerca da capoeira, o que não nos torna impeditivo, no entanto, de atermo-nos momentaneamente a algumas perspectivas da ciência da história e da filosofia da linguagem com finalidades elucidativas para que, posteriormente, possamos entrar de fato no estudo da capoeiragem.

Uma das questões mais debatidas da historiografia é a relação entre história e verdade – que pode, de maneira reducionista, ser resumida ao “problema da objetividade do conhecimento da verdade na ciência da história” (SCHAFF, 1983, p.71). O filósofo marxista, Adam Schaff (1983) afirma que o conhecimento histórico produz sempre verdades relativas, considerando-se a

verdade absoluta o fim de um processo *infinito* do conhecimento. Verdade histórica é, portanto, uma verdade parcial, incompleta e relativa ao conhecimento ideal. Este, sim, é produtor de um saber total, exaustivo e absoluto do objeto.

Toda produção historiográfica, concomitantemente à busca da verdade histórica, tem sua natureza lingüística. De acordo com Bakhtin, a enunciação – que, no caso, trata-se de uma enunciação feita pela historiografia – pode ser “uma palavra, uma frase ou uma seqüência de frases” (1997, p. 16). Ela é a unidade de base da língua, não importando tratar-se de discurso interior ou exterior, e sua natureza é social – ou seja, a enunciação não existe fora do contexto social – e, portanto, ideológica.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o autor diz que todo signo é ideológico e que “tudo que é ideológico é um *signo*” (idem, p. 31, grifo do autor). Signo – aqui, momentaneamente considerado como o enunciado historiográfico – e ideologia, por conseguinte, mantêm uma relação dialética, influenciando-se e correspondendo-se mutuamente, uma vez que o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos.

Ainda segundo o autor russo, os produtos ideológicos fazem parte de uma realidade, ao mesmo tempo em que refletem e refratam uma outra realidade que lhes é exterior e da qual também são fragmento material. Essa encarnação material pode se dar de diversas maneiras, além da enunciação lingüística: pelo som, pela massa física, pela cor, pelo movimento do corpo, por rituais ou por qualquer outra forma de expressão. Adicionalmente, os signos só podem se constituir em um terreno interindividual, ou seja, não basta que tenhamos dois indivíduos colocados face à face: é imprescindível que eles estejam socialmente organizados e sejam parte integrante de uma unidade social.

É possível, desta maneira, afirmar que o discurso historiográfico pode e deve ser considerado um produto / um signo ideológico e, como tal, um reflexo das estruturas sociais. O que queremos dizer é que a ciência da história, encarada como conhecimento, é produzida por homens que, além das determinações biológicas, estão sujeitos às determinações sociais e são considerados, pela metáfora marxiana, “o conjunto das relações sociais” (MARX, ENGELS, 1993, p. 13).

Retomando brevemente o pensamento de Schaff (1983), o modo pelo qual o homem produz a história – o conhecimento, o saber – reflete, portanto, uma articulação determinada do

mundo, que está ligada, por sua vez, à maneira com que percebe, distingue e seleciona nele elementos determinados. Esta percepção não é passiva do sujeito; pelo contrário, ele

[...] ‘transforma’ as informações obtidas segundo o código complicado das determinações sociais que penetram no seu psiquismo mediante a *língua em que pensa*, pela mediação da sua *situação de classe* e dos *interesses de grupo* que a ela se ligam, pela mediação das suas *motivações conscientes ou subconscientes* e, sobretudo, pela mediação da sua *prática social* sem a qual o conhecimento é uma ficção especulativa. (SCHAFF, 1983, p. 82, grifos nossos)

O conhecimento, portanto, é uma atividade prática que transforma a realidade apreendida; ele é práxis – “atividade prática concreta do homem” (MARX; ENGELS, 1993, p. 13).

Até agora apenas tentamos explicitar a parcialidade de toda produção histórica, que reflete permanentemente os interesses temporais de um determinado setor social. Isso se dá de maneira equivalente na historiografia brasileira e na construção da história de sua cultura e identidade nacionais. A perspectiva adotada e difundida comumente é a do Brasil *descoberto*² no início do século XVI pelos portugueses que, em busca de uma nova rota para as Índias – um dos objetivos do processo de expansão marítima por que passava a Europa no momento de transição do feudalismo para o capitalismo mercantilista – depararam-se com esta extensão de terra ‘por casualidade’:

E assim seguimos nosso caminho por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha – segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas [...]. Neste mesmo dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à Terra de Vera Cruz! (CAMINHA, 1963, p. 1-2)

A perspectiva através da qual se narra a história do Brasil é predominantemente eurocêntrica e sua interpretação já foi ao longo dos tempos de cunho romântico, evolucionista, populista, autoritário, dentre outros. Os escritores românticos eram preponderantes na elaboração da história cultural nacional até fins do século XIX e promoveram o elemento nativo – o índio – a símbolo nacional. Durante esse período, construiu-se um modelo de indígena civilizado, despido de suas características reais, e ignorou-se por completo a presença de qualquer cultura negra no

² “[...] O próprio termo conquista quase foi banido da História. Em seu lugar, utilizava-se a expressão do descobrimento: descobrimento da América, descobrimento do Brasil. Essa substituição de palavras tem raízes antigas. Já em 1556 havia determinações do rei da Espanha proibindo o uso da palavra conquista e propondo a utilização do termo descobrimento. Não se trata de mera preferência por palavras. O termo conquista preserva na memória a existência de uma guerra entre os conquistadores (os vencedores) e os conquistados (os vencidos). (CONQUISTA ou Descobrimento: a visão eurocêntrica da história.” Disponível em: <http://www.algosobre.com.br/historia/conquista-ou-descobrimento-a-visao-eurocentrica-da-historia.html>. Acesso em: 16 out. 2008.

país. Essa negação das populações escravas perdurou até o advento da Abolição, quando uma perspectiva evolucionista passou a ser adotada com base nas teorias européias de mesmo caráter (ORTIZ, 2006).

Passou-se a aceitar, então, uma ‘lei do progresso das civilizações’, através da qual o ‘simples’ – identificado com os povos primitivos – evoluía *naturalmente* para o mais ‘complexo’ – as sociedades ocidentais. De acordo com Ortiz, do ponto de vista político, a adoção desta interpretação possibilitou que a elite européia se conscientizasse de seu poderio, além de se consolidar pela a “expansão mundial do capitalismo” (2006, p. 15). Para o antropólogo, poder-se-ia dizer que o evolucionismo legitima parcial e ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental, tendo a “superioridade” européia passado a orientar a história dos povos. A interpretação de toda história brasileira escrita entre o fim do século XIX e início do século XX adquire sentido quando relacionada aos conceitos-chave de ‘raça’ e ‘meio’, em sua opinião (2006). O negro deixa de ser mão-de-obra escrava e passa a ser encarado como “cidadão de segunda categoria” (idem, p.19), adquirindo uma importância maior que a do índio.

A partir desse momento se criou a imagem de que o Brasil fora um país constituído através da fusão das três raças fundamentais (branca, negra e indígena), o que dava origem à problemática da mestiçagem na construção da identidade nacional – sempre baseada na idéia da “supremacia racial do mundo branco” (idem, p. 20).

Não temos a pretensão de desenvolver aqui cada uma dessas perspectivas através das quais se escreveu a memória brasileira – o que obviamente já foi feito por outros autores que tomamos como referência –, de analisá-las ou propor uma nova visão. Intentamos apenas apresentar uma explicação para a adoção de uma História do Brasil com data de nascimento no ano de 1500. Temos a consciência de que lidamos com uma memória temporal e socialmente produzida, que tem por base uma sociedade politicamente autoritária (CHAUÍ, 1987), na qual a ideologia que prevalece é sempre a da classe dominante – responsável pela construção de uma “memória que privilegia as ações vindas do Alto e minimiza as práticas de contestação e de resistência social e popular”, sendo, ela mesma, uma “memória autoritária” (idem, p. 51).

Logo, é preciso desnaturalizar qualquer perspectiva histórica e encará-la como produto social do seu tempo, fruto de alguma ideologia vigente. Começamos, dessa maneira, conscientes da posição histórico-ideológica que tomamos ao selecionarmos alguns elementos essenciais para a compreensão da temática da capoeira.

“Houvemos vista de terra!” E aí?

A ocupação e colonização do Brasil eram consideradas um desafio para o reino português de apenas dois milhões de habitantes e a solução encontrada foi a transferência a particulares dos encargos financeiros da empreitada – como no caso da exploração extrativista do Pau-Brasil (ADORNO, 1999). A efetiva colonização deu-se apenas sob o reinado de D. João III que, em 1530, enviou uma nova esquadra marítima comandada por Martim Afonso de Souza para este lado do Atlântico. Essa iniciativa tinha por objetivo fundamentar a real invasão da terra através da implantação de núcleos portugueses de povoamento, como, por exemplo, a instalação, em 1533, da primeira unidade produtora de açúcar, na vila de São Vicente, chamada “Engenho do Senhor Governador” (idem, p. 10).

Camille Adorno (1999) afirma que o processo de colonização brasileira conservou alguns traços medievais, mas que esses se restringiam à estrutura política e jurídica do sistema das capitânicas hereditárias³. “A base econômica era a produção escravista e exportadora, concentrada no mercado externo” (idem, p. 11) e a estrutura social era baseada na existência dos laços familiares nobiliárquicos e do poder militar e político dos senhores de terras e escravos.

Waldeloir Rêgo (1968) começa sua obra, *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*, narrando a prática do tráfico de negros, que era apoiada pela Igreja católica e adotada por Portugal em seus territórios coloniais e na própria Corte. A escravidão era um “novo comércio, fácil e rendoso” (idem, p. 2) para as elites dominantes, tendo o autor relatado que a justificativa para a adoção de tal modo de produção baseava-se na “sobrevivência das primeiras engenhocas, [n]o plantio da cana-de-açúcar, do algodão, do café e do fumo” (idem, p. 9). E esses teriam sido os “elementos decisivos para que a metrópole enviasse para o Brasil os primeiros escravos africanos” (idem, p. 9). Com relação à justificativa econômica para o tráfico negreiro, Adorno observa que a atividade

[...] incrementava a circulação da mercadoria humana – possibilitando à burguesia traficante a acumulação de lucros -, e garantia elevados índices de produtividade com mão-de-obra escrava de custo mínimo. Enquanto mercadoria o africano trazia altíssimos lucros para os comerciantes da metrópole – o que não era o caso da escravidão dos indígenas [...]. [...] a exploração da força do escravo garantia os recursos para a

³ Com base nas informações de Martim Afonso, o litoral brasileiro havia sido doado entre os anos de 1534 e 1536, depois de dividido em 14 faixas lineares, chamadas “capitânicas hereditárias”. Os territórios foram cedidos aos “donatários, membros da pequena nobreza portuguesa e detentores de amplos poderes e privilégios concedidos pela Coroa e garantidos pela *Carta de Doação* e pelo *Foral*.”

renovação dos meios de trabalho, assalariamento dos poucos trabalhadores especializados e a continuidade do tráfico. (1999, p. 13-14)

Continuidade essa que, aliás, era imprescindível, tendo em vista que o crescimento vegetativo da população negra não atendia a demanda de escravos da colônia. Ao mesmo tempo, era importante impedir a apropriação de terras e o desenvolvimento de atividades de subsistência por parte dos trabalhadores assalariados. visando a proteção ao ‘lucro máximo’. Dessa maneira, a escravidão mostrou-se como a melhor solução.

Não é possível, entretanto, precisar a data em que chegaram os primeiros navios negreiros à colônia, podendo-se apenas inferir que foi nos anos iniciais da década de 30 do século XVI. O documento mais antigo de que se tem conhecimento sobre a legalização da importação de escravos para o Brasil é um alvará de D. João III, datado de 29 de março de 1559, permitindo que fossem importados escravos originários da ilha de São Tomé (RÊGO, 1968, p. 12).

Essa inexistência de fontes históricas relacionadas à vinda de negros africanos não é casual: no ano de 1890, durante o governo do Marechal Deodoro da Fonseca, seu Ministro da Fazenda, o conselheiro Rui Barbosa, mandou queimar toda a documentação referente à escravidão no Brasil através de uma resolução que transcrevemos em parte:

Considerando que a nação brasileira, pelo mais sublime lance da sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão – a instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral; considerando que a República está obrigada a *destruir esses vestígios por honra da pátria* e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadão que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira; [...]. (BARBOSA apud RÊGO, 1968, p. 9-10, grifo nosso)

Identifica-se claramente nesse posicionamento oficial o período de transição pelo qual o país passava. A sociedade brasileira se transformava, saindo de uma economia escravista de organização monárquica para outra, capitalista e republicana. Percebe-se, então, o início da preocupação pela forja da ideologia de um “Brasil-cadinho” (ORTIZ, 2006), em que ocorre a transubstanciação do ‘elemento mestiço’, antes considerado produto do cruzamento ‘branco’ com uma raça teoricamente inferior, na categoria que apreende a própria identidade nacional.

Somente após a Abolição é que o negro passou a ser integrado às preocupações nacionais e a ser elemento constituinte da “fábula das três raças”, já citada. Até então, só é possível conjecturar acerca das colaborações culturais negras para a formação social brasileira – pouco se sabe sobre a origem dos escravos traficados ou a data exata em que vieram. Contudo, em 1968,

Waldeloir Rêgo já afirmava ser possível identificar entre os historiadores uma uniformidade de perspectiva com relação à hipótese de os primeiros escravos terem vindo de Angola, “assim como ser de lá a maior safra de negros importados” (1968, p. 16).

O folclorista nos conta que o comércio colonial baiano convergiu para Angola, que fornecia homens para serem escravizados em troca de aguardente, miçangas, terras, facas e pólvora – “toda essa carreira para os portos de Angola era devido à boa qualidade de escravos, principalmente no que tange a submissão, o que não possuíam os nagôs⁴, que eram chegados à rebeldia e arruaças” (idem, p. 16). A maioria das afirmações acerca da atividade escravista no Brasil entre o século XVI e os últimos anos do XIX é baseada em inferências e em conclusões tiradas a partir de tendências históricas.

É nesse momento em que entramos na abordagem da capoeira como um aspecto da cultura negra *reposta socialmente* em território brasileiro. Entendemos por *reposição social* o que Muniz Sodré conceitua como os diferentes modos através dos quais a cultura se relaciona com o real, lidando com as determinações geradas em um dado espaço social e um tempo histórico preciso. Para o autor, “a cultura não é [...] nenhum ser abstrato cuja existência se definiria pelo mero desdobramento de suas propriedades aprioristicamente supostas” (1983, p. 106). Cultura seria *movimento do sentido, relacionamento com o real*, que se repõe de diferentes maneiras na mutação histórica, ou seja, é a reconstrução de um passado e de uma memória a partir de um outro ponto de vista em um outro local.

Relacionamos essa concepção de *reposição social* com a de *tradição*, já discorrida no tópico anterior como um processo de comunicação intergeracional não-dialógico. O segundo conceito adota um ponto-de-vista ‘ativo’ de cultura, ou seja interpreta-a como práxis criadora cuja tendência é marginal, minoritária, através da qual o tempo passado se faz presente em mudança permanente; enquanto o primeiro abraça uma generalidade sobre o relacionamento com o real.

Da mesma forma que pouco se sabe sobre a origem e a data de chegada dos primeiros escravos que em território brasileiro foram utilizados como mão-de-obra, a existência de uma cultura negra no período (século XVI a fins do XIX) é um fato insuficientemente avaliado na

⁴ Cf. **SODRÉ**, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983, p. 120. Os nagôs foram os últimos grupos africanos a se estabelecerem no Brasil, entre o fim do século XVIII e início do século XIX. Eles conseguiram reimplantar os elementos básicos de sua organização simbólica de origem, principalmente, no território baiano.

história. Letícia Reis afirma que “não existem pesquisas históricas a respeito da capoeira para os séculos XVI a XVIII” (1993, capt. 1, p. 1), de forma que não é possível reconstruir o processo que levou ao seu deslocamento do campo à cidade. Contextualizando o pensamento da autora à perspectiva adotada nesta pesquisa, não é possível nem mesmo afirmar as origens rurais ou urbanas da capoeira. Porém, caso isso tenha sido verdade, supõe-se que essa sua mudança de caráter deve ter ocorrido no começo do século XIX, considerando que datam desse período as primeiras referências históricas até agora conhecidas concernentes aos capoeiristas urbanos.

Da palavra ‘capoeira’

Deixaremos a análise dessa questão sobre os primeiros registros do jogo para breve, visando, antes de entrarmos na abordagem interpretativa de seu significado social e simbólico, dar lugar a um comentário etimológico de capoeira. Afinal, o que seria a capoeira e o capoeira? A que mundo pertence essa expressão cultural que dança, jogando e luta, dançando através de golpes nomeados peculiarmente, cujos praticantes, que atendem por apelidos, galgam cordas coloridas, passam anos batendo as mesmas palmas e entoando as mesmas cantigas sob os mesmos toques? Aliás, que músicas são essas que fazem alemães cantarem em português, brancos entrarem no universo negro e crianças falarem sobre Zumbi dos Palmares? Como pensar em capoeiristas russos jogando com (e não contra) americanos, compartilhando dos mesmos signos e simbologias, fazendo fluir um tipo de comunicação temporal e situacional?

Não se sabe ao certo de onde ou de quando ela veio, mas se pode contar mais ou menos como a capoeira conquistou seu espaço, *seduzindo*, adotando uma *moral de ocasião*, comportando-se como uma *brincadeira irônica* – o que não a impedia de ter seu aspecto violento –, negaceando e negociando com a cultura dominante, resistindo marginalmente ao processo de hegemonização e, por fim, deixando de ser vadiagem negra e se transformando em esporte branco.

Mestre Tony Vargas, capoeirista contemporâneo e compositor de cantigas, tenta responder a questão:

A capoeira / É um jogo, é um brinquedo,
É se respeitar o medo / É dosar bem a coragem,
É uma luta / É manha de mandingueiro,
É o vento no veleiro / É um lamento na senzala,
É um corpo arrepiado / Um berimbau bem tocado [...]
Sentir na boca / Todo o gosto do perigo,

É sorrir para o inimigo / Apertar a sua mão. [...]
É o grito de Zumbi / Ecoando no quilombo,
É se levantar de um tombo / Antes de tocar o chão. [...]⁵

O assunto é diverso e dá margem a muitas incógnitas: uma delas é a relacionada ao vocábulo *capoeira*, cuja origem, apesar do esforço de filólogos nacionais, não foi desvendada. Muniz Sodré nos conta que o termo “parece mesmo ser [...] de origem tupi para significar o mato baixo que cresce na derrubada de uma mata virgem” ou significaria também o “cesto para se guardar aves [...], daí a conclusão do filólogo Antenor Nascentes no sentido de que os escravos que traziam capoeiras de galinhas para o mercado praticavam o jogo de corpo nos intervalos” (2002, p. 36-37).

Macedo Soares enriquece o debate, informando que o canto da capoeira – uma ave existente no Brasil de fácil domesticação e caça procurada – “era utilizado através do assobio pelos caçadores no mato como chama, e os moleques pastores ou vigiadores de gado para chamarem uns aos outros e também ao gado” (1954 apud RÊGO, 1968, p. 22-23). O ‘moleque’ ou o escravo que assim procedia era também chamado capoeira.

Ainda com relação à ave, Nascentes (1955 apud RÊGO, 1968) explica de que maneira o jogo poderia lhe ser relacionado, levando em consideração que o macho da capoeira é muito ciumento e, por isso, costuma travar lutas tremendas com o rival que ousa entrar em seus domínios. Dessa forma, os passos de destreza da luta do pássaro, as negaças, poderiam ser comparadas com os daqueles homens que, na luta simulada para divertimento, lançavam mão apenas da agilidade.

Etimológica e semanticamente, a palavra *capoeira* existe nas mais variadas acepções⁶, fazendo com que não se tenha uma doutrina firmada sobre as divergentes proposições.

⁵ Cantiga de capoeira “Uma vez” do Mestre Tony Vargas.

⁶ Para considerações menos breves acerca do vocábulo, cf. RÊGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoan, 1968, capítulo “O termo capoeira”, p. 17-29.

3 FORMAÇÃO DA CAPOEIRA NO SÉCULO XIX: maltas, escravos e vadios

*“Ouço um berimbau e um pandeiro /
S’embora, camará mandingeiro, /
Que a roda já vai começar.”*
(cantiga de capoeira de domínio popular)

3.1 MITOS DE ORIGEM

*“Camará, donde é que vens, camará? /
Camará, donde é que vens, camará?”*
(cantiga de capoeira de domínio popular)

Começamos fazendo referência a Passos Neto (2001) que nos alerta sobre a necessidade de ter sempre em mente a multiplicidade e a diversidade da história, sendo sua fala dúbia e seu uso ambivalente. Essa constatação o levou a citar Winnicott, que transcrevemos em parte:

Muito se perdeu das primeiras civilizações, mas, nos mitos, que foram produto da tradição oral, é possível perceber a existência de um fundo cultural [...]. Esta história através do mito persiste até a época atual, a despeito dos esforços dos historiadores na busca da objetividade, o que jamais conseguem [...]. (1975 apud PASSOS NETO, 2001, p. 42)

Muitas das teorias que apresentaremos aqui sobre as origens da capoeira “se aproximam mais do mito” do que da “busca de objetividade dos historiadores” (PASSOS NETOS, 2001, p. 42) – o que não as torna sem valor ou faz com que sejam deixadas de lado.

Muniz Sodré comenta que “a questão do ‘começo’ [da capoeira] é um falso problema”, pois o que seria importante não é o começo, mas, sim, o ‘princípio’. Desta forma, o autor diferencia os dois conceitos: começo é a data histórica, enquanto princípio é as “condições que geraram a luta e o que a mantém em expansão” (apud CAPOEIRA, 1992, p. 17). No caso da capoeira, o começo é brasileiro, mas o princípio – o “conjunto de circunstâncias históricas e culturais para que aquele jogo tenha se expandido”, o fundamento, a historicidade e o mito – é africano (idem).

Apesar disso, uma das discussões mais acirradas que se trava hoje no ambiente da capoeira é o debate acerca de sua origem: se africana (mais especificamente angolana) ou brasileira. Waldeloir Rêgo (1968) diz que existe uma certa tendência dos historiadores e africanistas em concordarem que Angola teria sido a principal procedência dos negros que

chegavam aqui. Para ele, isso seria apenas um pressuposto para se afirmar que a capoeira seria originária daquela região da África. “Mas mesmo que se tivesse notícia concreta de tal folguedo por aquelas bandas, ainda não era argumento suficiente” (RÊGO, 1968, p. 30), retruca o autor, para a conclusão precipitada sobre a gênese africana do jogo.

Da mesma forma, Passos Neto (2001, p. 43) diz que as diferentes teorias sobre a origem são defendidas por segmentos distintos da capoeiragem, mas que esse embate está mais ligado à fidelidade de um certo grupo a um determinado mestre e a seu discurso do que aos rigores da pesquisa histórica.

Importantes mestres capoeiristas como Pastinha (1889-1981) e Bimba (1900-1974) discordavam em relação à questão. O primeiro – o mais famoso e um dos mais hábeis jogadores da *capoeira Angola* (trataremos da distinção entre os estilos da capoeira no capítulo 5) – cantava, ao som do berimbau, que “...capoeira veio da África, / Africano quem lutou”, enquanto o segundo – criador da *capoeira Regional* – rebatia que “os negros eram africanos, / mas a capoeira é de Santo Amaro, Morro de São Paulo e Ilha de Maré, camará” (PASSOS NETO, 1995, p.20). Logicamente, tratam-se de dois mitos que encarnam o desejo de um ou outro segmento do jogo.

Mestre Pastinha, apesar de denominar sua academia de Centro Esportivo de Capoeira Angola, não deixou de lado sua ‘africanidade’, pois a estratégia de legitimação que adotava passava pela resistência aos valores da classe hegemônica em busca da afirmação da comunidade negra de que era integrante. Para ele, portanto, a capoeira teria chegado da África junto com os navios negreiros – o que ia de encontro ao ponto de vista de Mestre Bimba.

Este queria conquistar e ocupar um espaço de destaque dentro da sociedade e, para tanto, *seduziu* a classe média, “assumindo e travestindo-se com alguns de seus valores” (idem, p. 178), encontrados no aspecto esportivo e marcial do jogo. Segundo Mestre Bimba, os escravos teriam sido os criadores da capoeira que seria, na verdade, brasileira, devendo, por conseguinte, ser legitimada pelos negros e seus descendentes, assim como pela classe dominante e suas instâncias mediadoras.

As divergências acerca do local de nascimento da capoeira vão mais longe e não se restringem apenas à dúvida sobre sua origem africana ou brasileira. Existem algumas outras teorias também muito populares, dentre as quais a que afirma que a capoeira é uma luta escrava que teria se disfarçado em dança por causa da repressão dos feitores e senhores de engenho. Passos Neto (2001) nega essa hipótese, afirmando-a improvável, uma vez que a repressão da

época visava a cultura africana – no que as danças eram incluídas – como um todo e não apenas as lutas.

Basear a teoria da origem no ‘disfarce’ e na ‘falsidade’ favorecia a capoeira, pois valorizava alguns elementos do jogo, como a própria ‘negaça’, a ‘ironia do corpo’, a ‘malícia do não-agir’ – tudo isso podendo ser relacionado a aspectos da cultura negra que Muniz Sodré esmiúça ao analisar a “aparência” e a “ironia” no jogo da capoeira⁷.

A sabedoria do não-agir pode ser identificada nos seguintes versos: “*O calado é vencedor / Mas pra quem juízo tem / quem espera ser fígado / Não roga pegar a ninguém*”, ou em “*Quem não pode com mandinga / não carrega patuá*”, que Waldeloir (1968, p. 93) cita na sua análise acerca das cantigas de capoeira. Mestre Bimba, diz Muniz Sodré (2002), também era adepto da malícia que existe na omissão do capoeirista na hora do jogo. Para ele, “quem agüenta tempestade é rochedo”, portanto, o bom jogador deve conhecer seus limites em respeito a si e ao adversário, reconhecendo a hora de não se mostrar – até mesmo como uma estratégia de dissimulação das forças e fraquezas próprias.

Além disso, a idéia central do disfarce da luta em dança harmonizava com o pensamento do ‘sincretismo religioso’, muito difundido nos anos 1960 nos cultos afro-brasileiros.

Compreender essa idéia como uma estratégia criada pela tradição negra de cultuar orixás ao fingir rezar para os santos da religião católica, de acordo com Nina Rodrigues (s.d.p apud ORTIZ, 2006), não passaria de uma forma de considerar o sincretismo como uma expressão religiosa inferior. A ‘absorção incompleta’ dos elementos católicos demonstraria a incapacidade de assimilação pela população negra dos elementos da civilização européia, atestando os diferentes graus de evolução moral e intelectual das raças branca e negra.

O sincretismo também se ligava à noção de ‘mestiçagem’ que, de acordo com o desenvolvimento de Ortiz (2006), travestia os significados de ‘democracia’ e ‘liberdade’, além de conter os elementos que definiam a identidade brasileira, isto é, a unidade nacional na diversidade cultural. Essa idéia de pluralidade encobre uma ‘ideologia de harmonia’ que compreende a realidade nacional através de uma série de conceitos bipolares e que eliminam o aspecto de antagonismo entre as partes distintas. Estas, na verdade, estariam ideológica e harmonicamente unidas pelo discurso que as abarca.

⁷ Cf. **SODRÉ**, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002, p. 14-23 e **SODRÉ**, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983, p. 119-182. Faremos referência aos aspectos da cultura negra ao longo do trabalho.

A diferença aí é encarada não como distinção social, mas como complementaridade, isto é, destaca-se um aspecto positivo e construtivo cultural que contribuiria para a construção de uma cultura sincrética (idem, p. 92).

Uma outra teoria da origem da capoeira foi apresentada em 1967 por Câmara Cascudo e afirmava que o jogo já existia na África antes de chegar ao Brasil e era chamada de *N'golo* – esse era o ponto de vista adotado por Mestre Pastinha nos anos 1960. O *N'golo* era uma dança de pernadas (chamada a “dança da zebra”, que tinha ligação com o animal e suas patadas) realizada pelos jovens guerreiros mucupes, do sul de Angola, durante a *efundula* – ritual que marcava a passagem para a vida adulta das meninas da tribo. O guerreiro que mais se destacasse podia escolher uma noiva sem pagar o dote ao pai da noiva.

Mestre Pastinha, no entanto, não fazia referência direta ao *n'golo*, mas apenas aos “escravos angolanos” e afirmava que a capoeira tinha características próprias que haviam sido conservadas até os dias de hoje (no caso, do Brasil de 1964). Seus discípulos afirmam atualmente que essa informação teria sido passada a Pastinha oralmente por seus antecessores. Na vertente adotada pelo mestre, batizada de capoeira Angola, os principais golpes eram aplicados com os pés, o berimbau já existia como instrumento principal e indispensável além de o floreio e o ritual característicos serem muito valorizados.

É possível contrapor a tese desse jogo que Pastinha considerava o mais ‘puro’ a uma das primeiras descrições do que chamaremos de capoeira primitiva (ou capoeira escrava) feita ainda na década de 20 do século XIX por Rugendas. Esse autor, vindo ao Brasil, conta que os negros tinham um “folgado guerreiro”, violento, em que dois indivíduos se precipitavam “um sobre o outro procurando dar com a cabeça no peito do adversário” (RUGENDAS, 1824 apud PASSOS NETO, 2001, p. 48). Ele já se refere à brincadeira como “capüera” e compara o movimento hábil e o lançar dos corpos dos jogadores um em direção ao outro ao comportamento dos bodes – o choque muitas vezes fazendo com que a brincadeira se degenerasse em briga.

Ademais, Moura (apud PASSOS NETO, 2001, p. 49) acrescenta que Câmara Cascudo teria baseado sua teoria em um trabalho de Albano Neves e Souza, estudioso angolano, em que os *mucupe*, a *efundula* e o *n'golo* são descritos sendo apontados como originários da capoeira brasileira.

Dessas informações se pode concluir que “a tradição oral que Pastinha recebeu de seus antecessores se baseia, na verdade, na teoria de Câmara Cascudo, de 1967. Esta, por sua vez, se

baseia apenas no trabalho de [...] Neves e Souza” (PASSOS NETO, 2001, p. 50). Já em 1968, Waldeloir Rêgo chamava atenção para a necessidade de receber a tese da origem da capoeira no n’golo com reservas, uma vez que ela ainda não tinha sido comprovada – o que ainda não aconteceu até hoje – pois nunca se encontrou na África a dança dos mucupe e nem nenhuma outra fonte a menciona.

Por fim, existe ainda a teoria que aponta os quilombos como o local do nascimento da capoeira. Às vezes, chega-se a mencionar o Quilombo de Palmares e o negro Zumbi como capoeirista ou até como seu patrono. Passos Neto diz que essa hipótese só começou a ser veiculada no final da década de 70 do século passado e “mais fortemente na década de 1980, com o movimento da valorização do negro e da afirmação de Zumbi como legítimo herói brasileiro” (2001, p. 51). Dizer que a capoeira nasceu no espaço dos quilombos como uma forma de defesa dos escravos fugidos contra os capitães-do-mato, sendo desde o princípio uma ‘luta pela liberdade’, é ignorar a disparidade material em que se encontravam os escravos quilombolas e seus algozes.

A teoria não levava em conta o capitão-do-mato vir montado a cavalo e armado de espingarda e pistola, como vemos em [...] desenho de Rugendas – *Capitão do mato*, e o escravo fujão, quando muito, possuir como arma uma faca [...]. (idem)

Essa teoria pode ser compreendida pela ótica que definiu a cultura brasileira como o produto da aculturação de diversas origens. Ortiz cita o documento de Política Nacional de Cultura, elaborado pelo MEC em 1975, que afirmava que a cultura nacional era decorrente do “sincretismo de diferentes manifestações” (apud ORTIZ, 2006, p. 93) que poderiam ser identificadas como “caracteristicamente brasileiras” e traduzidas em um sentido de peculiaridades regionais. Essa idéia de pluralidade, como já dissemos anteriormente, encobre uma ideologia de harmonia que camufla o racismo contido na tão falada ‘democracia racial’ dos anos 80 reiteradas vezes denunciada pelos movimentos negros.

A ideologia do sincretismo, segundo Ortiz, exprime um universo isento de contradições, em que ‘democracia’ é sinônimo de heterogeneidade e harmonia e onde o contato cultural transcende as divergências reais, sendo encarado como uma “aculturação harmônica dos universos simbólicos” (2006, p. 95). Ainda para o mesmo autor, o conceito de aculturação pressupõe um mundo em que não se manifestam as relações de poder e essa “ausência” é compreendida pela ideologia tradicional como um indício de democracia.

Aqui devemos fazer uma consideração que não podemos ignorar. A problemática da identidade nacional é uma constante na história da cultura brasileira – Muniz Sodré (1999) a considera uma das principais questões, senão a principal, que marca a história intelectual do país. Dentro dessa problemática, encontramos com recorrência a temática do popular e do nacional que, em muitos momentos, lhe é vinculada.

A construção da identidade nacional necessita de intelectuais, que são considerados mediadores – elementos de fora exterior que atuam como agentes intermediários entre a ordem do popular e do nacional. Um exemplo dessa mediação é a elaboração da identidade étnica, em que a totalidade coincide com a etnia – o que podemos identificar na construção de uma identidade negra no Brasil identificada com a cultura nacional. Ortiz (2006) diz que as manifestações de cultura negra sempre existiram enquanto expressões culturais, mas que o movimento negro só pôde surgir no momento em que um grupo de intelectuais a tomou como objeto de reflexão diante do homem branco.

Não é por isso que todas as teorias mencionadas perdem seu valor. Muito pelo contrário: “mesmo não sendo aceitas como verdades históricas [...], elas nos dão importantes informações sobre o imaginário, os mitos e as lendas que rodeiam a capoeira” (CAPOEIRA, 2006, p. 38).

Até então, falamos muito daquilo em que não cremos ou sobre o que acreditamos serem representações simbólicas – não é importante se – da vontade de um grupo subalterno, de uma ideologia dominante ou apenas da criatividade popular derivada da quase inexistência de fontes históricas. Poderíamos apontar outras teorias que foram elaboradas visando contribuir para a história da capoeira, mas não é imprescindível que nos aprofundemos demais nessas elucubrações. Afinal, o importante é aquilo no que acreditamos e, conseqüentemente, o que usaremos como base para pensar a capoeira como manifestação de uma classe subalterna que, sendo continuamente renovada, recriada, defendida e modificada, resiste – às vezes marginalmente, às vezes não – ao processo de hegemonização.

A formação social brasileira pode ser considerada um caso de coexistência e interpenetração multisseculares das ordens culturais branca e negra (SODRÉ, 1983); a última ordem foi fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação e elemento de manutenção do equilíbrio efetivo da população negra no Brasil. Não foi apenas, porém, uma única cultura negra que se instalou em território brasileiro e que aqui funcionou como *campo de*

resistência: “para cá vieram dispositivos culturais correspondentes a várias nações ou etnias dos escravos arrebatados à África entre os séculos XVI e XIX” (SODRÉ, 1983, p. 124).

As culturas negras que chegaram aqui já haviam conhecido mudanças no próprio continente africano por causa das “reorganizações territoriais e das transformações civilizatórias [...] precipitadas” pelo advento do tráfico negreiro engendrado pelos europeus. Isto é, as tradições negras não se implantaram no Brasil exatamente como existiam do outro lado do oceano: “a *ordem original* [a africana] foi *reposta*, sofrendo alterações em função das relações entre negros e brancos, entre mito e religião, mas também entre negros e mulatos e negros de umas etnias com os de outras”. (idem, p. 132)

A população negra reordenou valores e símbolos em torno de pontos comuns, que eram a condição escrava e a origem africana. “Angolas, minas, monjolos, cabindas só puderam se descobrir africanos, e partilhando uma herança comum, na experiência do cativo e da diáspora”, ressalta Soares (1994, p. 25).

Muniz Sodré (1983) identifica alguns pontos que considera originais dentro desta *reposição brasileira*. Em primeiro lugar, tratava-se da cultura de uma população dominada e exilada que fora obrigada a conviver com as exigências de submissão e de obediência ao poder instituído e que adotava outros modelos para seus *atos de verdade* (representações do caminho de ascensão e de integração na sociedade global). A originalidade se encontra aí, no fato de a comunidade negra ter implantado instituições paralelas, *jogando com as ambigüidades* do poder, vivendo mesmo uma *dupla* estrutura.

Além disso, a reposição brasileira da cultura negra foi feita como um *continuum* africano, ou seja, “uma atitude de resistência à ideologia européia e de preservação da identidade étnica” (idem, p. 133), tendo a ordem simbólica negra sido desenvolvida aqui de maneira dissimétrica. Explica-se: essa ordem foi reposta, no Brasil, através de uma variedade de manifestações compostas desde o sistema de relações de parentesco até particularidades míticas. Mostrou-se por uma profusão de diferenças em relação à totalidade africana e “em relação ao movimento histórico-culturalista das classes dirigentes brasileiras” (idem), gerando uma heterogeneidade atuante.

Por fim, Sodré (1983) cita um aspecto pelo qual se pode justificar a originalidade da reposição brasileira das tradições negras: as formas essenciais de diferença simbólica foram repostas intactas e persistiram nas “comunidades-terreiro”, que o autor chama de *pólos de*

irradiação. A essa persistência se deve a expansão dos cultos ditos afro-brasileiros, que foram capazes de acomodar conteúdos de ordem tradicional africana e aqueles reelaborados já no Brasil.

A partir deste momento, início do século XIX, as *confrarias religiosas*⁸ começam a perder sua antiga força – uma vez que vinham desempenhando um papel importante na reunião de grupos de escravos e na integração social do negro no país desde o fim do século XVII. Muniz Sodré relaciona essas confrarias religiosas negras ao que Nietzsche denomina “formação de rebanho” (1983, p. 164): o crescimento de um sentimento de comunidade ou uma vontade de mutualismo. As confrarias são o reflexo direto da tendência à união identificada pelo filósofo alemão nas aspirações dos fracos.

A confraria representava uma “pequena alegria”, onde os escravos podiam se dedicar as suas devoções ou relacionamentos particulares, apesar de serem mantidos sempre sob o controle dos proprietários e da Igreja Católica. No Brasil, no entanto, elas “funcionaram como trampolim e âlibi para o estabelecimento de circuitos sociais paralelos” (idem).

O *terreiro* – campo delimitativo da cultura negra no Brasil, “território de preservação da regra simbólica” (idem) e espaço de reposição cultural de um grupo – se estabelece exatamente por conta da necessidade de espaço onde pudesse haver uma liberdade de associação desejada pela confraria, mesmo em meio a perseguições policiais e católicas. É nesse espaço que se recriou a forma básica da coesão de um grupo negro-africano e através da qual os indivíduos foram iniciados e absorveram os princípios ritualísticos negros que deram origem a atividades de dança, canto, música etc. – as atividades discursivas negras.

Dentre elas, podemos conjecturar a presença da capoeira, ou da *vadição de negros* – como era chamada – que deu origem a nossa capoeira contemporânea.

A hipótese de origem, portanto, mais aceita no meio acadêmico e a que vamos tomar como pressuposto do trabalho é a da capoeira ‘inventada’ por escravos africanos no Brasil e desenvolvida por seus descendentes afro-brasileiros. Não cabe especificar a procedência desses negros como sendo de Angola, Benguela ou de qualquer outra região da África, visto que, como já mencionado, pouco se sabe sobre esse assunto através de documentação histórica. Waldeloir Rêgo (1968) diz que essa presunção não é razoável, se levando em conta apenas as poucas

⁸ Por *confrarias religiosas* entendemos as associações que se desenvolvem nas baixas camadas sociais e onde se cultiva a assistência mútua. Essa concepção foi retirada de uma citação de Nietzsche utilizada por SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida...*, op. cit., p. 164.

informações a que se tem acesso, como a de que os escravos vindos de Angola foram os primeiros a desembarcar aqui ou a de que esses constavam em maior número dentre os cativos importados.

Apesar de não poder ser presumível, alguns indícios, tal qual a maneira de ser dos negros angolanos – “muito propensa aos folguedos”, que os levava a serem taxados como “insolentes, loquazes, imaginosos, sem persistência para o trabalho, porém férteis em recursos e manhas”, além de terem “mania por festa, pelo reluzente e [pel]o ornamental” (BRAZ DO AMARAL, 1941 apud RÊGO, 1968, p. 31) –, nos levam a acreditar, talvez precipitadamente, em uma ligação entre as origens da capoeira e os negros vindos de Angola.

Com relação a isso, os dados observados por Holloway (apud REIS, 1993) em relação à origem étnica dos escravos presos por capoeira em meados do século XX mostram que a maioria dos escravos detidos em 1850, em comparação àqueles do período entre 1857 e 1858, compunha-se de crioulos, ou seja, escravos nascidos no Brasil, seguidos por negros provenientes de Angola, Benguela, Rebollo, Cassange, Moange e Guanguella. Daí, conclui-se que a categoria individual mais numerosa de escravos capoeiras neste momento era formada por brasileiros e, em segundo lugar, por aqueles provenientes das regiões hoje incorporadas à atual Angola.

Já Soares afirma que não é possível sugerir qualquer origem étnica na prática da capoeiragem, mas que não há dúvidas de que a identidade africana era um forte componente. “Todas as nações africanas tiveram representantes presos como capoeiras, nas mais diversas proporções” (1994, p. 25), o que reforçaria a idéia de a capoeira ser uma invenção de cativos – ou seja, criada no Brasil –, nas condições peculiares da escravidão urbana, mesmo que, na sua maioria, por africanos.

Aparentemente, estaríamos diante de duas perspectivas conflitantes – suposição que se desfaz ao tomarmos conhecimento da concepção do autor para a capoeira: ela seria um “braço possível de uma protonação banto⁹; síntese de uma disparidade de ritos, rituais, danças cerimoniais e guerreiras”, que representou a “forma cultural possível que os jovens africanos encontraram de responder às violências e demandas de uma sociedade urbana hostil” (SOARES,

⁹ *Protonação banto*: é uma “supernação”, criação da “descoberta da África no Brasil” (SLENES, Robert. W. *Malungo n’goma vem: África encoberta e descoberta no Brasil*. Revista USP, 12 (1991-92), p. 48-67), isto é, da identidade étnica criada pelo tráfico e silenciadora da identidade nativa africana e substituída por um código construído no cativeiro. Essa “supernação” seria o fruto da intensa troca cultural inter-africana. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994, p. 25-26.

1994, p. 26). A resposta cultural a essa reação teria sido tão bem-sucedida que crioulos e mesmos libertos “se açoitaram à sombra das maltas, e a capoeira não deixaria jamais [de] desafiar o Estado escravista senhorial em nenhum momento” (idem) do século XIX.

Para concluir que a capoeira foi originada pela mistura realizada em solo brasileiro de diversas “atividades discursivas negras” também se pode comparar alguns registros iconográficos e textuais do tempo do regime escravocrata e outros, do final da década de 1920. Nesta data, o movimento de descriminalização do jogo tomou força por conta de um “despertar nacionalista”, durante o qual a intelectualidade brasileira multiplicou esforços em vista da construção de uma consciência nacional e de uma sociedade cujo princípio seria o da “igualdade das raças” (ORTIZ, 2006).

Uma das primeiras referências na qual identificamos elementos da capoeira persistentes até hoje é encontrada em um desenho – o exaustivamente citado *Capüera ou Danse de la guerre*¹⁰ – de Rugendas, datado de 1824. A ilustração mostra dois negros em plena execução de algum folguedo escravo, rodeados por uma platéia que bate palmas na cadência ditada por um tambor. Segundo a descrição do artista, os dois jogadores do tal “folguedo guerreiro” atiravam-se um contra o outro em cabeçadas visando o peito do adversário. Apesar das tentativas de se evitar os golpes com “saltos de lado” e esquivas, às vezes o jogo se degenerava em briga, não raro com o manejo de armas brancas.

A gravura revela detalhes importantes acerca dos elementos que constituíam a capoeira escrava: nota-se a roda, formada por escravos observadores do combate; “a presença da negra vendedora de angu, denunciando que o local era um ponto de passagem e circulação de escravos na área” (SOARES, 1994, p. 31); as palmas ditando o ritmo e o tambor marcando o compasso.

A violência, por sua vez, está presente na manifestação descrita por Rugendas, que não chega a mencionar outros elementos como o berimbau, as pernadas ou os floreios acrobáticos – que veremos em outras representações históricas.

Nestor Capoeira traz à luz uma aquarela de 1822 de autoria de Augustus Earle, chamada “Negros lutando, Brazil”¹¹, em que um negro está sendo atingido violentamente por outro com chute à altura da barriga¹². O golpe se assemelha deveras com o que hoje em dia chamamos, na

¹⁰ Cf. ANEXO A – Figura 1, “Capüera ou Danse de la guerre”, ao final do volume, p. 169.

¹¹ Cf. ANEXO A – Figura 2, “Negros lutando, Brazil”, p. 169.

¹² CENTRO DE REFERÊNCIA DA CAPOEIRA CARIOCA. *Iconografia*. Disponível em: www.centroreferenciacapoeiracarioca.net/fotos.php. Acessado em: out. 2008.

capoeira Regional, a ‘benção’. Ele também menciona um outro autor, “identificado apenas por A.P.D.G”, que, em 1826, descreve como um escravo se defende e ataca dois homens brancos se utilizando de esquivas e golpes de perna: “O negro acertou-o com a planta do pé no estômago com tal força e destreza que prostou-o morto.”¹³

Tanto a aquarela de Earle quanto a descrição do misterioso autor destacam o caráter violento do que pode ter sido a raiz da ‘brincadeira de angola’ na sua variante escrava. Note-se também que o berimbau ainda não foi citado em nenhum momento por nenhum dos autores e artistas.

Por volta do mesmo período que Rugendas, Debret publica um livro em Paris no qual encontramos outras ilustrações de importância para a compreensão das raízes do jogo. Através de descrições e desenhos, o francês versa sobre os “negros volteadores” que saíam aos pulos e saltos acrobáticos à frente dos cortejos fúnebres de personalidades da comunidade escrava negra¹⁴. Logicamente, Debret não estava falando do ‘aú’, do ‘peão-de-mão’ ou do ‘beija-flor’ de hoje em dia, mas a partir dos pulos acrobáticos, cabriolas e saltos mortais” identificados nessa ilustração de uma manifestação negra da época, é possível notar que os floreios da capoeira contemporânea têm fundamento.

Debret tem uma outra ilustração do mesmo ano e de título auto-explicativo – “Escravo tocando berimbau”¹⁵ – que ilustra a presença da musicalidade. Ambas as gravuras do artista francês demonstram que as acrobacias e o instrumento musical – elementos ausentes nas descrições de Earl (1822), A. P. D. G. (1826) e Rugendas (1834) – já eram encontrados no Brasil do início do século XIX entre os africanos e seus descendentes, mas, “ao que tudo indica, estavam dissociados da capoeira”¹⁶.

Alguns anos mais tarde, em 1839, o também francês Dennis descreve a capoeira como um “combate de mentira”¹⁷, apesar de não fazer menção ao berimbau.

Dessa maneira, podemos presumir que a fusão dos elementos que hoje constituem o jogo – luta, dança e musicalidade – se deu naquele século entre a data dos primeiros desenhos de

¹³ CENTRO DE REFERÊNCIA DA CAPOEIRA CARIOCA. A. P. D. G. *Sketches of Portuguese life, manners, costumes and character*. Londres, 1826. Disponível em: www.centroreferenciacapoeiracarioca.net/fotos.php. Acessado em : out. 2008.

¹⁴ Cf. ANEXO A – Figura 3, “Negros volteadores”, p. 170.

¹⁵ Cf. ANEXO A – Figura 4, “Escravo tocando berimbau”, p. 170.

¹⁶ NESTOR CAPOEIRA. CAPOEIRA, Nestor. *Galeria: Iconografia e fotos*. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em: set. 2008.

¹⁷ NESTOR CAPOEIRA. DENNIS, Ferdinand J. *Histoire et description du Brésil*. Paris: F. Didot Firmin et Frères, 1839, p.147. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em: set. 2008.

Debret (por volta de 1820) até, no máximo, 1920, “quando mestre Pastinha e mestre Bimba já praticavam a capoeira” (PASSOS NETO, 2001, p. 53). Ela já deveria existir pelas ruas, mas ainda não se tratava de qualquer movimento organizado ou que já expressasse uma identidade ameaçadora.

“A capoeira foi inventada com a finalidade de divertimento”, mas que na realidade, “funcionava como faca de dois gumes” (RÊGO, 1968, p. 35), pois, juntamente ao intuito da brincadeira, podia ser considerada também como uma luta em momento oportuno. Embora sempre perseguida por de todo o período imperial, é apenas em 1890 que sua prática se constitui um crime, permanecendo como tal até a década de 1930, quando é legalizada pelo Estado Novo.

Cabe a nós, por enquanto, tentar traçar como o significado social dessa prática cultural de raízes negras se modificou ao longo do tempo, associando essa transformação às mudanças ocorridas no lugar social do negro na sociedade brasileira.

3.2 PRIMEIROS REGISTROS – 1808/1816

É preciso ter em mente que o jogo da capoeira não teve uma matriz e um centro irradiador único. Pelo contrário: brotou *espontânea e diferenciadamente* em locais variados – Bahia, Rio de Janeiro e Recife. Passos Neto sugere que a fusão dos elementos constituintes do jogo tenha se dado na Bahia e que a convergência de fatores originários da capoeira não foi causada exclusivamente apenas para “escapar às proibições e iludir os senhores brancos”, mas, sim, “seguindo uma tendência geral da comunidade negra, onde [sic] a luta armada, impossível de vencer, foi substituída por uma conquista de espaço [...] através da cultura” (2001, p. 53).

Partindo da adoção dessas três localidades de irradiação da capoeira, podemos, enfim, começar a roda, sabendo, desde já, que os dados referentes à Pernambuco não foram ostensivos.

Somente a partir dos primeiros anos do século XIX que se passou a ter referências históricas mais concretas ao jogo da capoeira. Até então, qualquer expressão cultural afro-brasileira – no que ela se inclui – era vista como uma ‘primitiva selvageria’ (ALENCAR, apud PASSOS NETO, 2001) e as representações de identidade do negro eram veiculadas pelos discursos hegemônicos reconhecendo-o como ‘indivíduo’, porém não como ‘pessoa’. Passos Neto explica *en passant* essa diferença ao afirmar que era negado aos negros o desenvolvimento

transformador do ser humano de ‘indivíduo’ em ‘pessoa’, à medida em que ele se inseria na ordem social / cultural da sua época.

As mudanças pelas quais passaram as culturas negras instaladas no Brasil com a vinda de escravos africanos foram mais radicais, se comparadas às que sofreram (ou sofreriam) se os sujeitos tivessem permanecido em território africano – mas não é nosso papel aqui trabalhar com suposições históricas. Desde o começo¹⁸, os proprietários escravistas brasileiros estimulavam as rivalidades étnicas entre os negros, desfavoreciam a constituição de famílias e evitavam reunir um grande número de indivíduos de uma mesma etnia.

As manifestações culturais negras, nos momentos iniciais da escravidão, tais quais os folguedos, as danças, os batuques – chamadas por Muniz Sodré de “brincadeira negra” (1983 p. 124) –, eram permitidas e freqüentemente aconselhadas pelas classes dominantes que visavam a diferenciação entre as diversas nações, além delas servirem como atividade lúdica para os próprios escravos. Portanto, os negros se estabeleciam em um *espaço permitido* – que, de acordo com o mesmo autor, assim o era porque inofensivo dentro da perspectiva branca – e reviviam clandestinamente seus ritos, cultuavam seus deuses e retomavam a linha de relacionamento comunitário a que estavam habituados.

Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente. (SODRÉ, 1983, p. 124)

Rio de Janeiro

Antes de começarmos a versar sobre a história da capoeira na capital do Brasil, nos deteremos brevemente na elucidação de alguns conceitos marxistas que serão úteis para a compreensão do universo da capoeiragem no período em questão.

Marx e Engels afirmaram no campo da teoria política o *caráter de classe de todo fenômeno estatal*.

A gênese do Estado reside na divisão da sociedade em classes, razão por que ele só existe *quando e enquanto* existir essa divisão (que decorre [...] das relações sociais de produção; e a função do Estado é precisamente a de conservar e reproduzir tal divisão,

¹⁸ No momento, não estamos trabalhando com a distinção feita por Muniz Sodré (apud PASSOS NETO, 2001) entre ‘começo’ e ‘princípio’ já explicada.

garantindo [...] que os interesses comuns de uma classe particular se imponham como o interesse geral da sociedade. (COUTINHO, 1992, p. 74, grifos do autor)

Na estrutura estatal, portanto, a *repressão* é o modo principal através do qual o Estado “faz valer sua natureza de classe” (idem), ou seja, ele mantém o “monopólio legal e / ou de fato da coerção e da violência” (idem). O Estado se identifica com o conjunto dos *aparelhos repressivos*, de acordo com os autores clássicos, como Marx, Engels e Lênin. Gramsci, no entanto, vem para ampliar essa teoria marxista do Estado com seu conceito de *sociedade civil* – é isso que chamamos de teoria gramsciana ampliada do Estado.

À época em que Gramsci tratava de seus estudos políticos, diferente do período em que viveu Marx, o fenômeno estatal já tinha se tornado mais complexo, uma vez que os processos de socialização da participação política haviam se intensificado. Uma nova esfera social estava em surgimento a partir do último terço do século XIX e ela possuía leis e funções relativamente autônomas, “tanto em face do mundo econômico quanto dos aparelhos repressivos do Estado” (idem, p. 75).

Gramsci passa a entendê-lo não mais apenas como ‘sociedade política’ – ou seja, como ditadura, o aparelho coercitivo que adequa a massa popular a um tipo de produção e à economia de um dado momento –, mas, sim, como o “*equilíbrio entre sociedade política e sociedade civil* (ou hegemonia de um grupo social sobre a inteira sociedade nacional, exercida através de organizações ditas privadas, como a Igreja, os sindicatos, as escolas, etc.)” (GRAMSCI, 1975 apud COUTINHO, 1992, p. 76, grifo do autor).

Portanto, o Estado em sentido amplo, ‘com novas determinações’, comporta duas esferas principais: *sociedade política* [...], que é formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executiva e policial-militar; e a *sociedade civil*, formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo [...] [dentre elas] a organização material da cultura [...]. (COUTINHO, 1992, p. 76-77, grifo do autor)

O Estado, portanto, seria formado pela conjunção da *ditadura* e da *hegemonia*, ou seja, a hegemonia revestida de coerção. Ambas as esferas sociais objetivam preservar e promover uma determinada base econômica, de acordo com os interesses de uma determinada classe social. É preciso ter claro que essas duas esferas que compõem o fenômeno estatal estão em relação de identidade-distinção, isto é, mantêm entre si uma relação dialética – unitária na diversidade.

Veremos que a capoeira manteve estreitas relações com a organização dos aparelhos repressivos estatais brasileiros que são, para Gramsci, sinônimos de sociedade política –

[...] o aparelho de coerção estatal que assegura ‘legalmente’ a disciplina dos grupos que não ‘consentem’, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção [nos aparelhos privados de hegemonia], quando fracassa o consenso espontâneo. (GRAMSCI, 1975, apud COUTINHO, 1992, p. 78)

O Estado brasileiro só começou a pensar a constituição de uma polícia em 1626, quando organizou-se no Rio de Janeiro uma força policial inspirada nas Ordenações Filipinas. Depois de 1725, quando o governador da cidade, Luís Bahia Monteiro, *o onça*, comandou severamente a instituição, a polícia só veio sofrer uma reestruturação de base em 1808.

A capoeira não nasceu sob forma de protesto – como afronta negra aos senhores brancos. Desde o seu aparecimento documentado, ela foi considerada atividade marginal, praticada por delinquentes que demandavam vigilância da sociedade e legislação própria para sua punição. No entanto, a capoeira sempre apresentou um caráter contra-hegemônico, mesmo antes de ser diretamente reprimida, uma vez que era *expressão da identidade de um grupo subalterno*.

Para compreendermos de que forma a capoeira pode ser vista como uma manifestação contra-hegemônica, devemos, novamente, interromper o fio histórico para nos dedicarmos a digressões conceituais. Pouco antes, falávamos sobre os aparelhos de coerção estatais e mencionamos *en passant* a ampliação feita por Antônio Gramsci à Teoria do Estado marxiana. O pensador expandiu-a através do conceito de ‘*sociedade civil*’ – uma das suas mais importantes e originais criações de filosofia política. Através dessa nova concepção, ele tenta denotar uma “nova esfera do ser social” (COUTINHO, 2006, p. 29).

Coutinho (2006) nos conta que Gramsci, sobretudo em seus textos pré-carcerários, formulou os traços gerais da noção de *hegemonia*. A *sociedade civil*, conceito elaborado posteriormente, por sua vez, é a “portadora material da figura social da hegemonia, enquanto esfera de mediação entre a infra-estrutura econômica e o Estado em sentido estrito” (idem, p. 30). Ela, em Gramsci, pertence ao momento da superestrutura – e não da estrutura, como em Marx –, apesar de a produção e a reprodução da vida material ainda serem, para o autor italiano, o “fator ontologicamente primário na explicação da história” (idem, p. 31).

A concepção gramsciana ampliada do Estado parte do reconhecimento de um “processo de socialização da política no capitalismo ‘ocidental’¹⁹, [...] pelo qual se cria um número cada vez maior de sujeitos políticos coletivos” (COUTINHO, 2006, p. 33) , que se deu no fim do século XIX. Apreende-se, portanto, para além de Marx e de Hegel, uma outra dimensão nas relações de poder em uma sociedade capitalista, a sociedade civil, onde estão situados os *aparelhos privados de hegemonia*, “ou seja, os organismos de participação voluntária, baseados no consenso e não na coerção” (idem, p. 34).

Esses organismos são “responsáveis pela elaboração e difusão das ideologias”, diz Coutinho (idem, p. 35), e é através deles que “as classes buscam exercer sua *hegemonia*, ou sejam, buscam ganhar aliados para suas posições mediante a *direção política* e o *consenso* (idem, p. 36, grifo do autor).

Ideologia é um sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade numa universalidade abstrata – explica Chauí (1987, p. 21). Admita-se a possibilidade de que a ideologia (ou as ideologias) das classes subalternas conquiste(m) a hegemonia no interior de um ou de vários aparelhos hegemônicos privados, “mesmo antes que tais classes tenham conquistado o poder de Estado em sentido estrito, ou seja, tenham se tornado classes dominantes” (COUTINHO, 2006, p. 41).

A luta pelo domínio sobre os meios materiais e imateriais da produção e da reprodução social é o exercício da *hegemonia* de uma classe sobre o conjunto da sociedade ao longo de uma época histórica. Marx diz que o pensamento das classes dominantes são em todas as épocas os pensamentos dominantes, ou seja, “a classe que é o poder *material* dominante numa determinada sociedade é também o poder *espiritual* dominante” (2001 apud DANTAS apud COUTINHO, 2008, p. 114, grifo do autor). Os pensamentos hegemônicos são a expressão das relações materiais do mesmo gênero – sendo essas relações consideradas sob a forma das idéias da dominação da classe em questão.

¹⁹ Gramsci, em 1924, formulou uma idéia que, depois de desenvolvida e concretizada, formou o eixo em torno do qual giram suas notas do cárcere, que é a diferença estrutural entre as formações econômico-sociais do ‘Ocidente’ e do ‘Oriente’, que não é estritamente geográfica. O desenvolvimento do capitalismo na Europa Central e Ocidental determinou a formação de amplos estratos proletários e também um estrato superior, a aristocracia operária, com anexos de burocracia sindical e de grupos social-democratas. “A determinação que na Rússia era direta e lançava as massas às ruas para o assalto revolucionário complica-se na Europa Central e Ocidental por causa de todas essas superestruturas políticas, criadas pelo maior desenvolvimento do capitalismo; elas fazem com que a ação das massas seja mais lenta e mais prudente, e exigem, por conseguinte, que o partido revolucionário desenvolva toda uma estratégia e uma tática bem mais complexas e de longo alcance do que as que foram necessárias aos bolcheviques no período compreendido entre março e novembro de 1917.” (COUTINHO, 1992, p. 36)

Chauí acrescenta que a hegemonia, como cultura numa sociedade de classes, “não é apenas um conjunto de representações, nem doutrinação e manipulação” (1987, p. 22). É “um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo social existente e sobre o todo da existência social: constitui e é constituída pela sociedade sob a forma da subordinação interiorizada e imperceptível” (idem). Além do mais, ela não existe apenas passivamente na forma da dominação: deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada. Em paralelo a essa renovação, a hegemonia também é continuamente resistida, limitada, alterada e desafiada por pressões que não são suas. “*Nesse sentido, devemos acrescentar ao conceito de hegemonia os conceitos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática.*” (idem, grifo da autora)

Uma hegemonia estável pode e tende a isolar essas alternativas e oposições na medida em que haja funções hegemônicas capazes de controlá-las, transformá-las ou incorporá-las – “*a realidade do processo cultural deve ser capaz de incluir os esforços e as contribuições daqueles que, de um modo ou de outro, estão fora ou na margem dos termos da hegemonia específica*” (WILLIAMS, 1977 apud CHAÚÍ, 1987, p. 23, grifo da autora).

A partir destas perspectivas, encaramos a *cultura* como produto das relações sociais, estando ela profundamente conectada às condições materiais. Ela é um dos instrumentos das classes sociais na luta pela hegemonia, sendo fruto de um processo dinâmico, mas, principalmente, dialético, como ressalta Coutinho (2002).

O pensamento dos homens aos quais são negados os meios da produção e da circulação de idéias está submetido às representações dominantes: os capoeiras eram inegavelmente representantes deste segmento social ao qual eram negados esses meios de produção e propagação ideológicas. Coube a eles, portanto, a criação e a disseminação adaptada de uma forma de manifestação que se mostrasse contrária às idéias das classes dominantes:

[...] aqueles que se acham submetidos às práticas e relações sociais que lhes são ininterruptamente rerepresentadas na forma das idéias e representações dominantes tendem, na mesma medida, a interiorizar essas práticas e as idéias que lhes correspondem como condições de sua existência socialmente determinada e de sua adaptação à ordem social em que se acham inseridos de forma subordinada. (DANTAS apud COUTINHO, 2008, p. 93)

A partir disso, podemos começar a entender de que maneira a capoeira se insere naquele universo da tradição que se renova todo o tempo, dialogando permanentemente com os signos do passado e reelaborando-os no presente, tornando-se, neste instante, os signos com os quais as

gerações futuras dialogarão. O homem, expõe Hegel (1971 apud DANTAS apud COUTINHO, 2008, p. 114), que não quer perecer deve aceitar as condições postas pelo mundo a ele e lutar a partir delas pelo que deseja para si. No entanto, esse comportamento não se dá apenas pela necessidade, se dá racionalmente: o homem se adapta conscientemente a sua situação histórica, abandonando ou não seus planos iniciais.

Identificamos nesse aspecto o caráter negaceante da capoeira, que, como veremos ao longo do trabalho, esteve todo o tempo *jogando* com as idéias dominantes, às vezes, tendo que assimilar alguns signos hegemônicos para que pudesse permanecer viva. Ao passo que compreendemos a cultura como uma instância da luta política, passamos a admitir “a possibilidade de grupos subalternos construírem uma visão de mundo capaz de resistir e se contrapor às idéias dominantes. A essa resistência político-cultural é que Gramsci chamaria de *contra-hegemonia*” (COUTINHO, 2008, p. 8).

Exposto isso, podemos dar prosseguimento à linha histórica: até o início do século XIX, como já dito, o Estado e a comunidade branca consentiam e até incentivavam as manifestações culturais negras, visando o famigerado “dividir para reinar” – uma vez que misturando as diversas etnias de escravos que chegavam à colônia, tornava-se mais fácil estabelecer o controle sobre a população negra. No entanto, essa relação entre a classe hegemônica e a comunidade negra começou a mudar, pois seus cultos – dentre eles, a capoeira, o candomblé, os batuques – passaram a ser praticados em espaços abertos e a chamar uma relativa atenção. Não deixavam de ser, afinal, uma forma de organização que, com o tempo, conseguia *repor-se socialmente* em outro território que não o africano.

Em paralelo a isso, com a chegada da corte portuguesa em 1808, D. João VI arranhou diversas transformações para a colônia que, a partir de então, passava a ser a sede do ‘Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves’. Dentre elas, uma nova e mais segura estrutura foi dada à polícia: o monarca nomeou um desembargador brasileiro para o cargo de primeiro intendente de polícia do Brasil e este, por sua vez, propôs a criação da *Guarda Real de Polícia*. A entidade foi assim fundada em maio de 1809 e a direção foi ocupada pelo conhecido ‘terror dos capoeiristas’, o major Miguel Nunes Vidigal. Waldeloir Rêgo descreve o assombro que o militar causava da seguinte maneira:

A sua pessoa era algo atemorizante. Chegava inesperadamente nos quilombos, rodas de samba, candomblés e fazia miséria. Aos capoeiras, que foram a sua mira principal, reservava um tratamento especial, uma espécie de surras e torturas a que chamava *Ceia dos Camarões*. (1968, p. 296, grifo do autor)

É sabido, todavia, através de Melo Barreto e Hermeto Lima, que o major era um capoeira habilidoso, de “uma agilidade a toda prova”, “respeitado pelos mais temíveis capangas” (apud RÊGO, 1969, p. 296) da época. “Jogava maravilhosamente o pau, a faca, o murro e a navalha, sendo que nos golpes de cabeça e de pés era um todo inexcedível” (idem). O Major Vidigal cumpriu sua função magistralmente, prestando os serviços desejados até mais tarde, quando D. Pedro II já era imperador e o Brasil, um projeto de nação. Ele combateu sem compaixão os quilombos, candomblés e capoeiras, sendo, por isso, várias vezes promovido.

Vidigal foi imortalizado como o personagem principal do livro *Memórias de um sargento de milícias* (Rio de Janeiro: INL. 1944), escrito por volta de 1855 por Manuel Antônio de Almeida. Essa figura contraditória na história da capoeira, o Major Vidigal, é considerada um dos muitos capoeiristas famosos e pertencentes à classe hegemônica que “destroem – no Rio de Janeiro [...] – o mito purista de uma capoeira ‘negra, mestiça, creoula’, tornada popular entre a classe média e a burguesia somente na segunda metade do século XX” (PASSOS NETO, 2001, p. 60).

Depois da criação da Intendência de Polícia, os capoeiristas não pararam mais de ser perseguidos até a legalização do jogo no século XX.

A vinda da Família Real portuguesa para o Brasil é um dos fatores causadores da mudança na concepção de ‘cultura’ que se operou na colônia, principalmente na capital. Nesse mesmo contexto, acrescentamos também a vinda em circunstâncias pouco esclarecidas da *Missão Artística Francesa* em março de 1816.

Não se sabe ao certo o motivo que impulsionou o desembarque no Rio de Janeiro de um grupo de artistas franceses, liderado por Joachim Lebreton (1760 – 1819) e composto por Debret (1768 – 1848, pintor), Nicolas Taunay (1755 – 1830, paisagista), Auguste Marie Taunay (1768 – 1848, escultor), Grandjean de Montigny (1776 – 1850, arquiteto) e Charles-Simon Pradier (1783 – 1847, gravador de medalhas), e cujo objetivo era fundar a primeira Academia de Arte da colônia²⁰.

Há duas versões para a origem da Missão: a primeira afirma que, por sugestão do Conde da Barca, ministro dos Assuntos Estrangeiros do Governo, o príncipe Dom João requereu

²⁰ Rf. ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. *Missão Artística Francesa*. 2005. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=340&cd_item=10. Acessado em: out. 2008.

ao Marquês de Marialva, o então representante do governo português na França, a contratação de um grupo de artistas capaz de lançar as bases de uma instituição de ensino em artes visuais na nova capital do reino. Aconselhado pelo naturalista alemão Alexander von Humboldt, Marialva chegou a Lebreton, que, por sua vez, se encarregou de formar o grupo²¹.

A outra versão diz que os integrantes da Missão vieram por iniciativa própria, depois de oferecerem seus serviços à corte portuguesa. Nicolas Taunay teria escrito uma carta à rainha de Portugal para que intercedesse por eles junto ao monarca a fim de que fossem contratados. Os artistas franceses eram formados no ambiente neoclássico, além de serem partidários de Bonaparte, e se sentiam ameaçados na França, com a volta dos Bourbon ao poder, depois da queda de Napoleão. Eles decidem vir para o Brasil e são acolhidos por um esperançoso D. João, que investia nos processos de renovação do Rio de Janeiro e de afirmação da corte no país²².

Recentemente, historiadores buscaram um meio termo entre as duas versões, que parece a mais plausível. Fala-se em um casamento de interesses: por um lado, o rei teria se mostrado receptivo à criação da academia e, a par dessa informação, Lebreton, com o intuito de sair da França, teria oferecido seus serviços, arregimentando artistas dispostos a se refugiar em outro país²³.

Segundo Ângela da Luz (2004), D. João VI se preocupava com a discrepância entre a Europa culta e secular e o jovem país exótico e sem desenvolvimento que abrigava sua nobreza, intentando a formação de uma elite civil (além da militar da qual falamos anteriormente). Ademais, era preciso minimizar o vazio provocado no sistema de ensino superior em artes e ofícios pela expulsão dos jesuítas, que antes administravam essa parte da academia.

Em suma, o Brasil – e todas as manifestações provenientes daqui – era visto como um território atrasado, primitivo, exótico e, agora, no momento em que havia sido promovido à sede do reino português, a necessidade primordial era a de elevá-lo à altura das nações européias a fim de que pudesse competir com elas. Esse ‘progresso’ só se daria caso o Brasil se submetesse a algumas mudanças profundas, dentre elas a transformação da mentalidade da elite local, que

²¹ Rf. ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. *Missão Artística Francesa*. 2005. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=340&cd_item=10. Acessado em: out. 2008.

²² Rf. ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. *Missão Artística Francesa*. 2005. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=340&cd_item=10. Acessado em: out. 2008.

²³ Rf. ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. *Missão Artística Francesa*. 2005. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=340&cd_item=10. Acessado em: out. 2008.

deveria assimilar e adotar a cultura europeia. A implantação de uma academia de artes, portanto, representaria um avanço cultural significativo e inseriria a ex-colônia no mundo desenvolvido.

A comitiva francesa fundou a arte acadêmica como estilo, isto é, cultivada pelo Estado e organizada dentro de linhas metodológicas rígidas, com temáticas e modelos formais próprios, exames de aptidão e sistema de premiações. Não nos interessa analisar aqui as contribuições ou falhas, os prós ou contras da Missão Francesa no Brasil. Nossa preocupação é apenas evidenciar a vinda do grupo de artistas *estrangeiros* como um dos fatores fundamentais que levaram à mudança de percepção da capoeira pelos poderes hegemônicos estabelecidos – e, conseqüentemente, ao aumento da repressão às manifestações culturais negras que culminou com a inserção da capoeira no Código Penal Brasileiro, em 1890.

Martins critica esse projeto artístico francês classificando-o como uma *invasão consentida*: “uma intervenção violenta e repressora no desenvolvimento cultural brasileiro”²⁴. No momento da vinda da missão, o Barroco brasileiro atingia sua maturidade com artistas como Mestre Ataíde e Aleijadinho – que, a título de curiosidade, era mulato – e, no entanto, foi desmerecido diante dos valores neoclássicos importados da Europa.

Carlos Nelson Coutinho faz uma conceituação da “questão cultural” no Brasil através da análise da relação entre cultura brasileira e cultura universal. O autor afirma que, enquanto formação social específica e relativamente autônoma, o Brasil emergiu na época do predomínio do capital mercantil e da criação de um mercado mundial: “nossa pré-história como nação – os pressupostos de que somos resultado – [...] situam-se no contraditório processo da acumulação primitiva do capital, que tinha o seu centro dinâmico na Europa ocidental” (1990, p. 35). Como conseqüências culturais desse processo, tem-se o desenvolvimento de um intercâmbio universal, que causa uma interdependência das nações – tanto em se tratando da produção material quanto intelectual.

No caso brasileiro, a formação econômico-social nacional situou-se no exterior, refletindo de maneira importante na questão cultural. A penetração de uma cultura europeia no Brasil (que estava se transformando em cultura universal) não encontrou obstáculos prévios, o que, em outras palavras, quer dizer que “não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização,

²⁴ MEMÓRIA VIVA. MARTINS, Alexandre. *Histórias de uma invasão cultural: ensaios avaliam o papel da Missão Francesa no Brasil no século XIX*. Resenha de BANDEIRA, Julio, XEXÉO, Pedro Martins Caldas e CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. Disponível em: <http://www.memoriaviva.org.br/default.asp?ACT=5&content=58&id=10&mnu=10>. Acessado em: out. 2008.

que pudesse aparecer como ‘nacional’ em oposição ao ‘universal’, ou o ‘autêntico’ em contraste com o ‘alienígena’” (COUTINHO, 1990, p. 38).

No país, mesmo na época da subordinação formal²⁵, as classes fundamentais da sociedade encontravam suas expressões ideológicas e culturais na Europa. Nossa cultura sempre tendeu a tomar os valores europeus como meta e modelo.

A cultura universal, assim, não era algo externo, imposto pela força à nossa formação social, mas sim algo *potencialmente* interno, que se ia tornando *efetivamente* interno à medida que (ou nos caso em que) era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligados ao modo de produção brasileiro. [...] A história da cultura brasileira, portanto, pode ser esquematicamente definida como sendo a história dessa assimilação – mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal [...] pelas várias classes e camadas sociais brasileiras. (idem, p. 38-39)

Ao importar um pensamento estrangeiro e assumí-lo como seu, a classe dominante brasileira adota, na verdade, uma ideologia universal – que expressaria seus próprios interesses brasileiros de classe. Ainda acerca do tema, não é possível afirmar que somente uma consciência colonialista foi importada: “quando transplantada para o Brasil por uma classe progressista e anti-colonial, uma corrente cultural avançada contribui para formar [...] uma consciência social efetivamente nacional-popular, contrária ao espírito da dependência [...]” (idem, p. 39)

Compreende-se, então, o motivo pelo qual deu-se tão pouco valor ao Barroco e a outras manifestações culturais e artísticas brasileiras naquela época. Por que, afinal, se valorizaria expressões culturais negras que iam diretamente de encontro à ideologia cultural do Ocidente?

Não só não foram valorizadas, como começaram a ser duramente reprimidas. Com relação ao início da perseguição às formas negras de expressão no início do século XIX, Sodré relata :

O aparecimento do *terreiro*, a saída (parcial) da clandestinidade – apesar da repressão policial – de cultos de outras etnias [negras africanas] (bantus, principalmente), coincidem com a importação, pelas elites dirigentes brasileiras, da noção ocidental de cultura, com todas as suas conquistas – reformas de ensino, da arquitetura, das concepções científicas, artísticas, regras de etiqueta e boas maneiras etc. A vinda da Missão Francesa [...] foi um ponto alto dessa “culturalização” das elites. (1983, p. 126)

O autor ainda acrescenta que os “batuques de negros”, antes estimulados, passaram a ser repreendidos, havendo mesmo textos legais que proibiam expressamente esse tipo de manifestação. “Brincadeira de negro”, diz Sodré, “*torna-se fato social perigoso*” (1983, p. 127, grifo nosso) e ser capoeira passou a significar uma ameaça à ordem da sociedade escravista

²⁵ O conceito de subordinação formal significa a subordinação das economias periféricas ao capital mercantil metropolitano que se dava no terreno da circulação, mantendo intocado o modo de produção do povo colonizado.

brasileira, o que alimentava o imaginário da burguesia do “medo branco da onda negra” (AZEVEDO, 1987 apud REIS, 1993, capt. 1, p. 13).

A partir de um outro ponto de vista, a comunidade negra também passou a se comportar de maneira diferente com relação à classe dominante, visto que então suas manifestações haviam passado a ser repreendidas. Sodré (1983) diz que a possibilidade de uma revolta negra vir a se concretizar era mínima, diante do crescente aparato militar e da consolidação do domínio territorial por parte do Estado. Além do declínio das confrarias religiosas negras, da vinda da Família Real portuguesa e da Missão Francesa com a idéia ocidental de ‘cultura’, o país passava por uma transição política: do colonialismo – em que uma revolta negra visando a tomada do poder pelas armas poderia ser uma realidade – para a independência.

3.3 COMEÇA A PERSEGUIÇÃO

A capoeira passaria, então, de arma física embutida no corpo do lutador para arma cultural embutida no corpo da comunidade. (PASSOS NETO, 2001, p. 53)

O movimento que transforma a capoeira em uma prática perseguida e aquele que faz com que ela seja apropriada por um outro grupo subalterno que a transfigura em representação identitária é concomitante e dialético – um influencia o outro, ambos são sujeito e objeto de uma relação entre determinados setores sociais.

Essa transformação em uma representação coletiva foi interpretada por Sodré sob o entendimento da *ironia*. De acordo com o autor, “a ironia é uma espécie de malandragem do espírito” (2002, p. 15), podendo ser subjetiva ou objetiva. Quando subjetiva, o “indivíduo expressa uma posição de distanciamento – sarcástico, maldoso, divertido – em face de um sentido ou uma verdade qualquer. O ironista dá a entender uma coisa, querendo [...] dizer outra” (idem), pondo de lado o sentido estabelecido e jogando em favor da pilhéria.

A ironia é objetiva quando a ação deixa de ser excessivamente individual e passa a ter o respaldo da comunidade. O “ato individual de drible do sentido [...] não se fecha na auto-suficiência maliciosa de um espírito” (SODRÉ, 2002, p. 16); passa a partilhar com a coletividade a “desorientação por dentro [...] de uma estrutura qualquer” (idem).

A capoeira passa, então, a ser uma *expressão da ironia objetiva do negro*, uma vez que houve a “superação da soberania da consciência individual” e a “imposição coletiva de um jogo de linguagem” (SODRÉ, 2002, p. 16). Desde então, o que era vadiação e hoje em dia é esporte passou a tratar-se de uma *cultura irônica do corpo*.

Destarte, pode-se afirmar que a capoeira, nas primeiras décadas do século XIX, era mais do que uma forma de resistência escrava – era “leitura do espaço urbano, [...] forma de identidade grupal, [...] recurso de afirmação pessoal na luta pela vida, [...] instrumento decisivo do conflito dentro da própria população cativa” (SOARES, 1994, p. 32).

Retomando a cronologia, o período em questão, como já dissemos, foi marcado pela desinibição da repressão à capoeira devido a diversos fatores. Dentre eles destacamos a vinda da Família Real portuguesa e da Missão Francesa para o Brasil. Concomitante a esses episódios, importou-se também a noção de ‘cultura’, que, na verdade, passou a ser um conceito análogo ao de ‘cultura européia’, elitista: tudo o que não fosse identificado com a cultura branca era encarado como uma expressão primitiva e incipiente. Subestimar as expressões negras / populares, reduzindo-as a formas culturais infantis, inferiores e grotescas era um meio de corroborar o já existente autoritarismo da sociedade brasileira.

Sobre esse aspecto autoritário, podemos recorrer à Marilena Chauí, no momento em que ela define o autoritarismo historicamente presente na constituição da sociedade brasileira. Para a autora – e compatível com a perspectiva que adotamos –, na formação social do Brasil,

[...] a luta de classes é identificada apenas com os momentos de confronto direto entre as classes [...], sem que se considere sua existência cotidiana através das técnicas de disciplina, vigilância, repressão, realizadas por meio das próprias instituições dominantes – isto é, quando a luta de classes é encarada como ‘questão de política’.
(1987, p. 56)

A capoeira começou a ser uma ameaça ao poder constituído, vista como uma expressão subalterna, posto que negra, e marginal. Em todos os momentos em que ela se relaciona com a cultura dominante, essas relações “não são designadas por seu verdadeiro nome, isto é, como *luta de classes* (pois se trata da dominação de classe por meio das instituições e da ideologia; isto é, a luta de classes conduzida pela classe dominante)” (idem, p. 58). O autoritarismo social encara essas situações de subjugação das culturas populares como naturais – postura que precisa ser desfeita.

A capoeira só será oficialmente criminalizada em 1890, tendo sido até então repreendida por vários meios. O punho forte do Major Vidigal, diretor da Guarda Real de Polícia de quem já falamos, e a criação de uma Intendência de Polícia não extinguiu os capoeiras e muito menos o problema dos constantes conflitos entre eles e os organismos de repressão.

Letícia Reis (1993) fez um levantamento junto aos autores que pesquisaram documentação policial da época e, a partir disso, notou-se uma profusão de decretos e portarias que visavam coibir a prática do jogo ao longo de todo o século XIX, sendo a primeira data citada a do ano de 1821. A análise desses documentos – mesmo que escritos sob a ótica de autoridades policiais – fornece elementos fundamentais para o entendimento do universo da capoeira nesses anos iniciais da repressão. A autora ressalta a importância de se ter em mente que os documentos analisados são referentes à cidade do Rio de Janeiro, pois, apesar de Salvador e Recife também serem considerados como centros históricos da capoeira nesse período, poucas são as pesquisas estatísticas que permitem compor um perfil dos praticantes desses lugares.

Nessa primeira metade do século, a capoeira aparecia como uma atividade eminentemente *escrava*. Os decretos que puniam os praticantes se proliferaram e referiam-se reiterada vezes a escravos e, quando não o faziam, referiam-se a negros. Reis (1993) constata que, a partir de um decreto editado a 13 de setembro de 1824 – retificando o precedente que determinava o trabalho forçado em obras públicas aos negros capoeiras presos em desordem –, é possível perceber pessoas livres ou libertas, ao lado dos escravos, também envolvidas na prática da capoeira.

A partir de 1824, a punição para os escravos capoeiras se tornou mais severa. O castigo mais comum aplicado aos escravos capoeiristas era o açoite, seguido pelo trabalho compulsório em obras governamentais por períodos estipulados e que variavam de um a três meses, dependendo do ano do decreto. Muitas vezes, ambas as punições eram aplicadas. A brutalidade dos castigos reflete a preocupação e o temor que as autoridades demonstravam em relação ao fenômeno, mesmo com o prejuízo dos senhores que viam ameaçada a sua ‘segurança à propriedade’. Sobre isso, Reis reflete pertinentemente:

[...] o problema de situar o negro na escala social reflete-se na dificuldade da definição da pena a atribuir-lhe. Condenar escravos a trabalhos forçados, a que estavam já cotidianamente submetidos, ou prendê-los, privando-os assim de uma liberdade da qual já não usufruíam, era um paradoxo, além de provocar queixas dos senhores que ficavam sem seus trabalhadores. (1993, capt. 1, p. 13)

Há notícias de conflitos entre as forças policiais e os capoeiras já desde os primeiros anos do século de tal forma que, em 1821, a Comissão Militar dirigiu uma representação ao ministro da Guerra reconhecendo a necessidade urgente de que os “negros capoeiras”, pegos em desordens, fossem castigados pública e peremptoriamente, pois vinham causando danos a seus senhores além de serem “uma perturbação contínua à tranqüilidade e sossego públicos” e “à segurança da propriedade dos cidadãos” (REIS, 1993, capt. 1, p. 13). Ou seja, o direito dos proprietários de escravos estava sendo violado, pois os capoeiristas o estavam pondo-o em risco, já que a morte de escravos significava perda de capital do senhor, imobilizado na pessoa do cativo.

A representação pedia às autoridades que os negros fossem punidos com o açoite, pois esse seria o ‘único castigo que os atemorizava’. Reis (1993) reflete que a *violência contra o corpo* – mas não apenas isso, o “corpo humilhado publicamente” – configurava-se como o objeto primordial da repressão penal. A lei deveria reafirmar sua autoridade sobre o corpo rebelde (e, portanto, improdutivo) do escravo capoeira, uma vez que a ‘vadiação’ estava causando o desperdício de “corpos produtivos”.

“O motivo da punição ao corpo reside precisamente no fato de nele estar estampada a *rebeldia*, o *inconformismo escravo*. Porém, o corpo do capoeira, supliciado pelo poder, é o mesmo *corpo insurgente* que *transgride* a rígida hierarquia escravista e, ao fazê-lo, toma a forma de um *contra-poder*.” (REIS, 1993, capt. 1, p. 14, grifos nossos)

A primeira codificação penal brasileira, o Código Criminal do Império do Brasil, de 1830, não se refere especificamente à capoeira. Socialmente, os praticantes do jogo eram vistos como ‘marginais’, ‘vadios’ e sem profissão definida. Rêgo (1968) diz que, assim sendo, os capoeiras estavam implicitamente enquadrados no capítulo IV, artigo 295, que tratava dos *vadios e mendigos*.

Sempre perseguidos, sem dúvida, porém não é possível ignorar a atuação *ambígua* que a capoeira teve ao longo de todo o século XIX. “Desafiadora da ordem pública e, ao mesmo tempo, agente de manutenção da ordem social” (SOARES, 1994, p. xvii), principalmente no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que os praticantes da luta eram vistos como marginais, em diversos momentos, também eram aclamados como heróis nacionais. É o caso relacionado à Guerra da Cisplatina (“Guerra do Rio da Prata” para a historiografia brasileira ou “Guerra do Brasil” para a argentina) – conflito ocorrido no período de 1825 a 1828, entre o Império brasileiro e as Províncias Unidas do Rio da Prata, pela posse da região estratégica da Província Cisplatina, atual

Uruguai – durante a qual, o governo brasileiro se viu na obrigação de contratar estrangeiros para compor as fileiras do exército nacional.

Irlandeses, alemães e ingleses haviam sido convocados para combaterem na fronteira. Alguns batalhões, entretanto, ainda estavam aquartelados no Rio de Janeiro, no Campo de Santana, no Campo de São Cristóvão e na Praia Vermelha. Rêgo (1968) conta que o contingente achava-se descontente com o governo evidenciando a insatisfação com recorrentes atos de indisciplina.

Em consequência disso, o comandante do contingente alemão ordenou a punição de alguns soldados agravando o descontentamento. “Resultado – na manhã de 9 de junho de 1828, eles [os soldados] se rebelaram [...] e de armas em punho, abandonaram os quartéis e fizeram uma carnificina [...]. E à proporção que a notícia se espalhava, os outros contingentes iam se incorporando aos sublevados.” (RÊGO, 1968, p. 300-301) Nesse momento, os combatidos e mal-vistos capoeiras tiveram um papel fundamental, atacando os rebeldes e travando com eles combates mortíferos: mesmo os estrangeiros “armados com espingardas, não puderam resistir-lhes com êxito feliz, e à pedra, à pau, à força de braços, caíram [...] pelas ruas e praças públicas, feridos grande parte, e bastante sem vida” (SILVA, 1871 apud RÊGO, 1968, p. 300-301).

Os combates aconteceram no Largo do Rocio Pequeno, atual Praça Onze de Junho e, na narrativa de Moura, o fato surpreendente era que os capoeiras estavam sendo comandados por Miguel Nunes Vidigal, o militar que há muito tempo vinha combatendo a ‘vadiação’ (1985 apud RÊGO, 1968).

Sodré (2002) reflete sobre o ‘esquecimento’ do registro desse episódio nos livros de História destinados ao ensino secundário. Não tem como não ligar a opção pela exclusão do evento dos livros com a participação ativa de negros no combate.

Apesar desse momento vistos como “heróis nacionais”, os conflitos dos capoeiras com a polícia se intensificaram gradualmente até meados do século, quando a vadiação já estruturava as maltas em duas grandes nações opostas e quando os praticantes começaram a assumir um outro perfil que incluía outros setores sociais, que não apenas os negros e escravos. A repressão ao jogo foi gradativamente se tornando mais severa, culminando com a inclusão da capoeiragem no primeiro Código Penal republicano.

Em paralelo a isso, a luta continuou cultivando sua relação ambígua com o poder instituído, às vezes revolucionária, às vezes, reacionária.

Bahia

Como vimos, nos primeiros anos do século XIX, as práticas culturais negras abandonaram progressivamente a clandestinidade na Bahia e passaram a ser executadas abertamente, já que uma vitória armada decorrente de uma ação rebelde por parte de escravos havia se tornado praticamente impossível. No entanto, nesse mesmo período, as *confrarias religiosas* começaram a perder sua antiga força – desempenhando, a partir do fim do século XVII, um papel importante na reunião de grupos de escravos e na integração social do negro.

Em carta a Nestor Capoeira, o pesquisador baiano Fred Abreu narra que, durante uma pesquisa junto à documentação policial no Arquivo Público do Estado da Bahia, ele não encontrou um só caso de preso pela prática de capoeira, concluindo que é sobremaneira complicado reconstituir a história dos praticantes baianos do século XIX com base em documentos policiais. No entanto, Abreu desconfia que “por trás dos inúmeros casos de desordens, registrados nos mapas de prisões consultados, estavam muitos capoeiristas, que gozaram fama como desordeiros e valentões” (apud PASSOS NETO, 2001, p. 59).

A Bahia, principalmente a cidade de Salvador, sempre foi palco de resistência e luta desde a época colonial, a exemplo da Revolução dos Alfaiates em 1798. Na fase regencial, iniciada com a abdicação de D. Pedro I, em 1831, face à radicalização das posições políticas, diversas rebeliões de escravos eclodiram na província. A mais importante delas deu-se em 1835, envolvendo os negros malês, escravos de religião muçulmana e bastante cultos, que, com seus gritos de *Morte aos brancos! Viva os nagôs!*, espalharam o terror e, no entanto, tiveram a sublevação reprimida (VICENTINO, 1997).

A Revolta dos Malês²⁶ se deu em janeiro daquele ano, tendo sido uma rebelião de caráter racial contra a escravidão e a imposição do catolicismo. No período, Salvador tinha metade de sua população composta por negros escravos ou libertos das mais variadas culturas e etnias africanas – dentre as quais, a iorubana, como os hauçás, ewes e, majoritariamente os nagôs. A participação de negros originários de Angola foi pequena e a presença de grupos da Costa do Ouro (Costa e Mina), quase inexistente, além da parcela de crioulos (negros nascidos no Brasil) e pardos ter sido ínfima.

²⁶ *Malê* designa os negros muçulmanos que sabiam ler e escrever o árabe.

A maioria dos revoltosos era composta por ‘negros de ganhos’, que eram escravos que passavam o dia vagando pela cidade, prestando algum tipo de serviço ou vendendo mercadorias, obrigados a entregar a seus senhores um certo valor no final do dia, podendo assim acumular certo excedente. Alguns, com as economias providas desses ganhos, conseguiam eventualmente comprar sua alforria. Reis (1993) aponta esse caráter de ganho dos escravos como uma influência no acontecimento do levante: é inegável a maior ‘liberdade’ que esse tipo de escravidão oferecia para os contatos pessoais, os cultos religiosos e também para a organização de revoltas.

As propostas dos revoltosos eram radicais e demandavam a libertação dos demais escravos africanos, o fim da imposição do catolicismo, o assassinato e confisco dos bens de todos os brancos e mulatos e, por fim, a implantação de uma monarquia islâmica, com a escravidão dos não-muçulmanos. Esses planos revelam que o levante era entendido como uma luta da *terra de negro* contra a *terra de branco*, o que significava que a revolta era uma luta de africanos – escravos ou não – contra brasileiros e seus aliados – senhores ou não, brancos ou negros.

O levante serviu para demonstrar às autoridades e às elites o potencial de contestação e rebelião que envolvia a manutenção do regime escravocrata.²⁷ Muniz Sodré afirma que as revoltas da primeira metade do século contêm “a mística do retorno à África, mas seus dispositivos de organização, seus lemas são inteligíveis à luz de relacionamentos locais” (1983, p. 125). A dimensão política da revolta, para o autor, ultrapassa a da simples fuga – individual ou coletiva, como podemos constatar nas demandas feitas pelos escravos muçulmanos. O levante de civis é identificado, diz Muniz, como o “índice da existência de uma comunidade estabelecida, com interesses definidos, mas conflitantes com os dos grupos dirigentes” (SODRÉ, 1983, p. 164).

Rio de Janeiro

Os anos iniciais do século XIX, desde a chegada da Corte até a abdicação do primeiro imperador em 1831, foram uma época crítica na formação do Estado Nacional brasileiro, enquanto a capoeira era uma braço da expressão da massa escrava negro-africana, que

²⁷ Rf. SILVA, Fabrício Pereira da. Resenha de REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do Levante dos Malês (1835)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Disponível em: <http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv313.htm>. Acessado em: out. 2008.

monopolizava o trabalho na cidade. De acordo com Soares (1994), ela foi o ‘flagelo’ das autoridades responsáveis pela ordem social, por ser um meio expressivo da resistência escrava.

Foi um fenômeno que marcou fortemente a vida social da cidade e fazia parte integrante da cultura popular de rua de então. Os capoeiras faziam parte da “buliçosa fauna das ruas dos tempos da Corte, que assustava as camadas médias e também a elite dirigente” (SOARES, 1994, p. 3) além de ser extremamente violenta tanto contra a repressão das elites, quanto como meio de acertar diferenças e constituir hierarquia entre escravos e libertos.

Os capoeiras eram geralmente identificados como escravos portadores de facas, estoques ou qualquer instrumento perfurante, ou então, integrantes das *maltas*, definidas por Soares como “grupos armados que percorriam as ruas da cidade” (1994, p. 25). Elas começam a se formar ainda na primeira metade do século XIX, mas só por volta de 1850 é que vão atingir uma geografia sofisticada.

Era possível perceber uma identidade cultural própria entre os escravos capoeiristas do Rio de Janeiro, de acordo com Carlos Eugênio (1994), construída com base em códigos africanos de identidade tribal combinados com rivalidades locais produzidas pela experiência da escravidão urbana. O uso de fitas amarelas e vermelhas e de partes das vestimentas, como símbolo, é uma sugestão da existência de ícones grupais particulares, indicando um embate que vai além daquele contra as classes do poder constituído.

Os capoeiras desse período portavam-se com uma rivalidade que se refletia na utilização de indumentária e cores próprias. A disputa envolvia o vermelho e o amarelo, que mais tarde, se transformariam na rivalidade entre o vermelho e branco – que veremos mais a frente.

Esses códigos adotados pelas *maltas* têm sua significação, pois são a materialização de uma forma de ver o mundo. Os integrantes de cada nação identificavam-se entre si baseados em seus signos e a eles deram um valor que os tornou ideológicos. E o que Bakhtin quer dizer que todo signo carrega sua ideologia – não é devido ao acaso que *nagoas* e *guaiamus* adotavam cores e trajares específicos. “A indumentária era símbolo da geografia escrava do Rio, e decerto um aviso para *maltas* rivais de que os ‘Donos da rua’ estavam vigilantes contra qualquer invasão pretendida por outros grupos de cativos, em permanente luta pela hegemonia nos estreitos limites da cidade colonial” (idem, p. 28)

Um outro tipo de linguagem utilizada pelos capoeiras da época era o assobio, que servia para avisar companheiros da proximidade do perigo ou era, ainda, *código identificador* do portador da habilidade do capoeira. Casos houve de escravos presos por estarem “assobiando como capoeira”. (SOARES, 1994, p. 29-31)

As maltas cariocas também se apropriaram do canto, do tambor – elemento comum da cultura africana –, mas do berimbau, não. Não havia também as rodas, como as entendemos hoje e nem o jogo era semelhante, apesar de já conter alguns elementos e golpes que podem ser reconhecidos atualmente. O ensino, no entanto, já era de certa maneira estruturado, já havendo uma hierarquia dentro das nações. Soares (1994) aponta na ‘base’ das maltas os *caxinguelês* ou *carrapetas*, que eram os menores aprendizes. Acima desses, vinham os ‘capoeiras amadores’, aqueles que não se alinhavam às gangues. Logo depois, estavam os ‘capoeiras profissionais’, que conviviam no interior das nações e praticavam o jogo abertamente. Finalmente, no topo da pirâmide, eram encontrados os *chefes de malta*.

Soares (1994) descreve como acontecia o ‘rito de passagem’ que marcava a transição do moleque de rua em caxinguelê: era necessário que acompanhassem a malta em suas investidas guerreiras, posicionando-se como vanguarda.

Carregavam as armas dos adultos, agindo como auxiliares; participavam dos treinos em locais ermos e depois, nas praças, desafiando o aparato policial sem outra finalidade que alcançar prestígio dentro do grupo. Em seguida, entravam no espaço da violência, enfrentando indivíduos mais fortes [...] (PASSOS NETO, 2001, 77-78)

Finalizavam o aprendizado quando eram permitidos de usar a navalha e o chapéu. Para ascender na hierarquia das maltas, era necessário conquistar o consenso do grupo – ou seja, apenas o ritual não era suficiente. A chegada e a permanência no posto de chefe de malta dependia, além do consenso, do prestígio contínuo no grupo e na sociedade, que era relacionado diretamente à bravura, força e valentia. Além disso, o reconhecimento dos capoeiristas era baseado em feitos de coragem e destreza corporal.

Nesse momento histórico, o problema do controle dos escravos na Corte se agravava, pois o meio urbano, além de misturar os lugares sociais, afirma Chalhoub (1990 apud REIS, 1993), escamoteava a condição social dos negros. Pouco a pouco desmontava-se a política de domínio tradicional da escravidão, que vinha permitindo a identificação imediata dos indivíduos, levando a uma *confusão das fronteiras sociais*. “A instituição da escravidão deixa de ser quando se torna impossível identificar prontamente, e sem duplicidades, as fidelidades e as relações pessoais dos

trabalhadores, e os escravos se mostraram incansáveis em transformar a cidade num esconderijo.” (CHALHOUB, 1990 apud REIS, 1993, capt. 1, p. 31-32)

As elites temiam, desconfiavam, *sentiam-se ameaçadas*, e, portanto, a partir de dado momento, todos os negros passaram a ser suspeitos, desafiadores das hierarquias étnica e social. O ‘medo branco’ também incrementava-se quando vinham à tona hipóteses de que os capoeiras possuísem algum tipo de organização coletiva.

3.4 CONFORMISMO E RESISTÊNCIA: capoeiras, malandros e heróis (1850 – 1890)

Nestor Capoeira identifica na segunda metade do século XIX o “desabrochar das doutrinas racistas e da ideologia do embranquecimento, apesar da entrada em cena de atores negros e mulatos” (PASSOS NETO, 2001, p. 62) em diversos setores da vida social, cultural e política brasileira.

A partir de 1850, a capoeiragem se espalha e absorve outros grupos diversos dos negros escravos: libertos, imigrantes portugueses pobres e ricos, estrangeiros de diferentes nacionalidades e classes sociais, policiais, militares de variadas patentes, intelectuais, jovens boêmios da elite carioca também passam a praticar a vadiagem que, antes, era apenas de negros. A capoeira deixava de ser “coisa de negro e marginal”.

Bahia

Um dos principais locais onde a capoeira era praticada nesse período na Bahia era o Cais Dourado, que ficou famoso pelo excesso de desordens e crimes ali praticados, “sobretudo por ser zona de meretrício” e ponto de convergência de “capoeiras, marinheiros, soldados de polícia e delinquentes” (RÊGO, 1968, p. 36). Os jornais baianos da época recorrentemente noticiavam conflitos que tinham adquirido grandes proporções e faziam pedidos às autoridades para que se refreasse a ‘atuação de desordeiros’.

Rêgo nos narra que o capoeira era notado em muitas situações, mas especialmente nas festas populares, não importando se profana, religiosa ou profano-religiosa. Ele cita algumas, dentre as quais as mais famosas como a festa do Bonfim, a festa da Ribeira, a festa do Rio

Vermelho, o Carnaval etc. Os praticantes do jogo rumavam junto a seus discípulos ao local do festejo, com instrumentos musicais e armas, caso houvesse a necessidade, e “lá, com amigos outros que encontravam, faziam a roda e brincavam o tempo que queriam” (1968, p. 37).

A prática do recrutamento militar forçado como punição ao capoeira também tornou-se habitual. Pela ocasião da Guerra do Paraguai – cujas condições históricas esclareceremos em breve – Manuel Querino (1955) descreve “o brilhante feito d’armas” concretizado pelas companhias de *Zuavos Baianos* no assalto ao forte de Curuzu quando os paraguaios foram debandados. Também na tomada da ponte de Itororó, as companhias de zuavos se destacaram pelo heroísmo: diz-se que, mesmo esgotadas as munições, em pleno andamento dos combates, os baianos jogaram fora as espingardas e pularam nas trincheiras paraguaias com arma branca nas mãos e a capoeira nos pés.

A eficácia da luta residia na batalha homem a homem. Diz-nos Reis (1993) que, a experiência histórica de luta contra a opressão, gravada na memória corporal do capoeira, servia agora, portanto, para “defender a pátria”.

O recrutamento forçado para o serviço militar foi um dos expedientes de que se serviu a Monarquia para livrar-se dos elementos considerados indesejáveis, como os integrantes da capoeiragem. Todavia, há vários relatos de capoeiras que mesmo de dentro da ordem a corroíam, atuando, por exemplo, como policiais, bombeiros ou membros da Guarda Nacional.

Rio de Janeiro (1850 – 1870)

Passos Neto (2001) afirma que no Rio, a capoeira socialmente foi miscigenada quase que desde seus primórdios a ponto de Rêgo afirmar que lá, a mistura foi maior “do que em qualquer outra parte do território nacional. Capoeirista foi desde a nobreza, como o Barão do Rio Branco, dentre outros, até o negro escravo” (1968, p. 260-261).

Reis (1993) relata que, com relação às prisões de 1850, computadas por Holloway, além de uma maioria capoeirista, formada por escravos, foram detidos também dois libertos e um africano livre. Dois anos depois, dentre os 111 detentos de uma prisão carioca (“Aljube”), onze haviam sido presos por causa da capoeira, mas *nenhum* deles era escravo. Esse fato comprova a ampliação no espectro dos praticantes da capoeira que, continuava envolvendo escravos, mas que passou a abarcar libertos e pessoas livres.

Ainda com base nas pesquisas de Reis (1993), embora não seja possível explicar os motivos que levaram a uma maior disseminação da capoeira entre livres e libertos nesse período, o fim do tráfico negreiro e o reforço cada vez maior da condenação moral da escravidão são fatores indispensáveis para se compreender o decréscimo no número de cativos na cidade do Rio de Janeiro.

Em setembro de 1850, foi aprovada a Lei Eusébio de Queirós que abolia a prática do tráfico negreiro – sua outorga é consequência da *Bill Aberdeen*, lei inglesa de 1845 que proibia o comércio de escravos entre a África e a América, e que, considerando esse tipo de comércio como pirataria, atribuía às embarcações de guerra da Inglaterra o direito de apreender navios negreiros que se dirigissem ao Brasil. A posição inglesa gerou inúmeros incidentes diplomáticos entre os governos dos dois países.²⁸

Eusébio de Queirós, ministro da Justiça, mentor do projeto da lei e integrante do Partido Conservador, alegou, dentre outras razões, que o tráfico deveria ser abolido, pois se a permanente entrada de negros no território imperial não fosse suspensa, o desequilíbrio entre homens livres e escravos se transformaria em uma ameaça. A sociedade estaria exposta a perigos gravíssimos decorrentes de uma possível ameaça de uma revolução escrava – como a que já havia acontecido em 1935, em Salvador e as que ocorriam na própria capital, onde a numericamente significativa massa negra afrontava o poder instituído, espalhando terror em municípios como Valença e Vassouras.²⁹

A mentalidade contida na justificativa do ministro reflete a propagação das teorias evolucionistas (e racistas) ‘importadas’ da Europa e em voga no Brasil em meados do século. Essas teorias, elaboradas dentro do pensamento positivista, prezam o ‘progresso’, ou seja, a ‘civilização européia’.

Em decorrência da aprovação da lei Eusébio de Queirós, instaurou-se temporariamente o tráfico ilegal de escravos, além da incrementação do tráfico interno. Em paralelo a isso, com o desenrolar da Revolução Industrial nos principais países da Europa, a pressão inglesa para que o Brasil reprimisse o comércio ilegal interno de cativos e, conseqüentemente, a cada vez maior necessidade de substituição da mão-de-obra urbana do país, o governo imperial passou a incentivar a imigração estrangeira de trabalhadores.

²⁸ Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/resenhas/732053>. Acessado em: out. 2008.

²⁹ Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/resenhas/732053>. Acessado em: out. 2008.

Acerca da adoção desse artifício, relacionada com as teorias evolucionistas, Ortiz acrescenta que

[...] é interessante observar que a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o *branqueamento da população brasileira*. O fato de este branqueamento se dar em um futuro, próximo ou remoto, está em perfeita adequação com a concepção de um Estado brasileiro enquanto meta. (2006, p. 31, grifo nosso)

A imigração de estrangeiros foi principalmente portuguesa das Ilhas dos Açores – dado apontado por Soares (1994). O desembarque em massa de açorianos no Rio de Janeiro teve início quando o tráfico clandestino de cativos ainda era vigoroso e, aqui chegando, se submetiam a condições de trabalho muito similares às dos escravos.³⁰

Os imigrantes lusitanos, que tinham lugar cativo nas estatísticas criminais da cidade, mudam a vida da capital: “o êxodo português em massa para o Rio coincide com o nascimento do cortiço, a moradia precária que se tornou típica da miséria urbana na segunda metade do século XIX” (SOARES, p. 158) e que era visto pelas autoridades como o lugar primordial do imigrante português. Soares (1994) constata, através de levantamento histórico censitário, que os lusitanos se concentravam na área central da cidade e, conseqüentemente, essa distribuição afetava a ‘geografia da capoeira’ na capital.

A partir das fontes levantadas pelo autor, o português que veio ao Brasil durante os primeiros 20 anos da imigração é bem diferente do estereótipo do homem de fartos bigodes, tamancos, trabalhador, econômico e bairrista do imaginário social. Soares detalha o processo que transforma o “galego”, português tíbio e despreparado, em “fadista” – o que, resumidamente, consiste na chegada de imigrantes açorianos na metrópole carioca, incapaz de ampará-los e recebê-los enquanto cidadãos. Generalizando, os portugueses, “desassistidos dos mecanismos de patriarcalismo e proteção” – amparo que se aplicava a uns poucos indivíduos oriundos de grandes centros e circuitos de comércio –, recorriam à marginalidade social. Depois de detidos pelos organismos de repressão, “buscavam os canais nativos de socialização, na medida em que aqueles ligados aos seus compatriotas eram fechados pela mácula do crime e da delinquência” (idem, p. 161).

³⁰ Para maiores detalhes acerca da imigração lusitana no Rio de Janeiro, cf. **SOARES**, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994, capítulo “Dos fadistas e galegos: os portugueses na capoeira”, p. 151-184.

Por conseguinte, a “cidade negra” estava pronta para “tragar o perdido açoriano”, atraindo-o como que “por força centrípeta” (SOARES, 1994, p. 162). *Assimilado* pela capoeiragem, o português se adaptava ao novo mundo ao mesmo tempo em que o influenciava. Carlos Eugênio (1994) identifica na generalização do uso da navalha o maior sinal da presença lusa na capoeira. Enquanto na primeira metade do século, a marca identificada como símbolo da capoeira era a ‘cabeçada’, a partir do seu meado, pode-se dizer que a navalha tomou seu posto – a habilidade em tal instrumento era instantaneamente relacionada à condição de praticante do jogo.

Assim como a relação da capoeira com outros setores sociais, sua relação com os imigrantes lusos também era ambígua. Ao mesmo tempo em que havia a troca simbólica e cultural – através de aspectos culturais assimilados como o uso da navalha, a participação lusa nos registros prisionais ou a semelhança de costumes, como a predileção pela vida urbana –, havia o conflito pelo mercado de trabalho, onde negros e portugueses disputavam as mesmas áreas e as mesmas ocupações.

Dessa maneira, podemos dizer que a grande maioria de brancos que primeiro se envolveu com o jogo da capoeira era de origem lusa: os jovens portugueses, chegados à metrópole, eram obrigados a deixar de lado os preconceitos e, por não terem o apoio de seus conterrâneos, se relacionavam com a população negra e mestiça que dominava as ruas da capital do império. Soares (1994) aponta três fatores que justificam a participação maciça de portugueses nas maltas. São eles: o fato dos imigrantes dessa nacionalidade serem a maioria esmagadora de estrangeiros na cidade; a semelhança da vida cultural das camadas urbanas mais empobrecidas nas grandes cidades de Portugal e da cultura urbana das quase rudimentares cidades brasileiras e, por fim, a proximidade de condições de vida e trabalho e os laços de solidariedade tecidos pela falta de sorte e pela miséria que ligavam, através da capoeira, “culturas separadas por um oceano e séculos de história” (idem, p. 178).

O crescimento da presença portuguesa nas maltas de capoeira reforça a hipótese da expansão do espectro social da capoeira nos 40 anos antes da suacriminalização. Nada mais é do que fruto da sua popularidade e adaptação ao ambiente urbano que estagna com a repressão dos 1890 e só retoma força em meados do século seguinte.

A presença de imigrantes, principalmente portugueses, e homens brancos nas maltas da Corte do Segundo Reinado era sinal da riqueza e da complexidade da cultura da capoeira no Rio do século XIX. *Hábil o bastante para sobreviver a décadas de feroz perseguição, e flexível o suficiente para incorporar elementos mais díspares e de origens mais diversas*, a capoeira demonstrou nesses anos sua força como “porta de entrada” na cidade para estranhos, forasteiros e desamparados.

Italianos, argentinos, paraguaios, alemães, norte-americanos, chilenos, franceses, espanhóis, uma babel de nacionalidades escondia-se nas sombras da capoeiragem. Constituída por africanos em terras brasileiras, a capoeira vai ter seu destino marcado pelo caráter cosmopolita da capital do Império. (SOARES, 1994, p. 177, grifos nossos)

As maltas eram a unidade fundamental da atuação dos capoeiras e “a forma associativa mais comum entre escravos e homens livres pobres” (idem, p. 40). Durante o Segundo Império, que vai de 1840 à proclamação da república em 1889, a capoeira chegou ao auge e as maltas tinham pleno domínio e máximo desenvolvimento na capital. A princípio, eram diversas: Conceição da Marinha, Moura, Lapa, Glória etc.

Por volta da Abolição, os nomes das maltas tinham já se alterado e seu campo de atuação tinha se estendido, chegando até as áreas periféricas da cidade. Na última metade do século XIX ocorre a fusão dessas diversas nações dividindo-se em dois grandes núcleos rivais: os *nagoas* e os *guaiamus*, que, na última década dos 1800, seccionavam a cidade em territórios opostos e em permanente conflito.

Autores diversos defendem a hipótese de que o conflito político-partidário que dividia o cenário político brasileiro durante o Império acabaria por cristalizar a divisão mais importante entre as maltas de capoeira. Um das nações, se ligava aos liberais, enquanto a outra, aos conservadores. É possível afirmar que essa ligação dos dois grupos aos dois maiores partidos imperiais definia uma estratégia que garantia a *sobrevivência* das maltas contra a incessante repressão policial. Elas foram transformadas em braços armados dos dois pólos opostos da política imperial.

As duas nações se apropriavam de signos que davam origem a uma rivalidade simbólica entre eles. Eram cores, códigos, emblemas e indumentária que estavam impregnados de significado e que não passavam despercebidos por expressarem a luta pelo espaço urbano e também por representarem o embate político nas ruas.

Um dos principais depoimentos acerca do período da criação das maltas é o do jornalista português e capoeirista Plácido de Abreu, em seu livro *Os capoeiras*. Seu testemunho, segundo Soares (1994) tem o recorte de um participante ativo, de alguém que conhece a partir *de dentro* o assunto em questão. Aqui, não há como não nos remetermos à organização da intelectualidade concebida por Gramsci.

Para Gramsci, em sua teoria dos intelectuais, há o grande intelectual, o ‘intelectual tradicional’, que é aquele “produtor de concepções de mundo universais” (COUTINHO, 2006, p.

115); e o ‘intelectual orgânico’, cuja função é dar homogeneidade e consciência a uma classe nos campos econômico, social e político. Esse último tipo de intelectual é aquele que deve se empenhar na organização da sociedade e lutar pela hegemonia política ideológica da tal classe com a qual se identifica.

Pensar organicamente uma cultura não necessariamente demanda a presença da letra, como é o caso de Abreu. O que diferencia os intelectuais orgânicos dos outros é o fato deles produzirem um conhecimento dessa cultura partir de dentro dela. Como veremos, existiram vários capoeiristas, mesmo analfabetos – como Mestre Bimba –, que pensaram e revolucionaram a capoeira de uma perspectiva interna.

Dessa maneira, guaiamu, por Abreu (1886 apud SOARES, 1994) era o capoeira que pertencia a algumas maltas, dentre elas a São Francisco, Santa Rita, Ouro Preto, São Domingos de Gusmão e outros pequenos bandos menores. “A denominação que têm estes grupos é a casa ou a província e a cor por que são conhecidos é a vermelha.” (idem, p. 43). A área dos guaiamus correspondia à antiga parcela pantanosa da cidade, região em que proliferavam crustáceos homônimos à malta. Já o nagoa era aquele pertencente aos partidos de Santa Luzia, São José, Lapa, Santana, Moura, Bolinha de Prata, dentre outros, e que adotava a cor branca como representativa. Etimologicamente, nagoa pode ser equiparado a nagô que é uma etnia de negros africanos identificada no dicionário de Câmara Cascudo pelo fato de falar ou compreender o iorubá.

Soares diz que, no Brasil, os nagôs se concentraram na Bahia, mas também foram trazidos para a capital, portando uma ‘vigorosa identidade social’. Muniz Sodré se refere a eles como os negros que “conseguiram reimplantar aqui – de modo mais extenso e com maior alcance estrutural na Bahia – os elementos básicos de sua organização simbólica de origem” (1983, p. 121). Os nagôs se distinguiram dos outros grupos africanos por sua persistente manutenção de códigos simbólicos culturais, não perdendo suas características nativas em detrimento do intercâmbio e do sincretismo da sociedade colonial brasileira.

Com relação às cores adotadas pelas nações, Abreu (1886 apud SOARES, 1994) identifica significações sendo complexo desvencilhar os aspectos do candomblé, outra manifestação negra reposta em território brasileiro, dos da capoeira. Em vários momentos, as atividades expressivas se cruzam, revelando uma malha intrincada de relações étnicas de assimilações e sincretismos. Os nagoas usavam uma cinta de cor branca sobre o vermelho e seu

chapéu tinha uma das abas batidas para frente. Já os guaiamus, por sua vez, tinham a cinta de cor vermelha sobre a branca e chapéu com uma das abas levantadas para frente.

As cores, os cortes de cabelo, os tipos de chapéu e a maneira de usá-los constituíam-se em sinais distintivos, que traduziam diferenças étnicas, de concessão social ou outras. Reis (1993) diz que através desse tipo de oposição sob a forma de encaixe – os nagoas usavam o branco sobre o vermelho e o guaiamus, o vermelho sobre o branco; os nagoas mantinham a aba do chapéu para a frente e para baixo e os guaiamus para frente e para cima –, isto é, dessa escolha de sinais opostos para se representar, as duas maltas se revelavam como duas *metades reconhecidamente complementares de uma mesma totalidade*. Isso nada mais é do que o aspecto dialético identificado nas contraditoriedades de uma mesma manifestação: são conflitantes e se complementam.

O branco dos nagoas representava pureza, alegria, dedicação aos santos não-martirizados, à Virgem Maria, Oxalá é branco. Já o vermelho dos guaiamus é popular pelo uso entre os indígenas da pintura com o urucu; havia também uma predileção portuguesa pela cor que constituía-se em sagrada. Vermelho era a “simbolização do sangue, afugentador dos maus espíritos, dos elementos adversos, assombração de inimigos e oblação religiosa” (CASCUDO, 1984 apud SOARES, 1994, p. 47), além de ser a cor de Xangô.

Soares (1994) aponta uma tendência nos dados que recolheu: os nagoas teriam relação com africanos e baianos, seguidores da religião dos orixás, enquanto os guaiamus seriam de uma tradição nativa, “crioula”, natural da terra, ligada aos escravos nascidos no Brasil. A única gravura encontrada, na qual se colocam frente a frente um representante de cada uma das nações, mostra-se um negro para o nagoa e um mulato para o guaiamu.³¹

Uma geografia territorial se forjava na capital em decorrência do domínio de uma ou outra nação: a área central da cidade era controlada pelos guaiamus – eram os pontos iniciais de ocupação do Rio de Janeiro e os mais densamente povoados. “A cidade dos guaiamus se estende desde a atual praça Quinze, até o limite natural do Campo de Santana” (SOARES, 1994, p. 50). Por sua vez, as áreas nagoas bordejavam a ‘cidadela guaiamu’ e coincidiam com as áreas de recente ocupação urbana, ou seja, os espaços por onde a cidade havia se expandido no final daquele século.

³¹ Cf. ANEXO B – Figura 5, “Nagoa x Guaiamu”, p. 171.

Havia um complexo mecanismo cultural, conforme um *ritual rigidamente respeitado*, que regia o conflito entre os dois grupos. De acordo com a descrição de Plácido de Abreu, quando uma nação ia em direção à outra para brigar (“fazer marcha”, na expressão utilizada), era sempre dado ao adversário um aviso a fim de que se preparassem. Já no embate (“pegada”), costumavam cantar versos “em uma toada sertaneja”:

“Os guaiamus cantavam:
Terezinha de Jesus
Abre a porta apaga a luz
Quero ver morrer nagoa
A porta do bom Jesus!

Os nagoas respondiam:
O castelo içou bandeira
São Francisco repicou
Guaiamu está reclamando
*Manuel preto já chegou!”*³² (1886 apud SOARES, 1994, p. 39)

Os capoeiristas que fugiam na hora do combate eram navalhados pelos próprios companheiros.

A ritualização do conflito não terminava aí: Abreu acrescenta que, além do espaço da rua, os embates também podiam se dar dentro de tavernas mais comumente do que se imagina. A descrição do autor diz que, quando capoeiras adversários se encontravam em uma taverna (“fortaleza” – termo que sugere serem estes locais típicos de reunião e conflito), o capoeirista pertencente aos guaiamus pedia “vinho e aguardente e derrama[va] esta no chão e saracoteia [saracoteava] em cima, lançando por fim o vinho sobre a aguardente” (1886 apud SOARES, 1994, p. 65). Esse ato era considerado uma afronta pelo capoeira nagoa que não admitia ver a cor que representava sua nação ser pisada e, muito menos, a cor da nação adversária sendo posta em cima da sua.

Todavia, uma ressalva: as maltas cariocas, apesar de permanentemente rivais entre si, estavam submetidas a uma experiência de classe, o que significava que forjavam, em muitos casos, uma cumplicidade que engendrava ações conjuntas (REIS & SILVA, 1989). Apesar de todas as diferenças, as maltas uniam-se quando o alvo maior era o inimigo comum, ou seja, o poder escravista, condensado ora na pessoa do proprietário de escravos, ora nas instituições vinculadas ao aparelho estatal (REIS, 1993). As rivalidades territoriais adquiriam aspecto secundário diante da luta comum contra as classes dominantes.

³² A título de curiosidade, Manuel Preto foi um capoeira temível, chefe do bando de Santana.

Soares constata que sempre que uma malta invadia o território do grupo adversário, este momento “coincidia com o calendário das festas religiosas, nacionais e dias de folga da escravaria urbana” (1994, p. 66). A partir disso, o autor conclui que o ‘dia de folga’ se relaciona com a tradição escrava de reuniões – muitas vezes rebeliões e levantes – fora dos momentos de trabalho. Essa opção era uma característica do modelo de movimentação política dos escravos: “ao contrário dos rebeldes modernos, que concentram seus protestos nos dias de trabalho – a greve sendo modelo típico –, os rebeldes escravos agiam principalmente nos momentos de lazer” (REIS, 1986 apud SOARES, 1994, p. 66).

Dessa maneira, chegamos a uma das constatações essenciais para o objetivo do trabalho: *o lúdico se somava ao político* no momento em que a capoeira retinha os dois aspectos; tanto o da festa, da brincadeira, quanto o da violência. Essa violência não era direcionada somente aos representantes da classe dominante escravista, mas também a “seus iguais, escravos, negros livres, brancos pobres, participantes de outras maltas” (SOARES, 1994, p. 66).

Através da observação de documentos, Carlos Eugênio (1994) complementa que os capoeiras, durante todo o século em questão, considerados “os donos da rua”, eram parte integrante das três faces principais da vida lúdica urbana: a procissão católica, o desfile militar e o Carnaval do povo. Relaciona-se as festas durante as quais as maltas entravam em ação e o caráter religioso que elas apresentavam: a igreja cumpria um papel essencial na geografia peculiar das nações de capoeira. Além do fato de o nome das maltas serem referenciados freqüentemente a símbolos religiosos católicos, infere-se uma relação entre a predileção dos guaiamus por nomes católicos com a existência daquela influência nativa e portuguesa da qual já falamos.

Morales de Los Rios Filho conta que nos dias de festas eclesiásticas e populares, os capoeiras eram personagens muito perigosos, que andavam aos bandos, “ou maltas de vinte, cem e cinquenta homens, precedidos pelos caxinguelês [...]” (1946 apud SOARES, 1994, p. 72). As festas públicas eram a oportunidade ideal para as maltas exibirem suas habilidades ou resolver contendas que, normalmente, acabavam em lutas sangrentas e que o poder policial não conseguia coibir. Do ponto de vista da burguesia carioca do fim do século, era necessário denunciar a presença incômoda dos baderneiros e clamar pela sua eliminação definitiva, pelo ‘bem da civilização’.

Hoje em dia, o discurso que prega a transposição de favelas das áreas nobres das metrópoles para subúrbios distantes do centro não difere muito desse desejo de limpeza visual e social disseminado na mentalidade das classes dominantes do século XIX. A necessidade de retirar do alcance do olhar, de moldar as estruturas aos padrões que as elites consideram eruditos, a imprescindibilidade de não ser obrigado a encarar a diferença expressa pelo outro – o outro negro, o outro pobre, o outro que compõe funk, o outro marginal, o outro subalterno, pouco importa – determina as relações de classe no Brasil desde os primeiros tempos.

Já tratamos do aspecto da luta de classes brasileira – que, de acordo com Chauí (1983), nunca foi chamada por seu verdadeiro nome ao longo da história nacional –, porém não podemos deixar de frisar como é possível identificá-la evidente nesse desejo da elite do fim do século XIX em extirpar o incômodo social causado pelos capoeiras. No momento em que os capoeiras são mal-vistos e tornam-se objeto de desprezo de uma classe, ao passo que continuam manifestando-se de maneira desafiadora às forças policiais, tem-se aí um confronto de vontades antagônicas.

A elite deseja erradicar a vadiagem da cidade e manter seus privilégios, suas propriedades intactos. Os capoeiristas – que, na verdade, não são apenas capoeiristas: são escravos, negros, libertos, alfaiates, portugueses e estrangeiros de classes baixas, nordestinos, mulatos, africanos, marginais – desejam voz, espaço, reconhecimento de cidadania. A realização de uma dessas vontades exclui imediatamente a possibilidade da outra concretizar-se. Ora, portanto, temos dois grupos que possuem vontades diametralmente opostas e excludentes: por fim, isso não passaria de um embate e não poderia nada mais além de ser denominado como luta de classes.

“A história das sociedades [...]”, portanto, “pode ser descrita como a história das *lutas de classes*” (QUINTANEIRO, 2002, p. 43). Oliveira e Quintaneiro explicam que a expressão não significa um situação de confronto explícito, mas “expressa a *existência de contradições* numa estrutura classista” (idem), o *antagonismo de interesses* que caracteriza *necessariamente* uma relação entre classes, devido ao *caráter dialético* da realidade. A relação entre as classes dominantes e subalternas não pode ter outro caráter que não conflitante, levando-se em consideração que as primeiras se sustentam na exploração do trabalho das segundas, isto é, daqueles que não são proprietários dos meios de produção.

Numa concepção materialista,

[...] a luta de classes relaciona-se diretamente à mudança social, à superação dialética das contradições existentes. É por meio da luta de classes que as principais transformações estruturais são impulsionadas, por isso ela é o “motor da história”. *A classe explorada*

constitui-se assim no mais potente agente de mudança. (QUINTANEIRO, 2002, p. 43, grifos nossos)

O que a burguesia capitalista menos deseja é a mudança na estrutura social, a perda da propriedade dos meios de produção e do domínio político e espiritual, de modo que recorrer-se-á a quaisquer meios de repressão de manifestações que venham a ameaçar a ordem hegemônica vigente, visando a manutenção do poder. As intervenções feitas pelos capoeiras na cidade do Rio de Janeiro, tanto em festas populares como no próprio dia-a-dia, são encaradas como forma de ameaça ao poder hegemônico. Nada mais natural, portanto, do que um desejo de repressão desse tipo de expressão popular.

Ainda sobre os aspectos que regiam as maltas cariocas, não é possível passar pelo tema sem tratar da interação dos capoeiras com a vida político-partidária da Corte. O papel exercido pelas nações não passava de uma opção política, moldada pela experiência social e cultural. Ela não deve ser encarada da maneira simplista que trata os integrantes do movimento como um ‘exército das ruas’, colocado à disposição dos conflitos políticos eventuais, “instrumentos dóceis de liberais e conservadores, manipulados para fins estritamente eleitoreiros em troca de benesses imediatas” (SOARES, 1994, p. 186).

O Rio de Janeiro vinha passando por mudanças estruturais profundas. O fim do tráfico negreiro, a chegada intensa de imigrantes, o início de reformas da infra-estrutura urbana, as novas atribuições assumidas por um Estado centralizador em processo de consolidação, tudo isso compunha o cenário no qual se desenrolava a trama da capoeira que foi recebida com um endurecimento repressivo.

Este foi o período inaugurado em 1840 por um novo regime, chamado Era da Conciliação, durante o qual liberais e conservadores se uniram pela consolidação do novo reinado de Pedro II. As forças policiais não estavam lidando mais apenas com escravos, ou seja, castigar os capoeiras com açoites, trabalhos forçados ou o envio para o Calabouço não eram mais punições cabíveis. Havia a necessidade, portanto, que a polícia incluísse os “novos setores das “classes perigosas” em seu combate às maltas [...]” (idem, p. 252).

O aparelho repressivo responsável pela perseguição aos capoeiras e repressão às revoltas internas até 1849 era a Guarda Nacional – milícia armada dirigida por brasileiros abastados, criada logo no início da Regência Trina Permanente (1831-1835) pelo Ministro da Justiça, Diogo Antônio Feijó.

A Guarda Nacional, cujo alistamento era obrigatório para todos os cidadãos com direito de voto nos municípios, passara a ser o principal instrumento do governo para reprimir os levantes populares. Tornou-se uma nova organização, mais confiável aos olhos das elites e cuja ação tinha caráter local e determinava uma redução nos quadros militares, já que os membros da instituição eram dispensados de servir o exército.³³ A organização não tinha estrutura para dar suporte militar em conflitos externos, ao mesmo tempo em que a atuação do Exército havia ficado relegada a segundo plano nas prioridades do governo imperial pelo menos desde 1831.

Apesar disso, com o advento da Guerra do Paraguai, a partir de 1864, foi nos ombros do Exército que recaiu a responsabilidade pelo conflito, uma vez que nem as organizações militares argentina e uruguaia – países aliados do Brasil no conflito – tinham estrutura para uma contenda de tamanha proporção. Com as fileiras de efetivos em baixa, iniciou-se uma campanha urgente de recrutamento em todo o país em busca de indivíduos ‘compulsoriamente’ convocados para o batalhão dos ‘Voluntários’ da Pátria.

No Rio de Janeiro, o recrutamento foi mais feroz do que no resto do país: “qualquer homem em idade mínima, saúde regular, e nacional, podia ser detido e obrigado a assentar praça no Exército ou Armada. Mesmo simples escravos trabalhando nas ruas [...] podiam ser arbitrariamente presos” (SOARES, 1994, p. 188) e convocados. Ainda hoje existem algumas cantigas de capoeira que fazem menção ao conflito do Paraguai e, a partir disso, nota-se uma ligação entre passado e presente, uma forma que se forja hoje de não deixar que a memória caia no esquecimento:

Iê
Stava in casa
Sem pensá, sem maginá
Salomão mandô chamá
Pra ajudá a vencê
Esta batalha liberá
Eu que nunca viajei
Nem pretendo viaja
Dê meu nome, eu vô
Pro sorteio militá
Quem não pode não intima
Deixe quem pode intimá
Quem não pode com mandinga
Não carrega patuá.³⁴

³³ Referência a VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

³⁴ Cantiga de domínio público transcrita por RÊGO, Waldeloir. *Capoeira angola...*, op. cit., p. 103.

Em troca desse serviço ‘compulsoriamente’ ‘voluntário’ à ‘pátria’, aos escravos enviados ao *front* era prometida a alforria. No entanto, entre o recrutamento e a liberdade, havia a guerra: os que voltassem com vida, *talvez*, poderiam ser libertos, pois também era comum o não-cumprimento do pacto.

Ainda o Rio... (1870 – 1890)

Sintomaticamente, no período de 1866 a 1871, a polícia deixou de registrar a prisão ‘por capoeira’. Em contrapartida, seus praticantes passaram a ser (bem) falados por suas façanhas em terras paraguaias.

Para o Brasil, a guerra trouxe grande endividamento com a Inglaterra – uma vez que este país foi o grande fornecedor de armamento e empréstimos – e a manutenção de sua posição como a ‘maior’ potência platina. Entretanto, diz Vicentino (1997), a principal consequência da guerra para o país, foi o “fortalecimento e a institucionalização do exército brasileiro” (1997 p. 253). Surgia, dessa maneira, uma força organizada, relativamente coesa, com um corpo de oficiais experiente, grande, disciplinado e pronto para defender os interesses próprios da instituição. De uma forma ou de outra, pode-se perceber essa nova coesão da instituição militar como uma prerrogativa que veio a colaborar mais tarde para a proclamação da República no país – já que a organização passou a ter um poder de influenciar opiniões e até de impor a sua própria.

A massa de soldados que retornava para a Corte no pós-guerra criou uma situação inédita na história do Brasil. Constatou-se um acirramento da violência urbana, “cujo principal vetor seriam os constantes conflitos entre militares e ex-combatentes do Paraguai contra autoridades policiais e moradores de classe média” (SOARES, 1994, p. 192). Além disso, nota-se a modificação no imaginário da elite sobre o negro, o mestiço e o homem pobre. Esses indivíduos, antes de 1865 vistos pejorativamente, passam a ser considerados por parcela da classe dirigente como *símbolo da nacionalidade, herói da pátria, defensor do Império*, como afirma Soares (1994).

Apesar disso, para a maioria dos habitantes da capital, “a presença numerosa de ex-soldados nas ruas [ainda] era motivo de inquietação” (idem, p. 192). A partir de 1870, com o fim do conflito no sul, as ruas voltam a ser o *habitat* dos capoeiras, só que dessa vez, vestidos em fardas militares. O governo também se encontra em circunstâncias delicadas, devido ao retorno

dos combatentes: o atraso dos salários e o não cumprimento das promessas de recompensa, por exemplo, são motivos que originavam uma ameaça de rebelião soldadesca.

Nos anos imediatamente posteriores à guerra, a presença dos capoeiras nas ruas do Rio incrementa a complexidade da vida social, política e cultural da metrópole: “por serem guardas nacionais, praças escusas, ou reformadas do Exército e Armada, artífices dos arsenais de Marinha e Guerra, e nesta qualidade reclamados pelos respectivos comandantes”³⁵, foram protegidos por sua condição militar no interior da própria corporação.

Carlos Eugênio interpreta esse comportamento dos ex-combatentes capoeiras como forma “de impor um novo *status* que a participação na guerra lhes teria concedido” (1994, p. 194). Era a representação para livres e libertos – as camadas populares, em geral – de uma expectativa de prestígio social e reconhecimento que dificilmente seriam concretizados, caso não houvesse ocorrido o conflito.

Depois do fim da Guerra do Paraguai, deu-se uma série de tumultos entre as maltas de capoeira na capital, aumentados pelo retorno às suas cidades de origem dos capoeiras recrutados – o que desencadeou uma disputa de posições com aqueles que haviam ficado. “Nos primeiros meses da década de 1870, a Corte assistiu ao ressurgimento das maltas de capoeiras como problema maior da ordem urbana, algo que não vinha ocorrendo desde a década de 1840” (idem, p. 192). O ano do fim do conflito colaborou para a reprodução das lendas de guerra que passaram a povoar as mentes dos ‘moleques’ iniciantes no mundo da capoeiragem.

A metrópole carioca encontrava-se em ebulição devido a diversos fatores: nações de capoeiras que tinham permanecido entravam recorrentemente em violentos conflitos, os capoeiras que retornavam do *front* de batalha entravam em disputa com aqueles que tinham ficado – pois, além de retornarem como ‘heróis nacionais’, passaram em sua maioria à condição de libertos, o que os colocava em um patamar acima dos escravos capoeiras que haviam permanecido – e também com as forças policiais. “Agora, soldados e militares de baixa patente eram a vanguarda da desordem, desafiando policiais, atacando patrulhas, e [...] não acatando a autoridade policial como poder legítimo para dirimir conflitos [...]” (idem, p. 261).

³⁵ BRASIL. Ministério dos Negócios da Justiça. *Relatório apresentado à Assembléia Geral Legislativa*, 1871. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada...*, op. cit., p. 194.

Além disso, no ano de 1871, o Gabinete Rio Branco, conservador, propôs e sancionou a primeira das leis abolicionistas imperiais a entrar em vigor. A Lei do Ventre Livre determinava o livre nascimento dos filhos de escravos a partir da data de outorga.

É importante mencionar que o Ministério da Guerra estava sendo ocupado interinamente pelo visconde do Rio Branco, uma figura máxima do gabinete. Forjava-se uma nova conjuntura política no país: os liberais, despejados do poder em 1868, a bem do andamento da guerra, pararam de se comportar conciliatoriamente e partiram para a oposição aberta. Uma crise econômica sem precedentes deu-se no país, enfraquecendo o poder econômico estatal, enquanto rebeliões escravas e a formação de quilombos por todo Sudeste assustavam a classe senhorial.

Além disso, a Lei do Ventre Livre fez o governo perder o apoio de parcela das camadas proprietárias e o domínio do Partido Conservador ficar ameaçado. O ano de 1872 é considerado o marco da metamorfose na vida político-partidária da Corte: a vitória da lei que tornava livre os filhos de escravos colocava em crise o Gabinete Rio Branco (assumido pelo Visconde no ano anterior), pois o parlamento não depositava mais plena confiança nele. A bancada liberal, apoiada por parcela expressiva dos conservadores, obstruía as iniciativas governamentais.

A instabilidade era tamanha que o imperador decidiu pela dissolução da Câmara e marcou eleições visando definir o destino do Gabinete Rio Branco. O cenário era constituído pela maior porcentagem de participantes provindos de camadas populares em toda a história do Segundo Império (CARVALHO, 1988 apud SOARES, 1994). Em agosto, no dia do primeiro turno das votações, “as igrejas da cidade foram transformadas em campos de batalha” (SOARES, 1994, p. 197).

O fato mais relevante do episódio foi a atuação da malta da freguesia da Glória, a Flor da Gente, no tabuleiro político da capital e, talvez, do país – ela teve participação decisiva nos violentos conflitos e papel importante na vitória dos conservadores. Seu patrono político, apesar de ter tido sua identidade mantida na obscuridade pelas descrições do século XX, revelou-se ser o integrante da elite parlamentar, membro do Partido Conservador e entusiasta da capoeira, Luís Joaquim Duque-Estrada Teixeira.

O político, apesar de ter sempre apoiado a ala conservadora, havia discordado da maneira com a qual a questão da Lei do Ventre Livre havia sido conduzida – ele chegou a votar contra sua aprovação –, integrando a parte de uma seção reacionária chamada “Dissidência”. Com a ameaça da tomada do poder pelos liberais, “a reação oposicionista contra o gabinete “Ventre Livre”, [...],

chegou no auge” (idem, p. 199): a derrota dos conservadores nas eleições era sinônimo de sua saída do poder, ao mesmo tempo que a vitória dos liberais significava incerteza com relação ao futuro da lei emancipacionista.

Era a vez da entrada em cena da malta Flor da Gente, que atuou politicamente interferindo diretamente na votação, provocando eleitores adversários perto dos locais de voto, em um comportamento claramente preestabelecido, e causando brigas pela cidade.

Destaca-se o caráter racial do conflito partidário de 1872: a população negra era acusada de compactuar com o partido conservador e sua participação “ia além do simples capangismo” (SOARES, 1994, p. 199). A política do Império, em seu nível mais alto, estava marcada por tentativas de incorporação de setores da população negra ao círculo de influência da Coroa: a militância negra pelo Partido Conservador denotava um movimento social bem mais amplo que invadia os limites da política parlamentar e colocava suas reivindicações e anseios em forma de participação direta no processo.

Podemos entender a Flor da Gente como produto da conjuntura pós-1870, um contexto de tensão política cada vez maior, e de acirramento do “não quero” dos escravos, o que aponta para novas formas de cooptação e incorporação de setores “subalternos” ao círculo de influência da elite dirigente. (SOARES, 1994, p. 206)

Reis (1993) ainda menciona a atuação de capoeiras isolados no cenário de clientelismo político nos anos do Império: atuando individualmente, Manduca da Praia, por exemplo, famoso capoeirista carioca de meados do século passado, interferia de maneira direta nas eleições da sua freguesia – a de São José. Apesar dos muitos processos aos quais respondeu, Manduca sempre era absolvido por causa de sua influência pessoal.

Conclui-se, portanto, que a participação das classes populares, negras ou das maltas de capoeira na vida política nacional nesse período final imperial não deve ser encarada apenas como um “comportamento manipulado” ou “instrumentalizado; mas, sim, como a concretização dos anseios políticos de um setor social subalterno. Em outros momentos da história, a relação entre os capoeiras e os partidos políticos imperiais também se deram de maneira contraditória e simbiótica, em uma variação entre cumplicidade e oposicionismo das maltas aos poderes instituídos – oscilação ligada diretamente a interesses políticos de ambos os setores da sociedade.

O enlace entre a ordem e a desordem também se deu na incorporação dos capoeiras às forças regulares, devido às práticas a favor ou em função do recrutamento militar forçado, muito

comum à época. Enquanto alguns capoeiras reafirmavam a ordem, outros procuravam miná-la de todas as maneiras.

No início dos anos 1880, notou-se um aumento da participação e influência populares na vida política do país. Tanto a Revolta do Vintém³⁶ quanto a participação da malta Flor da Gente, dentre outras intervenções populares na política, representam um “patamar novo de um conflito que antes era exclusividade da elite senhorial ou de seus representantes. E que ambos espelham o impacto das classes baixas urbanas no jogo da política nacional [...]” (SOARES, 1994, p. 217-218).

Ainda devemos acrescentar um outro aspecto da capoeira nesta parte final do século XIX e que Passos Neto faz menção em um de seus trabalhos: a atuação no Rio de Janeiro do “negro individualizado”, além da dos grupos que eram encarados como “aglomerados criminogênicos” (2001, p. 68).

O autor (2001) cita o famoso capoeirista Manduca da Praia, a quem comumente se refere nas cantigas de capoeira:

Que barulho é esse? / É um tal de zum zum zum [...]
Foi o Manduca da praia / que acabou de matar um. [...] ³⁷

No meu Rio de Janeiro,
se a memória não falha,
o maior capoeira foi Manduca da Praia.
[...] Mandingueiro era Manduca da Praia. ³⁸

Ele ainda nos conta que Manduca não era um ‘filósofo da capoeira’ como, bem mais tarde, foi Mestre Pastinha; nem um ‘lutador e revolucionário do jogo’, como Mestre Bimba – ambos de quem falaremos mais adiante –; nem um ‘capoeirista de raiz e fundamento’ como João Pequeno e João Grande: ele se destacava por sua frieza, calculismo e implacabilidade de inteligência. Tornou-se uma lenda viva e hoje em dia é lembrado recorrentemente nas rodas.

Ele não recebia influência da capoeiragem nem de sua freguesia e nem de outras, fazia sua vida à parte e era capoeira por sua conta e risco. Exercia seu ‘capanguismo’ a políticos ilustres e,

³⁶ Levante acontecido na capital do Império nos últimos dias de 1879 e no qual a população se revoltou contra o aumento da passagem dos bondes instituído pelo Ministério.

³⁷ Cantiga de domínio popular *Manduca da Praia*. Disponível em: <http://www.capoeirasantabarbara.com/g-p.html>. Acessado em: out. 2008.

³⁸ Cantiga de domínio popular apud **PASSOS NETO**, Nestor Sezefredo dos. *Jogo corporal...*, op. cit., p. 68.

apesar de ter respondido a 27 processos por ferimentos leves e graves, saiu absolvido em todos eles pela sua influência pessoal.

No período que precedeu o fim da escravidão e a proclamação da República, o ambiente imperial era caótico e as condições eram favoráveis tanto à abolição quanto ao golpe militar que veio a derrubar a monarquia. Julio César Tavarez assim narra:

Este golpe vai tentar organizar o caos. E organizar o caos significa disciplinar a população negra, pois o caos eram os negros fujões; eram os quilombos na periferia da cidade; eram os negros libertos perambulando para baixo e para cima; era uma quantidade infinita de capoeiras – mais especificamente no Rio de Janeiro –, que, em maltas ou individualmente, vendiam indiscriminadamente seus serviços abolicionistas, liberais, conservadores, monarquistas, republicanos. (1984 apud CAPOEIRA, 1992 apud PASSOS NETO, 2001, p. 75-76)

Em 1885, foi aprovada a Lei dos Sexagenários, que libertava os escravos com mais de 65 anos – o que, obviamente não significava uma grande modificação no perfil da escravidão, já que o número de escravos libertados pela nova norma foi muito reduzido, afinal, poucos eram os que atingiam essa idade. Um escravo que conseguisse chegar aos 65 anos representava apenas custo para o proprietário, ou seja, o governo, ao sancionar tal lei, diminuía os gastos da classe detentora de cativos, assim como tentava aplacar o movimento abolicionista que se fortalecia na imprensa.

Algumas províncias do Império anteciparam-se ao governo e aboliram a escravidão em seus territórios já em 1884, como, por exemplo, Ceará e Amazonas – o movimento abolicionista confundia-se com o crescente republicanismo. Ambas tendências criticavam o governo imperial, acusando-o de atraso político ao passo que mantinha a escravidão. No ano de 1888, a Princesa Isabel, governando interinamente o país em lugar de seu pai, D. Pedro II, então em viagem, assinou a Lei Áurea, decretando a libertação de todos os escravos.

O ano de 1888 foi também de grandes mobilizações de capoeiras. Segundo Soares (1994), nunca antes a atuação das maltas atingira um impacto e uma sofisticação comparáveis. A capoeiragem fazia ‘progressos’ em seu aspecto violento, a ponto de uma matéria publicada a 3 de março de 1888 na *Revista Ilustrada* afirmar que “alguns combates entre guaiamus e nagôs tem [sic] tido já hora e lugar previamente anunciados, para que o povo possa assistir”³⁹.

Pouco depois da Lei Áurea, surgiu a famosa Guarda Negra – milícia monarquista de capoeiras que se tornou conhecida por suas investidas contra os republicanos, não somente no Rio de Janeiro, como em boa parte do país. A “Guarda Negra da Redentora” objetivava combater

³⁹ REVISTA ILUSTRADA, 13 mar. 1888 In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada...*, op. cit., p. 59.

as idéias e campanha republicanas que tomavam força pelo país após a abolição da escravidão. Os dirigentes da organização exploraram o sentimento de gratidão dos negros libertos com a Abolição para defenderem a Princesa Isabel e a instituição da monarquia que estava em vias de acabar. Rêgo afirma que era uma associação de fanáticos: “os capoeiras da Guarda Negra fizeram miséria, não houve uma reunião fechada ou um comício público dos republicanos, que não fossem dissolvidos” (1968, p. 315).

Destaca-se o prestígio da monarquia entre os negros logo após a proclamação: a queda do regime teria ocorrido justamente quando este atingia seu maior índice de popularidade entre a população negra, talvez como consequência da abolição da escravidão. Carvalho (1977 apud REIS, 1993) sugere essa ligação entre os negros e a monarquia e alude à popularidade que a Princesa Izabel passou a gozar após o 13 de maio de 1888, assim como seu pai.

Sidney Chalhoub explica que as medidas de política urbana implementadas pelas autoridades republicanas em nome do ‘progresso’ e da ‘civilização’ criaram uma profunda indisposição entre a classe trabalhadora carioca e, em particular, entre os negros. Havia também um sentido cultural profundo nas manifestações populares de hostilidade à administração republicana, fundamentado na ‘luta pela liberdade’ forjada nas ruas da cidade. Para o autor, desde meados do século XIX tinha-se uma ‘cidade negra’ que se configurava como “uma cidade esconderijo, solidária, instituída pelos negros e fundada nos interstícios da ‘cidade branca’” (1990 apud REIS, 1993, capt. 1, p. 28). A ‘higienização do espaço urbano’ promovida pelas autoridades republicanas ia de encontro com à memória histórica da busca da liberdade.

Soares (1994) afirma que a criação da Guarda Negra, assim como a participação da Flor da Gente nas eleições de 1872, são o reflexo de uma ‘ânsia’ da população negra e marginal em participar de um processo que lhes afetava diretamente, assim como numa tentativa de influir nos níveis mais altos do poder.

Vicentino (1997) esclarece que, na medida em que a imigração européia – ampliadora da porcentagem de trabalhadores livres no país –, o fim do tráfico em 1850, as fugas de escravos e a simples expansão demográfica – mais intensa entre os homens livres do que entre cativos – ajudaram a diminuir a proporção de escravos no país que, em 1888, compunha no máximo 5% da população brasileira. A Lei Áurea, diz Vicentino, pode ser considerada mais uma consequência do lento processo de decadência da escravidão do que propriamente uma causa, “um fecho do gradual e lento processo abolicionista” (idem, p. 256).

Em linhas gerais, o desencadeamento da proclamação republicana deu-se quando D. Pedro II nomeou, em finais de 1888, um novo primeiro-ministro, o Visconde de Ouro Preto, que, em uma tentativa de salvar a monarquia e apaziguar os ânimos republicanos, lançou um projeto de reformas políticas inspiradas em idéias progressistas (republicanas). O Parlamento recusou o projeto e desencadeou-se uma crise que culminou com o fechamento do legislativo e a convocação de novas eleições. Os republicanos aproveitaram o mau momento para disseminar o boato de que o governo daria início a uma repressão violenta aos oficiais do Exército.

Em 14 de novembro de 1889, unidades militares rebelaram-se na capital e na manhã do dia seguinte, os revoltosos marcharam em direção ao centro da cidade, vindos de São Cristóvão, sob o comando de Deodoro. O imperador foi deposto e exilado dois dias depois.

Como explicamos, a reação da população negra foi negativa à República e, conseqüentemente, o ideário republicano se construiu em dupla oposição ao que concerne ao negro, representando-o simultaneamente como *inimigo político* e *inimigo social*.

Não é possível distinguir o cenário político desse período da vida cultural brasileira: acerca dessa transição política (que também podemos fazer analogia ao processo de independência em 1822), Carlos Nelson Coutinho faz algumas considerações. “É preciso indicar outra determinação histórico-genética essencial da cultura brasileira [...] ao nível da articulação entre as classes e o poder político que foi característica da evolução histórica do Brasil” (1990, p. 42).

O processo de modernização econômico-social do Brasil, para o autor, seguiu o que ele chama de “via prussiana” – fenômeno formulado por Lênin para expressar a questão da transição de uma sociedade para o capitalismo. Explica-se:

[...] transformações ocorridas na nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores economicamente dominantes, conciliação que se expressa sob a figura política de ‘reformas pelo alto’. (idem, p. 42-43)

Generalizando o conceito⁴⁰, todas as alternativas vividas pelo Brasil ligadas à passagem de um sistema pré-capitalista ao capitalista de fato (como exemplo, Coutinho (1990) cita a

⁴⁰ COUTINHO (1990) diz que esse conceito “ampliado” de via prussiana aparece em Lukács, que afirma que o modelo leninista não pode se limitar à questão agrária – isto é, à transição para o capitalismo partindo de um estágio social agrário –, devendo ser aplicada a todo o desenvolvimento do capitalismo e à superestrutura política que ele assumiu na moderna sociedade burguesa (no caso, Lukács se referia à sociedade alemã, mas Coutinho expande o conceito para sociedade brasileira).

Independência, a Abolição, a República, a modificação do bloco de poder em 30 e 37, dentre outros) encontraram uma resposta “à prussiana”: o que se teve foi uma conciliação pelo alto, em que a intenção de se manter marginalizadas ou reprimidas as classes e camadas sociais “de baixo” foi explícita.

O conceito lukacsiano de via prussiana é análogo ao conceito gramsciano de “revolução passiva” (ou “revolução-restauração” ou “revolução pelo alto”), com o qual esse último autor sintetiza a ausência de participação popular e o tipo de modernização conservadora próprios do caso italiano de transição para o capitalismo.

Em suma, a passagem do Brasil para o sistema capitalista e de cada fase desse sistema para a seguinte processou-se segundo o modelo da “modernização conservadora” prussiana. Esse modelo gera uma conseqüência de particular relevância no plano da cultura: sendo o Estado o instrumento e o local da conciliação das classes, verifica-se um fortalecimento do que Gramsci, em sua Teoria ampliada do Estado, chama de “sociedade política” – que, em resumo, é os aparelhos burocráticos e militares que exercem a dominação através do Executivo – em detrimento da “sociedade civil” – o conjunto de aparelhos ideológicos através dos quais uma classe, ou bloco de classes, luta pela *hegemonia* ou pela capacidade de dirigir o conjunto da sociedade (a portadora material da hegemonia).

Em um outro momento⁴¹, Carlos Nelson comenta que as revoluções passivas são sempre respostas a demandas das classes subalternas, pois estas ainda não se manifestam de forma organizada, sendo incapazes de se tornarem protagonistas efetivas do processo de transformação. Ele conclui que o tal “modelo de evolução política [do ‘alto’] e seus resultados sobredeterminam o modo de relacionamento [...] entre os intelectuais e as classes sociais” (1990, p. 44). Um dos papéis essenciais da cultura – seja ela negra, popular, subalterna, marginal ou erudita – é o de expressar a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de um setor ou de um bloco de classes. Sabendo disso, acrescentamos que um dos modos de isolar os grupos populares dos processos políticos consistiu aqui em *assimilar*, através de *mecanismos de cooptação*, seus representantes ideológicos, incluindo-os – naturalmente em posição subordinada – nos novos blocos de poder que resultam da conciliação.

⁴¹ Entrevista do autor concedida a Dênis de Moraes, publicada em Id. (org.), *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 315-337 In: **COUTINHO**, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha de idéias*. São Paulo: Cortez, 2006, p. 99-121.

Com relação à capoeira, essa assimilação deu-se de algumas formas, dentre as quais a mais evidente nesse período é a posição assumida pela capoeiragem como agente de manutenção da ordem social. A partir do momento em que uma prática cultural negra e, portanto, subalterna passa a interagir com os interesses políticos de grupos liberais ou conservadores, republicanos ou monarquistas, evidencia-se aí uma forma de incorporação pela cultura hegemônica de uma manifestação que poderia de alguma forma ameaçá-la. Uma outra, de que trataremos em breve, se identifica a partir da década de 1930, quando da retirada do jogo do Código Penal e sua inclusão no rol das expressões *autenticamente* brasileiras.

Coutinho (1990) diz, e a história da capoeira comprova, que “o escasso peso dos aparelhos privados de hegemonia [...] na formação social brasileira [...], condenou os intelectuais que se recusavam à cooptação pelo sistema dominante à marginalidade no plano cultural – isto é, ao mesmo tempo em que as classes hegemônicas se utilizavam dos capoeiristas na medida em que eles poderiam lhes ser úteis em seus imbróglis políticos, forçavam o Estado a tomar atitudes repressivas aos setores da capoeira que não lhes servia de nada, classificando-os como delinqüentes, marginais, vadios, malandros e baderneiros.

Essa não-exclusão mútua das facetas da capoeira – conformista e resistente – não é mais do que seu aspecto dialético, de negociação do espaço com a cultura hegemônica que a cultura negra reiteradas vezes apresentou ao longo da história brasileira. Muniz Sodré diz que a cultura negra é uma *cultura das aparências* – e ‘aparência’, aqui, não deve ser encarada da maneira como o Ocidente cristão a assimila ser como oposição à realidade. Para nós, é o aspecto *sedutor* que a capoeira incorpora através do jogo, é “a indicação da possibilidade de uma outra perspectiva de cultura, de uma recusa do valor universalista de verdade que o Ocidente atribui a seu próprio modo de relacionamento com o real”.

A capoeira, desde que pudemos constatá-la na história brasileira, e desde que ela pode ser encarada como uma contra-cultura em permanente processo de negociação de espaço, é *sedutora*. Seduz no sentido de que *desvia* alguém ou algo – no caso, as estratégias de dominação das classes hegemônicas – de uma finalidade, de um caminho, como explica Sodré (1983). A sedução “é o que tira ao discurso seu sentido e o desvia de sua verdade”⁴² e o “sedutor triunfa quando consegue demonstrar-se como uma possibilidade [...]” (idem, p. 162).

⁴² Cf. BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Gallilée, 1979. In: SODRÉ, Muniz. *A Verdade...*, op. cit., p. 157.

Fechamos este tópico com uma citação de Sodré que acreditamos condensar o significado que a capoeira adotou através de seus praticantes desde o princípio e que permaneceu abraçando durante toda a história na sua luta pela cultura. Para ele, a capoeira foi uma forma para o negro brasileiro de

[...] atuar nos interstícios das relações sociais de um modo próprio (ritualista) e oposto não à técnica da escrita, mas à ordem humana por ela representada até agora. A treta (outro nome para *jeito*, que na sociedade brasileira é uma *esquiva à rigidez* das leis e dos regulamentos) faz parte da ordem das aparências, é um jogo infeliz, que incita à depressão ou à passividade [...]. É algo que surge da atividade e da alegria de jogar com o singular, com o instante [...]. (1983, p. 168, grifos nossos)

Pernambuco

Com relação à capoeira pernambucana, infelizmente, não podemos falar muito. Reis nos conta que, além da Guarda Negra no Rio de Janeiro, havia a atuação clandestina da *Tocha Vermelha*, uma associação anti-escravista de Pernambuco, formada majoritariamente por capoeiras “que aterrorizavam oficiais de polícia favoráveis à escravidão” (TROCHIM, 1988 apud REIS, 1993, capt. 1, p. 36). Diante de tal força militar independente e paralela, a elite branca imaginava possíveis formas das organizações de capoeiras.

Tanto com relação à Tocha Vermelha quanto à Guarda Negra carioca, as sugestões que vigoravam na época eram de que existissem organizações coletivas de capoeiras hierarquizadas e centralizadas, ou na forma de ‘sociedades secretas’ ou de ‘associações regulares’. Esse imaginário da elite aguçava a sensação de insegurança entre os ‘cidadãos de bem’. Além do mais, os capoeiristas alarmavam os brancos com a aparente ‘futilidade’ de seus ataques, sem vítimas definidas e que, por fim, os mistificava como instintivamente selvagens.

O ‘exército paralelo’ que se constituía os capoeiras atuava, como sabemos, tanto a favor como contra a ordem estabelecida. Esta organização militar paralela fazia o uso coletivo de armas e, por conta disso, disseminava uma espécie de ‘igualdade do uso das armas’, retirando assim o monopólio da ‘violência legítima’ das mãos do Estado escravista. (REIS, 1993)

Ao longo de todo o século XIX, a prática da capoeira tornou possível um certo grau de autonomia ao indivíduo negro ou marginal em relação à elite proprietária, introduzindo um elemento de desordem, constituindo-se, então, como mais uma das contestações à ordem escravista.

4 CRIME PARA UNS, UTILIDADE PARA OUTROS (1890 – 1930)

A República foi inaugurada no Brasil e, enquanto os militares desfilavam seu triunfo pelas ruas da capital, a população não entendia o real motivo da ‘parada militar’ desavisada. Logo após a proclamação, o Marechal Deodoro da Fonseca assumiu a presidência do governo provisório que vigorou até 1891 e tomou as primeiras medidas necessárias para que não houvesse um contra-golpe monarquista e para que a realidade republicana se fortalecesse e vigorasse. Paralelamente, a intelectualidade brasileira passou a se preocupar com a consolidação de uma identidade nacional e essa preocupação se refletiu em algumas medidas primordiais tomadas pelo recém-instaurado governo republicano.

Afinal, passávamos a adotar uma postura aparentemente liberal-democrata e havíamos evoluído ao patamar das nações modernas. Deveríamos, pelo menos, saber quem éramos, portanto. Deodoro implementou um grande projeto de naturalização de estrangeiros, oferecendo a cidadania brasileira àqueles residentes no Brasil, separou – *à la française* – o Estado da Igreja, aboliu todos os rastros das instituições monarquistas do país e deu início a um movimento de limpeza e reconstrução nacionais. Era hora de apagar o lixo da história, limpar os maus elementos sociais, arejar as ruas, branquear a população, queimar documentação que lembrasse o passado negro – assim como o fez Rui Barbosa em 1890 – e, como se fosse possível, do nada, como em uma folha em branco, desenhar um novo país, uma nova nação, uma nova cultura, um novo brasileiro. Brasileiro que, sendo impossível torná-lo totalmente europeu, que pelo menos não fosse totalmente negro ou índio.

As autoridades republicanas, em meio a esse ‘afã modernizador e civilizatório’, passaram a investir contra grande parte das manifestações de cultura popular. Esse tipo de manifestação era visto como signo de atraso, ignorância, barbárie, selvageria, sempre em oposição à civilização, ao progresso e à modernidade.

Esse foi talvez o momento em que o ‘futuro’ do (ainda hoje) ‘país do futuro’ esteve mais próximo. O brasileiro era o mestiço das três raças: nem totalmente branco, nem totalmente índio, nem totalmente negro. O conceito de povo que predominava junto aos intelectuais do final do século XIX era o da mistura racial (ORTIZ, 2006), no entanto, uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira era atribuída à raça branca, enquanto o negro e o índio se apresentavam como entraves ao processo civilizatório.

Diante da disparidade social contida na sociedade brasileira da época, a saída encontrada foi ressaltar o elemento mestiço, na medida em que era necessário encontrar um ‘ponto de equilíbrio’ na evolução da história nacional e uma justificativa, um “nexo” que definisse nossa diferenciação nacional (ORTIZ, 2006). A preocupação era com a viabilidade da nação brasileira e “a temática da mestiçagem é [...] real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira” (idem, p. 21).

Tendo por paradigma as teorias evolucionistas européias, particularmente as referentes ao determinismo racial, a *sciência* brasileira apreenderá o negro através de imagens negativas e patológicas, “expressão de sua raça”. Tratava-se apenas de estimar os limites que a raça negra, em virtude de sua ‘inferioridade biológica e incapacidade de adaptação à civilização’, impunha ao desenvolvimento do país. (REIS, 1993, capt. 1, p. 41)

O elemento mestiço, ao mesmo tempo que embutia as más características das raças negra e índia, era equilibrado pela superioridade européia, fazendo com que o momento em que a sociedade brasileira se tornasse exemplar, ou seja, majoritariamente branca, fosse empurrado para depois, para um futuro próximo. É nesse contexto de construção de identidade nacional que se promulga o primeiro Código Penal republicano, em novembro de 1890, e de acordo com seu capítulo XIII, “Dos vadios e capoeiras”, a capoeira é posta oficialmente fora da lei:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal.

Pena – de prisão celular de dois a seis meses.

A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes e cabeças se imporá a pena em dôbro. [sic]

Art. 403. No caso de reincidência será aplicado ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo Único: Se fôr [sic] estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes. (SOARES, Oscar de Macedo apud RÉGO, 1968, p. 291)

É notório como a lei que criminalizou oficialmente a capoeira cobria as diversas facetas e elementos que a ex-vadição de negros passou a apresentar no final do século XIX. Incluem-se os negros, brancos, capoeiras agindo individualmente ou organizados em grupos (maltas), os estrangeiros que passaram a praticá-la, os chefes das nações, o uso de armas brancas, as desordens causadas pela atuação dos jogadores, a equiparação aos vadios (vide o título do capítulo a que os artigos pertencem), a institucionalização do medo causado na população em geral.

Criminalizar a capoeira era admitir que se havia chegado a um patamar de embate entre forças sociais no qual pouco se podia fazer contra ela, era aquiescer diante de seu poder que havia crescido de tal forma que se tentou, mas não se pôde controlar.

Passos Neto (2001) ressalta uma questão que deveria ser enfocada com maior cuidado: a questão da “agilidade e destreza corporal”. A partir disso seria possível refletir sobre o *corpo negro* que, visto no corpo escravo, não passava de uma propriedade destinada ao trabalho. No corpo – arma física e arquivo de saber – estariam guardados importantes elementos da cultura, negra, a ser destruída.

Reis (1993) destaca que o mesmo capítulo do Código que trata dos ‘vadios’ trata dos capoeiras, aproximação para a qual, de acordo com demonstrações da autora, não há suficiente evidência histórica. Havia nisto uma interpenetração da lei com o contexto do imaginário presente no “medo branco” da “barbárie negra”. A prática da capoeira – encarada não como esporte, mas como ameaça – era considerada crime, pois intimidava a ordem pública e a segurança dos ‘homens de bem’. Essa ameaça não residia na eventualidade do porte de armas pelos praticantes, já que “mesmo a capoeira enquanto espetáculo público é colocada na ilegalidade” (REIS, 1993, capt. 1, p. 18). A nova norma punia o corpo insurgente que expressava seu inconformismo através da agilidade e da destreza, cerceava a autonomia do indivíduo sobre seu corpo e, ao fazê-lo, reconhecia o caráter político do gesto (SALVADORI, 1990 apud REIS, 1993, capt. 1, p. 18).

Conforme vimos no capítulo anterior, a qualidade do medo que as elites sentiam da ameaça que os capoeiras representavam vinha mudando de acordo com as circunstâncias históricas. Desafiavam o poder, ameaçavam organizarem-se coletivamente, atacavam pessoas de bem por motivos fúteis... tudo isso fazia com que o tipo de temor sentido se alterasse conforme o fim do século XIX se aproxima.

Antes, o medo era predominantemente físico, ou seja, os brancos pareciam importar-se sobretudo com a agressão que poderiam vir a sofrer por parte dos capoeiras. Agora, a ojeriza passava a ser eminentemente moral – era a própria *existência* do capoeira que passou a incomodar. A “verdadeira instituição” que a capoeira passou a constituir, que resistia “a todas medidas policiais”, dava “uma nota sombria de terror às próprias festas mais solenes e ruidosas de caráter popular” (ABRANCHES apud RÊGO, 1968, p. 308). Tornou-se raro o carioca ou o estrangeiro que transitasse à noite pela cidade e não presenciasse “uma dessas cenas sangrentas e aviltantes em que a rasteira, a cabeçada e a navalha levantavam a poeira das calçadas, lançando pânico a população” (idem). Caso não se contivesse a ‘doença da capoeira’, ela poderia vir a comprometer o corpo social como um todo.

Sodré se questiona sobre que corpo é esse do capoeira que ameaça a elite branca: “que corpo é este que faz se reencontrarem no jogo de combate e “vadiação” elementos do pensamento sofisticado com a sabedoria africana” (1983, p. 214). O autor diz que é tentador afirmar que é um corpo rebelde às conseqüências físicas da colonização baseada numa economia exportadora-escravista. No entanto, a força do corpo negro está na sua afirmação como “um corpo orgulhoso de sua vitalidade e ciente de seus segredos, de sua mandinga” (idem).

O corpo do capoeira negro é o corpo físico, claro, mas ajustado com imperativos de resistência cultural. Sempre aberto enquanto estrutura, incorpora dispositivos marciais à alegria da dança e do ritmo. Essa integração que Sodré (1983) identifica no corpo negro é o que ameaça a cultura branca ocidental, comprovando a diferença cultural e, conseqüentemente, levando a uma afirmação de estilo e identidade.

Não se pode afirmar que a criminalização da capoeira foi um processo tranqüilo, sem polêmicas. Alguns intelectuais viam no jogo um dos símbolos de “brasilidade” além de terem um projeto nacional para ela, que deixaria de ser um “cancro cidadão inextirpável” e seria elevada à *gymnastica nacional*. Coelho Neto (apud REIS, 1993, capt 2, p. 2) advogava a superioridade da capoeira sobre os demais ‘esportes nacionais’. Ao mesmo tempo em que era interpretada como uma ameaça instrumental de luta e resistência negra em uma sociedade que há pouco deixara de ser escravista, ela também era encarada como uma expressão de identidade brasileira, devendo porém, antes, passar por um processo de higienização através da sua apropriação como esporte.

Ora, o período era de ilegalidade, mas a classe dominante, responsável pela disseminação hegemônica de uma cultura, não podia deixar de admitir que a tarefa de extirpar socialmente a

capoeira não estava sendo das mais fáceis. Já havia perseguido, subestimado, punido, reprimido, difamado, disseminado um caráter de vadiagem, negro e subalterno e agora, criminalizado... e ainda assim, “capoeira que é bom, não cai”, ou melhor, não havia caído. Aliás, mesmo se caísse, é mais do que sabido que “se um dia ele cai, cai bem”⁴³.

A capoeira negra, vista como vadiagem, para continuar existindo, teve que se despir de, ou pelo menos minimizar, seu conteúdo étnico e ‘civilizar-se’ para que pudesse, enfim, tornar-se nacional – ser encarada como uma arte ou um instrumento de defesa. Passaríamos a ter, a partir de então, além de uma capoeira criminalizada, uma outra, *nacional, esporte e mestiça*.

4.1 BAHIA

A obra de Waldeloir Rêgo enfoca principalmente a capoeira baiana e pode ser considerada como um estudo único nunca superado desde a data de sua única publicação, em 1968. Ele nos conta que

[...] antigamente [por “antigamente”, podemos presumir que trata-se do final do século XIX], havia capoeira onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira. (RÊGO, 1968, p. 35)

De acordo com um relato de Mestre Bimba dado ao autor, a brincadeira era ‘animada’ com cachaça e com consentimento dos comerciantes.

Reis (1993) narra que, assim como os capoeiras cariocas, aqueles baianos também possuíam uma organização coletiva que permaneceu atuando às claras mesmo nesses primeiros anos do século XX. Manuel Querino (1955 apud REIS, 1993, capt. 2, p. 4) alude às “escaramuças” entre os capoeiras de alguns bairros de Salvador, como os da Sé, de São Pedro, Santo Inácio e Saúde.

A atuação dos capoeiras baianos se dá de forma equivalente à dos cariocas: eles pareciam apropriar-se do espaço urbano a sua maneira, utilizando-se do desafio e da luta. O principal local em que se praticava a brincadeira era o Terreiro de Jesus e os confrontos eram comumente efetuados nos dias das festas religiosas de largo, “particularmente o Domingo de Ramos” (REIS,

⁴³ Verso da canção *Berimbau*, de composição de Vinícius de Moraes e Baden Powell. “Vinícius e Odette Lara”. Elenco, 1963.

1993, capt. 2, p. 4). Havia uma distinção entre os ‘capoeiras de profissão’ e os ‘capoeiras amadores’: Querino (apud REIS, 1993) descreve os primeiros por seu jeito singular de andar e suas roupas características, como calças de boca larga, argolinha de ouro na orelha e chapéu à banda e os segundos tratavam-se capoeiras que não portavam signos característicos.

Cabe aqui um breve comentário, baseado nas reflexões de Rêgo (1968) acerca da indumentária dos capoeiristas nesse período de perseguição acirrada. A ele: dependendo da vertente à qual se é mais familiarizado, uma única imagem vem à cabeça ao se pensar nos capoeiristas do nosso século. O abadá impecavelmente branco amarrado na altura na cintura com uma corda ou um cordel coloridos, se estivermos falando dos adeptos da Capoeira Regional; ou o abadá preto, ocasionalmente com uma listra amarela ao comprido da perna na peça, sem corda na cintura e uma blusa alva ou amarela, se o capoeirista praticar a angola. Não importando o nicho, ambos os *uniformes* deverão conter o símbolo do grupo ao qual o praticante pertence. Os mais criativos chegam a visualizar o berimbau armado e – por que não? – uma ladainha ao fundo.

Curioso, entretanto, seria pensar o capoeira do início do século XX, considerado elemento socialmente marginal, perseguido pelas forças policiais, circulando pelos espaços urbanos trajando uma abadá timbrado e empunhando um berimbau armado. Como veremos, essa ‘uniformização’ da capoeira não passa de uma estratégia de inserção, de negociação com as forças dominantes. Falaremos mais adiante acerca desse assunto, mas podemos fazer aqui uma breve analogia com a forma com que Eduardo G. Coutinho trata o ‘samba malandro’: por causa da censura sofrida pelas classes dominantes expressas pela força estatal, mas desejoso de continuar expressando seu conteúdo marginal, o samba – assim como a capoeira – “é obrigado a assumir uma nova forma” (2002, p. 50) sutil e escorregadia, e que lhe permita continuar se estabelecendo como prática de resistência à hegemonia burguesa.

Nem sempre, portanto, os escravos e depois, negros e brancos, estrangeiros e integrantes da elite se dividiram por ‘associações’ ou ‘grupos’ nos espaços da prática da capoeira, sendo tal indumentária em termos de cor e traje padronizados, um advento recente e expressão da necessidade de construção identitária de um grupo.

No período da ilegalidade (1890 – 1930), o uso de uniformes é inconcebível, pois jamais poderia existir uma roupa que fosse facilmente identificável pela polícia. Waldeloir Rêgo diz que “o que havia era um enquadramento do capoeira no trajar de uma época e num determinado instante de sua atividade, dentro de um agrupamento social” (1968, p. 43). Era comum que os

capoeiristas trajassem uma roupa branca, em que a calça era “folgada com boca de sino cobrindo todo o calcanhar” (idem), a camisa era comprida, de *chagrin* e usavam um lenço de esguião de seda. Mestre Bimba, em entrevista ao autor, explicou que o lenço feito desse material convinha para “evitar navalhada no pescoço, porque a navalha não corta[va] seda pura” (apud RÊGO, 1968, p. 43).

Todavia o que se deve destacar é que esse traje não era característico do capoeirista – “era um traje comum a todo negro que quisesse usá-lo” (RÊGO, 1968, p. 43) – assim como o lenço de seda, utilizado à época para “proteger o colarinho da camisa contra o suor e a poeira” (idem, p. 44).

Retomando o pensamento sobre a divisão dos capoeiras baianos entre ‘profissionais’ e ‘amadores’, pode-se dizer que a existência desses últimos denota já o aspecto lúdico incorporado pelo jogo baiano, uma vez que havia pessoas que encaravam-no como forma de diversão ou lazer. Nota-se na Bahia também um “embranquecimento” real e simbólico da luta, uma vez que não estava restrita às classes populares, estendendo-se à elite baiana, que a praticava como um esporte.

As culturas costumam definir-se pela tônica do soma (corpo) ou signo (escrita), constata Sodré (2002). A cultura ocidental é predominantemente sígnica, porque sua universalidade está calcada na escrita e no conceito. Em paralelo, há as culturas tradicionais, como as asiáticas e as africanas, que são basicamente simbólicas, o que para o autor, equivale a dizer que são ‘corporais’, uma vez que partem do corpo para se relacionarem com o mundo. O símbolo precisa do ‘aqui-e-agora’ de uma situação, da concretude corporal de um alguém para interpretá-lo e vivê-lo. É uma dificuldade (esperta e desonesta, por recorrentemente igualarmos a ‘ausência da letra à presença da cor’) para nós, ocidentais, reconhecermos nas tradições simbólicas e corporais uma cultura, pois nos habituamos a vê-la apenas onde há a letra e o conceito onipotentes. No entanto é importante que se reconheça saber também nas expressões produzidas a partir da precariedade do mundo. (SODRÉ, 2002)

O Ocidente chama de *esporte* uma invenção que adquiriu significado de exercícios praticados ao ar livre, a partir de 1880, tais como futebol, *rugby* etc. Havia toda uma doutrina pedagógica, de inspiração inglesa, com base no movimento do esporte. Na França, no final do século XIX, o esporte inglês era defendido por pedagogos e médicos como um instrumento de renovação educativa, oposto à ginástica, codificada e controlada militarmente. (SODRÉ, 1983)

A modernidade ideológica de doutrina esportiva estava na pregação dos sentimentos de obediência e comando aliados ao gosto do individualismo e da competição. Esta última é fundamental no esporte. [...] a competição esportiva oferecia ao indivíduo a oportunidade de medir suas próprias forças no livre confronto dos corpos. (SODRÉ, 1983, p. 209)

Acrescentava-se ao corpo dócil, buscado pela ginástica, a autonomia individual pela competição nos esportes, diz Sodré (1983). O esporte, na sua concepção ocidental e cabível ao momento de que tratamos, representava a via moderna de introdução dos corpos – e o ‘desejo branco’ da introdução do corpo negro – na pedagogia de luta competitiva.

O esporte consolidaria, portanto, o pensamento de separação entre corpo e espírito – corpo sendo pensado como uma máquina habitada e controlada por um espírito. A matéria deveria estar em harmonia com o intelecto, o corpo era encarado como objeto de desprezo ou objeto de um treinamento com finalidades definidas: progresso das qualidades físicas e livre competição, diz Muniz (idem).

“O espírito ficava do lado [...] da cultura, enquanto o corpo se situava como o superficial, o simples jogo” (idem, p. 210) É a seriedade da cultura (percebida aqui no esporte) contra a superficialidade do jogo (encontrada na ambigüidade com a qual a capoeira sempre se portou). Ora, a capoeira passara a ser percebida através do seu lado lúdico, mas, na verdade, o que a colocaria em uma posição controlada seria caso ela se tornasse uma luta pedagogicamente regulada – e não a vadiagem em que antes se constituía. No entanto, a concepção ocidental de jogo está muito aquém do que poderíamos enxergar no que a capoeira, enquanto cultura negra, realmente apresenta.

O fundamento do *jogo* é, na capoeira, um meio de contornar a seriedade na percepção do mundo, que abole a dicotomia cultura / jogo, assim como a corpo / espírito. A doutrina do esporte que a elite e a intelectualidade brancas e brasileiras queriam inserir na capoeiragem nesse período inicial do século XX – fundado nos objetivos da vitória do espírito sobre o corpo, ou do corpo de um competidor sobre o outro – está na oposição da concepção negra encontrada na própria prática da brincadeira.

A brincadeira da capoeira consiste também no que Sodré chama de *moral de ocasião*, isto é, uma moral de inspiração: “se não há normas universais, não haverá ensinamento expresso da virtude que, como a força ou como a agilidade, é um dom dos deuses. Homem excelente é o que [...] é capaz de bem avaliar as circunstâncias” (idem, p. 211).

A capoeira negra é um *jogo sem leis e sem método*, como o autor afirma e com o que concordamos plenamente, “para que o novo instante seja preenchido por um novo gesto. [...] O capoeirista, *senhor do seu corpo*, improvisa sempre e, como o artista, cria” (SODRÉ, 1983, p. 212, grifo nosso). Tornar a capoeira um esporte no molde da concepção ocidental é tentar desvirtuá-la de seus princípios africanos e negros elementares: sedução, negaça e malícia.

Na arte-jogo da capoeira, *malícia* (ou mandinga) indica com precisão a capacidade negra de contornar a ideologia ocidental do corpo – expressa nas prescrições que obrigam a um determinado uso do corpo, nas representações fixas, nos hábitos adquiridos e consolidados – e adotar, em questão de segundos, uma atitude nova. Solto em seu movimento, seduzido pelo seu próprio ritmo, o corpo encontra instintivamente o seu caminho, a *medida da ocasião* [...]. (idem, p. 212)

Fazer com que a capoeira saia das ruas – ambiente urbano ou rural, aqui, pouco nos importa – é retirá-la do local em que se originou, desvirtuar suas características em busca de uma submissão não-pretendida, a princípio, por ela. Manifestou-se nas ruas apenas como reposição cultural, adquirindo mais tarde seu caráter de resistência. Não é correto que se explique a permanência da capoeira por sua tendência à rebelião do corpo: o que há mesmo na capoeira é um *envolvimento emocional*, um sentimento de raiz e tradição, ausentes do esporte puro e simples. Ou seja, tentar transformá-la em esporte é uma tentativa de transmutá-la, esvaziando de sentido seu caráter cultural negro.

No entanto, como estamos tentando demonstrar, a capoeira e os capoeiras criaram estratégias de adaptação à cultura hegemônica, reelaborando signos culturais do passado, não apenas negando ou eliminando suas antigas formas, mas superando-as dialeticamente (*aufhebung*) – eliminando, conservando e elevando a nível superior sua consciência ético-política de manifestação cultural marginal.

A intensificação à perseguição aos capoeiras baianos só ocorrerá, segundo algumas informações esparsas, diz Reis (1993), durante a década de 20 – mais precisamente entre 1920 e 1927 – sob a administração do temido delegado de polícia Pedro de Azevedo Gordilho. Tal personagem é lembrado pela memória popular da capoeira e do candomblé baianos como “Pedrito”. Rêgo (1968) nos conta que o toque de berimbau chamado *cavalaria* simulava o tropel dos cavalos para denunciar a aproximação do Esquadrão de Cavalaria da polícia. A memória de Pedrito está presente ainda hoje em algumas cantigas, como a abaixo, coletada pelo folclorista baiano na década de 60, em Salvador:

Toca o pandêro

Sacuda o caxixi
Anda dipressa
Qui Pedrito
Evém aí.
(cantiga de capoeira de domínio público apud RÊGO, 1968, p. 63)

Na Bahia, há também um duplo movimento simultâneo de repressão e exaltação como esporte da capoeira. Reis (1993) diz que não é coincidência que tanto na capital do país, quanto em Salvador, a um período repressivo tenham-se seguido tentativas de estabelecer regras e até uma pedagogia para a capoeira-esporte, havendo um deslocamento da ênfase em seu aspecto combativo. Em Salvador, por volta dos anos 10 do século XX, assiste-se já à criação – clandestina, obviamente – das “escolas de capoeira”.

Reis (1993) faz uma suposição interessante acerca da demora que a perseguição policial baiana levou para se tornar mais severa na sua capital: a década de 20 marcou o agravamento da repressão aos capoeiras baianos, pois teria havido um deslocamento do “perigo negro” da cidade do Rio de Janeiro para Salvador nesse período. As mesmas condições de tensão racial que existiam na capital carioca em finais do século XIX – começo do XX alcançaram a capital baiana pelos anos 1920.

Apesar das suposições feitas pela autora, não é possível saber exatamente o motivo que levou à intensificação da perseguição à capoeira baiana no período, devido a uma carência de estudos sobre a sociedade do estado. “Porém, talvez porque o ‘perigo negro’ tenha, naquele momento histórico, migrado (ou se alastrado) do Rio para a Bahia – onde não fora ainda tocado e nem sequer nomeada – a ‘ação higienizadora’ da capoeira também dirigiu-se mais resolutamente para Salvador” (REIS, 1993, capt. 2, p. 6).

Passos Neto (2001) observa que, enquanto no Rio de Janeiro, o objetivo era apagar da memória a existência da capoeira-luta misturada à vadiagem, na Bahia, o movimento é o de construção de uma *capoeira tradicional*, que despontou mais tarde em duas versões: a capoeira Angola com sua forjada ‘pureza’ e a capoeira Regional ‘deturpada’ por absorver elementos de lutas estrangeiras e por não dar a devida importância ao ritual. A disputa travada em torno da ‘autenticidade’ da capoeira se insere num debate político mais amplo que envolve a construção de identidades regionais e a luta pela hegemonia negra no país (REIS, 1997).

O final do século XIX, assegura Burke (apud SODRÉ, 2002, p. 73), foi um “período em que tradições, principalmente rituais e festivais, foram criadas por instituições novas como forma

de legitimizar um apelo ao passado” – e isso vale para o Brasil. Assim como em alguns outros momentos da história, estamos diante do que Hobsbawm e Ranger (1984) chamaram de *invenção de tradição*. Buscando assegurar uma continuidade histórica, constrói-se um passado glorioso para a capoeira, o qual, tendo terminado e estando suficientemente distanciado no tempo, apresenta-se, então, liberado para ser apropriado simbolicamente como uma *tradição inventada*. Não deixa de haver aí uma nítida apropriação simbólica do jogo como elemento de identidade cultural e regional.

Aproveitamos para tentar relacionar o engenho da autenticidade baiana do jogo com o conceito utilizado pelo historiador. É imprescindível ter em mente que “tradições” que parecem ou são consideradas antigas costumam ser bastante recentes, quando não são inventadas. Esse é o caso do mito da pureza da capoeira baiana.

Tradição inventada, dizem Hobsbawm e Ranger, é

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade [forjada] em relação ao passado. (1984, p. 9)

É difícil descobrir quando as tradições foram inventadas ou desenvolvidas em grupos fechados – como é o caso da capoeiragem, ainda mais levando em consideração a destruição de documentação histórica acerca da escravidão brasileira –, pois há uma improbabilidade de registro do processo em documentos. Ou seja, pouco se pode afirmar sobre as causas da afirmação acerca da ‘baianidade’ da capoeira.

Inventar tradições é um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição; é reagir a situações novas ‘estabelecendo’ seu próprio passado, tentando se estruturar ao menos alguns aspectos da vida social (idem).

No campo político, afirma Coutinho (2002), a compreensão da tradição como algo natural é a base da ideologia conservadora. O que predomina nessa ideologia que é hegemônica é a “concepção metafísica da tradição que, tendo como objetivo conservar as relações sociais vigentes, pensa a cultura como objeto, peça de coleção ou mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem, por meio de sua práxis criadora, transforma ativamente a realidade cultural” (idem, p. 16).

Portanto, *inventar* uma *tradição* baiana do jogo da capoeira não passa de estratégia da ideologia conservadora / hegemônica / dominante de tentar anular o caráter *histórico, negro, resistente, subalterno, marginal* (dentre tantos outros adjetivos que aqui poderíamos mencionar na tentativa de lembrar o que forçosamente foi esquecido) da capoeira. Analisaremos essa questão com mais afinco no próximo capítulo, que tratará da legalização da capoeira, de sua inserção plena no mundo dos esportes, da sua prática em ambientes fechados, de fácil controle e supervisão. Desde já é preciso encarar o caráter ideológico de quaisquer atitudes tomadas tanto pelo universo da capoeiragem, quanto pelo universo oficial.

No Brasil do início do século XX, recém-saído do regime de escravidão, nada mais natural – apesar de considerarmos delicado o uso de tal vocábulo em trabalho que pretende desnaturalizar perspectivas – do que a certeza de que “tradicionalismo é um fenômeno ideológico inerente às sociedades onde existem conflitos de classes” (COUTINHO, 2002, p. 18).

Dando prosseguimento, podemos ressaltar a atuação individual de alguns célebres capoeiras. No Rio, tivemos *Madame Satã* e no Recife, *Nascimento Grande*. Na Bahia, o ícone da capoeira que se destacou no período é o tão cantado *Besouro de Mangangá* – talvez o maior mito de toda a capoeiragem. Manuel Henrique Ferreira, como chamava-se, nasceu em 1885 em Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Aprendeu a arte da capoeira com um escravo de nome Tio Alípio, além de ter sido mestre de outro também famoso capoeirista, *Cobrinha Verde*.

Besouro não gostava da polícia e era temido pelo seu ‘corpo fechado’ e por suas habilidades com a faca. Reza a lenda que foi o próprio Mangangá, analfabeto, que levou o bilhete que indicava-o como a pessoa a ser morta ao seu algoz. Por volta de 1924, a emboscada foi armada, mas Besouro só conseguiu ser morto por ter sido ferido com uma faca de ticum – madeira muito dura e ‘preparada’ para a feitiçaria.

Era carregador, embarcadiço, trabalhador no cais do porto de Cachoeirinha e também foi um terror no Exército baiano. Apesar de haver sido expulso por indisciplina, inicialmente pertencia ao meio militar – o que Passos Neto (2001) afirma ser um fato comum entre os capoeiras cariocas do final do século XIX, mas inusitado entre os baianos do século XX. Esses últimos eram estivadores, carroceiros, marujos e malandros. O autor alega que na construção da identidade da capoeira baiana – “pura e autêntica” –, pelos cronistas da classe média, a partir da década de 60, privilegiou-se o romântico e o aventureiro. Não havia, portanto, lugar para um capoeirista fardado e ‘praça do 31º. Batalhão’.

A capoeira praticada em Salvador e no Recôncavo neste período inicial do século XX se assemelha bastante à que é praticada hoje em dia: o jogo no chão, o jogo em pé, movimentos acrobáticos como o *aú*, o berimbau regendo a roda, o ritual etc. A capoeira baiana, tal qual a conhecemos e referida como sendo a mais autêntica, foi, na verdade, construída na Bahia no período de 1824 – quando da capoeira de cabeçadas mencionada na descrição de Rugendas – a 1900.

Mestres Pastinha e Mestre Bimba viveram suas juventudes na capoeira na Salvador desse período. Segundo Passos Neto (2001), na Bahia, não houve formação de maltas, interação explícita com a política, nem a inclusão de outros setores sociais, como portugueses, estrangeiros, militares, intelectuais e parte da juventude da elite branca. A entrada de outras camadas sociais no universo da capoeira só se dará após a descriminalização do jogo pelo presidente Getúlio Vargas, em 1930. Com a prática liberada, Bimba abriu a primeira academia na mesma década e, anos depois, Pastinha abriu a sua em 1941.

4.2 RIO DE JANEIRO

A capoeiragem carioca, “mestiça” – que Passos Neto caracteriza como acolhedora de diferentes estamentos de cores de pele – voltada para a luta, foi desbaratada e praticamente extinta pela perseguição policial na passagem do Império para a República. No período após a sua extinção, a capoeira das maltas do Rio de Janeiro povoou o imaginário carioca, mais especificamente o do samba, criando a “figura cantada e decantada do valente” (2001, p. 89), do malandro, nas décadas de 1920 e 30.

A memória desta capoeira marginal carioca, muito mais ativa e visível na mídia do que a baiana ou a pernambucana, foi apagada da história oficial em menos de duas décadas depois da proclamação da República. Passos Neto (2001) constata como o segmento popular das maltas de capoeiras, aparentemente extinto nesse período, povoaram as estratégias de segmentos ‘harmônicos’ em um tempo futuro, nos seus embates com o poder hegemônico – isto é, a capoeira não deixou de ser contra-hegemônica por ter passado por um período de quase-extinção. Pelo contrário, seu quase sumiço e depois reaparecimento apenas reforçou seu caráter de resistência. O autor sugere que isso se deu devido às estratégias e ao modelo de dominação / exploração terem permanecido os mesmos ao longo do tempo.

Em virtude da pouca bibliografia existente sobre o assunto, afirma Reis (1993), pouco se sabe acerca da capoeira carioca das primeiras décadas do século XX. Sabe-se apenas que era vista e praticada por segmentos da elite como um “jogo” ou uma *gymnastica*. Isso, no entanto, se dava no período em que as maltas já haviam sido violentamente desbaratadas na capital federal.

A fase mais árdua da repressão aos capoeiras precedeu a própria publicação do Código Penal. Rêgo (1968) conta que o momento áureo da perseguição foi “nos últimos dias do Império e nos primeiros da República”, quando da nomeação do bacharel Joaquim Sampaio Ferraz para primeiro Chefe de Polícia da República. Sampaio era o único sobrevivente no novo governo da facção política que apoiava uma república ditatorial. Sabia-se que atuar com punho de ferro não era suficiente para controlar a situação de insubordinação das camadas populares: mais do que isso, era preciso “conhecimento maduro e desapaixonado” da realidade social e política do país.

No interregno entre a publicação do Código Penal republicano e a nomeação de Sampaio Ferraz à chefatura da polícia da capital, a pena mais comum impetrada aos capoeiras era a deportação para Fernando de Noronha e, menos frequentemente, para o Mato Grosso. A nova polícia republicana procurou se diferenciar da condescendência do Império e promover perseguição implacável aos cultos negros passando a receber manifestações explícitas de apoio da população. Como exemplo, citamos os versos do trocista Baptista, publicada no jornal *Diário de Notícias*, em janeiro de 1890:

É polícia das primeiras
É levadinha do diabo
Deu cabo dos capoeiras
Vai dos gatunos dar cabo.

Já da navalhaafiada
A ninguém o medo aperta
Vai poder a burguesada
Ressonar com a porta aberta.

A ir assim poderemos
Andar mui sossegadinhos
Nessa terra viveremos
Como deus com seus anjinhos.

(BAPTISTA apud BRETAS apud REIS, 1993, capt. 1, p. 19, grifos nossos)

Há nos versos acima uma estreita ligação entre os capoeiras e os gatunos, apesar de que, como diz Reis (1993), os registros dos capoeiras presos nesse período atestam sua inserção no mercado de trabalho, majoritariamente junto ao setor de prestação de serviços. Isto significa que

é principalmente no campo do imaginário que se deve buscar as raízes do medo da ‘navalha que ameaçava a burguesia’.

Com a nomeação de Sampaio Ferraz para chefiar a polícia, iniciou-se um período de total arbitrariedade da ação das forças repressivas. Marinho (1945 apud REIS, 1993) que conta como se dava a identificação dos capoeiras no período em questão: Sampaio Ferraz se havia feito cercar por alguns bons capoeiristas com os quais realizava prisões. Sua estratégia de identificação de quem era ou não capoeira consistia em fazer com que um dos que estivessem consigo realizasse na frente do suspeito um figuração e, dependendo da reação do sujeito, se gingasse ou caísse em guarda, estava condenado.

Em nome da lei, o próprio Chefe da polícia a transgredia e aproximava a tão aclamada lei republicana do arbitrário açoite dos tempos do Império.

Um dos problemas que também levou à criminalização da capoeira era a incipiência sobre a qual se formava um mercado de trabalhadores assalariados no Brasil. Deveriam ser higienizados e disciplinados, todavia, os escravos alforriados encaravam a liberdade de uma outra forma que não aquela esperada pelo Estado em transição para o capitalismo. Chalhoub (1987 apud REIS, 1993) elucida que, na visão dos ex-escravos, a liberdade não era necessariamente coincidente com os projetos de emancipação das elites, ou seja, com o pressuposto de que o homem existia para a produção. Ser livre podia significar apenas não servir a ninguém e isso era inadmissível para a formação de um país cujas diretrizes se estavam calcando no sistema capitalista.

O negro acabara de passar de propriedade a, teoricamente, cidadão. A questão girava em torno também da indefinição do seu novo lugar social. A elite não sabia mais qual era a posição ocupada por ele na hierarquia social – nada mais natural do que temer o diferente, ainda mais se esse diferente estava em algum lugar indefinido.

Sampaio Ferraz também foi o responsável – se é que assim podemos nos referir a ele – pela primeira e maior crise que o gabinete do Marechal Deodoro da Fonseca (presidente do governo provisório da recém-instaurada República brasileira, de 1889 a 1891) sofreu, quase derrubado.

Deodoro havia dado a Ferraz, como sabemos, carta branca para que liquidasse de vez a capoeiragem no país. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, a capoeira não era mais um movimento restrito apenas a negros e escravos. Ela passara a ser praticada também por

estrangeiros incorporados à realidade social e marginal da capital e ainda por membros das classes dominantes. A crise ministerial logo nos primeiros dias da República se desencadeou depois que Sampaio Ferraz prendeu o capoeira Juca Reis – cujo nome de batismo era José Elísio Reis, filho do primeiro Conde de São Salvador e de Matosinhos. Tal capoeirista fora detido no início de 1890, após ter chegado de viagem e ter sido incluído entre os ‘delinquentes’ que deveriam ser deportados para Fernando de Noronha.

O Ministro das Relações Exteriores, Quintino Bocayuva, amigo da família Reis, interveio na decisão, insatisfeito com o excesso de autoridade dado a Sampaio Ferraz, e uma crise no gabinete se desencadeou. Bocayuva ameaçava renunciar seu cargo caso Juca Reis não fosse absolvido, o que significava que ou Deodoro recuava e reconhecia que o Chefe de Polícia, a quem tinha dado plenos poderes, havia mesmo agido imprudentemente por ter detido um filho da alta classe e dava razão a seu ministro, admitindo a falta de senso do governo; ou ia de encontro à opinião de um dos mais importantes membros do corpo ministerial, correndo o risco de causar uma seção no interior de sua administração.

A crise foi superada, diz Rêgo (1968), com saldo desfavorável a Bocayuva, pois prevaleceu o ponto de vista do Chefe de Polícia. Juca Reis ficou detido até o mês de maio de 1890, quando foi cumprir pena em Fernando de Noronha e, após, alguns meses, obteve permissão para seguir viagem para a Europa. O ministro resignou-se e continuou em seu cargo.

Como havíamos falado, a prática da capoeira a partir na segunda metade do século XIX passou a abarcar, além de negros, libertos e escravos, brancos, estrangeiros e filhos da elite. Nos primeiros tempos da República, a íntima relação entre a monarquia e os capoeiras persistiu. Dunshee de Abranches, republicano, ao parabenizar o governo provisório pela perseguição aos capoeiras, nota que o chefe de polícia ponderara a Deodoro que, para que tal empreendimento tivesse sucesso, seria preciso “abrir luta com certas personalidades que, quer nas *classes armadas*, quer *nas civis*, quer mesmo *no seio do Governo*, tinham parentes e amigos poderosos” (RÊGO, 1968, p. 310, grifos nossos).

Dessa maneira, a principal divisão grupal que a capoeira sofreu no século XIX sucumbiu à ‘maré repressiva’ dos 1890. “Na fúria jacobina de Sampaio Ferraz, o intrincado tecido cultural dos nagoas e guaiamus se rompe” (SOARES, 1994, p. 60).

A perseguição aos capoeiras, embora estivesse incluída em um projeto republicano modernizador mais amplo de disciplinarização das classes trabalhadoras, de repressão às

manifestações culturais populares e higienização do espaço urbano, não deixa de ser, nesses primeiros tempos da República, uma questão política em que a estabilidade do novo regime e a busca de respaldo popular estavam em jogo. (CARVALHO, 1977)

Era possível identificar na capital federal tentativas de se estabelecer uma pedagogia para a capoeira-esporte, o que se seguiu ao período altamente repressivo. Na mesma época que, em Salvador, instalavam-se clandestinamente as primeiras “escolas de capoeira”, os capoeiristas cariocas também começavam a dedicar espaços aos treinamentos de sua luta, alguns freqüentados, inclusive, pela elite local. É o que testemunha Marinho: “‘Aqui no Rio, Sinhozinho mantém uma academia em Ipanema, destinada aos moços grã-finos que desejam ter algum motivo para se tornar valentes.’ Nessa ‘academia’ havia aparelhos que o mestre ‘inventa para o treinamento de seus alunos, inclusive os que dão socos e passam rasteiras’” (1945 apud REIS, 1993, capt. 2, p. 5-6).

Moraes Filho (1901) é um dos admiradores da herança mestiça (lembremo-nos da exaltação à mestiçagem na época), salientando o papel dos “verdadeiros capoeiras de fama”, *brancos e pertencentes às classes dominantes*, e também dos valentes mestiços e negros chefes de maltas. No entanto, o autor lamenta que, a partir dos anos 1870, com a *Flor da Gente*, a *Guarda Negra*, além das ações das maltas em geral, a “nossa luta nacional” tenha sido deturpada pela violência e pelo “povo baixo”.

Essa versão da capoeira, que a representa como um esporte, procurar afastar, ou pelo menos minimizar, sua herança étnica africana, “a fim de que lhe fosse possível, através do seu ‘embranquecimento’, ‘civilizar-se’, tornando-se então um dos símbolos de distinção nacional frente a outros países” (REIS, 1997, p. 86). Moraes Filho (*idem*) buscava reabilitar a imagem do que denomina ‘o jogo nacional da capoeiragem’, salientando que a capoeira constituía uma “herança da mestiçagem no conflito das raças”.

É a partir deste momento que a capoeira é representada como um *JOGO*. Rugendas, já em 1835, a descrevia através de seu aspecto lúdico (REIS, 1993), mas essa face só então tomava forma, devido à forte ambigüidade lúdico-combativa inscrita nos próprios movimentos corporais do capoeira. A autora ressalta que essa era condição *sine qua non* a capoeira sobreviveria enquanto manifestação cultural negra em uma sociedade escravista.

Porém, a novidade refere-se ao fato de que essa representação é produzida no interior de um processo de “embranquecimento” social e simbólico da capoeira, o que foi feito através da re-semantização dos elementos pré-existententes. (*idem*, capt. 1, p. 42)

Ora, identificamos aí, nessa re-semantização dos elementos pré-existentes, nada mais do que nossa hipótese principal. O movimento da capoeiragem chegou a um limite em que ou se permitia assimilar ou se deixava extinguir. Os capoeiras sabiam que, para preservar sua manifestação como linguagem identitária e marginal⁴⁴, deveriam ao mesmo tempo conservar uma concepção de mundo, um conteúdo histórico, e serem capazes de atrair para o jogo aqueles que se identificavam com esse caráter popular.

Já passamos, ao longo dessa exposição histórica da ‘brincadeira de angola’ por alguns momentos em que foi preciso que os capoeiras se adaptassem às condições sociais em que se inseriam, mantendo relações de ordem e desordem, condescendência e resistência com o poder instituído a fim de que sobrevivessem. No entanto, em nenhum momento até então, a capoeira adquiria uma postura de tal maneira dialética com relação a tradição: do ponto de vista ideológico, assim como Coutinho (2002) se refere ao samba de Paulinho da Viola, ela reelabora signos culturais do passado e passa construir “uma historicidade conveniente” às suas perspectivas. É superar dialeticamente a tradição em busca de novos conteúdos, sem excluir o novo nem preservar qualquer tipo de manifestação autêntica, pura ou original. “Não se trata de cultivar o passado – atitudes próprias do tradicionalismo conservador [...] – [...] [a capoeira] se transforma com a vida” (idem, p. 14).

Em 1910, Coelho Neto propôs a inclusão da *excellente gymnástica* nas escolas civis e militares. Conta-nos Jair Moura (1991 apud PASSOS NETO, 2001) narra, em 1928, Aníbal Burlamaqui lançou um livro chamado *Gymnastica Nacional (capoeiragem) Methodizada e Regrada*, que teve bastante repercussão. Empenhado em “expurgar da capoeiragem o seu caráter delituoso para transformá-la num esporte”, atraiu “muitos jovens da burguesia” e infiltrou-se nas camadas mais elevadas da coletividade, se valorizou e propagou. Neto (1910 apud PASSOS NETO, 2001) alegava que a capoeira promovia um desenvolvimento harmonioso do corpo e dos sentidos, isto é, “à disciplina do corpo correspondia a do caráter”.

Nota-se aí o discurso médico-higienista de que Vargas se utilizará em alguns anos associado ao da educação física. Essa disciplina seria uma medida necessária para o aprimoramento físico e moral da ‘raça’.

⁴⁴ “Marginal” aqui não se refere a classes sociais subalternas, uma vez que já elucidamos o caráter não estritamente negro do jogo a partir da segunda metade do século XIX.

É interessante ressaltar que o discurso policial do período, evidenciado a partir das ocorrências e relatórios das autoridades, expõe o caráter combativo da capoeira, enquanto a fala dos cronistas europeus que passaram por aqui, apesar de remarcarem esse lado da capoeira, referem-se também ao seu caráter lúdico, mencionando sua atuação em espetáculos públicos.

Nos carnavais, desfiles de bandas, paradas em festas populares, dizem os estrangeiros, os capoeiras iam à frente do grupo dançando, correndo ‘de forma brincalhona’ com as navalhas abertas. Esses símbolos que distinguiram os capoeiristas produziam um “desfile negro” em meio ao “desfile branco”. Aí, encontramos, portanto, se considerarmos que a afirmação étnica implica em disputa por espaço social e de poder, o perigo que os capoeiras representavam aos brancos, quando se tornaram incômodo e eram perseguidos severamente pela polícia (REIS, 1993).

Por volta dos anos 30, a literatura sobre capoeira era incomum e, junto com seu sumiço, as referências aos antigos nagoas e guaiamus tornaram-se raras e esparsas, eles passando a ser tratados como uma cultura perdida.

Apesar disso, dentre as cantigas das rodas de hoje em dia, há talvez uma única que alude explicitamente à malta dos guaiamus permanecendo como rara lembrança da capoeira carioca na memória do jogo brasileiro. Ela é cantada geralmente durante um jogo de desafio, pois sua letra “supõe um confronto entre o siri-de-mangue (maior espécime da família dos siris) e o guaiamum (grande caranguejo de coloração azul), apontando para a superioridade desse último” (idem, capt. 2, p. 16).

Olha lá siri de mangue
Todo tempo não é um
Quero ver se você agüenta
Com a presa do guaiamum
Quando eu entro, você sai
Quando eu saio, você entra
Nunca vi mulher casada
Que não fosse ciumenta.

(Cantiga de capoeira de composição anônima apud REIS, 1993, capt. 2, p. 15-16.)

A priorização do caráter lúdico da capoeira não foi uma postura casualmente assumida. Representá-la como um jogo foi uma forma de apropriação simbólica por parte da intelectualidade branca, tendo em vista a sua sinalização como um *esporte nacional*.

É exatamente nesse momento que a *obra de civilização da capoeira* tem início. Essa expressão que Reis (1993) se refere como a lenta operação de transformação de um *símbolo*

étnico em símbolo nacional vai culminar com a institucionalização da capoeira como esporte, em 1972.

Não pulemos etapas, contudo.

Uma das primeiras investigações históricas acerca da atuação dos capoeiras da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, depois que a memória das maltas havia sido desbaratada, foi realizada por Maria Ângela Borges Salvadori (1990, apud REIS, 1993). A autora estabelece um nexos histórico entre os capoeiras das últimas décadas do século XIX e os malandros das décadas de 20, 30 e 40, ambos personagens populares das ruas do Rio de Janeiro. Segundo Salvadori (idem), as duas figuras fazem parte da mesma tradição negra de busca da liberdade. “Assim como os capoeiras, os malandros são definidos por uma recusa em relação ao trabalho regular e pela prática de expedientes temporários que garantem a sobrevivência” (SALVADORI, 1990 apud REIS, 1993, capt. 2, p. 17).

É evidente a ligação entre a capoeiragem e a malandragem cariocas. Vários malandros das primeiras décadas do século eram conhecidos também como exímios capoeiristas, tais como *Madame Satã*, *Sete Coroas* e *Gato Frito*, dentre outros. Salvadori (1990 apud REIS, 1993) usou como fonte histórica, além de composições musicais cujo tema gira em torno da malandragem, processos criminais majoritariamente instaurados com base no artigo 402 do Código Penal de 1890. Todos os réus “autuados naquele artigo (*Perna de Pau*, em 1913; *Bunda de Prata*, em 1918; *Zé Porco*, em 1918; *Olho de Gato*, em 1914 e José de Souza Moreira, em 1915), em suas respectivas cartas de defesa procuraram livrar-se da prisão recorrendo a argumentos e a testemunhas que comprovassem sua condição de trabalhadores, evitando assim a pecha de vadiagem” (REIS, 1993, capt. 2, p. 18).

Enquanto segmentos sociais ligados ao poder tentavam mudar no imaginário social a imagem da capoeira, passando a vê-la como esporte, as classes populares reagem com a construção, popularização e consagração do “malandro”.

O malandro era o herdeiro destronado das maltas cariocas extintas [...] na virada do século XIX para o XX. Agindo individualmente e sem o poder do grupo (e, talvez, dessa forma, não se tornando um risco para a polícia como tinham sido as maltas de capoeiristas), sem o apoio de algum político poderoso, o malandro era um elemento fragilizado que contava apenas com a sua esperteza, sua lábia, seu charme, seu *know-how* do jogo e das mulheres, sua capacidade de apelar inesperadamente para a capoeiragem e para a navalha quando se via acuado e sem possibilidades de resolver a situação ‘na conversa’. (PASSOS NETO, 2001, p. 89)

Fato é que a capoeira carioca tinha ‘caído’ e, apesar de caído bem, a ação policial havia conseguido atomizar as maltas. Não se atuava mais em grupos, era a vez dos indivíduos isolados, mas mesmo assim, Passos Neto (2001) enxerga o lado positivo, afirmando que era uma vitória dentro da derrota daquela estratégia que Manduca da Praia se utilizava ao fazer a vida na capoeira à parte, sendo-o por conta e risco e sem receber influências do movimento local.

Tentando não perder o fio condutor da pesquisa, façamos um pequeno desvio afim de que possamos compreender as imbricadas relações entre malandragem, samba e capoeira. O samba é de origem negra e proletária (MATOS, 1982, p. 25), o que o torna uma manifestação cultural marginal e, conseqüentemente, popular. Essas características, se não o equiparam à capoeira, pelo menos, demonstram alguns de seus aspectos semelhantes. Sabemos que este capítulo é delimitado temporal e historicamente até o início dos anos 30 – escolha feita, devido ao princípio da chamada Era Vargas que trouxe para o país uma série de mudanças sociais, políticas, econômicas, dentre outras – mas, Wilson Batista, sambista, compôs a canção “Lenço de seda” no ano de 1933, quando, afirma Matos (1982), o folclore da malandragem está ainda em plena voga, apesar de começar a apresentar sinais de alterações. A ‘malandragem’ era divertidamente consumida pela sociedade em geral, sobretudo através da música popular. O malandro apresentava uma imagem bem próxima e identificada com a *marginalidade das classes economicamente subalternas* – entre as quais podemos situar o capoeira:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
De ser tão vadio.⁴⁵

Dessa estrofe, podemos retirar elementos que assemelham o malando das primeiras décadas do século XX aos capoeiras das maltas do final do século XIX: o uso do chapéu, o lenço no pescoço, a navalha, o passo gingado, o comportamento provocativo e a consciência de pertencimento a um determinado setor.

Matos (1982) explica que o malandro das canções (o boêmio cantado e decantado pelo universo do samba) tem uma voz cultural muito mais vigorosa do que o dito malandro em carne e osso. Daí, conclui-se que ele é, portanto, em primeiro grau, “um ser de linguagem, uma metáfora

⁴⁵ Canção *Lenço de seda*, composta por Wilson Batista no ano de 1933.

coletivamente instituída e formalizada por alguns: um mito. Esse mito é a encarnação de uma utopia comunitária, mas também de uma crítica velada da sociedade global” (idem, p. 186)

A malandragem é descrita como uma comunidade, assim como os capoeiras, que raramente tem direito à voz na cultura oficial – ou seja, os malandros são um grupo urbano, negro ou mestiço, marginalizado pela cultura dominante, que quer se fazer ouvir. Para se fazer ouvir em um sistema como o da época – e o nosso atualmente –, era “preciso passar pelas frestas, servir-se de uma linguagem da fresta” (idem).

A ideologia que sustenta o sistema sócio-econômico em vigor é constituída de valores que se querem absolutos e permanentes, diz Matos (1982), além de se pretender enraizada em uma Verdade, como a voz do Bem que se opõe ao Mal. Fazendo referência e tomando por base Sodré (1998), podemos acrescentar que o sistema de poder da cultura ocidental se apóia em uma estratégia de disjunção, “na redução da heterogeneidade simbólica a um esquema de divisões binárias [...], segundo o qual uma identidade só pode existir disjuntivamente como ‘ou isto ou aquilo’ [...]” (1998, p. 55), isto é, ou é ‘bom’ ou é ‘mau’. Matos (1982) acrescenta que quanto mais sólida for a Verdade, o modelo do que constitui o Bem, mais cerradas são as articulações entre os elementos que a sustentam e integram.

Explica-se: as funções sociais que assumem os elementos que sustentam tal modelo, se associam de maneira tão intrincada e disjuntiva, que se reforçam simultânea e mutuamente. Não é possível, dessa forma, ter Dignidade, sem que se seja honesto. Não é possível amar, sem ser Leal. Então, Matos (1982) conclui que “o discurso que legitima o poder e a meritocracia oficiais é profundamente monológico, e aí reside a sua fortaleza” (idem, p. 186).

Qualquer discurso que objetive se contrapor ao oficial não pode, portanto, se utilizar dos mesmo artifícios: partindo de uma classe econômica e politicamente subalterna, o recurso para se fazer presente e expressivo é a *dissonância sutil*. É essa a arma do malandro: na tentativa de se opor ao sistema moral rígido, “seu discurso busca justamente o oposto de qualquer moral, o descoroamento de toda verdade. Ele procura ser um discurso em movimento constante, um discurso dialógico” (idem), uma fala ambígua, dúbia.

Não há nada que desnorteie mais a cultura do Ocidente do que as *aparências*, consideradas já na Idade Média como pertencentes às esferas do demoníaco (SODRÉ, 1983). Vivemos em uma *cultura do sentido finalístico*, isto é, em que se procura o tempo todo “capturar o movimento agonístico da linguagem, *atribuindo-se sentido a tudo*” (idem, p. 112, grifo nosso).

No fim das contas, “ter sentido” é o sentido último. Muniz Sodré (1983) nos diz que a cultura ocidental se tem apoiado na rejeição ao segredo, à troca imediata e reversível, à dubiedade, edificando como dogmas a profundidade das coisas, o desvendamento dos mistérios, a irreversibilidade, a interpretação. Nada pode ser deixado ao acaso, tudo deve ser explicado, pois tudo o que é passível de ser dito é explicável – principalmente o sentido.

“É por isso que toda concretude, toda reversibilidade, toda recusa de acumulação de excedentes (que gera abstração de valor) desafiam o poder ocidental sobre o sentido” (idem, p. 115). A malandragem, a capoeira, as culturas negras em geral, assumem esse aspecto e vão de encontro ao Ocidente. A nítida ligação que se faz entre a capoeira carioca e a malandragem no Rio de Janeiro do começo do século faz com que ambas manifestações sejam um “discurso em movimento constante, dialógico”, como dissemos ao citar Matos (1982) acima.

Retomando a linha histórica, com a capoeira carioca desbaratada, poucos foram os reaparecimentos de notoriedade. Alguns capoeiristas ressurgiram na *Revolta da Vacina*, em 1904; outros, na *Revolta da Chibata*, em 1910. Ambos motins eram reações populares aos esforços governamentais em tornar o Rio uma “Europa possível”, sem levar em consideração os anseios da população.

Em 1902, Pereira Passos foi nomeado prefeito do Rio de Janeiro pelo então presidente da República, Rodrigues Alves, e passou a administrar uma cidade que estava com grandes dificuldades estruturais. O Rio preservava uma estrutura de cidade colonial, apesar de possuir quase um milhão de habitantes carentes de transporte, abastecimento e escoamento de água, programas de saúde e segurança. O centro da cidade estava infestado de cortiços que, devido à insalubridade, eram focos de epidemias de febre amarela, varíola e cólera. O prefeito, então, assumiu com o objetivo de realizar uma reforma urbana que ficou conhecida como “Bota-abaixo” e que tinha por objetivo o saneamento, o urbanismo e o embelezamento da capital. A finalidade era colocar o Rio nos moldes franceses, inspirando-se nas reformas parisienses de Haussmann.

Em quatro anos, Passos deu um novo rosto ao Rio: os cortiços e ruas estreitas e escuras deram lugar aos grandes *boulevards*, com enormes edifícios. Após as obras urbanísticas, que socialmente significaram a expulsão de vastos contingentes populares de suas habitações para darem passagem ao “progresso” e ao “moderno”, Oswaldo Cruz executou o saneamento da cidade. Nesse sentido, aprovou-se, em outubro de 1904, uma lei instituindo a vacinação obrigatória contra a varíola – o estopim para uma revolta popular que tomou as ruas e elegantes

avenidas de assalto em manifestação indignada contra as imposições governamentais. A vacinação era feita de maneira compulsória, com os sanitaristas chegando ao ponto de invadirem as casas dos populares e vacinarem à força a população, vista como uma ‘gentalha’ incapaz de compreender as benesses da moderna ciência européia. A revolta não tinha objetivos específicos e seu líderes também não puderam ser identificados, de certeza, só se tem o aspecto violento do levante.

A luta no centro do Rio durou quatro dias e Moura narra que Manduca (outro que não o “da Praia”), Pata Preta, capoeiristas e vagabundos da Saúde integraram os revoltosos cujos nomes saíram nos jornais, “erguendo uma bandeira vermelha na barricada da rua da Harmonia, derrubando bondes no Largo do Rossio, jogando saco de rolhas roubados contra os cavaliços embalados” (1995, p. 141).

Em novembro de 1910, um outro levante tomou as atenções dos habitantes da capital federal. Marinheiros a bordo de navios de guerra da Marinha eram submetidos a um velho regimento disciplinar que, entre outros exageros, previa castigos corporais (sempre eles) violentos com a utilização da chibata, mesmo para infrações leves. O mau tratamento dado aos marujos aliado às más condições de alojamento e alimentação, serviu de estopim para a revolta que eclodiu sob o comando de um marinheiro negro, chamado João Cândido.

O líder tomou três cruzadores fundeados na Baía de Guanabara e voltou os poderosos canhões na direção da cidade do Rio, enviando um comunicado ao então presidente Hermes da Fonseca, exigindo a reforma do “código moral e vergonhoso” que regia a marujada. Os revoltosos foram formalmente atendidos, mas por ocasião de greves operárias ocorridas nas capitais meses seguintes à revolta, comandadas por organizações do proletariado, o governo decretou estado de sítio e intensificou as medidas repressivas, aproveitando para punir os marinheiros envolvidos com a revolta anterior. João Cândido foi preso e torturado.

Ainda sobre os feitos dos capoeiras no Rio de Janeiro nos primeiros 40 anos da República, temos notícia de um episódio que contribuiu decisivamente para a credibilidade, a difusão e o renascimento da capoeiragem, que atravessava a fase de declínio e ostracismo desde os tempos da ação implacável de Sampaio Ferraz. Foi uma luta entre um negro chamado Ciríaco contra o japonês, campeão de Jiu-jitsu, Sada Miako, que se deu em 1909 no Concerto-Avenida-Teatro, da qual existe mais de uma versão. O objetivo aqui, no entanto, é apenas mencionar o evento e não defender nenhuma perspectiva. É sabido que, no embate, Ciríaco venceu o japonês; alguns dizem

que com apenas um golpe, outros dizem que ele se utilizou de artifícios que não apenas uma pancada, cuspidno no rosto do oriental, visando desnorteá-lo.

Fato é também que, de acordo com Moura, por causa da vitória no embate, Ciríaco se tornou alvo de todas as atenções , principalmente porque vários capoeiristas já tinham sido postos fora de ação pela destreza, habilidade e vigor dos golpes demolidores de Sada Miako” (1999 apud PASSOS NETO, 2001, p. 93)⁴⁶.

Depois desses esclarecimentos de ordem histórica, retomemos o pensamento de Reis (1993) que afirma a ligação entra a capoeira carioca e a malandragem no começo do século. Houve por conta disso uma desqualificação do jogo da capital, que foi, mais tarde, no vindouro Estado Novo, preterido pelas autoridades em favor de uma ‘autêntica’ capoeira baiana. É curioso como esse capoeiragem carioca foi praticamente apagada da memória oficial, da memória da capoeira e da memória da própria malandragem. Passos Neto (2001) explica que o desaparecimento da memória oficial é fácil de entender, uma vez que a capoeira das maltas estava intrinsecamente ligada à vadiagem e à navalha.

Por conseguinte, com relação ao sumiço na memória da própria capoeiragem, Reis (1997) aponta a *tradição inventada*, passada despercebida pelos estudiosos, que defende a autenticidade da capoeira baiana. Isto é, muitos capoeiristas acham que aquela capoeira é mais pura que a carioca – a do século passado, que desapareceu com a perseguição policial e ainda, dentro da capoeira baiana, acham que a angola é mais pura que a regional.

A parte mais interessante, no entanto, é a da dissipação do jogo do imaginário da própria malandragem carioca, menos de vinte e cinco anos após seu apogeu (1890) e que ainda não foi devidamente estudada. Matos (1982) quase nada menciona os capoeiras ao tratar da malandragem do Rio de Janeiro em seu *Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, cujo título é auto-explicativo.

Como mencionamos, um dos maiores e mais famosos malandros cariocas foi *Madame Satã*, João Francisco dos Santos, (1900-1976), tendo imperado na Lapa especialmente entre 1920 e 1950.

“E, paradoxalmente, apesar de ter vivido como pivete de rua e mais tarde como valente e leão-de-chácara, a partir de 1913, na Lapa (sede das mais famosas maltas e vizinha do

⁴⁶ Para a descrição detalhada do caso da luta entre o negro Ciríaco e o diplomata japonês Sado Miako, cf. **PASSOS NETO**, Nestor Sezefredo dos. *Jogo corporal e comunicultura: a capoeira como fenômeno civilizatório com real aptidão comunicativa e transcultural*. Rio de Janeiro, 2001. 300f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, p. 92-95)

bairro da Glória da famigerada ‘Flor da Gente’), apesar de citar malandros e bandidos famosos em suas memórias, ditadas a Silvia Paezzo⁴⁷; apesar de ter feito um logo depoimento ao Jornal *O Pasquim* e de ter uma breve biografia⁴⁸ editada nove anos após sua morte, Satã nunca mencionou – uma só vez que fosse – as maltas que tinham sido extintas menos de dez anos antes dele cair nas ruas onde morava e dormia, pivete e ladrãozinho de pequenos furtos. Era como se aquelas maltas nunca tivessem existido.” (PASSOS NETO, 2001, p. 96)

Em suas memórias, a capoeira é citada apenas duas vezes: ao descrever sua estratégia de briga com saltos e esquivas e a capoeira aprendida na rua; e quando um jovem malandro insiste em aprender o jogo com ele, ao que Satã reage dando-lhe uma banda e um tombo, e o envia “para os capoeiras do cais do porto”. O malandro – negro, forte, parrudo e de cabelos longos e lisos – foi o primeiro artista travesti do Brasil e, entre idas e vindas, passou mais de 27 anos detido no cárcere. De acordo com um depoimento seu:

“Fui me formando malandro. Malandro, naquele tempo, não queria dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha [...]. Mas quando eu falo em respeito, não estou dizendo ‘amizade’, que isso não existia. E o respeito vinha do medo.” (PAEZZO, 1972, p. 17 e 72)

Ao mesmo tempo em que a malandragem ia surgindo nos morros e no centro durante a década de 1920, ia se formando a primeira geração de sambistas do morro, também malandros. Durante a década de 30, diz Madame Satã a Durst (1985), o malandro fora rei, enquanto nos anos 40, ele se disfarçou num discreto e respeitável terno de linho, imagem que permanece até hoje no imaginário social.

Cada malandro tinha a sua área de influência, locais onde eram vistos como protetores de variados estabelecimentos. Satã cita Saturnino na Praça Onze, Gavião Branco e Gavião Preto na Saúde, Henrique Fin-fin na Praça Mauá, Brancura, protetor dos estabelecimentos voltados para a prostituição do baixo meretrício, Índio da Carmange, Tinguá, dentre outros. Refere-se também a Sete Coroas, seu mestre na fina arte da malandragem: no jogo, navalha, rasteira e valentia. Durst (1985) resume o significado de Madame Satã ao dizê-lo símbolo de marginalidade, usando cabelos pelos ombros 40 anos antes que os *hippies* o fizessem e destruindo a socos de canhota o estereótipo do homossexual frágil e delicado.

⁴⁷ PAEZZO, Silvia. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

⁴⁸ DURST, Rogério. *Madame Satã*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Poderíamos nos alongar demais se intentássemos citar as várias histórias de malandragem a que tivemos acesso, mas não o faremos, pois cremos já ter ressaltado o aspecto pertinente do assunto. É inegável a ligação que a capoeiragem carioca manteve com a malandragem. Em diversos signos podemos apreender as semelhanças: o trajar, a navalha, a mobilização das classes subalternas, a valentia, a arruaça, a impetuosidade, o andar gingado e por aí vamos. Infelizmente, nos deparamos com um momento em que a memória passou por cima da história e em que a invenção de um passado, de uma tradição não foi contida pelos fatos históricos.

A negação da capoeira carioca como tradição apaga uma parte importante da memória negra de resistência, o que não nos faz ignorar que os malandros que viveram e ‘protegeram’ a Lapa são um elo de ligação entre as maltas do século passado e as academias de capoeira que irão começar a se alastrar no Rio, já na década de 1930, com Sinhozinho – a capoeira-luta sem berimbau ou ritual –, na de 1950, com Artur Emídio – capoeira de Itabuna, similar à de Bimba –, e, na década de 1960, com o Grupo Senzala, tão influenciado pela capoeira Regional.

Falta certeza histórica, mas o saber da capoeira “enxameou” o universo do samba, da malandragem e da capoeiragem das décadas de 30, 40 e 50 no Rio de Janeiro. A invenção da tradição que afirma ser a capoeira baiana genuína foi um processo conjunto que aconteceu tanto na capital, quanto na Bahia e que teve o respaldo da própria capoeiragem e das autoridades.

4.3 PERNAMBUCO

No Recife, durante os desfiles de bandas à ocasião do Carnaval, os moleques que saíam à frente dos blocos – “moleques de banda” – ao se depararem com um grupo oponente, davam início a brigas violentas. Carneiro conta:

As bandas rivais do Quarto (4º. Batalhão) e do Espanha (Guarda Nacional) desfilavam no carnaval pernambucano protegidas pela agilidade, pela valentia, pelos cacetes e pelas facas dos façanhudos capoeiras, que aos saracoteios desafiavam os inimigos:
Cresceu,
caiu.
Partiu,
morreu. (1971, p. 8)

O desbaratamento da capoeira pernambucana se deu, mais ou menos, em 1912, coincidindo com o nascimento do passo ou frevo, que pode ser interpretado como legado da capoeira. Diferentemente do Rio e da Bahia, a capoeira recifense não sobreviveu à perseguição

policial. A polícia foi acabando, paulatinamente, com os “moleques de banda de música” e com os seus líderes, Nicolau do Poço, João de Totó, Jovino dos Coelhos, até neutralizar o maior de todos eles, Nascimento Grande (CARNEIRO, 1971).

Esse último era o mais temido capoeirista pernambucano. Alguns dizem que foi morto durante uma perseguição policial, enquanto outros afirmam que ele fugiu para o Rio, onde teria vivido até a velhice. Nascimento Grande nunca havia perdido ou recusado uma só luta. Era honesto e protegido por políticos influentes. Muitos afirmavam que tinha ‘corpo fechado’ e que trazia pendurado ao pescoço um amuleto, contendo um pedacinho do “Santo Lenho”. Não foram poucos os adversários que tentaram matá-lo, entre eles, Corre Hoje e Antônio Padroeiro.

Dos pólos de que temos notícia, Recife é o de que menos temos informação – a capoeira pernambucana foi extinta pela perseguição policial, só voltando a ser praticada e notada nas décadas de 60, 70 e 80, quando capoeiristas baianos e cariocas migraram para aquela capital, estabelecendo-se e criando uma nova linhagem.

A fim de que possamos concluir o pensamento desenvolvido neste capítulo, é interessante acrescentar que foi assim que a capoeira passou a ser apropriada como uma luta esportiva – cujas regras foram inspiradas no boxe –, com local de exibição e trajes adequados à prática, com regras a serem observadas durante os embates comandados por um árbitro. Reis, no entanto, destaca que na capoeira pensada como ‘esporte branco’, a ambigüidade desaparece: deixa de ser performance artística, marcada pela música e dança e perde seu caráter ofensivo e imprevisível de luta, uma vez que agora as regras esportivas impõem início e fim dos combates (1993, capt. 1, p. 51).

Para a recém-nascida e pretensamente igualitária sociedade republicana, a ‘capoeira bárbara’ – a capoeira-luta difundida e desbaratada no Rio de Janeiro – deveria se civilizar, abrindo mão das suas origens étnicas e do seu caráter combativo, para tornar-se nacional e mestiça no século XX.

Todo o processo que fez com que a capoeira tenha saído do rol dos crimes se deu nesse período: no começo, o ‘medo branco’ da onda negra era muito grande, o que diminuiu nos anos 20 e 30. A capoeira, regrada e metodizada, permitia que negros e brancos conhecessem as regras do jogo e que ela não fosse verdade apenas para uma parcela da população. Ao se tornar esporte,

o regulamento deveria ser respeitado e a competição pressupunha um reconhecimento explícito de igualdade de condições dos desportistas – ou seja, eles passariam a se reconhecer como iguais.

Reis (1993) diz que os *capoeiras* passaram a ser *capoeiristas*, ao mesmo tempo em que as navalhas saíram dos bolsos e dos pés para enfeitarem as paredes das academias a fim de ‘manterem viva’ um memória negra (forjada pela repetição). As demonstrações públicas não eram mais surpreendentes nem vitimizam transeuntes: a graça, a partir de então, era mostrar para o resto do país e para o mundo que o Brasil tinha cultura nacional e criara uma manifestação com a qual o povo se identificava.

Quem pensasse em capoeira deveria, automaticamente, associá-la à luta brasileira, da mesma maneira como, perdoem-nos a comparação, o tecido *jeans* é norte-americano e o queijo *camembert* remete imediatamente à França. Cada país se apropria de seus signos, das manifestações do seu povo em busca de uma identidade – elemento fundamental sobre o qual se calca a crença inquestionável na nação.

A capoeira regradada passo a permitir o convívio pacífico entre brancos e negros, uma vez que ambos eram ‘igualmente’ cidadão brasileiros. O que, na verdade, se constituiu um problema para os mecanismos de controle social, pois uma identificação cada vez maior do indivíduo era requerida no interior do corpo social. Os que não se enquadrassem na nova ordem modernizadora deveriam ser excluídos dela – o que explica a criminalização e o encarceramento dos capoeiras, de acordo com o Código de 1890 e com a reiteração de 1893 que criava as ‘colônias correccionais’ para “capoeiras, vagabundos e vadios” (REIS, 1993, capt. 1, p. 53).

5 OFICIALIZAÇÃO, NEGOCIAÇÃO E NEGAÇA (1930 – 1960)

Como mais um exemplo na história brasileira daquilo que explicamos no capítulo anterior ser resultado de um processo de modernização que seguiu uma “via prussiana”, em 1930, as elites se articularam e fizeram a revolução antes que o povo a fizesse. Para que não escapasse ao controle, a classe dominante entrou em acordo e assumiu a liderança ‘revolucionária’ para que as transformações pelas quais o país fosse passar não saíssem do controle. Em outubro de 1930, o alto-comando das Forças Armadas no Rio de Janeiro deu um golpe no governo, depôs Washington Luíz e impediu a posse de Júlio Prestes. Em alguns dias, Getúlio Vargas foi empossado presidente provisório da República.

Ele representava as oligarquias, setores sociais urbanos e o tenentismo aparentemente vitorioso dentro das Forças Armadas. Todas essas forças tinham em comum a oposição que, por algum motivo, fizeram ao último governo da República Velha. O novo governo surgira de um movimento que havia aglutinado diversas forças sociais e instituições que, por sua vez, reivindicavam a participação política em um cenário dominado exclusivamente pela oligarquia cafeeira.

No entanto, a ‘revolução’ estava longe de representar um rompimento decisivo na história do país, uma vez que a permanência de pessoas e grupos ligados à velha ordem era marcante. Coutinho (1990) afirma que todas as grandes alternativas concretas vividas pelo Brasil, direta ou indiretamente ligadas à transição ao capitalismo, encontraram uma resposta à *prussiana*, na qual a conciliação *pelo alto* não camuflava a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas as classes e camadas sociais *de baixo*. Como já falamos, esse é um conceito ampliado de Lukács, isto é, a generalização da via prussiana leninista, que não deve ser limitada à questão agrária em sentido estrito, para a qual foi concebida. Para Lukács, ela deveria ser “aplicada a todo desenvolvimento do capitalismo e à superestrutura política” (idem, p. 42-43) assumida na moderna sociedade burguesa.

O Brasil, mais uma vez, transitava de uma fase do capitalismo à outra segundo o modelo da “modernização conservadora” prussiana. Entre as várias conseqüências dessa via, a de maior relevância no plano da cultura já havia acontecido no país na transição ‘pelo alto’ de 1889: dado que o instrumento e o local da conciliação de classes sempre foi o Estado, já se havia verificado – em se tratando da postura dos aparelhos burocráticos e militares que exerciam a dominação

através do Executivo diante da capoeira – um fortalecimento da “sociedade política”, em detrimento da “sociedade civil”. Esse modelo de evolução política e seus resultados já haviam sobredeterminado, e de certa forma alterado, o modo de relacionamento entre os intelectuais e as classes sociais.

A intelectualidade representante das classes populares já havia sido assimilada e já pensava a identidade nacional – no que se inclui conceber a capoeira como esporte – em um molde distorcido, uma forma de apreensão tendenciosa à hegemonia cultural da classe dominante da realidade. Os intelectuais que se recusavam à cooptação eram fadados à marginalidade no plano cultural. Depois da ‘revolução’ de 30, o Brasil viveu um momento de ‘despertar nacionalista’. A partir da Segunda Grande Guerra, os esforços para a construção de uma consciência nacional se multiplicaram.

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofreu mudanças profundas – os processos de urbanização e de industrialização se aceleraram, uma classe média se desenvolveu e surgiu um proletariado urbano. Com o movimento de 1930, as mudanças que vinham ocorrendo foram orientadas politicamente e o Estado procurou consolidar o próprio desenvolvimento social. Ortiz (2006) afirma que, dentro desse novo quadro, as teorias racionlógicas tornaram-se obsoletas, sendo preciso superá-las. A realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil.

Na trajetória do pensamento sobre a identidade nacional jamais deixou de existir a idéia de mestiçagem. Principalmente depois de 1930, quando o elemento mestiço ganhou uma importância na concretização da imagem do povo nacional. As obras de Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, em especial *Casa Grande e Senzala* deste último, vêm atender essa nova demanda interpretativa. Na perspectiva de Ortiz, Hollanda e Prado Júnior estão na origem da instituição universitária brasileira, sendo fundadores de uma nova linhagem, “que busca no universo acadêmico uma compreensão distinta da realidade nacional” (2006, p. 40). Ambos representam ruptura pelo espaço social que criam e que dá suporte as suas produções.

Já Freyre representaria o ápice de uma outra vertente, iniciada ainda no século XIX e que se prolonga até hoje como discurso ideológico: é continuidade, permanência de uma tradição e não é por acaso que ele produz fora da universidade. Freyre *reinterpreta*, diz Ortiz (2006), a mesma problemática proposta pelos intelectuais do final do século, que é a tentativa de compreender o Brasil, não mais em termos raciais, e, sim, a partir de uma perspectiva culturalista.

O conceito de *cultura* eliminou algumas dificuldades que o conceito de *raça* impunha. Freyre transformou a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que vinha há muito tempo sendo delineada. O Brasil já não passava por um período de transição e o Estado buscava orientar o rumo que as mudanças tomavam. O mito das três raças tornava-se plausível e podia se atualizar como ritual (ORTIZ, 2006). A ideologia da mestiçagem foi, então, reelaborada, podendo difundir-se socialmente e se tornar senso comum, “ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional” (idem, p. 41).

Casa Grande e Senzala transforma o nacional em unicidade. Nos anos 30, procura-se transformar radicalmente o homem brasileiro: ‘preguiça’ e ‘indolência’, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho. Ortiz (2006) afirma que essa mentalidade se constitui na pedra de toque do Estado Novo – o mesmo processo podendo ser identificado na ação cultural do governo de Vargas, por exemplo na ação que se estabelece em direção à música popular.

Lembremos que, principalmente no Rio de Janeiro, a figura do malandro havia assumido um forte papel social. É justamente nesse período, com a presidência de Getúlio, que a “música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira” (idem, p. 43). O que se passa a assistir nesse momento é uma transformação cultural profunda, pois se busca adequar as mentalidades às novas exigências de um Brasil ‘moderno’.

O movimento de 30 acentuou o processo de unificação nacional, o que é visto pelo pensamento tradicional como uma tendência “totalitária” que se contrapõe à natureza brasileira da unidade na diversidade.

Djacir Menezes (apud ORTIZ, 2006, p. 104), traçando uma breve história dos intelectuais brasileiros, descobre que a partir da revolução de 30, o tipo tecnocrata de pensamento se impôs através de intelectuais que careciam de ‘cultura geral’, que não possuíam uma ‘consciência de processo’, que, por sua vez, havia se tornado a meta do sistema educacional brasileiro. As universidades se especializavam e perdiam o aspecto qualitativo da cultura. A técnica passou a ser quantidade, isto é, massificação, progresso material, ideologia do valor numérico. Desmassificar seria destacar a personalidade, em particular a brasileira, do processo de uniformização cultural. (ORTIZ, 2006, p. 104)

Especificamente na capoeira, a idéia encontrada no pensamento de Gilberto Freyre (as diferenças são homogeneizadas por uma solução de compromisso idealizada) aparece como uma valorização do mestiço associado à imagem do capoeirista e da própria capoeira. Para isso, Passos Neto cita Luis Edmundo (1880-1961), no *Rio de Janeiro do tempo dos Vice Reis*:

O capoeira, sem ter do negro a compleição atlética, ou sequer a fisionomia rígida e sadia do fidalgo português, é no entanto um ser que toda gente teme e a própria justiça, por cautela, respeita. Encarna o espírito da aventura, da malandragem, da fraude; é sereno e arrojado... Toda sua força reside nesta destreza elástica que assombra e adiante da qual o tardo europeu vacila e atônito o africano se transtroca. (2001, p. 109)

A mestiçagem, diz Sodré, como paradigma cultural não é um fenômeno exclusivamente brasileiro. A partir de 1920, a idéia já aparecia no horizonte da modernização e homogeneização do Estado nacional como um recurso ideológico para a neutralização da “força fragmentadora do pluralismo etnocultural e reforçamento da unidade orgânica do Estado” (1999, p. 105). O sujeito negro é valorizado “enquanto ‘reagente químico’ para a mestiçagem”, para a formação de uma futura “terceira raça”.

Passos Neto (2001) explica que ser brasileiro nesse período era, antes de tudo, pertencer ao território nacional. Fundava-se uma *territorialidade* própria, distinguindo seu grupo humano do restante do corpo social; e um *temporalidade*, em que mortos, vivos e mesmo não-nascidos integravam esta dimensão. Isso fazia parte de uma “perspectiva da lógica patrimonial”, concluída por Sodré (apud PASSOS NETO, 2001, p. 111). A partir desta perspectiva, tem-se algumas obras clássicas da produção intelectual brasileira e também fragmentos provenientes dos dispositivos de produção de sentido montados por meios de comunicação de massa – em especial, a imprensa –, focalizando a capoeira como uma ação típica dos mecanismos do pensamento identitário de 1930 a 1950. Em contrapartida, temos as estratégias de mediação da capoeira por determinados segmentos e alguns capoeiristas célebres.

Com o mito das três raças difundido na sociedade, permitiu-se aos indivíduos das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles mesmos vivenciavam. Isso colocava um problema interessante para os movimentos negros, como afirma Ortiz (2006). Pois, na medida em que a sociedade se apropriava das manifestações de cor e as integrava no discurso unívoco do nacional, elas perdiam sua especificidade. É isso que Vargas fará à capoeira, como veremos mais adiante.

Tem-se insistido muito sobre a dificuldade de se definir o que é o negro no Brasil, pois o impasse não é simplesmente teórico. As ambigüidades da própria sociedade brasileira se refletem na dificuldade da construção de uma identidade nacional mestiça, que deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor.

A partir do momento em que a capoeira é apropriada pela intelectualidade e transformada em esporte oficialmente nacional, seu caráter de luta e resistência se esvazia – não totalmente, mas significativamente.

O problema com que os movimento negros se deparam hoje em dia é de como retomar as suas diversas manifestações culturais, que já vêm muitas vezes marcadas com o signo da brasilidade. Podemos citar, por exemplo, a forma como a capoeira é interpretada no exterior: qualquer estrangeiro que já tenha tido algum tipo de contato com o jogo, certamente saberá dizer a origem da brincadeira. “É brasileira, é jogo praticada na terra de São Salvador.” Depois da afirmação da brasilidade da arte, é que virá sua identidade negra, pois, ao longo dos anos de ressignificação, a capoeira perdeu, sim, grande parte do seu caráter negro. Caráter este que resiste em alguns signos do jogo, como a instrumentalidade, a corporalidade, a sedução, a mandinga, a malícia, o axé.

A capoeira foi de tal forma apropriada – e não vemos nisso um problema, pois, caso o fizéssemos, estaríamos invertendo o preconceito – pelo homem branco, desde os finais do século XIX, que se encontrar uma roda onde haja somente homens negros é bastante difícil, senão impossível. A questão de que gostaríamos de tratar aqui não é, de maneira alguma, a inclusão de brancos, pardos, orientais ou arianos na luta – o que vem à análise é a tentativa de compreender até que ponto a simbologia, os elementos que compunham a capoeira em seus primórdios foram reelaborados perdendo ou não a sua real significação. Até que ponto se joga capoeira hoje trajando uniformes e em bairros da elite carioca tendo na mente – e principalmente no corpo – a consciência de se estar perpetuando uma ‘vadiação de negros’?

Não responderemos aqui a essa questão, pois ainda nos falta um pouco de história até que cheguemos aos dias de hoje, mas, desde esse momento, já podemos repensar as interpretações que a capoeira veio recebendo ao longo dos tempos. Já que a partir do governo Vargas, o jogo se ressignificou de uma das maneiras mais radicais em sua história: de crime passou a símbolo nacional.

Com relação à resignificação, Ortiz (2006) afirma que o mito das três raças é exemplar, uma vez que não somente encobre os conflitos raciais, como possibilita a todos que se reconheçam como nacionais, já que negros, brancos e mestiços são brasileiros. A noção de mestiçagem engloba, neste sentido, outras idéias e traveste o significado de termos como ‘democracia’ e ‘liberdade’. Não é por acaso que os movimentos negros denunciam o racismo do conceito de ‘democracia racial’, pois ele unifica heterogeneidade e harmonia.

“A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições, uma vez que a síntese oriunda do contato cultural transcende as divergências reais que porventura possam existir” (ORTIZ, 2006, p. 95). A imagem de um Brasil das raças exprime o contato entre os povos como uma “aculturação harmônica dos universos simbólicos”, sem que as situações reais que orientam os contatos culturais sejam levadas em consideração. Para que possamos compreender essa situação, é preciso elucidar o conceito de *aculturação*, com a ajuda de Ortiz:

[...] quando se define o contato cultural como a conjunção de dois ou mais sistemas culturais autônomos, o que se está fazendo é dissociar a cultura da sociedade. Não se considera, assim, as “situações” histórico-sociais no interior das quais se realiza o contato. Na verdade, cultura do “homem branco” não entra simplesmente em contato com a do “homem negro”, existe uma rede de relações sociais que os transcendem para apreendê-los [...]. O que o conceito de aculturação pressupõe é um mundo onde não se manifestam as relações de poder. Esta ausência é compreendida pela ideologia tradicional como sendo um indício de democracia. (idem, p. 95)

Feito isto, voltemos à história. Vargas buscou aproximar-se dos setores populares urbanos: no início do governo ‘revolucionário’ e durante seus primeiros anos de poder, o presidente fez apelos às classes trabalhadoras urbanas, acenando com a possibilidade de criar benefícios e até leis favoráveis a elas. Esboçava-se o *populismo*, que se tornou característica dominante da Era Vargas.

Depois da ‘revolução’, uma nova Carta Constitucional só foi elaborada em 1934, a partir de quando Getúlio passou a governar oficialmente. A Constituição previa para o ano de 1937 a realização de eleições presidenciais sucessórias, mas Vargas passou a evidenciar suas pretensões continuístas que, juntamente com outros interesses políticos de instituições favoráveis a ele, culminaram com a instauração da ditadura do Estado Novo que durou até 1945.

Dentro deste cenário implementado pelos setores hegemônicos, podemos distinguir as trajetórias e estratégias de Mestre Bimba e Mestre Pastinha no início do que Passos Neto (2001) chama de *Era das academias*.

Curiosamente, a expansão e o desenvolvimento da capoeira nas décadas seguintes à descriminalização assume uma postura voltada à lógica capitalista – uma das principais diretrizes é a afirmação do individualismo – sedimentada em valores importados do ‘esporte contemporâneo’ e na criação de uma hierarquia e burocracia.

5.1 “É JOGO PRATICADO NA TERRA DE SÃO SALVADOR”

Segundo afirmação de Passos Neto (2001), enquanto no resto do país ocorria uma marginalização progressiva dos indivíduos negros, na Bahia, desenvolveu-se até o final dos anos 30 uma pequena burguesia negra, da qual Mestres Bimba e Pastinha não faziam parte. Nesses anos, as instituições afro-brasileiras, na Bahia, viviam um processo de expansão e de reatualização das estratégias de resistência cultural. Essa movimentação dava-se sob o comando de grandes personalidades negras como Mãe Aninha, Martiniano do Bonfim e também Mestre Bimba – todos pelejavam em prol da afirmação social da cultura negra.

Na primeira década do governo varguista, a crônica baiana da capoeiragem registrou uma série de fatos importantes e transformadores. Em 1936, por exemplo, torneios de lutas no ringue foram realizadas no Parque Odeon da Sé e Bimba sagrou-se campeão baiano. Essa ‘eficácia’ da capoeira empolgava a intelectualidade da época agregando mais justificativas para que ela fosse incorporada ao rol de símbolos nacionais. O mestre também ajudava a mudar o panorama da capoeira na Bahia, transformando o perfil de seus praticantes: antes da década de 30, ela era quase que exclusivamente praticada por africanos e seus descendentes, além de a identidade do capoeirista ser usualmente associada à figura dos ‘valentões’ – capoeiras que fizeram nome e glória no estado durante as duas primeiras décadas do século XX.

Os dois maiores expoentes da capoeira no século XX são os Mestres Bimba (1900-1974) e Pastinha (1889-1981), nascidos e formados capoeiras na Bahia, no período da criminalidade.

Esses e outros mestres baianos, como Noronha, Maré e Aberrê, ocuparam a cena principal da capoeiragem e colaboraram para reinterpretar os usos e os costumes, indicando-lhes novas possibilidades, minando a resistência social e vencendo a perseguição policial (ABREU, 1999).

Mestre Decânio (1996 apud PASSOS NETO, 2001), discípulo de Bimba, explica que Mestre Pastinha enfatizou os aspectos metafísicos, éticos e até religiosos da capoeira, preocupando-se com a perpetuação da sua obra; enquanto Mestre Bimba dedicou-se aos

componentes pragmáticos, à legalização da prática, ao aperfeiçoamento da técnica e a sua aplicação na defesa pessoal. As duas correntes fundadas pelos mestres complementam-se, garantindo à capoeira a unidade enquanto *jogo e luta*.

Mestre Acordeon (1986 apud PASSOS NETO, 2001), também discípulo de Mestre Bimba, concorda com a questão da complementaridade dos papéis dos criadores da Angola e da Regional. Para o capoeirista, as duas correntes, apesar de aparentemente incongruentes, não são conflitantes:

Para Pastinha, [...] capoeira é tudo o que a boca come – todas as coisas que vêm com vida. Para Mestre Bimba, [...] capoeira é falsidade, a maneira de lidar com os perigos da vida. Estas respostas complementam-se e resumem as filosofias de dois dos maiores nomes da história da capoeiragem. (idem, p. 116)

Pastinha e Bimba são os ‘ancestrais mitológicos’ de todos os jogadores de capoeira: ser ‘capoeirista’, com o significado que *capoeirista* adquiriu hoje em dia, se deve em grande parte ao que os dois foram e representaram.

A cidade de Salvador, a partir da década de 30, veio a constituir-se pouco a pouco no centro hegemônico e no ‘lugar da pureza’ da capoeira brasileira. Reis (1993) conta que assistimos, então, a um processo progressivo de ‘baianização’ da capoeira e que se alastraria por todo o país e que levaria a uma crença na sua *tradicionalidade e autenticidade*. Alguns mestres e capoeiristas acreditam piamente nessa *legitimidade* baiana da capoeira.

De certa maneira, é possível afirmar que essa luta por classificações, que opõe a ‘autenticidade’ da capoeira baiana à ‘impureza’ da carioca, poder ser interpretada, diz Reis, como um “embate político travado no interior de alguns segmentos negros da população brasileira, empenhados na busca da hegemonia da cultura negra no país” (1993, capt. 2, p. 3).

Os próprios Bimba e Pastinha se empenharam em legitimar a capoeira baiana como um esporte nacional, tratando e se referindo à antiga capoeira carioca como “coisa de malandro”. Reis (1993) narra que, quando indagados a respeito da capoeira do Rio de Janeiro, os dois mestres mostravam-se reticentes e tendiam a desmerecê-la. A autora cita uma declaração do criador da Regional ao jornal *Diário de Notícias*, em 1965:

[...] um carioca chamado André Luís apareceu na sua academia: olhou, conversou, comprou discos e livro de sua autoria, viajou para a Guanabara e lá montou uma ‘academia’, estando a ensinar a ‘autêntica capoeira pra inglês ver’. Pernadas, pernesticismo, boçalidades, como existem às dezenas naquela Cidade Maravilhosa. ‘Capoeira que é bom não tem’. (idem, capt. 2, p. 18)

5.1.1 Mestre Bimba e a Luta Regional Baiana

A mãe dizia é menina
Dizia a parteira é macho
Quando surgiu o neném
A comadre olhou por baixo
E disse ganhei a aposta
O cabra tem bimba e cacho.⁴⁹

Manoel dos Reis Machado, filho de Luiz Cândido Machado e Maria Martinha do Bonfim, nascido no bairro do Engenho Velho, freguesia de Brotas, em Salvador, na Bahia, no dia 23 de novembro de 1899⁵⁰, já chegou no mundo com um apelido. Sodré (2002) narra que a mãe de Bimba havia apostado que a criança a quem daria à luz seria uma menina, ao contrário das apostas da parteira. O apelido *Bimba* vem daí – na Bahia, a palavra é uma das designações para o órgão sexual masculino.

Anos mais tarde, Mestre Bimba, *batizaria* também cada um de seus alunos no momento da iniciação no universo da capoeiragem. Luiz Cândido, seu pai, era ex-escravo de ascendência bantu, era mestre de *batuque* – “prática competitiva, bastante difundida na Bahia” (SODRÉ, 2002, p. 26) e, aparentemente, uma daquelas manifestações que colaboraram para a formação da capoeira. Era uma competição de golpes entre jogadores cujo objetivo era fazer com que o adversário caísse. Havia ainda cantigas e marcação de ritmo por palmas, tambor e pandeiro.

O batuqueiro e o capoeirista [...] reconheciam-se como membros de um clã, publicamente identificável pela valentia, pelo andar gingado, se não pela designação (pejorativa, dita à distância) de “capadócio”. [...] Adoro o capoeira petulante,
O caibra debochado,
O terror do batuque, o desordeiro,
Que anda sempre de compasso ao lado.
[...] Adoro o capadócio da Bahia,
Esse eterno patife,
Que gosta de bater numa pessoa,
Como quem bate bife!
(ROZENTINO, Manoel apud SODRÉ, 2002, p. 28)

⁴⁹ Trecho de cantiga do trovador baiano Bule-Bule.

⁵⁰ Ao mencionarmos o ano de 1899, não estamos caindo em contradição, apenas estamos citando informações retiradas de fontes diversas. Sodré (2002), de onde tiramos a data de 23 de novembro de 1899, nos alerta que as biografias de Bimba costumam registrar duas datas diferentes: ou 1899 ou 1900. Para isso, a explicação dada é a de que ele tinha, na verdade, duas certidões de nascimento diferentes. Cf. SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba...*, op. cit., p. 26.

Sodré (2002) afirma que a vocação de Bimba para a capoeira não vem apenas da influência paterna: seria preciso levar em consideração a cidade de Salvador no início do século XX, período da infância de Bimba. A cidade teria uma dimensão invisível, um ‘espírito’. Logicamente que esse discurso se sustenta enquanto fala por conta de uma atmosfera emocional. Os discursos sobre Salvador são sempre resultados da memória coletiva – que recompõem os tempos diversos sincronicamente na vivência das festas, nas celebrações do candomblé, na mitologia do povo de rua, nas narrativas. Para o autor, Salvador é de fato trans-histórica, africana, jorjamadiana – o visitante desejoso de experienciar heterogeneamente a cidade, falando sua linguagem, deve aprender a “usar o corpo e a ter boa cabeça” (2002, p. 30) como o povo baiano.

Muito possivelmente Salvador sempre foi uma *nação*, no sentido de comunidade ampliada, com todas as vantagens e todos os ônus que ensaiam uma aproximação e diferenciação fortes, características do comunitário (SODRÉ, 2002). O que impera na cidade é a recomposição afirmativa, mitológica de um espírito que foi trazido pelos africanos bantos e sudaneses. Os povos bantos deixaram o legado nas irmandades religiosas católicas, com suas crenças sintetizadas nos candomblés angola e congo, com a presença nas festas populares e no Carnaval, na difusão da capoeira e do samba.

Salvador criou em torno da família-de-santo ou das comunidades litúrgicas um modelo singular de organização social da gente negra, além de congregar no rito e no jogo a convergência de uma cultura sintética do corpo. Na cidade em que Bimba se criou e se formou, os capoeiras eram os embarcações do Mercado Modelo, os carregadores de mercadorias, os saveiristas, trapicheiros, carroceiros, estivadores e malandros.

O mar era influência mestra na cultura da capoeiragem: o capoeira andava gingando, ‘praticando o jogo do mar’, usando na sua linguagem referências a ele. O mar se fazia miticamente presente no universo da capoeira, o que perdura até nossos dias, ao se notar que são inúmeras as cantigas que falam direta ou indiretamente do ‘*má*’.

Naquela época, início do século XIX, o papel e a função destinados aos descendentes de escravos e seus filhos eram os correspondentes ao padrão tradicional de economia e sociedade no Recôncavo, ou seja, de trabalhador servil, resistente e dócil (SODRÉ, 2002). Mas Bimba não seguiu o destino ao pé da letra: aos 12 anos se iniciou na capoeira com o africano Nozinho Bento, também conhecido como Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Baiana, na antiga Estrada das Boiadas, hoje bairro da Liberdade, em Salvador (idem).

Já familiarizado com os golpes de batuque, por causa de seu pai, Bimba se formou na capoeira ‘antiga’, que, mais tarde veio denominar-se *capoeira Angola*. Nunca deixou de praticar o jogo, mesmo sob repressão, tanto que, em 1918, o mestre fez uma ‘vaquinha’ entre seus discípulos para juntar sete tostões – o preço de uma licença especial da polícia para uma hora de demonstrações do jogo (idem).

Mesmo com a perseguição policial, Bimba se inquietava com a ‘pseudo capoeira’ praticada por alguns jogadores com a finalidade única de exibí-la em praças. O descontentamento também se dava com o risco da capoeira baiana ter o lado guerreiro do jogo enfraquecido e, com o passar do tempo, o que era sabedoria instintiva do corpo tornar-se pura retórica corporal. A essência da luta esteve sempre no desnorreamento do adversário por meio da malícia e da negaça: era “uma arte de sedução e engano do olhar do outro, cuja tônica não se definia pela pretensão a uma verdade identitária do corpo (como no boxe anglo-saxão, por exemplo), mas pela falsidade, isto é, pela tapeação do adversário” (SODRÉ, 2002, p. 48).

No entanto, a “destreza estetizada” ameaçava o aspecto de combate do jogo convertendo-o em um “belo rito dramático”, em que um confronto manhoso entre dois corpos era encenado. Ora, é normal que apenas o iniciados, os mais velhos, se questionem acerca do que é importante, do que deve ser preservado, deixado para trás ou reelaborado. Os iniciantes, há pouco tempo inseridos no universo de transmissão do conhecimento, não se perguntam muito o motivo dos ritos: “sempre foi assim, é assim, e pronto” (idem).

Tanto com relação ao candomblé como em relação à capoeira, o aprendiz pode imitar um gesto, um floreio, um golpe (esses últimos para o caso da capoeira), sem se questionar acerca da sua eficácia. Com o passar do tempo, é imprescindível que se estabeleça uma postura crítica diante do apreendido, porque, se não, como dissemos, o que era sabedoria corre o risco de tornar-se ornamento.

Mestre Bimba ficava inquieto com a espetacularização que certa capoeira Angola do seu tempo havia assumido: os capoeiras célebres, que ficaram na memória coletiva do jogo, não compactuavam com aquela capoeira jogada na porta do Mercado Modelo ‘para turista ver’. Bimba, insatisfeito com a posição estacionária que a Angola havia tomado, resolveu que *reinterpretaria o jogo*, criando a proposta de um novo espírito para ele:

“Em 1928, eu criei, completa, a regional, que é o batuque misturado com a angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente” (idem, p. 50), disse Mestre

Bimba. Ele havia retirado ‘as cabriolas’, acrescentado golpes duros e pesados do batuque (as bandas: *banda de frente*, *banda amarrada*, *encruzilhada*) e invenções de sua autoria, como a *vingativa*, a *baiana*, a *queixada*, a *bênção*, o *martelo* etc. “Saía-se do jogo a presepada, convocava-se a aplicação da pancada forte” (idem).

Na verdade, diz Sodré (2002), não se tratava tanto de um espírito inovador, pois Bimba estava perfeitamente *dentro da tradição*. No Rio de Janeiro, como vimos, desde o século XIX, a capoeira já tinha um aspecto combativo muito forte, assim como a do Recife, antes que essa tivesse sido desbaratada. Na capital da República, a capoeira era usada em desafios de combate e também em contendas no estilo vale-tudo, em que se procurava demonstrar a superioridade de uma modalidade sobre a outra – como foi o caso no negro Ciríaco, de quem falamos, em desafio ao diplomata japonês Sada Miako.

Quanto a Bimba, estava apenas resgatando um aspecto que parecia esvanecer-se na Bahia, o do combate duro, mas que de fato continuava latente junto a grandes mestres angoleiros com Waldemar da Paixão, Traíra, Aberrê, Onça Preta e outros. [...] Não há dúvidas, porém, de que a visibilidade da dimensão agressiva fora sendo progressivamente recalçada pela transformação das condições de vida na cidade, pelas campanhas normalizadoras, pela repressão policial e pelos dispositivos legais. (SODRÉ, 2002, p. 51)

É importante aqui destacarmos um aspecto da transformação que sofreu a capoeira já nos anos 30: sua entrada na cena pública fez com que o capoeira não fosse mais, pelo menos no imaginário coletivo, o partidário de políticos importantes ou o desordeiro temido pela gente pacata. “A transformação urbana e a repressão de Estado como que pacificaram, por *culturalização*, o perigoso jogo de corpo” (idem, p. 53, grifo nosso)

Contudo o fato de Bimba se inserir em um movimento de sincronicidade com a capoeira que existia pelo país não quer dizer absolutamente que ele não fosse avesso a todo e qualquer tipo de repressão. Tanto que negou, quando foi convidado por um Chefe de Polícia para ser “inspetor de quarteirão”:

Mestre Bimba agradeceu
O convite recebido
Dizendo jamais eu fico
Contra o meu povo sofrido
Pra comer no mesmo prato
Com que nos tem oprimido.
(BULE-BULE apud SODRÉ, 2002, p. 54)

É mais do que comum atribuir a primeira academia de capoeira ao Mestre Bimba, cujos registro e alvará datam de 1937. No entanto, deve-se levar em consideração que essa questão da primordialidade é um fato importante na capoeira regional e na construção da identidade de Bimba, que teria sido o “grande inaugurador da era das academias”. “No entanto, para sermos justo, Bimba – em Salvador – deveria dividir esta honra com seu contemporâneo, Sinhozinho, no Rio.” (PASSOS NETO, 2002, p. 149)

Fato é que, antes mesmo da liberação, em 1932, no Engenho Velho de Brotas, o mestre abriu sua academia especializada em capoeira para a qual adotou como emblema o “Cinco Salomão” de seis pontas, que representava o equilíbrio no jogo, tanto no alto, como no chão; e onde passou a ensinar sua *Regional Baiana*. Academia, menciona Sodré, é uma aparição correlata a outras existentes e diferentes partes do mundo, no momento em que “uma modalidade de combate corpo a corpo deixa suas origens mais selvagens, para urbanizar-se, civilizar-se” (2002, p. 58). (Freud constatava que civilização implica em repressão, polimento de formas e costumes.)

Com a modernização da vida urbana, as formas mais primitivas ou mortíferas de combate – mesmo nas artes marciais japonesas – transformam-se em modalidades mais compatíveis através de um ‘polimento esportivo’ das técnicas e sobre as quais o Estado detém controle, mantendo o monopólio da violência. Dessa forma, no ano de 1934, o presidente Getúlio Vargas, através do Decreto Presidencial nº. 1.202, revogou a lei que havia criminalizado tanto o candomblé como a capoeira. Liberava-se a prática dos cultos afros, *desde que em recintos fechados* – ou seja, tratava-se de uma liberação vigiada, aspecto que, mais uma vez, se insere na ambigüidade que acompanhou a capoeira durante toda sua história.

O presidente da República imaginava que, para ter uma sociedade organizada, funcionando maquinalmente, era preciso que as pessoas e seus corpos fossem educados para isso. Por conta disto, ele fez com que o ensino da Educação Física nas escolas se tornasse obrigatório e “imaginou que a capoeira pudesse ser um apoio popular” (CAPOEIRA, 1998, p. 51-52). para seus intentos. Seria uma capoeira não mais nos moldes tradicionais da *malandragem*, da *vadiação*, da *brincadeira* e do *ritual*: devia passar a ser vista como um esporte ‘sério’, “com método de ensino semelhante ao das escolas brancas” (idem, p. 52.), com graduação equiparável à militar e, ainda, com uma mentalidade deveria colocar-se de acordo com os objetivos da nova sociedade – competição, objetividade, técnica e burocracia.

Mestre Bimba procurou para a clientela do seu estabelecimento “gente em geral de pele clara e bem integrada na sociedade global dominante” (SODRÉ, 2002, p. 61) – ou seja, por essa perspectiva, a capoeira deixava de ser o antigo afrontamento mortífero, prática desregrada em que golpes de pés, mãos, cacete, cucumbu (faca velha e sem cabo) e navalha eram válidos. Eram alunos de um novo estilo de luta, uma capoeira mais civilizada em termos desportivos, embora sem que se deixasse de lado a violência da técnica. Estamos diante novamente das ambigüidades intrínsecas à capoeiragem.

Em resposta à perseguição da época, como estratégia para a continuidade do jogo, a gente negra havia transformado progressivamente a forma tradicional de combate em coreografia movimentada com canto e instrumentos musicais. Já havia, portanto, uma tendência a se *culturalizar* a luta.

Acerca do vocábulo *culturalização*, temos algumas considerações a serem feitas: não nos é aprazível utilizá-lo, pois, nos parece que antes tínhamos uma manifestação que não consistia em cultura, apenas tornando-se depois que passou a ser considerada esporte. No entanto, estamos nos baseando na obra autores, capoeiristas e, principalmente, na da autores-capoeiristas, o que nos coloca em uma posição incerteza com relação ao que os escritores realmente intentaram dizer.

Portanto, por mais que utilizemos *culturalização* e seus derivados, é importante enfatizarmos que, na perspectivade este trabalho, a capoeira *sempre* foi cultura, desde suas primeiras aparições. Não nos atemos a que tipo de cultura – se negra, popular, marginal, subalterna, branca, hegemônica, contra-hegemônica, dominante –, apenas não concordamos com a possível, apesar de improvável, visão de que cultura se restrinja ao mito do erudito.

Bimba, na época da abertura de sua academia, também já ensinava o jogo em residências, indo ao encontro da gente mais abastada, o que viria a lhe render alguns frutos.

Não é difícil detectar nessa movimentação a mesma estratégia que levava os negros dos grandes terreiros de candomblé de Salvador ou os músicos negros do Rio de Janeiro a se aproximarem de figuras representativas da sociedade global. Tratava-se realmente de uma estratégia de aproximação interétnica, em busca de uma certa proteção legal, eclesiástica e patriarcal, característica do transculturalismo brasileiro que, do lado das classes dirigentes, ensinava, por meio de uma síntese entre povo e nação, a formação de uma cultura nacional-popular. (SODRÉ, 2002, p. 64-65)

O livro *Gymnastica Nacional (capoeiragem) Methodizada e Regrada* de Anibal Burlamaqui – que se empenhava em “expurgar da capoeiragem o seu caráter delituoso, para transformá-la num esporte”, atraindo “muitos jovens da burguesia”, “infiltrando-se nas camadas

mais elevadas da coletividade” (1928 apud MOURA, 1979 apud PASSOS NETO, 2001, p. 113), tendo, assim, se valorizado e propagado – chegou a ecoar na Bahia. Mestre Bimba, seguindo as pegadas do autor e favorecido pelo decreto de Vargas que permitia a prática em recinto fechado, organizou algumas competições dentro de sua academia.

Bimba não foi promovido por nenhum intelectual de grande repercussão, porque sua capoeira não se prestava a folclorizações. Ele aproveitou o que pode de seus alunos letrados, como foi o caso de José Cisnando, estudante de Medicina e possivelmente o primeiro branco a se tornar seu discípulo. O aluno influenciou na criação da Regional e, em pleno período da intervenção federal na Bahia, mediou o contato entre o mestre e o político Juraci Magalhães para que este o convidasse a fazer uma exibição no Palácio do Governo. Depois, houve ainda uma outra exibição em quartel para o general Pinto Aleixo, comandante da Região Militar.

Um episódio acontecido em 1936 poderá nos ajudar a elucidar de que forma a capoeira continuava agindo e sendo recebida de maneira ambígua no seio das elites. Mestre Bimba desfilou durante o cortejo cívico do 2 de julho, data da independência da Bahia, e apresentou-se com seus alunos. No dia seguinte, o jornal *A Tarde* publicou, em uma página, a foto do mestre com a legenda “Mestre Bimba, famoso praxista da capoeira, numa demonstração de sua especialidade, com alguns discípulos”, e, em outra, uma frase diversa que afirmava: “Mal colocada entre os números comemorativos ao 2 de julho este ano, a capoeira lamentavelmente fará parte do programa cívico.” (apud SODRÉ, 2002, p. 66)

Nesse momento, não era mais o racismo de segregação, que mantinha os negros à distância, que imperava: agora, era o racismo de dominação, definido pela distância territorial e cultural. “O negro não deveria [...] cruzar os limites simbólicos impostos pela casta dirigente” (idem).

Frederico José de Abreu analisa que se, durante as comemorações, fosse formada *espontaneamente* uma roda de capoeira, como era de costume aos negros ao se juntarem – ou seja, se a capoeira estivesse fora da programação oficial –, possivelmente, o jornal não faria o protesto preconceituoso, afinal, os capoeiristas estariam em seu lugar permitido: fora da oficialidade. O protesto advém do fato de Mestre Bimba ter sido *convidado* a integrar uma programação oficial, apresentando-se “em artístico coreto para tal fim construído” (1999 apud SODRÉ, 2002, p. 66). O discurso dos grandes jornais e o discurso das elites eram o mesmo e

ostentavam a ambigüidade de todo discurso de dominação, tentando conciliar seus velhos preconceitos com o espírito nacionalista do Estado Novo.

Em 1937, Bimba conseguiu da Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública o registro de diretor de Educação Física, que o levou a redefinir o nome de sua academia como Centro de Cultura Física Regional. Pouco antes do início da década de 40, ele já dava aulas a oficiais do Exército e em 1942, instalou sua segunda escola. Seu método, enfim, consolidara-se.

No período, ocorreram também alguns eventos em que a capoeira era colocada à prova. Várias vezes, Mestre Bimba e seus alunos foram desafiados, chegando a vir ao Rio de Janeiro e a São Paulo para encontros diretos com lutadores de outras modalidades. Era como se fosse imprescindível mostrar a superioridade do esporte nacional, comparando-o com as outras artes marciais. Foram lutas do tipo ‘vale-tudo’, marcadas como parte do mito da invencibilidade cultivado por admiradores de Bimba.

No Rio de Janeiro, seus discípulos perderam algumas contendidas, quando em confronto com capoeiristas cariocas, alunos de Sinhozinho e outros lutadores – Luiz “Ciranda” Aguiar, Rudolf Hemany, Piragibe e Hugo Melo, sendo esses dois últimos da luta livre.

A partir da década de 50, depois que a Luta Regional Baiana se havia firmado em Salvador, ela popularizou-se pelo Brasil, influenciando todo o movimento da capoeiragem até os nossos dias. Em 1953, deu-se um dos marcos da história da inserção da capoeira no mundo da cultura hegemônica: a 23 de julho, Mestre Bimba voltou a exhibir-se no Palácio do Governo para o presidente Getúlio Vargas, que afirmou em público: “A capoeira é o único esporte verdadeiramente nacional.”⁵¹ Já na década de 50, enfim, a capoeira havia irreversivelmente se transformado em esporte nacional – em pensar que apenas um século antes era considerada vadiagem de negros. (SODRÉ, 2002)

Vargas consagrava com sua frase o jogo da capoeira como *cultura nacional-popular*. “No discurso público, nos jornais, o jogo transferia-se das páginas policiais para as páginas esportivas e culturais” (idem, p. 67)

Bimba havia feito uma ‘revolução’ no ensino da capoeira: até a criação de seu método, o jogo era aprendido apenas por observação – não havia as aulas de capoeira. Quem quisesse se tornar um jogador deveria observar a roda e ir aprendendo intuitivamente. Muito raramente, fora da roda, o mestre ou algum capoeirista mais experimentado dava dicas ao aprendiz.

⁵¹ Cf. ANEXO C – Figura 6, “Mestre Bimba e Getúlio Vargas”, p. 172.

A Regional Baiana de Bimba consistia, como dissemos, em uma releitura da antiga capoeira, acrescida de golpes de batuque e de outras lutas marciais – o mestre reforçara o combate do jogo, tendo em vista a desespetacularização da capoeira, que se tornava, na Bahia, no início do século XX, exibição turística.

Podemos destacar a composição elitista de parte do alunado de Bimba, de gente abastada e mesmo personalidades da vida política e social baiana. A outra parte compunha-se de discípulos mais humildes, entre os quais destacavam-se os ‘bambas’ na década de 40: Rosendo, Aquiles Gadelha, Clarindo, Zufredo, dentre outros que fizeram parte do grupo que foi fazer demonstrações e lutar em desafios no Sudeste.

A maior contribuição do mestre à capoeira foi a criação de um *método de ensino* que, por sua vez, organizava-se em três partes: seqüência, cintura desprezada e roda. As seqüências tratavam-se de um conjunto de golpes pré-determinados que funcionavam como a base da luta – a primeira seqüência só podia ser aprendida depois que o iniciante avia se instruído na *ginga*, “movimentação em pé por meio da qual o capoeirista arma ataque e defesa com pés e mãos” (SODRÉ, 2002, p. 68). No *Curso de Capoeira Regional*, folheto publicado na década de 60 com aprovação do Mestre Bimba, que expunha detalhadamente o método, diz-se que “o gingado é um movimento de vaivém, tomando-se apoio sobre o pé que fica atrás e conservando-se o tronco levemente inclinado para diante. Os braços são levados até a altura da frente, numa constante proteção à face e ao tronco” (apud SODRÉ, 2002, p. 68). Se não houver a ginga, não se trata de capoeira, pois ela orienta a defesa e o floreio das mãos, obrigando o jogador a manter a coluna flexibilizada, o tronco e os pés em permanente movimento, a fim de suscitar o equilíbrio do corpo.

Depois que apreende o gingado, o iniciante começa com uma série de golpes de ataque e defesa que têm os seguintes nomes: “duas-de-frente, armada, queda-de-cocorinha, negativa, saída-de-aú, martelo, bênção, godeme, galopante, arpão de cabeça, joelhada, meia-lua-de-compasso, vingativa, saída-de-rolê, banda-de-costa, asfixiante, banda traçada, rasteira. Posteriormente, introduziram-se golpes como ponteira, vôo de morcego e outros” (SODRÉ, 2002, p. 68-69).

A cintura desprezada é uma invenção de Bimba, destinada a preparar o capoeirista para as situações de luta agarrada, na tentativa de condicionar o praticante a cair sempre em pé. Sodré (2002) nos conta que alguns jogadores da capoeira angola já conheciam os ‘balões’, em especial

o chamado ‘aloandê’ – o balão por cima do corpo. A cintura desprezada ‘inventada’ por Bimba visava a neutralização acrobática ou com uma torção defensiva de corpo. “Trata-se de um conjunto de balões: balão cinturado, balão de lado, gravata cinturada, açoite-de-braço, tesoura, colar de força, bochecho, quebra pescoço, cruz. Mais tarde, apareceram movimentos como salto mortal, balão costal e outros” (SODRÉ, 2002, p. 69).

Por fim, a roda é o lugar e o instante em que se realizava o jogo, isto é, a prática dos golpes treinados na seqüência e na cintura desprezada. De acordo com Sodré (2002), mas principalmente, pelos ensinamentos de Bimba, na roda, o capoeirista devia demonstrar equilíbrio e reflexo, podendo escolher entre um jogo mais duro ou um jogo com floreios em que exibia suas capacidades acrobáticas.

A conjugação dos aprendizados permitia que o aluno atingisse um estado mental lúcido e ritmicamente integrado com a roda, que ia desde o parceiro do jogo até os outros membros da orquestra; que visa à auto-confiança e ao controle do medo. A capoeira de Bimba implica uma forma de conhecimento direto, em que o corpo tem lógica própria, isto é, ele não se reduz à lógica racionalista da cabeça. Jogar capoeira passa a ser um outro conhecimento, intuitivo, sobre o mundo, mais da ordem do adivinhar do que do saber – é o corpo que conhece, portanto, de modo próprio, antecipando, adivinhando, intuindo.

Em rituais chamados de ‘batismo’, ‘esquentar-banho’ e ‘formatura’, o aprendizado dessas três partes da técnica era avaliado pelo mestre. O batismo ou, como se chama atualmente, batizado, era um confraternização realizada alguns poucos meses após o aprendiz ter iniciado o treinamento. O novato recebia um apelido, caso já não o tivesse, e jogava com outros praticantes de mesmo nível à vista de todos. O esquentar-banho era um ritual facultativo que colocava à prova a coragem, a habilidade e, sobretudo, a esportividade do capoeirista, pois era um jogo violento. Por fim, na formatura, o capoeirista mais experimentado exibia os conhecimentos adquiridos ao longo do curso, “inclusive aceitando o desafio de um veterano, que tentava tirar-lhe do peito, com o pé, uma medalha com fitinha verde-amarela, recebida pouco antes das mãos do Mestre” (idem, p. 70). O formando era acompanhado de uma madrinha e devia se vestir com camisa e calças brancas. O ritual era sempre realizado na casa do próprio Mestre Bimba, no nordeste de Amaralina.

A descrição acima é apenas como o ritual começou – logicamente, ao longo do tempo, algumas práticas mudaram, novos aspectos foram incluídos, outros pararam de ser praticados,

mas as cantigas acompanhadas de palmas que ditavam o ritmo do jogo sempre estiveram presente. A mesma alteração se deu com o alunado de Bimba que, no começo, era constituído tanto pela juventude abastada e letrada de Salvador quanto por aqueles não podiam ao menos pagar as mensalidades da academia. Sodré nos fala que, de uma década para outra, mudavam um pouco os matizes de classe social, assim como a compleição física dos discípulos de Bimba. Com o passar do tempo, os praticantes, ainda que humildes já não tinham mais os “músculos de trabalho braçal” (SODRÉ, 2002, p. 71) dos primeiros jogadores.

Dos ensinamentos de Bimba, muitos célebres capoeiristas se formaram. Dentre eles: Cisnando e Decânio – integrantes da classe letrada e branca –, Jair Moura, Camisa Roxa, Camisa, Itapoan, Acordeon, Jurandir e alguns outros nas décadas de 40, 50 e 60.

A partir dessa exposição da técnica de Bimba, podemos falar novamente aqui da idéia de construção de uma cultura, de uma identidade. Esse pensamento nos remete a uma outra noção, que é a de *mediação* – ou seja a identidade não se auto-elabora, ela é construída por alguém, que media a relação entre o real e o simbólico, ou melhor, que constrói essa relação. Os intelectuais são aqueles que desempenham esta tarefa de mediadores simbólicos, confeccionando uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. Freyre, Hollanda, Chauí, Passos Neto, Soares, Sodré e – por que não? – Bimba, Pastinha são, na verdade, agentes históricos que “operam uma transformação simbólica da realidade sintetizando-a como única e compreensível” (ORTIZ, 2006, p. 139).

Isto é, o processo de construção de identidade nacional se fundamenta sempre em uma interpretação. A relação com o Estado será, em alguns casos, direta; e em outros, indireta – todos, entretanto, se dedicam a uma apreensão do Brasil, obtendo como fruto desse processo uma identidade diferente. Sua ação é diversa da dos que encarnam a memória coletiva – esse últimos se voltam para uma vivência imediata, enquanto os primeiros elaboram um conhecimento de caráter globalizante.

Ortiz faz referência a Le Goff, ao afirmar que “os atores da memória coletiva dramatizam um papel pautado pela estrutura da peça encenada [...], ao passo que os agentes da memória nacional se definem por uma ação politicamente orientada”. Bimba é intelectual – intelectualidade não está ligada à presença da letra –, enquanto Madame Satã, por exemplo, encarna a memória coletiva.

Ainda para Ortiz, encontra-se nessa distinção entre intelectualidade e atores da memória social a diferenciação gramsciana entre folclore e filosofia. São duas instâncias distintas, mas não necessariamente antagônicas. “Colocar o intelectual como mediador simbólico implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica” (2006, p. 140). É o folclore penetrando na filosofia: o intelectual-filósofo trabalha os elementos do folclore para integrá-los no sistema de conhecimento que Gramsci chama de filosofia.

O folclore, conhecimento fragmentado, passa a integrar um todo coerente ao ser mediatizado pela atividade intelectual através de um processo de operação simbólica que reedita a realidade, fazendo com que o folclore não seja mais o mesmo, perdendo seu significado primeiro. No entanto, o elemento importante, o elemento da tradição subsiste, de forma reelaborada, no discurso da filosofia.

O que se deu nos anos 30 com a capoeira de Bimba foi exatamente isso: por meio de mecanismos de reinterpretação, o Estado, através de seus intelectuais, se apropriou da capoeira para apresentá-la como expressão da cultura nacional. Um outro exemplo pode ser dado quando tratamos da indústria do turismo, que procurou vender, principalmente na Bahia, a partir da década de 30, a brasileiros e a estrangeiros, a identidade nacional manifestada no jogo da capoeira.

Ao mesmo tempo que a capoeira ‘inventada’ por Mestre Bimba representa uma forma de assimilação da cultura hegemônica, podemos enxergá-la também através da ótica da tradição – que é o que nos norteia. Em seu folheto do curso de capoeira regional, Bimba afirma:

Depois de familiarizado com as diversas seqüências apresentadas em nossas lições, o aluno poderá, em função da sua habilidade, criar novas coordenações de golpes e adaptar novas seqüências, enriquecendo os seus treinos e contribuindo para o melhor aproveitamento pessoal.

Lendo esse discurso pela perspectiva da tradição, vemos que “só se permanece na mudança”, que “os filhos crescem na morte simbólica dos pais” ou ainda que “a aprendizagem criativa comporta a possibilidade de ultrapassagem da mestria”. (SODRÉ, 2002, p. 73) É devido a isso que a *tradição* da regional – uma tradição criada em cima da tradição da capoeira – pode ser hoje mantida por herdeiros e discípulos, afinal, de nada adiantaria que Mestre Bimba tivesse criado um novo estilo e que a disseminação dessa nova forma dependesse exclusivamente dele.

Ninguém ‘inventa’ a partir do nada, “na dinâmica concreta das formas sociais, encontram-se os materiais históricos necessários à invenção ou à reinterpretação cultural” (SODRÉ, 2002, p. 73), e não foi nada além de reinterpretá-la que Mestre Bimba fez com a capoeira da sua época.

Em relação aos elementos da regional baiana de Bimba, não podemos esquecer o papel fundamental dado ao berimbau, e, conseqüentemente, às cantigas e às músicas. O berimbau é um arco de madeira com um arame ou um fio de aço estendido entre suas extremidade e com uma cabaça que serve como dispositivo de ressonância. Sobre o arame se comprime uma moeda ou um dobrão e se percute uma vareta para que o som seja dado. A mesma mão que segura a vareta também segura com os dedos indicador e médio o ‘caxixi’ – um pequeno chocalho de palha. É um instrumento melodicamente pobre, cuja função na capoeira é apenas rítmica – possui apenas duas notas básicas (“dan”, que é a vareta tocando o fio de aço com a cabaça fora da barriga e sem encostar o dobrão; “din”, vareta e dobrão contra o fio e cabaça fora da barriga) e outros sons, como chiados, vibração do aço etc” (idem, p. 77).

O que é um berimbau?
Uma cabaça,
Um arame,
Um pedaço de pau.
(Cantiga de capoeira de domínio público)

Possivelmente, foi trazido da África para o Brasil por ambulantes que o utilizavam para chamar a atenção da freguesia. Sua presença é constatada em várias partes do mundo, como em Cuba, onde é chamado de ‘burumbumba’. O instrumento só foi incorporado à capoeira baiana no final do século XIX e, às vezes, é conhecido como ‘urucungo’ ou ‘gunga’. Na capoeira angola, ‘gunga’ é o nome que se dá ao maior dos três berimbaus (pintados) da roda – o que rege o ritmo e que não varia o toque, nem improvisa; é também o que tem som mais forte e, por isso, é considerado como a base para os outros instrumentos. Os outros dois são chamados ‘médio’ e ‘viola’: o primeiro com a cabaça média, dando o contratoque ritmado e o segundo, com a menor das cabaças, de som agudo e usado para improvisações e viradas.

Já na regional, Mestre Bimba colocou apenas um único berimbau, de pau de biriba, lixado e sem pintura, para reger a roda: o ‘médio’. “A orquestra-padrão da regional compõe-se, assim, de um berimbau, dois pandeiros, acompanhamentos de palmas e nenhum atabaque. Este último,

entretanto, costuma ser acrescentado atualmente [...]” (SODRÉ, 2002, p. 78) por seus discípulos⁵².

Bimba reinventou a orquestra do jogo, pois o berimbau médio passou a fazer o papel tanto do gunga quanto do viola. O mestre era um exímio tocador, dando às cantigas uma cadência única, além de ter possibilitado a experiência de sons ainda inexplorados.

Todo capoeirista hoje em dia sabe que cada toque determina a maneira de se fazer o jogo na roda. Antes de Bimba, já havia uma variedade de toques, da qual Rêgo (1968) fez um amplo levantamento. Mestre Bimba cultivava apenas sete toques: *São-bento*, *Cavalaria*, *Santa-maria*, *Benguela*, *Idalina*, *Amazonas* e *Iúna*. *São-bento* é o mais veloz de todos os toques, destinando-se ao jogo duro; o *Cavalaria* – de que já falamos por conta de seu nome característico – é um toque não tão rápido quanto o primeiro, apesar de também ser caracterizado pela violência. O *Santa-maria* é um toque rápido e permite que o jogador aplique movimentos mais soltos intermeados com floreios de corpo e mãos; o toque de *Benguela* é mais ‘manhoso’, feito para um jogo mais lento e colado – é o famoso “jogo de dentro”.

Jogo de dentro
Jogo de fora
Olha, valha-me, Deus,
Minha Nossa Senhora.
(Cantiga de capoeira de domínio público)

O toque chamado *Idalina*, diz Sodré, é acentuadamente ‘mandingueiro’, que incentiva o jogo alto e a malícia; já o *Amazonas* é um toque mais sutil, “com ritmos e variações melódicas diversificadas” (2002, p. 78). Por fim, o toque de *Iúna* é destinado aos capoeiristas experimentados ou aos jogos em ocasiões de festa. Bimba o criou em homenagem a uma ave do sertão conhecida como *iúna*. Há uma mística em torno do pássaro cujo nome corrente é ‘anhuma’, segundo o pesquisador e capoeirista Bonates (apud SODRÉ, 2002): as anhumas seriam aves cheias de mistério, tidas como vigias que, na mata, anunciam caçadores ou qualquer outro perigo imediato para os animais. Já de acordo com a tradição indígena, há a crença que os ossos e as partes pontudas dessas aves têm poderes curativos, além de protegerem contra mau-olhados e picadas venenosas.

Anísio Melhor e Ralph Weddeley falam acerca do toque de *iúna* do samba de viola do Recôncavo Baiano:

⁵² Cf. ANEXO C – Figura 7, “Bimba: um berimbau e dois pandeiros”, p. 172.

Diz-se que a iúna imita o passaro que dá nome ao toque. Imita o passo arisco da ave, interpreta a sua carreira de saltos miúdos na areia da lagoa, e a expressão dos dois cantos juntos, sem se confundirem, é tudo delicadeza da música. Uma prova de domínio da viola (embora mais característico do sertão) é o domínio do toque da “iúna”, que é executado em “travessa” (uma forma de afinação). (apud SODRÉ, 2002, p. 79)

Bimba, a partir do seu contato com o universo violeiro / sertanejo, criou o toque capoeirístico chamado Iúna. – próprio da regional. Infere-se que o interesse do mestre no toque da iúna do samba de viola tenha provindo da ‘mitologia mandingueira e mística’ da ave: Bimba, além de capoeirista, era ogã-alabê⁵³ (até casar-se com Mãe Alice e tornar-se parte de seu candomblé, sem exercer nenhum ‘cargo oficial’), tocador de atabaque e, por isso, conhecedor de ritmo e dos caminhos litúrgicos da mandinga. O toque de Iúna reúne a chamada e a resposta do pássaro no mato – “o toque tem duas frases, macho e fêmea, em imitação dessa troca de apelos” (Caderno da Fundação Mestre Mimba apud SODRÉ, 2002, p. 80-81).

Muniz Sodré (2002) acrescenta um aspecto interessante acerca da função do berimbau na capoeira de Bimba, que é a sua capacidade de aumentar a energia passada pelo ritmo. O autor diz que “o jogo, os corpos dos jogadores e, eventualmente, a violência são estrategicamente controlados pelo berimbau e levados a um estado de relaxamento” (idem, p. 82) que favoreceria a flexibilidade do corpo e a concentração mental. Seria, dessa forma, um tipo sutil de saber corporal, em que o corpo não é, como na tradição cultural greco-latina, um objeto à parte do sujeito. O jogo da capoeira seria tradicionalmente defensivo, o que se torna patente na movimentação em esquiva de cabeça, tronco e mãos, no jogo de corpo em negaça. Bimba criou golpes e movimentações que, ao contrário de com o toque de angola, puxam o toque ‘para frente’.

É importante desfazer a perspectiva através da qual o ocidente enxerga a capoeira – a ótica ocidental, na qual o corpo é um empecilho para o desenvolvimento espiritual. O corpo não é um “mero habitáculo inflável de forças” (idem, p. 83); é preciso reconhecer a dimensão própria para a mecânica inteligente dos movimentos corporais. Sodré diz que a cultura do grupo dá aos indivíduos os meios de representação de seu corpo, que, por sua vez, seleciona e assimila os estímulos da ordem social e cultural em que se insere o sujeito. Tenta-se, dessa maneira, que a

⁵³ Ogã Alabê, na hierarquia da do candomblé-de-caboclo que Bimba integrava, é o responsável pelo toque dos atabaques, pelas cantigas e pelo pé de dança, ou seja, são os Alabês que ensinam os Yaôs a dançar – estes, por sua vez, são as pessoa que se iniciam na religião. São os verdadeiros filhos ou filhas de santo, que poderão cuidar do terreiro um dia ou fundar o seu próprio. (Informação disponível no portal Umbanda Querida HP - <http://br.geocities.com/umbandaquerida/HierarquiaUmbanda.htm> . Acessado em 03/11/2008.)

linguagem assimilada seja refletida na corporalidade e, aplicando essa teoria à capoeira, se pode afirmar que o corpo do capoeirista encarna mediações simbólicas coletivas, como, por exemplo, as “articulações flexíveis do corpo” sendo associadas à abertura no Brasil da cultura negra a outros elementos.

Na cultura da capoeira, há o predomínio da força, do ritmo, do “micropensamento corporal”, criando um intencionalidade física, uma forma diferente de conhecimento.

Bimba foi mestre não somente por possuir o domínio técnico de um saber, mas por abrir esse conhecimento a sua reinvenção por seus discípulos – graças às adaptações da regional, o jogo da capoeira (inclusive, da capoeira Angola) conseguiu chegar hoje às escolas, aos clubes, às academias, para as gentes de qualquer idade e sexo, que reafirmam, a cada vez que uma roda é formada, a força da ancestralidade de uma cultura. Fazem isso ao aprenderem e a partir do aprendizado, invertê-lo, recriá-lo e mudá-lo para, nada mais do que aplicarem os ensinamentos do criador da Regional.

O mestre foi ficando cada vez mais desgostoso com o descaso do governo baiano para com as manifestações culturais populares. Ao passo que foi sofrendo sanções governamentais, como a cobrança abusiva de impostos e depois a desapropriação do prédio onde mantinha sua academia para a abertura de uma rua, ele descontentou-se com as condições em que ensinava e resolveu mudar-se para Goiás, onde o esperavam promessas de êxito monetário.

Em 1973, transferiu-se com a família para Goiânia e nada do que esperava se confirmou, tendo que apelar para iniciativas próprias de trabalho, já que a promessa de emprego como professor na Escola Superior de Educação Física não se confirmou. Sentia-se mal e fora do seu lugar, a Bahia, para onde retornou apenas duas vezes em visita.

Com a saúde muito afetada, no dia 5 de fevereiro do ano seguinte ao da mudança, Mestre Bimba faleceu, depois de ter sofrido um derrame. “Quinta-feira [dia 6 de fevereiro], em Salvador, os berimbaus deixaram de tocar na porta do Mercado Modelo, na Ladeira do Pelourinho e nas academias, em sinal de luto pela morte do Mestre” (SODRÉ, 2002, p. 105). Dona Nair, também mulher de Bimba, preferiu que o funeral acontecesse em Goiânia mesmo, como uma forma de protesto pelo mau tratamento dado pela Bahia a seu marido e um dos maiores capoeiristas de todos os tempos.

5.1.2 Mestre Pastinha e a Capoeira Angola

Mesmo durante o período em que a Luta Regional de Bimba era o centro das atenções no universo da capoeiragem, alguns mestres da antes chamada capoeira tradicional permaneceram em atividade. O mais notável deles foi Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha⁵⁴.

Alguns anos depois de Bimba abrir sua academia, em 1941, Pastinha inaugurou seu Centro Esportivo de Capoeira Angola, no Jingibirra, fim de Liberdade, onde praticava a capoeira ‘antiga’, que, a fim de que fosse diferenciada da regional, passou a chamar de *capoeira Angola*. Alguns célebres capoeiristas lhe acompanhavam: Aberrê, Daniel Noronha e Onça Preta, dentre outros. Sodré (2002) afirma que graças à estratégia negociadora de Bimba, a capoeira Angola voltou a ter maior visibilidade: a abertura da academia de Pastinha podia ser considerado uma consequência do ambiente público criado por Bimba.

Diz-se que Pastinha havia parado de praticar a capoeira em 1914 por causa da feroz repressão que o jogo vinha sofrendo na Bahia, mas que retomou a prática por insistência de Amozinho e Antônio Maré. Algum tempo depois, Pastinha saiu da Jingibirra e mudou-se para o Largo do Pelourinho, onde, por coincidência, na rua do outro lado do largo, localizava-se a academia de Bimba. “Nesta época, aquela região não era o local *clean* de turismo que conhecemos agora (depois de reformas), havia uma grande quantidade de malandros e prostitutas na área” (CAPOEIRA, 1998, p. 53-55).

Pastinha, personagem carismático, com axé, gentil e afável, transformou sua academia num local de encontro de grandes angoleiros e artistas, como Carybé – que produziu numerosas ilustrações cuja temática era a capoeira⁵⁵ – e Jorge Amado. Passou a ser conhecido como ‘o filósofo da capoeira’ e foi defensor de algumas teorias das quais já discordamos ao longo desse trabalho – como, por exemplo, a da origem africana da capoeira, de que falamos no capítulo 3.

Tão versado na malandragem quanto Mestre Bimba, que Passos Neto afirma que ambos tinham uma mentalidade expansionista, “de conquista de território, muito ativa até hoje, tanto nos capoeiristas com ‘grupos’ no Brasil” (2001, p. 127), quanto aqueles que vão para o exterior, numa tentativa de ensinar a capoeira a estrangeiros.

⁵⁴ Cf. ANEXO D – Figura 8, “Mestre Pastinha tocando berimbau”, p. 173.

⁵⁵ Cf. ANEXO D – Figura 9, “Ilustração de Carybé”, p. 173.

Mestre Pastinha também tentou dar um cunho esportivo a sua capoeira, fato, segundo o mesmo autor, nada aceito pelos angoleiros contemporâneos – no entanto, a angola não tinha como meta a objetividade e a competição e também não trazia grandes alterações ao ritual ou à filosofia do jogo. “Ela servia mais para deslegitimar outros segmentos, como a antiga capoeira das *maltas* cariocas e a ‘capoeira de rua’ baiana, onde ainda imperavam elementos de malandragem e marginalidade” (PASSOS NETO, 2001, p. 127).

O mestre, assim como consideramos Bimba, também deve ser visto como um *intelectual orgânico*, nos termos da concepção gramsciana: é inegável que ele também tenha organizado uma faceta da cultura popular. Seu discurso tradicionalista da autenticidade da capoeira angola, da capoeira vinda da África bate de frente com o papel que desempenhou na história do jogo. Pastinha entrou para a memória coletiva como organizador da cultura não por suas afirmações, mas pela força que suas iniciativas tomaram, dando possibilidade à capoeira de se renovar, mesmo que *tentando* resgatar o passado.

Vejamos bem que não estamos compactuando com os discursos da capoeira angola – pelo contrário, discordamos de qualquer fala que assegure autenticidade a algum movimento social –, estamos apenas ressaltando o papel positivo que Mestre Pastinha teve no enriquecimento da cultura popular brasileira, através da sua reelaboração da capoeira.

Há o mito de que a capoeira angola seria a mais autêntica, uma vez que Pastinha, por discordar da postura assumida por Bimba em reformular a capoeira baiana, resolveu que iria ‘resgatar’ a autêntica capoeira brasileira – aquela praticada pelos escravos chegados aqui nos tempos coloniais. Como já vimos, pouco se tem certeza sobre quando e de onde esses escravos que aqui chegaram. Como Pastinha poderia ter sabido, portanto? Há algumas explicações que fazem referências às obras de Luís da Câmara Cascudo e de outros autores, como as fontes nas quais o mestre teria se baseado. No entanto, assim, como ele, assim como nós e outros estudiosos de nosso tempo ou do passado, muito é feito em cima de inferências, probabilidades e sugestões.

Atualmente, as posições mais puristas ou as que pretendem assumir a postura dos que crêem em “uma suposta autenticidade das origens desconsideram o papel da história colonial e pós-colonial como formadora de uma cultura nacional” (SODRÉ, 2002, p. 73). Dessa maneira, deixam de ver que o *tradicional* pode ser mais novo do que parece.

Portanto, atribuir à capoeira angola uma origem autêntica, sem que essa autenticidade tenha sido inventada, é

nada saber da dialética complexa do processo de constituição desse jogo no território nacional. O que existia mesmo, nos começos, eram formas diversas de uma capoeiragem primitiva, antiga, que, a exemplo da região do Recôncavo, encaminharam-se para uma síntese urbana em Salvador. Angola e regional são formas diferenciadas dessa síntese. (SODRÉ, 2002, p. 74)

Anteriormente, falamos sobre a indumentária do capoeira e dizíamos que o uniforme não era conveniente, uma vez que faria com que os capoeiristas fossem facilmente identificados pelos aparelhos repressivos. Esse, agora, era exatamente o objetivo do Estado: identificá-los facilmente. Dessa maneira, os órgãos de turismo de Salvador exigiam que os grupos, em exposições pagas, o fizessem uniformizados. Era comum que, para isso, os praticantes recorressem a camisas de futebol. Pastinha, torcedor do Ypiranga, escolheu as cores preta e amarela para o uniforme de seus alunos.

Rêgo diz que “falar em indumentária de capoeira em termos de cor e trajes padronizados, identificando um determinado grupo, é coisa recentíssima, nascida do advento de um turismo culturalmente mal orientado, surgido na Bahia” (1968, p. 43). Além disso, o autor descreve como as associações daquela época se portavam, dizendo que, por conta de uma preocupação eminentemente turística, escolhiam camisas de cores “variadas e berrantes, de um mau gosto terrível” (idem) e que faziam o grupo mais parecer “um bloco carnavalesco do que um conjunto de mestre e discípulos de capoeira” (idem).

Até hoje, os praticantes da capoeira angola se vestem de preto e amarelo, enquanto os da regional trajam abadás brancos. Marca-se a diferença por signos tão simples, como se eles sempre tivessem existido e não como se tivessem sido inventadas por homens.

Em 1973, devido a mesma falta de apoio estatal à cultura popular que levou Bimba a se mudar para Goiânia, Pastinha teve que entregar à Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado o prédio onde mantinha sua academia de capoeira (Centro Esportivo de Angola) e jamais o recebeu de volta. Faleceu em 1981, aos 82 anos, tendo deixado muitos discípulos, dentre eles, os mais conhecidos são *João Grande* e *João Pequeno*.

5.2 “DIZEM AS MÁS LÍNGUAS QUE ELE ATÉ TRABALHA”

A capoeira carioca havia sido banida da história com a ação de Sampaio Ferraz, no entanto, em 1928, com o lançamento do *Manual de Gymnastica Nacional (capoeiragem)*

methodizada e regrada, de Annibal Burlamaqui, percebe-se que, como a técnica de luta das maltas havia sido desbaratada, restava aos jovens da alta classe média apenas o aproveitamento ginástico ou pugilístico, isto é, regrado e controlado por academias da velha capoeiragem.

Nesse sentido, lembremos da capoeira praticada por Agenor Moreira Sampaio, o Sinhozinho de Ipanema. Nascido em Santos em 1891, dotado de excepcional vigor físico, Sinhozinho havia aprendido o jogo na rua, pela convivência com os malandros da época. Havia aprendido também boxe e luta greco-romana e, tomando alguns dos preceitos dessas lutas, aplicou-os à capoeira, “compensando a pobreza de recursos para a luta agarrada, uma vez que nos combates mortíferos de antigamente o agarramento resolvia-se freqüentemente por faca ou navalha” (SODRÉ, 2002, p. 62-63).

Em 1931, na mesma época em que Bimba começava a ensinar a Luta Regional Baiana em Salvador, Mestre Sinhozinho aparecia nos jornais da capital republicana como um profissional competente e “animador da mocidade brasileira *sportiva*”, além de professor de “capoeiragem ou luta brasileira” (PASSOS NETO, 2001, p. 100, grifo nosso). Ele mesmo afirmava à imprensa que ensinava a luta há muito tempo, começando por fazê-lo gratuitamente a rapazes numa grande área de sua residência e depois criando o *Club Nacional de Gymnastica*, localizado, a princípio, no centro do Rio.

Diz Rudolf Hermany (apud LOPES, 1999 apud PASSOS NETO, 2001), um de seus discípulos, que a capoeira de Sinhozinho se aproximava mais da regional do que da angola. O capoeirista impunha a seus alunos um rígido treinamento esportivo, fazendo-os aplicar golpes em sacos e bolas, até que alcançassem *precisão e eficiência*. Não havia canto ou ritmo marcado, sua capoeira se restringia ao aspecto combativo da atividade, sacrificando a beleza do som e da imagem em busca de objetividade marcial.

Os capoeiristas tinham sua especialidade, sendo mais combativos, mais violentos do que atletas – “usando de malícia, faziam ataques súbitos e inesperados procurando colocar os adversários rapidamente fora de combate” (idem, p. 103). Faziam uso da navalha, o que impedia o corpo-a-corpo na contenda e fazia com que a luta tivesse, dessa maneira, poucos recursos para o combate agarrado.

Sinhozinho estava mais preocupado com a eficiência prática de cada uma das várias lutas de que tinha conhecimento. É provável, portanto, que tenha aproveitado da capoeira apenas aquilo que lhe interessava. O mestre esperava ver “a luta brasileira bastante disseminada nesta

capital, dentro de pouco tempo” (LOPES, 1999 apud PASSOS NETO, 2001, p. 101) e pretendia organizar um torneio entre todos seus discípulos, como aconteceu. Os praticantes da capoeira da sua capoeira deviam ter o máximo de objetividade e resistência a lesões – o que, talvez, explique o alcance limitado que esse tipo de jogo teve, se em comparação aos outros estilos.

Várias gerações se sucederam no Clube de Sinhozinho e seus alunos compunham-se da juventude branca e bem-nutrida de Copacabana e Ipanema, tendo muitos deles se tornado atletas destacados.

É latente a semelhança dos caminhos tomados pela capoeira de Bimba e de Sinhozinho e o mais impressionante ainda é, pelo que se sabe, os dois nunca mantiveram contato ou trocaram idéias.

Contato houve, é certo, entre discípulos de Bimba e o manual de Annibal Burlamaqui. O fato, porém, é que esse tipo de capoeiragem, destinado à porrada de rua sem intenção de matar, já habitava o espírito do tempo e, por isso, podia encarnar-se de modo parecido em personagens e lugares diferentes. (SODRÉ, 2002, p. 64)

Em 1948, o mestre lançou um desafio aos alunos de Mestre Bimba que, depois de realizadas duas lutas, perderam ambas para Ciranda e Rudolf Hemany.

Passos Neto ressalta que Sinhozinho era contemporâneo tanto de Bimba quanto de Madame Satã. “Mas Satã era negro, homossexual, pobre, criado nas ruas da Lapa, enquanto Sinhozinho era branco” (2001, p. 102), filho de coronel, aparecendo fardado em suas fotos de 1930⁵⁶. Além disso, era considerado popular em Ipanema na época da boemia dourada de Vinícius de Moraes e Tom Jobim; este último tendo treinado com ele.

Hermany, discípulo de Agenor, testemunha que “já em 1904, Sinhô iniciava sua brilhante carreira de desportista” (HERMANY apud LOPES, 1999 apud PASSOS NETO, P. 103) no Clube Esperia de São Paulo, tendo sido, mais tarde, já no Rio, instrutor da Polícia Especial e depois da Polícia Municipal. O aluno ainda conta que ele mantinha o conhecido “Clube do Sinhozinho” em um terreno contíguo a seu apartamento, onde montara “uma espécie de circo com inúmeros aparelhos para ginástica, lutas e levantamentos de pesos” (idem).

Há um aspecto interessante, destacado por Passos Neto (2001), que relembra a coexistência curiosa na mesma cidade de Sinhozinho – instrutor da Polícia Especial – e Madame Satã – combatente direto por várias vezes nas ruas da Lapa da mesma polícia.

⁵⁶ Cf. ANEXO E – Figura 10, “Mestre Sinhozinho”, p. 174.

Agora que já falamos de Sinhozinho, ícone da capoeira no Rio de Janeiro a partir dos anos 30, como vínhamos fazendo no capítulo anterior, não podemos deixar passar em branco a relação entre a figura do capoeira carioca da do malandro.

É a partir desse período que se pode falar em projeto de hegemonia, ainda que limitado, e quando o “Estado burguês, necessitando ampliar sua base de consenso, tratou de incorporar a cultura popular, de integrá-la, de ressemantizar suas mensagens e refuncionalizar seus objetos” (COUTINHO, 2002, p. 45). As representações e práticas subalternas foram reestruturadas visando tornarem-se compatíveis e colaborarem com o desenvolvimento do sistema burguês. A música negra (o samba) “foi eficazmente controlada ao ser incorporada pela classe dominante como objeto da indústria dos bens simbólicos e fontes de significações nacionalistas mobilizada pelo Estado nacional” (SODRÉ, 1998 apud COUTINHO, 2002, p. 45).

O popular passou a ser parte das preocupações da intelectualidade brasileira e a partir de sua comercialização e assimilação pela cultura oficial e a cultura negra – nela incluímos a capoeira – tendeu “a perder progressivamente suas características comunitárias e rituais. Entretanto, ao mesmo tempo em que é hegemônica pelas elites, é reelaborada pelas camadas populares urbanas em formação” (idem) e passa a se constituir, dessa maneira, em prática de resistência.

Matos (1982) diz que o conceito de malandragem passou por uma grande mudança da década de 30 para a de 40, na medida em que também mudou a forma de a sociedade e o governo encararem tal personagem dentro da cultura. “O malandro dos anos 30 não é o mesmo e nem se veste da mesma forma que o dos anos 40. Sob a pressão das diretrizes estadonovistas, o malandro que era moda, o malandro anti-herói, transforma-se no ‘malandro regenerado’” (MATOS, 1982, p. 54).

Em “História de Criança” de 1940, Wilson Batista e Germano Augusto recordam “as histórias de malandros / que eram tipos assim / chinelo cara de gato / bem brasileiro mulato / trazendo uma ginga no passo / violão debaixo do braço”. Em seguida, lamentam o declínio paralelo do personagem malandro e do samba, evidenciando uma estreita contigüidade entre este e aquele: “mas agora é diferente ai ai / a história terminou / branco pode ser malandro / o samba desceu o morro / ninguém mais escutou.” (idem, p. 30)

A linguagem malandra, tão reprimida pela política do Estado Novo, aparentemente havia se ‘regenerado’. Na verdade, conforme assinala Matos, o que ela fez foi “incorporar uma postura crítica mais realista e mais cortante, tendo, para isso, que se converter ainda mais decisivamente ao jogo da ironia, da ambigüidade, da linguagem da fresta” (1982, p. 112). O samba malandro

tem por estratégia conservar mesmo nos anos 40 a sua ginga libertária de autêntica inspiração popular.

Aqueles, citados por Matos (1982), não são os únicos sambas que tratam do malandro regenerado. Podemos citar um trecho significativo do famoso “Homenagem ao malandro” de Chico Buarque:

[...] Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais.

Agora já não é normal
O que dá de *malandro regular, profissional*
Malandro com aparato de *malandro oficial* [...]
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal.

Mas o malandro pra valer [...]
Aposentou a navalha [...]

Dizem as más línguas que *ele até trabalha*
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.⁵⁷

Com a chegada dos anos 60, já nos deparávamos, portanto, com o malandro-trabalhador, de terno e gravata e sem malandragem. E o capoeira, já transformado em capoeirista, em vias de se tornar definitivamente branco, esportista e símbolo nacional.

⁵⁷ Canção *Homenagem ao malandro*, da autoria de Chico Buarque de Hollanda para a peça “Ópera do Malandro” também de sua autoria, 1977-1978, grifos nossos.

6 CAPOEIRA DE MASSA OU CULTURA POPULAR? (1960 aos dias de hoje)

Passos Neto observa uma tendência progressiva, a partir de 1930 e mais incisivamente, de 1960, a “racionalização e objetividade típicas do esporte em detrimento do ritual e da ‘brincadeira’; uma homogeneização em detrimento da criatividade e singularidades dos jogadores” (1995, p. 225).

6.1 DE AMARALINA PARA A ZONA SUL

O método de ensino de Mestre Bimba, seus novos golpes introduzidos e a nova mentalidade, acrescidos do fato de a maioria de seus alunos pertencerem à classe média, detentora de outros valores – enquanto os praticantes da ‘capoeira tradicional’ eram, em sua maioria, pertencentes às classes economicamente desfavorecidas –, diz Capoeira (1992), fez com que a Regional se diferenciasse muito da Angola e liderou um movimento de revalorização da capoeira. O jogo, antes invisível à legalidade, passou a ser enxergado como uma possibilidade de prática esportiva.

Foi a partir de 1950, e mais fortemente, 1960, que a capoeira migrou da Bahia para o Sudeste – Rio e São Paulo – à procura de ‘melhores condições de trabalho’. Passos Neto (2001) diz que, em São Paulo, os capoeiristas migrantes não pensavam em se profissionalizar como “professores de capoeira”, pois o jogo era praticamente desconhecido. Diz o autor que, apesar da falta de fama, os jogadores costumavam se reunir em algum fundo de quintal para que pudessem praticar sua vadiação.

Até 1960, o celeiro da capoeira continuava sendo a Bahia, apesar de pequena divulgação em São Paulo e do ‘retorno’ ao Rio de Janeiro. Areias (1983 apud PASSOS NETO, 2001) nos narra que os migrantes capoeiristas que chegavam em São Paulo não se ocupavam da capoeira e que as dificuldades de adaptação eram muitas: hábitos e costumes diferentes, saudade e fantasias do consumo e da ascensão. Nesse cenário, começaram a se encontrar “nas praças, nas feiras de arte (popular), nos terreiros [...], para reverem-se, trocaram notícias de familiares e saberem das novidades [...]” (idem, p. 149). A capoeira era o fator que os unia.

A época de repressão e ditadura na qual o país se encontrava, a capoeira, assim como outras manifestações populares, assumia um papel de esperança – começava a ser admirada por

setores do pensamento democrático, que reivindicavam liberdade de expressão. Ela passou a ser praticada e freqüentada por representantes de uma corrente liberal a ponto de tornarem as academias um ponto de encontro de uma elite cultural e da juventude revoltada.

Paralelamente, um mercado consumidor da capoeiragem despontava e os capoeiristas começavam a vislumbrar a possibilidade de viverem apenas da sua arte. Em São Paulo, havia essa corrente que associava o jogo à luta contra a ditadura, mas no Rio, isso não aconteceu. Como veremos, os personagens que encabeçaram o movimento não se engajaram politicamente, sendo mesmo considerados como ‘politicamente alienados’ ou de ‘centro-direita’.

Em 1964, com o golpe e a tomada do poder pelos militares, instalou-se um sistema que Muniz Sodré (1992 apud PASSOS NETO, 2001, p. 154) chama de tecnoburocrático. A capoeira, como veremos, assimilou muitos dos valores dessa tecnoburocracia e alcançou um sucesso econômico e uma divulgação nunca antes vivenciados.

Para o Rio de Janeiro, a migração de capoeiras também se deu no mesmo molde não-profissional de São Paulo, com a única diferença de ter sido mais forte na década de 1960. Com relação à presença de Mestre Sinhozinho no Rio, apesar de ter ficado famoso na nata intelectual e artística carioca, ele não deixou nenhuma ‘linhagem na capoeira’ – o que foi comum a outras tendências que também abraçaram a capoeira apenas como luta, sem música, ritual ou jogo.

Uma outra diferença também constatada entre Rio e São Paulo é que Mestre Sinhozinho já havia disseminado a fama da capoeira entre os jovens da classe média alta da Zona Sul: Ipanema, Leblon, Copacabana. “A capoeira era conhecida e respeitada entre os ‘brigadores’ das diferentes turmas da ‘juventude transviada’, entre desportistas [...], entre os artistas e intelectuais [...]” (PASSOS NETO, 2001, p. 150). Tudo isso se devia, afirma Passos Neto, devido aos esforços de Sinhô, que faleceu em 1962, e do seu contemporâneo Madame Satã.

Apesar de estarmos nos focando na década de 60, foi ainda no ano de 1953, que o Mestre Artur Emídio, baiano de Itabuna e aluno de *Paisinho* (Teodoro Ramos), chegou ao Rio. Teria vindo para tomar parte das lutas de vale-tudo no ringue que tinham grande êxito na época. Nos anos seguintes, com o insucesso do vale-tudo e com a impopularidade das lutas de ringue, Emídio abriu uma academia de capoeira no subúrbio carioca. “Toda a posterior capoeira praticada no subúrbio [...] foi fortemente influenciada ou descendia diretamente da prática de mestre Artur Emídio” (idem, p. 151) – contrastando culturalmente com o sucesso de Sinhozinho na zona sul carioca, economicamente abastada.

Os capoeiristas se sediaram basicamente nos subúrbios – junto ao Mestre Artur Emídio. Lemle e Zagury (1993, p. 28) mencionam nomes como Djalma Bandeira, Valdemar e Valdo Santana, os irmãos Bonfim (que jogavam Angola) e Mestre Leopoldina.

Contudo, não foi com Mestre Emídio que a capoeira retornou ao Rio de Janeiro, apesar de sua inegável influência. Foi por um caminho inusitado, que Passos Neto descreve assim: “no começo dos anos 1960s, alguns jovens da classe média carioca, durante as férias de fim de ano, fizeram aulas com mestre Bimba. De volta ao Rio, prosseguiram seu aprendizado de forma quase autodidata, mas sempre com referência [...] na Luta Regional” (2001, p. 151-152).

À versão do autor acrescentamos elementos narrados por Lemle e Zagury (1993), que contam a estória dos irmãos Rafael e Paulo Flores, de 11 e 13 anos, que, no início da década de 60, eram há pouco tempo moradores do Rio de Janeiro e, vindos da Bahia, não tiravam a capoeira da cabeça. Após descobrirem as aulas do baiano Valdo Santana, irmão do lutador Valdemar Santana, de luta-livre, judô, defesa pessoal e capoeira, e decepcionando-se com seu foco em defesa pessoal, decidiram passar as férias na Bahia para treinar com Mestre Bimba. “Um outro irmão [...], Gilberto, se matriculou na academia de Mestre Pastinha.” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 30)

De regresso ao Rio, descobriram na Praça Mauá um pernambucano chamado Mestre Marcelino, faixa preta de judô, que dava treinos três vezes na semana. Passaram a treinar com Marcelino e levaram alguns companheiros, vizinhos do bairro das Laranjeiras, Zona Sul carioca. Empolgados com o progresso, os irmãos passaram a treinar no terraço do edifício onde moravam e, dessa maneira, cada vez mais divulgavam a capoeira entre seus amigos. “Os treinos no terraço eram, às vezes orientados pelo contra-mestre do Mestre Marcelino” (idem, p. 31), chamado Jô Monteiro que morava pelas redondezas.

Apesar de também receberem influência dos capoeiristas instalados no Rio que já citamos, Artur Emídio e Djalma Bandeira, era a Regional de Bimba que os norteava nos treinos: repetiam as seqüências e seguiam seu método de ensino. O grupo ia crescendo com agregados de toda parte:

Mais tarde [...], eles ficaram sabendo que um rapaz chamado Cláudio ‘Brasília’ estava ensinando capoeira na garagem do edifício a uma amigo chamado Peixinho. O grupo recebeu mais duas adesões. Dois molecotes (na época), o Garrincha e o Sorriso, foram recrutados – era a *primeira contribuição do morro e das favelas cariocas ao grupo*, pois até aquele momento ele era formado exclusivamente por garotões brancos da classe média, da zona sul do Rio de Janeiro. (idem, grifos nossos)

Deparamo-nos com um elemento interessante na história da capoeiragem: nesse momento, a capoeira se tratava de uma manifestação da juventude abastada do Rio de Janeiro, ou seja, já era esporte branco; e traz para si ‘contribuições’ da favela. Curioso é notar como o caráter do jogo foi de tal maneira se invertendo ao longo do tempo e também sendo refeito que chegou ao ponto de, sendo expressão da elite, assimilar elementos subalternos e não mais o contrário – ser fator de identidade de camadas subalternas e concedendo, vez ou outra, alguma forma de contribuição às classes dominantes.

Começava, dessa forma, a formar-se um núcleo de capoeira nas Laranjeiras. Gato, Gil (hoje, Mestre Gil Velho), Rafael, Peixinho, Garrincha, Sorriso – meninos cujas histórias se cruzaram por conta da capoeira e que hoje em dia têm seus nomes (ou apelidos) consagrados no meio da capoeiragem. Gil vinha da linhagem de Mestre Sinhozinho e confirma, em depoimento, que a capoeira ensinada no *Club* “tinha uma ginga muito pulada e muita porrada, sem berimbau” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 34).

Por ocasião do espetáculo baiano *Vem Camará*, trazido ao Rio em 1966, com os capoeiristas Acordeon, Itapoan, Camisa Roxa e Preguiça, todos alunos do Mestre Bimba, os meninos das Laranjeiras conseguiram orientações e dicas dos jogadores da Bahia. Preguiça resolveu permanecer no Rio e passou a contribuir fortemente com o grupo, pois ele tinha uma movimentação melhor, uma plasticidade que o grupo do terraço não tinha, transmitindo a infraestrutura da Regional de Salvador.

Tratava-se de um grupo sem mestre, fazendo com que qualquer pessoa que os visitasse ou desse qualquer tipo de contribuição aos treinamentos fosse muito válido. “Começaram a se metodizar baseados, acima de tudo, no método de Mestre Bimba, mas aproveitando bastante a influência do esquema de aulas de lutas marciais” (idem). O período de treinos no terraço perdurou até 1966, quando o grupo se mudou para um espaço no Teatro Jovem, no Mourisco.

Descobertos por uma conhecida, o grupo teve sua primeira apresentação organizada no Clube Germânia, em Botafogo. Com o tempo, foram se adequando a uma produção maior e menos amadora: acordaram com relação a um vestuário adaptado para apresentações que era uma calça só até o joelho⁵⁸. Mestre Peixinho explica que o grupo pensou até em pendurar cordas na

⁵⁸ Cf. ANEXO E – Figuras 11 e 12, “Foto das gravações do filme ‘Cordão de Ouro’” e “Mestre Gato e Mestre Mosquito”, p. 174-175.

cintura e que antes de passarem para o cordel de São Francisco, chegaram a usar corda de sisal, que, por fim, teve escolhida para si a cor vermelha.

A escolha do nome *Senzala* veio logo em seguida, assim como a mudança do local de treinamento para o Centro Estudantil Maranhense, no Largo do Machado, outro bairro da Zona Sul Carioca, onde se instalou a primeira academia do Senzala e onde o grupo passou a cobrar mensalidades dos alunos para pagar o aluguel. Nesse momento, as aulas já tinham um método bem elaborado, “aspecto que os ‘cordas vermelhas’ se preocupavam em aperfeiçoar progressivamente. [...] Criaram o aquecimento baseado na ginga e inseriram nos treinos a ginástica calistênica” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 36).

O Grupo Senzala apareceu na Zona Sul carioca justamente na mesma época do falecimento de Mestre Sinhozinho, alguns poucos anos antes do de Madama Satã e no auge da fama do Mestre Artur Emídio nos subúrbios do Rio, com quem estabeleceram uma ótima relação. No ano de 1967, o Senzala já tinha um número significativo de adeptos e alunos. Mestre Nestor, em depoimento para os autores Lemle e Zagury (1993), afirma que a grande contribuição do Senzala foi pegar a capoeira reelaborada por Mestre Bimba, incrementando-a a partir de treinos repetitivos (às vezes, até por demais) e sistemáticos – faziam ginástica de aquecimento, praticavam as seqüências de Bimba, treinavam golpes de mão, de queda e, para finalizar o treino, realizavam a roda. “A sistematização buscava a perfeição do movimento, tanto em precisão quanto em rapidez e plasticidade [...] (idem, p. 37).

Ao método de ensino de Bimba acrescido da ginástica de aquecimento, do treino sistemático dos golpes, da graduação por cordas ou cordões, do uso obrigatório do uniforme durante as aulas, começou-se a pensar na criação de *campeonatos* – eram novidades adaptadas do judô, do karatê e das artes marciais orientais, que estavam em voga na época, pois traziam uma seriedade no treino e na organização, bastante atraente para aqueles que podiam pagar mensalidades altas.

Ainda no ano de 1967, houve a realização do *campeonato* Berimbau de Ouro, uma disputa aberta para todos os grupos do Brasil, em que, na verdade, só participavam equipes cariocas. Todos os nomes da capoeira local (que não eram muitos) participavam: os irmãos Bonfim, Djalma Bandeira, Artur Emídio, Valdo Santana e Leopoldina – o Senzala entrou na contenda visando apenas ao ganho de experiência, mas, surpreendentemente, alcançou o primeiro lugar.

O campeonato consistia em uma apresentação para todo o grupo e outra para uma dupla jogar sob vários toques de berimbau, enquanto uma comissão julgadora dava notas ao ritmo e ao conjunto. Os ‘meninos’ da Zona Sul não esperavam vencer, mas, felizes com a vitória, ainda repetiram o feito nos dois anos seguintes. O último campeonato a ser realizado foi o do ano de 1969, quando da conquista do terceiro troféu Berimbau de Ouro pelo Senzala.

Não se pode negar que a experiência do grupo Senzala foi altamente bem-sucedida, pois, em pouco tempo – questão de uma década, no máximo 15 anos – um grupo de meninos sem mestre conseguiu a façanha de se tornar uma das, (senão a) mais notórias associações de capoeira do país. Houve divulgação da conquista do tricampeonato na mídia e o Senzala passou a ser comentado pela juventude da Zona Sul carioca, passando a ser recorrentemente convidado para fazer apresentações, dar entrevistas, integrar eventos.

Os meninos das Laranjeiras tinham inegavelmente uma proposta para o que se esperava que fosse feito da capoeira e da cultura popular naquele período. No governo do presidente Juscelino Kubitschek, caracterizado por uma internacionalização da economia brasileira, procurava-se fabricar um ideário nacionalista a fim de que se pudesse diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais (ORTIZ, 2006). O golpe militar de 1964, por sua vez, “encerrou, definitiva e autoritariamente as atividades desse grupo de intelectuais [do ISEB]”⁵⁹ (idem, p. 47). O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) construiu, com o final dos anos 50, uma teoria do Brasil retomando a temática da cultura brasileira: o conceito de raça deu lugar ao de cultura. Dentro de um quadro filosófico e sociológico, os intelectuais do Instituto criaram algumas categorias, como a de “transplantação cultural” e a de “cultura alienada”.

Para os isebianos, a cultura significa a um devir, ou seja, “eles privilegiaram a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos” (idem, p. 46). Uma inquietação com relação à identidade racial, diz Ortiz (2006), orienta aos intelectuais do ISEB: ou eles se tornavam para uma proposta de leitura da realidade racial que levasse os negros a uma escolha entre uma situação autêntica ou inautêntica de si mesmos.

Na busca de identidade nacional, os intelectuais dos anos 60 se voltaram para o passado à procura de alguma expressão autêntica: o que eles visavam era

[...] os excrementos do pensamento, o que está fora, os cadáveres, o saber definitivamente estabilizado. Ora, o intelectual que quer fazer obra *autêntica* deve saber que a verdade nacional é primeiro a realidade nacional A ênfase na autenticidade revela

⁵⁹ Cf. SODRÉ, N. W. *A verdade sobre o ISEB*. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1978.

a necessidade [...] de se construir uma identidade que se contraponha ao pólo de dominação. (FANON, 1970 apud ORTIZ, 2006, p. 56)

A cultura autêntica escreve Corbisier (apud ORTIZ, 2006), é aquela que se elabora a partir e em função da realidade própria, do ser do país – no entanto, uma colônia não tem ser ou destino próprio. Desta forma, a sua cultura só poderá ser um reflexo, um subproduto da cultura metropolitana, “e a inautenticidade que a caracteriza é uma conseqüência inevitável da sua alienação” (idem, p. 56). Igualmente, a libertação nacional seria o único quadro possível para a realização de uma cultura autêntica e nacional.

As expressões culturais autênticas seriam aquelas ligadas às nossas raízes, capazes de preservar uma pureza da nossa “mais legítima expressão cultural” (COUTINHO, 2002, p. 85).

No fundo desse tipo de concepção, no discurso da autenticidade, [...] estaria firmada a idéia de que [...] [a cultura popular autêntica] seria a produzida originalmente pelas classes populares, pelo povo, [...] isenta de influências estrangeiras. Nesse discurso, a modernidade presente em outros tipos de criação [...] corresponderia à manifestação alienada, inautêntica, sem vínculo essencial com a legítima cultura brasileira. (COUTINHO, 2002, p. 85-86)

A proposta política do ISEB, como se pôde ver nesses poucos parágrafos acerca de sua linha de pensamento, era reformista e não revolucionária, uma vez que, colocando-se como “representantes legítimos do povo”, o que eles de fato procuravam realizar era dar às classes médias um papel político que elas não possuíam até então.

Não poderíamos passar dessa explanação sobre o pensamento da cultura brasileira nos anos 60 sem mencionar a ação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (os CPCs da UNE). A experiência do CPC este vê fortemente vinculada à filosofia isebiana, apesar de ser uma radicalização à esquerda da perspectiva dos intelectuais do Instituto.

O CPC desvinculou o conceito de cultura popular do folclore, interpretando este último como as manifestações populares de cunho tradicional, “a noção de ‘cultura popular’ é [era] definida em termos exclusivos de transformação” (ORTIZ, 2006, p. 71). O folclorista correspondia a uma noção de paternalismo cultural, enquanto o CPC era orientado por uma postura reformista-revolucionária. A cultura popular era considerada como uma ação de caráter fundamentalmente reformista. Ferreira Gullar, integrante do movimento, definiu cultura popular como a “tomada de consciência da realidade brasileira” (1965 apud ORTIZ, 2006, p. 71-72). Desta maneira, o conceito de cultura popular que estava em voga na época se resume a um projeto político que utilizava a cultura como elemento de realização das camadas populares.

Ao se referir à cultura popular, o CPC estava, na verdade, fazendo menção às atividades realizadas pelos centros de cultura e, para eles, os intelectuais eram aqueles que levavam a cultura às massas e não o contrário, como na visão gramsciana de que o intelectual, este sim, é a expressão das massas. O CPC falava *sobre* o povo *para* o povo, mas de uma perspectiva com caráter de exterioridade, na qual o distanciamento público-autor era uma constante. O povo era personagem principal da obra, mas permanença ausente, “não há vida interior dos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo” (ORTIZ, 2006, p. 73)

Não concordamos, portanto, com a declaração de Mestre Gil Velho, ao dizer que o grupo Senzala tinha uma proposta que ‘revolucionou’ a capoeira – o Senzala pode ter contribuído muito para que tenhamos chegado ao que a capoeira é hoje em dia, sendo que aqui não nos cabe julgar os caminhos que o jogo tomou, se bons ou maus, mas ‘revolução’ não é a palavra mais adequada. O grupo transformou a capoeira em uma expressão da cultura, sim, no entanto, feita sob a perspectiva daqueles que não faziam parte do povo.

Entretanto, não devemos compreender o estilo criado pelo Senzala simplesmente como uma antitradição: não se pode negligenciar a relação de continuidade entre este gênero e a cultura tradicional, pois seria desvalorizar a cultura popular e seu sujeito histórico. Coutinho diz que “as vanguardas brasileiras nunca possuíram esse lado explosivo do modernismo europeu [...]; elas nunca se colocaram como movimentos de ruptura radical porque sempre estiveram associadas à necessidade concreta de construir uma moderna sociedade brasileira, sem perder de vista o problema político da identidade” (2002, p. 85).

É fato, todavia, que o estilo-senzala buscou uma outra postura de afirmação da cultura negra através de outras formas de expressão – são diferentes as “estratégias de absorção transcultural”. Cada manifestação, a sua maneira, busca resolver “o dilema colocado pelo capitalismo e acentuado pelo processo de globalização” (idem, p. 109). O grupo Senzala foi quem ‘exportou’ a capoeira, fazendo-a se espalhar pelo mundo inteiro, “dando a volta ao mundo” e chegando a influenciar até a capoeira baiana. A capoeira não fazia nada mais do que continuar jogando com a situação e isso a fazia ir, voltar, retornar, se expandir, conquistar novos alunos, abarcar outros segmentos.

Em São Paulo, concomitantemente, houve também um surto de popularização da capoeira encabeçado por aqueles migrantes que não tinham o intuito de se profissionalizarem dando aulas.

Passos Neto fala sobre o capoeirista Zé de Freitas que teria sido o primeiro a abrir uma academia no bairro do Brás, por volta de 1966:

Por volta de 1970, já havia umas dez academias funcionando a pleno vapor e lotadas de alunos – coisa jamais vista em Salvador –, quase todas lideradas por baianos: os mestres Silvestre [...], Valdemar Angoleiro [...], Suassuna [...] e Brasília (com a primeira academia registrada em cartório, a ACRESP, ‘Academia de Capoeira Regional de Elite de São Paulo’), Pinati [...], Ferreira (de Bimba) e Paulo Gomes (de Artur Emídio), Acordeon [...] e Onça (ambos de Bimba), Joel e Gilvan, Limão, Almir das Areias. (2001, p. 153)

Enquanto os capoeiristas baianos de São Paulo, assim como os do subúrbio carioca eram majoritariamente das classes populares ou da classe média baixa, o Grupo Senzala era composto por jovens quase todos da classe média alta, que moravam com os pais, cursavam ou iriam cursar o nível superior, freqüentavam bairros abastados como Copacabana, Ipanema, Leblon e Laranjeiras, além de fazerem “capoeira com extrema empolgação, mas sem a idéia de profissionalizarem-se a ponto” (idem) de viverem dela, o que, como vimos, mudou diante do sucesso alcançado pelo método.

A partir do final da década de 60, o grupo Senzala passou a estar sempre em evidência, montando *shows folclóricos*, como o ‘Senzala Okê’, apresentado na Sala Cecília Meireles, e o ‘Berimbau de Ouro’, que teve temporada no Teatro Opinião. “Na televisão, os capoeiristas participaram dos programas de Bibi Ferreira e Chacrinha [...], de Dercy Gonçalves e Hebe Camargo [...] e do Sem Censura [...]. Apresentaram-se ainda para o *Royal Ballet* de Londres, a *Ópera de Paris* e o *Ballet Bolshoi* [...]” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 39, grifos nossos), quando este veio ao Rio.

No entanto, foi só em 1971 que o grupo conseguiu se estabelecer em um local ideal para os treinos – um galpão nos fundos da casa de um dos rapazes, ao lado da estação do bondinho que sobe para o Corcovado. Nesse mesmo ano, um dos mais famosos capoeiristas contemporâneos – então Camisinha, hoje, Mestre Camisa – chegou ao Rio de Janeiro vindo da Bahia e se juntou ao grupo de seu irmão, Camisa Roxa. No Cosme Velho, o Senzala viveu o seu apogeu como um grupo coeso.

Lemle e Zagury (1993) fazem uma constatação interessante acerca do que consideram uma resistência cultural do Senzala: durante a ditadura militar, a juventude brasileira desempenhou papel fundamental na produção da cultura nacional – assim como toda juventude em todo sistema ditatorial. Era a chamada *contracultura*, com influência das drogas na arte e a

resistência política, com livros, armas e músicas que iam de encontro aos mandos e desmandos dos militares. Havia um inimigo comum, portanto: o sistema.

Apesar de influenciado pelo próprio sistema – o que sempre aconteceu na história da capoeira [...] –, o grupo estava preocupado em conservar a parte ritual, as tradições o fundamento. Para isso, [...] desenvolveram um trabalho de pesquisa com Mestre Bimba e Mestre Pastinha. Com um discurso próprio de classe média intelectual, o Senzala colocou na capoeira a discussão sobre cultura. (idem, p. 44)

Capoeirista se faz na cor da corda?

Outro elemento introduzido pelo Senzala, por mais impressionante que possa parecer, assim como os capoeiristas não usavam abadá brancos ou pretos desde o início da história da capoeira, eles também não eram graduados por cordas ou cordéis até que o grupo inventasse o sistema de graduação colorida. De acordo com Lemle e Zagury (1993), era preciso fazer com que a capoeira perdesse a imagem de marginal – o que começou a ser feito por Mestre Bimba. Para conquistar um espaço e mantê-lo, a estratégia do grupo Senzala foi adotar artifícios próprios do capitalismo e do militarismo vigentes na época, instituindo cordas para graduação e uniformes.

Ao que parece, a medida era interessante à época, pois, apesar de se tratar de um elemento externo à capoeira, adotado de outras lutas marciais, graduar os alunos por cores “funcionava bem *comercialmente, suprimindo a necessidades* das pessoas de gratificação e incentivo” (idem, grifo nosso). Vivenciava-se um momento em que a capoeira precisava ‘se inserir no sistema’, dizem os autores, no ‘clima de organização’ – tudo em busca da aceitação da classe média. Cordas coloridas e calças impecavelmente brancas se enquadravam nessa demanda.

A princípio, a hierarquia das cordas era: branca, amarela, azul, verde, marrom e vermelha. Com o passar do tempo, cores intermediárias foram sendo acrescentadas, até que se chegasse à hierarquia hoje adotada pelo grupo e pelas associações que depois derivaram dele, que é, nesta ordem, branca, amarela, laranja, azul (aluno ‘graduado’), verde, roxa, marrom (contra-mestre) e vermelha (mestre). Desde a criação da hierarquia, aos mestres cabe avaliar as habilidades dos alunos, incluindo em níveis de aprendizado de acordo com convenções que costumam ser seguidas, apesar de flexíveis.

Na teoria, como os mestres dos grupos supostamente usariam os mesmos critérios para entregar as cordas, seria possível estabelecer o nível dos praticantes de acordo com a cor das cordas que amarram na cintura. Mas isso não pode e não deveria ser levado tão à risca, uma vez

que o jogo da capoeira envolve elementos subjetivos, “que se manifestam como instinto particular de cada um, dificultando a definição objetiva de um código para avaliação e nivelamento” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 45).

A graduação por cordas, criada pelo Senzala, foi adotada pelas Federações de Capoeira, além de a idéia ter se espalhado pelo país, fazendo com que outros grupos estabelecessem suas próprias cores e níveis de graduação. “As cordas de fato realizaram seu objetivo de atrair e incentivar muita gente [...]” (idem), além de terem dado uma aparência organizacional, institucional e até desportiva, ao que antes tinha uma conotação marginal. Ora, eles nada mais fizeram do que realizar o desejo de Getúlio Vargas, de que falamos no capítulo anterior, de transformar a capoeira em esporte nacional.

No entanto, a graduação tem aspectos negativos como o incentivo à competição, frustrações e problemas de ego dentro dos grupos – o que fez Mestre Nestor afirmar que “as vantagens [do sistema de cordas] não estão mais sendo vistas e as desvantagens são óbvias” (idem, p. 46). É lógico que a corda exerce sobre o iniciante um efeito psicológico atrativo, mas é possível que leve a uma competição que não seja saudável.

Com as cordas, passamos a ter, portanto, uma capoeira organizada, uniformizada, praticada também por brancos e membros das elites, com método de ensino, que comparecia a shows televisivos e fazia apresentações nas mesmas salas em que se encenavam óperas em Paris. Diante do quadro, é impossível não se estabelecer certa confusão diante de tudo o que já expomos ao longo dos cinco capítulos anteriores: onde foi parar a vadiagem dos negros escravos? A luta pela liberdade? “O grito de Zumbi ecoando no quilombo?”

A hora é de questionar novamente o papel que a graduação exerce na capoeira, dentre tantos outros elementos assimilados que também devem ser permanentemente repensados. Questionar de novo, repensar, reelaborar, reinterpretar: fazer tudo isso nada mais é do que manter a capoeira na tradição.

“A história é um processo em que o passado é reconstruído pelo presente” (COUTINHO, 2002, p. 74) e que interpela as gerações futuras. O homem, o capoeirista, é agente do processo histórico e tenta fazer com que a capoeira, a todo o tempo seja aceita pelo poder hegemônico, sendo esta a sua estratégia de contra-hegemonia. Obrigada a assumir uma nova forma, é aí que se torna prática de resistência à hegemonia burguesa: a capoeira pode ter sido em parte assimilada

pela cultura oficial, sim, no entanto, assume uma função de criação e expressão de uma consciência nacional-popular.

Mas fato é que não se pode isentar a capoeira do seu caráter político apenas por ela ter sido enquadrada em abadás brancos ou pretos ou em cordas coloridas: “seguramente uma batucada não é um conjunto de sons vazios de sentido” (idem, p. 45), uma roda regida por palmas, berimbau e atabaque com dois indivíduos brincando de vadiar no centro não é uma manifestação pueril, vazia de sentido. Ela carrega um significado por afirmar uma cultura e, agora, já não nos importa se a roda é composta apenas de homens brancos ou estrangeiros ou se os integrantes estão uniformizados da cabeça aos pés.

O que importa, na verdade, é a reiteração momentânea e recorrente de um passado *negro* cheio de significações, de uma memória, da tradição negra e escrava em si, literalmente de um jogo por uma libertação, de uma luta social por expressão, voz e lugar.

6.2 DA ZONA SUL PARA O BRASIL

“A canoa virou, marinheiro /
Mas no fundo do mar tem dinheiro.”⁶⁰

O atual Mestre Camisa foi o sujeito que começou a profissionalizar de fato o ensino da capoeira – ele já tinha conhecimento da Angola quanto da Regional, quando, em 1971, se juntou a seu irmão no Senzala. Camisinha, seu apelido inicial, era devotado e se esforçava mais que os outros alunos: dedicava de 12 a 15 horas por dia à capoeira, tendo, com o tempo, crescido em nível técnico de jogo e conquistado uma quantidade maior de alunos.

Depois de treze anos no grupo, saiu para fundar a sua própria associação, por não concordar com uma série de princípios, “como a formação do capoeirista, do professor ou do mestre em si” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 47). Além disso, Camisa queria viver da capoeira, profissionalizar-se, e alegava que no Senzala, os capoeiristas não trabalhavam, atuavam com pouca base e fundamento – para ele, era possível tornar a capoeira uma profissão viável, com futuro.

⁶⁰ Cantiga de capoeira de domínio popular.

Os alunos de Camisa foram acusados de serem padronizados, de ‘gingarem todos iguais’, ou seja, de não darem margem ao estilo pessoal – isso, Mestre Itapoan acusa, seria uma descaracterização da capoeira.

A apropriação dos signos populares pela indústria cultural apresenta fortes semelhanças com o tradicionalismo político. Em ambos os casos, trata-se de um processo de mistificação, no qual a tradição é reduzida a objeto, desconsiderando-se seu caráter subjetivo, sua condição de fala de um sujeito histórico. (COUTINHO, 2002, p. 143)

Na cultura de massa, a tradição popular é convertida em mercadoria, reificando-se. No momento em que a produção cultural popular “se adequa ao mercado capitalista do lazer e dos bens simbólicos” (idem), os homens se alienam de sua produção, não se reconhecem mais naquele produto: relacionam-se com ele como algo que lhes é estranho.

Na acusação de Itapoan, podemos identificar duas perspectivas. Em primeiro lugar, ele acusa Camisa de atuar descaracterizando a capoeira por ter padronizado a forma de jogar. Daí, podemos inferir que Mestre Itapoan tem a idéia do que seria um jogo não padronizado e que, portanto, esse jogo mais estilístico seria melhor, mais puro, e mais autêntico. Recaiímos, junto à acusação de Itapoan, na questão do discurso da autenticidade de certa capoeira que, como já afirmamos algumas vezes, abominamos.

Não existe capoeira autêntica, não existe capoeira melhor ou pior, mais africana, mais brasileira, capoeira não se qualifica, apenas é. Todo capoeirista, ao olhar algum movimento marcial, sabe – ou aprendeu – a identificar se aquilo é ou não capoeira. Lógico que alguns praticantes da Regional não reconhecerão os movimentos da Angola e vice-versa, mas isso já faz parte de uma divisão sistêmica criada pelos próprios sujeitos para algo que nasceu uno na diversidade. Discutir sobre a autenticidade do jogo gera cada vez mais ramificações, pois, como em todo movimento humano, aceitar o outro como verdade, ou melhor, como tão verdade quanto à própria, é quase impossível.

De forma nenhuma, estamos diminuindo a acusação de Mestre Itapoan para exaltar a postura assumida por Camisa. Acreditamos que ambas as posições tomadas pelos Mestres é igual se formos enxergá-las a partir da ótica da tradição. Cada mestre reinterpretou a capoeira da forma que achou mais conveniente a si e ao ambiente em que viveu. Trava-se aí uma disputada infundada e sem fim, pois cada um dos mestres ou cada uma das correntes vai disputar a maior autenticidade, a maior tradição da sua manifestação. Quem assumirá a posição de juiz nessa contenda de autenticidade, se nem mesmo temos acesso à documentação histórica acerca do

início da escravidão para precisar as origens dos escravos e das manifestações culturais vindas com eles?

A disputa aguerrida entre Itapoan e Camisa (não houve qualquer tipo de embate, referimo-nos apenas às opiniões pessoais de ambos os mestres) é a mesma disputa que levava Pastinha a afirmar que a sua Angola era mais ‘pura’ que a Regional de Bimba; é a mesma disputa entre inúmeros autores que divergem à respeito da origem da capoeira. A disputa vem sendo a mesma há alguns séculos e, ao invés de se aprender com a história, se escolhe recair na mesma discordância.

O que consideramos fundamental é nunca perder de vista a perspectiva histórica da capoeira: que se gingue padronizadamente e se gradue os jogadores ou que se tente resgatar seu caráter. A partir do momento em que se compreende que não existe capoeira pura e que se busca renová-la tentando permanentemente restituir seu caráter de fala histórica a todo o momento, toda manifestação da capoeiragem é válida.

No final da década de 60, foi realizado o primeiro encontro nacional de capoeira no Rio de Janeiro, patrocinado pela Força Aérea Brasileira, sendo iniciativa de um capoeirista chamado Dick Fersen. Nessa época, o universo da capoeiragem englobava principalmente a Bahia e as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Foi a primeira vez que capoeiristas de diversas origens, professores e velhos mestres se encontravam com o objetivo comum de discutir os rumos que a capoeira estava tomando e na tentativa de *oficializar* uma nomenclatura para golpes e toques de berimbau, uma única graduação de cordas para todo o país, além de criar a infra-estrutura dos campeonatos do esporte nacional.

A iniciativa do encontro entrava em comum acordo com o ‘projeto de integração nacional’ da cultura, que se desenvolveria na década de 70 pelos militares. O Estado brasileiro sempre foi um dos elementos dinâmicos e definidores da problemática cultural. Ortiz (2006) afirma que o golpe de 1964 deve ser considerado como um marco na história brasileira, além de possuir um duplo significado. Por um lado ele se define por sua dimensão política e por outro aponta para transformações profundas no nível econômico.

64 é um marco na reorganização da economia brasileira que, cada vez mais, se inseria no processo de internacionalização do capital: o Brasil caminhava para a adoção de um modelo de desenvolvimento capitalista específico cujos traços genéricos Ortiz cita como “concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno que se contrapõe a um

mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos” (2006, p. 81) etc.

O autor diz que, com o crescimento da classe média e a concentração da população em grandes centros urbanos geram-se condições para que haja a criação de um espaço cultural “onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior” (idem, p.83). É nesse período, devido à repressão ideológica e política, que emerge um mercado capaz de incorporar as empresas privadas e as instituições governamentais: há uma expansão tanto da produção quanto da distribuição e do consumo de bens culturais. Portanto, “é nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa” (idem).

No Estado de Segurança Nacional, inaugurado no ano do golpe militar, o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas, sim, desenvolvido e utilizado (COMBLIN, 1980 apud ORTIZ, 2006). “A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional” (idem, p. 82). O Estado, portanto, nesse período, estimulava a cultura como meio de integração, diz Ortiz (2006), mas sempre sob o controle do aparelho estatal. Como consequência disto, em 1967, um Sistema Nacional de Turismo é consolidado – o que certamente influenciou o estímulo estatal à divulgação da capoeira.

[...] A política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais. (idem, p. 87)

Por volta dos anos 70, vários capoeiristas começaram a apoiar a criação de Federações de Capoeira (subordinadas à Confederação Nacional de Desportos (CND) e ao MEC) com o objetivo de *organizar, dirigir e unificar* a capoeira da mesma maneira que os esportes e as artes marciais. “Anos mais tarde, este movimento concretizou-se: fundaram-se algumas federações estaduais, originalmente subordinadas à Confederação Brasileira de Pugilismo” (CAPOEIRA, 1998 apud PASSOS NETO, 2001, p. 155). Enfim, fundou-se a Confederação Brasileira de Capoeira (CBC), depois que houve a desvinculação com a organização pugilista. A CBC tutelava as Federações estaduais.

O ano de 1975 é emblemático pela intensificação da ação governamental no campo cultural, por ser uma data de euforia causada pelo milagre econômico: a política governamental

passa a ser mais abrangente tornando mais forte o controle político e ideológico. “A presença do Estado se exerce [...] através da normatização da esfera cultural” (ORTIZ, 2006, p. 88) e disciplina e organização passam a ser lemas da política governamental. Inúmeras portarias, leis, decretos-leis são baixados para organizar a produção e a distribuição dos bens culturais.

Dessa maneira, a censura tão falada da ditadura militar não foi o único meio que o Estado se utilizou para controlar a cultura, uma vez que a própria forja de legalidade entrava em primeiro plano para submeter as expressões culturais que eram enxergadas como ‘patrimônio cultural’ (ORTIZ, 2006).

Com relação às federações, no entanto, alguns capoeiristas não se filiaram a elas, chegando inclusive a ignorar sua existência. Com o tempo e devido ao descaso com que foram tratadas por segmentos dos praticantes diante da política dura adotada por elas, as entidades acabaram por se flexibilizar. Mesmo assim, sua influência e peso continuaram limitados.

As federações ajudaram a capoeira a ocupar um espaço dentro da sociedade, mas encaravam e encaram o jogo unicamente como o esporte a que ele não se restringe. Além disso, tende a burocratizar a atividade, como todos os órgãos oficiais, “a exercer uma espécie de ditadura sobre uma atividade que é a própria expressão da liberdade” (CAPOEIRA apud LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 57). O aspecto esportivo traz a competição e um processo de regras e de leis externas à capoeira, e o jogo não tem regras, não tem leis – as regras são o ritual e um dos aspectos mais importantes inúmeras vezes citados pelos mestres do grupo Senzala é o de liberdade / libertação que a capoeira traz intrínseco a si.

“Quando se enquadra a capoeira num aspecto desportivo, se tira a espontaneidade e a criatividade, que é o que ela tem de maior riqueza” (GARRINCHA (Mestre Garrincha) apud LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 58).

O método do grupo Senzala, foi copiado no Brasil inteiro, chegando a ser levado para o exterior por alunos e mestres que lá se estabeleceram como professores de capoeira.

Ele levou à mecanização dos movimentos ao extremo, pois trabalhava excessivamente os golpes e, ao se passar ao aluno várias combinações de movimentos e ginástica, terminava-se por ter um “capoeirista” sem criatividade de jogo. A mecanização é uma tendência natural da prática em academias, pois, ao mesmo tempo em que facilita o ensino para um grande número de pessoas, pode acabar levando a um jogo padronizado. “Apura-se um movimento ao máximo, imprime-se rapidez e beleza acrobática, mas não se aprende a *sentir* o momento certo de aplicá-

lo. O aluno fica com movimentos e golpes bons, mas não desenvolve malícia, mandinga e negaça, recursos talvez mais importantes na capoeira que a própria agilidade física” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 56, grifo nosso).

Como dissemos, o método de ensino do Senzala influenciou até a capoeira baiana. Quando se vê movimentos mecanicamente estudados e repetidos até a suposta perfeição em academias espalhadas por todo o país, aí está o alcance que o grupo teve.

A respeito dessa padronização da capoeira, podemos rememorar uma fala de Mestre Pastinha, na qual é possível identificar o espírito do ritual da capoeira, que foi excluído com a ‘produção em massa’ de capoeiristas decorrente da explosão de popularidade nos anos 70 e 80:

Quando, no passado, ela [a capoeira] era violenta, muitos mestres e outros nos chamavam a atenção; quando não estava no ritmo, explicavam com decência; e davam-nos educação dentro do esporte da capoeira. Esta é a razão que todos que vieram do passado tem jogo de corpo e ritmo.

Os mestres reservam segredos, mas não negam explicação. (PASTINHA, s/data apud PASSOS NETO, 2001, p.164)⁶¹

A capoeira praticada pelos mestres baianos, contemporâneos de Bimba e Pastinha era um exercício anti-repressivo, afirmou Sodré em 1972 em matéria do *Jornal do Brasil*. Jogar a capoeira, brincá-la, era “contornar a seriedade do conceito de arte, estabelecido por um sistema neurótico chamado cultura”. Não era nisso que a vadiagem estava se transformando.

6.3 DO BRASIL PARA O MUNDO

Nas décadas de 70 e 80, o movimento da capoeiragem passou por um período de extrema expansão, em que o número de academias e praticantes multiplicaram-se de maneira exorbitante e a capoeira também migrou para países estrangeiros. O crescimento não foi incentivado e nem patrocinado pelo Estado ou pelo capital privado – apesar de haver um incentivo interno ao turismo –, de forma que Passos Neto tenta explicá-lo através da “teoria dos quanta: as mudanças não ocorrem gradativamente, mas após um certo acúmulo de energia ‘interna’ dá-se um pulo, conquista-se um novo nível energético de acontecimentos [...]” (1995, p. 100). Além disso, os intercâmbios entre grupos de capoeira assumem um caráter comercial – ela já havia chegado ao exterior –, o que vai se intensificar ainda mais na década de 90.

⁶¹ A grafia original foi mantida.

Salvador perdera a hegemonia sobre a concentração da capoeira, passando a dividí-la com o Rio de Janeiro e São Paulo. A história da capoeira baiana tem um capítulo finalizado com a morte de Bimba, em 1974, e Pastinha, em 1981: por um lado, poucos foram os alunos de Bimba que se mantiveram na capoeiragem, enquanto, por outro, a capoeira Angola já tinha vários mestres maduros que, por diversos motivos, não encabeçaram a manutenção do movimento da capoeira na Bahia. Alguns mestres angoleiros haviam migrado de lá, outros não se adaptavam aos novos tempos, além do fato de Salvador ter se tornado nos últimos 30 ou 40 anos um centro de consumo e turismo. “Desgostosos, pararam de ensinar e não jogaram mais.” (idem, p. 164)

Já existia também uma grande mobilidade e troca de informações entre os capoeiristas de diversos grupos das três capitais, de modo que outros grupos começaram a se firmar em Brasília, Belo Horizonte, Recife (a capoeira retorna, enfim, a Pernambuco) e Curitiba. Os capoeiristas baianos, cariocas e paulistas, mesmo que jovens e inexperientes, eram recebidos como ‘mestres’ nas cidades onde a capoeiragem ainda era incipiente.

No Rio de Janeiro, em 1974, os rapazes que tinham fundado o grupo Senzala estavam em vias de decidir suas vidas profissionais. Alguns deles decidiram não viver da capoeira, enquanto outros se permitiram a profissionalização na arte. Um desses que optaram por levar a vida na capoeiragem é (o inúmeras vezes citados nesta monografia), Nestor Sezefredo dos Passos Neto, o Mestre Nestor, ou ainda, Nestor Capoeira. Já em 1971, ele deixou sua formação em Engenharia e as aulas de capoeira que dava na UFRJ (Fundão) e partiu para a Europa, onde deu aulas em Amsterdã, Copenhague, Barcelona, Palma de Maiorca, Ibiza e em Londres, tendo participado também de turnês de shows brasileiros por lá.

Mestre Preguiça também foi outro que, já formado em Educação Física, deixou o Brasil para dar aulas no Estados Unidos. Mestres Garrincha, Peixinho e Itamar, todos do grupo Senzala, permaneceram na capoeiragem e continuaram dando aulas no Rio de Janeiro.

1974 foi o ano em que o grupo se descentralizou e as iniciativas individuais se fortaleceram: o número de alunos aumentou significativamente, pois haviam professores espalhados por outros lugares. A partir desse ano, também formaram-se outros ‘cordas vermelhas’, dentre eles, Arara, Mula, Lua e mais tarde, Toni Vargas, Capixaba, Jelon, Ramos e “os futuros dissidentes Boneco, Paulão e Paulinho Sabiá, que acabaram fundando o Grupo Capoeira Brasil” (LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 52). Atuar como ‘professor de capoeira’ enquanto profissão tornava-se, cada vez mais, uma opção viável de trabalho.

Por mais variadas que fossem as posturas assumidas pelos diferentes mestres dentro do grupo Senzala, não dá para negar que eles foram uma das experiências grupais sem um único mestre que deu certo no universo da capoeira. Se, por um lado, a comercializaram, transformando-a em máquina de lucro e incluindo-a sem piedade no mundo dos brancos, por outro, reforçaram a experiência de grupo na qual o jogo sempre consistiu.

Em 1983, Mestre Camisa, devido às diferenças de opinião que mantinha com os dirigentes do Senzala, fundou o seu grupo e batizou-o como Abadá Capoeira – Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte da Capoeira. O grupo tem cerca de cinco mil alunos, sendo que mais de 70% têm entre 14 e 20 anos. Camisa é o único mestre do grupo – hierarquia que diferiu do Senzala –, havendo criado “uma nova linguagem para resgatar o valor do mestre de capoeira” (idem, p. 49). No Abadá Capoeira, existe o instrutor, o aluno graduado, o professor, o contra-mestre, o mestrando, o mestre e o grão-mestre, além da existência de cores intermediárias para as cordas – Camisa considera esse nivelamento por cordas uma iniciativa motivadora.

Lemle e Zagury (1993, p. 53) também tratam da participação feminina no universo da capoeira: passamos os cinco capítulos até aqui apenas nos referindo a personagens masculinos; ou seja, juntamente com outras mudanças trazidas pelo Senzala, uma delas foi a inserção definitiva das mulheres no jogo. Depois do Encontro Nacional de Capoeira, em 1984, em que capoeiristas mulheres se apresentaram magistralmente em pé de igualdade com os homens, caiu por terra um dos preconceitos mais intrínsecos ao jogo, que é a sua destinação ao universo masculino.

Não vimos nos desenhos de Debret e de Rugendas mulheres participando das rodas ou tocando berimbaus; no entanto, deve-se levar em consideração que as funções desempenhadas pelos escravos que trabalhavam nas ruas – que, por conseguinte, eram os que vadiavam na brincadeira – eram predominantemente masculinos. Entraríamos em uma discussão que não pretendemos, caso nos detenhamos no motivo pelo qual as mulheres escravas também não praticavam o jogo.

Podemos falar, no entanto, que grande parte da abertura da capoeira para elas se deve à atuação do grupo Senzala: “a origem cultural de seus membros levou-os a ter contacto com as ideologias feministas das décadas de 60 e 70. O espaço que vinha sendo conquistado pelas mulheres na sociedade se refletiu na capoeira.” (idem, p. 54). A sua entrada só foi acontecer no

subúrbio carioca uns dez ou quinze anos depois, por causa da visão de mundo mais fechada e mais conservadora do meio. Enquanto isso, em São Paulo, as mulheres também se mantinham do lado de fora da roda e a capoeira permaneceu mais um tempo sendo atividade masculina.

Hoje em dia, também fruto da iniciativa dos rapazes do Senzala, a capoeira se tornou brincadeira de criança. Alguns mestres acreditam que a solução para pensá-la está em um trabalho de base, no investimento em educação. Lemle e Zagury, em entrevista com Mestre Toni Vargas, um dos capoeiristas que trabalham com crianças, dizem que para ele a capoeira tem tudo a ver com a formação da criança, pois o jogo seria uma arte completa: “tem a parte musical a parte acrobática, a parte psico-motora, a parte histórica e social. ‘Está tudo ali: a combatividade da criança é trabalhada, a luta vem junto com o ritmo, com o canto e a poesia’” (1993, p. 64).

Há certamente uma diferença entre a disciplina da capoeira e aquela imposta pela educação formal. O jogo faria com que a criança descobrisse por si só o sentido do limite: “A própria roda coloca para ela um limite claro de espaço. O fato dela ter que entrar nesse jogo com o companheiro vai fazer com que se descubra seu limite em relação ao outro sem que muita coisa seja dita, só com o vocabulário corporal [...]” (VARGAS apud LEMLE & ZAGURY, p. 64-65).

Poderíamos nos alongar mais nesse aspecto globalizante adquirido pelo jogo, mas antes de darmos prosseguimento, seria interessante apenas se acrescentarmos que existem trabalhos hoje em dia também voltados para deficientes físicos, para idosos, todos utilizando os fundamentos da capoeira. O caráter de sedução da capoeira faz com que não haja muitas limitações de idade sexo ou condição física para se entrar na roda. Se compreendermos a máxima de Mestre Pastinha “Capoeira é tudo o que a boca come”, aí, se torna fácil compreender que o jogo está mais na espontaneidade dos movimentos do que na correção e aptidão dos golpes.

Uma outra questão tratada desde o início dos anos 80 é a possível inserção da capoeira no ensino nas escolas como uma opção à Educação Física. É apenas uma probabilidade, pois ainda não se concretizou, mas essa iniciativa pode ser encarada como “uma arma do governo para ‘orientar’ e ‘dirigir’ capoeiristas [...]. O governo decidirá quem [...] vai ensinar capoeira (e ganhar salário) nas escolas; como este ensino vai ser feito; e o que vai ser ensinado.” (CAPOEIRA, 1998, p. 69) Capoeira (1998) afirma que essa iniciativa será uma forma de descaracterização do jogo. Concordamos que uma regulamentação oficializada tornará seu ensino mais controlado, mas interpretamos com resguardas até que ponto isso significará uma descaracterização brutal do

jogo que há dois séculos era apenas vadição e que, hoje em dia, com as assimilações e reelaborações, passou a ser técnica ensinada.

A partir de 1985, observou-se uma inesperada reviravolta que veio ameaçar posturas que poderiam considerar a mídia onipotente face à cultura popular (PASSOS NETO, 1995): a capoeira angola que, diante do sucesso de Bimba e do método Senzala, tinha sido relegada a segundo plano, ressurgiu. Esse renascimento foi totalmente inesperado, pois os velhos mestres do estilo passaram a ser revalorizados por alguns motivos, dentre eles as exigências do mercado estrangeiro europeu e norte-americano, que não se satisfazia com a capoeira-esporte ensinada através do método Senzala e também a um movimento encabeçado na Bahia pelo Mestre Moraes de revitalização da capoeira angola⁶².

O que se viu no anos 80 foi a retomada da estratégia de perceber a capoeira como cultura – “estratégia das mães-de-santo baianas dos meados do século XIX, e de mestre Pastinha nos meados do século XX –, sem abrir mão dos ganhos – técnica e *status* – conquistados a partir de 1930 com Bimba [e com] o Grupo Senzala [...]” (PASSOS NETO, 2001, p. 171).

O período pós-1979, afirma Ortiz, se caracteriza por ser um momento de crise econômica, “o que de imediato compromete toda e qualquer política de cultura” (2006, p. 121). O Estado tira a prioridade de medidas que visavam a educação, a saúde e a cultura e a consciência dessa crise leva a uma reorientação da política governamental.

Atualmente e desde o fim dos anos 80, a capoeira tomou alguns caminhos que ou optavam pela padronização e mecanização do jogo, enfraquecido de seu ritual, ou que visavam uma renovação baseada na retomada dos valores originais. De fato, a segunda via causa maior simpatia, no entanto, deve-se, mais uma vez, ressaltar que isso não se deve à crença de uma pureza provinda de uma capoeira antiga e legítima, mais brasileira ou mais africana. Agrada-nos identificar no movimento da capoeiragem atual uma tentativa de retomar alguns aspectos do passado jogo – perdidos ou deixados de lado com o tempo –, na medida em que ele se volta para o futuro. É o que Paulinho da Viola diz em dois versos de um dos seus sambas: “Quando penso

⁶² Para entender melhor os motivos que causaram a revitalização da capoeira angola a partir de meados da década de 80, cf. PASSOS NETO, *Ritual roda, mandinga x tele-real*. Rio de Janeiro, 1995. 256 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, p. 110-117.

no futuro / Não esqueço meu passado”⁶³ (apud COUTINHO, 2002, p. 13) – ou seja, o tempo passado se faz presente em permanente mudança na capoeira.

É importante a reinterpretação dos elementos culturais do jogo, na medida em que não haja “preconceito ou mania de passado”⁶⁴. “Para os que compreendem a tradição como processo, a transformação pode significar continuidade e regeneração” (COUTINHO, 2002, p. 138). Aceita-se a transformação da capoeira, “mas se recusa a sua descaracterização como forma de expressão de um grupo social” (idem).

Recai-se agora e há de se recair por muito ainda na discussão da autenticidade de um ou de outro estilo de capoeira: criticamos a capoeira-esporte, a capoeira-espetacularizada, sem ritual, sem mandinga, violenta, mecânica e padronizada, que é o que aqui chamamos de ‘capoeira de massa’. Porém não concordamos com uma visão que desmereça a Regional de Bimba ou o método criativo e bem intencionado do Senzala, exaltando a capoeira Angola como a mais genuína. Essa perspectiva é a “daqueles que compreendem a cultura popular como algo morto, petrificado, e não como algo que se transforma como expressão da própria vida” (idem, p. 139).

A cultura popular deve ser transformada de maneira consciente e cautelosa, a realidade, muitas vezes, é adversa ao desenvolvimento da tradição. “Há de se agir criativamente [...], sem perder de vista o acervo cultural do passado [...]” (idem), compreendendo “o sentido da tradição como um processo permanente de reconstrução criativa da identidade de um grupo social” (idem).

Podemos citar como exemplo dessas reinterpretações necessárias à manutenção da tradição, um movimento criado e liderado por Mestre Gil Velho, chamado de “capoeira orgânica”. Esse tipo de capoeira tentaria resgatar através do aprendizado pela observação, em que o aluno contribui com a presença, com o axé, com o espírito na roda. É um jogo cheio de ritual e energia que permitiria, afirma o Mestre, a retomada do universo de criatividade que antes era forte na capoeira. Os golpes são ‘chamados’ pelo jogo e não o contrário – o que também aconteceria com os floreios para os quais não seriam necessários treinos específicos.

⁶³ “LP *A dança da solidão*. ‘Dança da solidão’ (1972). Esta estrofe, ao mesmo tempo que explicita o sentido da tradição em Paulinho da Viola, ilustra sua estratégia de reelaboração das formas do passado” (COUTINHO, 2002, p. 13).

⁶⁴ Inspirado na canção “Argumento”, de Paulinho da Viola cujos versos dizem: “Tá legal / Eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim [...] / Sem preconceito ou mania de passado / Sem querer ficar do lado / De quem não quer navegar . Podemos traçar um paralelo com a capoeira a partir desta música, da mesma forma como Coutinho (2002) o fez com o samba: é interessante a flexibilidade sem preconceito ou saudosismo da renovação, desde que a tradição não seja perdida ou deixada de lado.

Apesar dos novos rumos que a cultura toma com o tempo, não podemos descartar em nenhum momento a contribuição do Senzala para o jogo. Lemle e Zagury (1993, p. 69) afirmam que a importância do grupo não se limita apenas à capoeira, mas está também na história sócio-cultural do país.

Com mentes típicas da elite intelectual, pesquisaram a história, treinaram exaustivamente, aprimoraram o método do Mestre [Bimba] pondo ainda mais ênfase na técnica, inventaram novas graduações, venceram campeonatos. Ao conquistar espaço na sociedade, o Senzala tirou da capoeira uma conotação marginal – trabalho iniciado por Mestre Bimba, que, apesar de não ser da elite, estava cercado por elementos influentes. (idem, p. 70)

O grupo teve alcance mundial: organiza, desde 1988, os Encontros de Capoeira de Inverno e de Verão anualmente. No Rio, os mestres se reúnem, pelo menos, uma vez por mês e têm procurado “abrir os horizontes da capoeira Senzala que teve alguns aspectos, como a malícia e o ritual abafados por outros, como o excesso de trabalho técnico e a competição” (idem, p. 70).

Os anos 90 abriram muitas tendências em se tratando do ensino para mulheres, crianças, idosos e deficientes físicos, e a capoeira passou também a ser objeto de pesquisa da área acadêmica e universitária, tornando-se tema de monografias, dissertações, teses e livros nacionais e estrangeiros. Além disso, também passamos a encontrar uma ‘imprensa especializada’, editando artesanalmente revistas ou jornais sobre a arte.

Como consequência da sua expansão da capoeira para outros países, já na década de 90, era possível encontrar alguns professores estrangeiros – tendência que só tende a se intensificar. Capoeira diz que uma nova ‘geografia capoeirística’ será definida em um futuro próximo, pois, da mesma forma como o centro da capoeiragem mudou-se de Salvador para Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo na década de 60, atualmente, nos colocamos diante de uma possível mudança de focos para “Brasil-USA-Europa (Japão e Austrália, talvez?)” (1998, p. 78).

Há alguns outros aspectos que os anos 90 também trouxeram para a capoeira em paralelo ao grande desenvolvimento técnico, à organização em academias e à sedução sobre a classe média, a burguesia e a mídia, provenientes do grupo Senzala. Há ainda os velhos mestres da angola com seus fundamentos, malícia e técnica de jogo, há uma nova geração de jovens professores de angola tentando perpetuar a tradição da geração mais velha e ainda há os que buscam novos movimentos para a capoeira sem que ela seja deturpada ou desenraizada.

Através desses seis capítulos de desenvolvimento histórico, discriminação, criminalização, descriminalização, negociação, assimilação e resistência, “alguns processos dinâmicos chamaram [...] atenção” (PASSOS NETO, 2001, p. 188). O mais latente deles é a reação da capoeiragem aos eventos ocorridos na área do poder hegemônico.

Vemos, por exemplo, a chegada de D. João VI e da Missão Francesa, disseminando o conceito de “cultura” e a conseqüente perseguição das manifestações negras. Em resposta, vemos o aparecimento de uma capoeira baiana com um ‘fio-terra ligado à religião’, com seus elementos de ritual e música e de dança – uma clara estratégia de sedução e de conquista de espaço através da cultura. Paralelamente, vemos a formação das *malts* cariocas absorvendo outros grupos (não negros) de procedência divers[a] – contextualizando uma estratégia de luta, violência e marginalidade que não pretende derrubar o poder estabelecido, mas participar deste. [...] Vemos as instituições policiais sendo moldadas pelo universo da capoeiragem. (PASSOS NETO, 2001, p. 188-189)

Percebemos a ligação ambígua que a capoeira mantém com o poder hegemônico ao termos analisado a sua relação com a política, com as classes dominantes e com a cultura oficial e dominante.

CONCLUSÃO

A capoeira é dinâmica. Ela sempre muda e se adapta. Quando o sistema no qual a capoeira está imersa ruir, ela vai dar mais uma volta ao mundo. Até hoje ela tem se adaptado muito bem. (CAPOEIRA apud LEMLE & ZAGURY, 1993, p. 69)

Partimos, no começo deste trabalho, do pressuposto que tradição “é o processo de reprodução em ação”, ou seja, de “seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado; processo de continuidade deliberada, não necessária, mas desejada” (WILLIAMS, 1992 apud COUTINHO, 2002, p. 21).

Recriar a capoeira, reinventá-la, como Bimba fez, como as maltas fizeram, como os fadistas, os rapazes do Senzala, Pastinha, Madame Satã, Manduca da Praia, incluir as mulheres, as crianças, os idosos e até deficientes físicos no jogo, praticá-la em academias ou em locais abertos, no subúrbio ou nas areias de Ipanema, em São Paulo, em Manaus, no Nordeste ou no Pantanal, na França, no Japão ou em Israel – e se o faz de forma consciente - fazer tudo isso é *práxis criadora*. Nem cultivar o passado, nem o porvir – o importante é reafirmar a tradição vinda não se sabe muito bem de onde, resistindo a sua reificação, à imposição ideológica de qualquer espécie e a sua desestruturação pelo capital ou por outros interesses externos aos da cultura popular.

A estratégia político-cultural da capoeira, que ao longo dos séculos seduziu, compactuou e resistiu ao poder instituído, é a permanente reafirmação da sua linguagem marginal, seus signos são característicos da cultura negra e são reafirmados toda vez que algum membro das classes dominantes abre espaço para participar de uma roda. Os ‘rapazes do Senzala’ e, hoje em dia, a capoeira branca praticada nos bairros de alta classe – ou até mesmo, às vezes, nas periferias – não se canta a liberdade, não lutam / jogam / cantam / tocam / batem palmas pela libertação do negro oprimido. Mas, ao tornarem reais esses signos, ao *materializarem-os*, uma vertente da cultura popular, de origem negra e escrava, é reafirmada.

Como Bakhtin (1997) disse e corroboramos no primeiro capítulo do desenvolvimento desse trabalho, “todo signo é ideológico”, ou seja, ele vem carregado de implicações e significados. Qualquer forma de linguagem é um tipo de produção social e possui causas e conseqüências ideológicas:

[...]não apenas a ideologia não pode ser divorciada da realidade material do signo [...], como também o estudo dos signos não pode ‘ser divorciado das formas concretas do

intercurso social, devendo-se perceber que o signo é parte de um instrumento social organizado', onde se defrontam agentes coletivos, e 'não pode existir fora dele, sob pena de se reverter num mero artefato físico' (SANTAELLA, 1996, p. 227)

Portanto, todas essas materializações sýgnicas remetem a um outro universo que não é o da Zona Sul carioca, por exemplo. O bater de palmas, os instrumentos 'rústicos', a formação da roda, são todos elementos integrantes do universo da cultura negra. Essa cultura, diz Sodré, "é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira" (1983, p. 178).

No ritual – essa estratégia das aparências –, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relações de causa e efeito [...], mas por contigüidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo [...], a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite. (idem)

Na cultura negra, continua Sodré, o "indivíduo que fala é sempre concreto, imediato, de corpo presente, pois só assim se transmite o axé, imprescindível à dinamicidade das trocas e da existência" (idem, p. 179). Os rituais se formam no ato da comunidade que se reúne em torno do ato concreto de realização do culto – passado e futuro não existem na roda de capoeira, não são considerados lugares de idealização, e, sim, dimensões que se minam no ato, imediato e aparente da troca ritualística.

E mais: "o elemento negro reconhece o real na forma da *alegria*" (idem, p. 182). O mesmo ritual que comporta tensão – a luta, o combate, a violência – implica, principalmente, em júbilo intenso – o jogo, a música, a brincadeira. "Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real" (idem), podendo ser considerada como um sentimento intenso de prazer diante do 'aqui e agora'. "É com tal sentimento do mundo que se dribla a universalização (metafísica) das coisas" (idem).

Ora, não se poderia pensar em capoeira sem drible, sem *negaça* – que, ao longo da história que viemos contando, se encontrou em tantos momentos. Hoje em dia, se pode afirmar que a capoeira continua negaceando com o poder instituído, com as classes dominantes, com a cultura hegemônica. Ao se inserir e ao se legitimar, ao se oficializar, se uniformizar, se comercializar, a capoeira abriu mão, sim, do espírito de resistência, de liberdade de que já foi ícone. No entanto, e o mais importante, seu caráter de resistência revive a todo instante em que, por exemplo, um morador de um bairro da alta classe 'compra o jogo', bate palmas, 'puxa o coro' e, principalmente, entoa, sem se dar conta:

É jogo de liberdade,
Jogo de libertação
Praticado na Senzala,
No tempo da escravidão, capoeira
[...]
Jogo de muita mandinga,
Do escravo sofredor
Que queria se livrar,
Do chicote do feitor, capoeira.⁶⁵

O corpo na capoeira – assim como nas culturas tradicionais – se define em termos grupais, ritualísticos, mais do que em termos individuais. (SODRÉ, 2002, p. 85) O corpo se integra ao simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais que apontam para outras formas perceptivas. Toda forma de expressão material – linguagem escrita, corporal etc. –, todo signo carrega em si sua ideologia. A corporalidade do capoeira é interpretada como tradição popular e, portanto, *marginal*, “adjetivo que remete à divisão de classe[s]” (COUTINHO, 2002, p. 90). Da mesma maneira que Paulinho da Viola define o samba como uma “linguagem toda-vida marginal”, nós também o faremos com a capoeira.

“Essa expressão sintetiza a idéia de tradição como continuidade na história de uma visão de mundo não hegemônica; comunicação intergeracional de valores, idéias e práticas subalternos” (idem, p. 171).

O capoeira é mandingueiro, malicioso, negaceador, sedutor – a malícia, que foi forma de resistência de escravos, forros e malandros, decorre do “corpo mandingueiro”, nos assegura Sodré (2002). Corpo esse que é atravessado pela simbologia ambivalente dos ritos em que o sagrado, o lúdico e o guerreiro estão fortemente imbricados. Ora, o que mais seria a capoeira que não a união entre a crença em uma ancestralidade, o jogo, a dança, a arte e a luta? É aí que o corpo encontra um outro tipo de totalidade, na qual se produz uma integração coletiva dos sentidos individuais e ele se torna, ao mesmo tempo, sujeito e objeto – isto é dialético. “Sujeito, no sentido da soberania dos músculos, gestos e movimentos; objeto no sentido da entrega ao domínio do ritmo e da liturgia coletiva.” (idem, p. 86)

O verdadeiro respeito à cultura do povo não está em conservar a pretendida pureza das formas populares e cultuá-las como um objeto morto, mas na consideração de sua historicidade, na compreensão dessas manifestações como resultado de um processo criativo. (COUTINHO, 2002, p. 129)

⁶⁵ Cantiga de capoeira “Jogo praticado”, autor desconhecido.

Sodré, assim como muitos autores, capoeiristas e mestres, tenta definir capoeira ao afirmar que ela não se trata de mero esporte, nem de mera luta, técnica de ataque e defesa – capoeira é *jogo*, isto é, “uma totalidade [...] articulada de formas inventadas, abertas a apropriações lúdicas e guerreiras, que também se pode designar como uma cultura, se não como [...] alma ou espírito de grupo” (2002, p. 86). Capoeira é sabedoria instintiva corporal, ritmada, com ‘senso de oportunidade’, é arte, é brincadeira mandingueira de corpo, “em suma, um jogo em que passado, presente e futuro podem pôr-se juntos num movimento ou num repente. Uma cultura, portanto.” (idem, p. 87)

*“Se a música negra – bem como o conjunto das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras – foi violentamente reprimida durante séculos, isso evidencia seu caráter contra-hegemônico e sua força como forma de resistência político-cultural. Tal resistência encontrou expressão na forma musical, na linguagem por meio da qual se afirma a história do negro: diáspora, cativo, dor, raiva, luta. **Seguramente uma batucada não é um conjunto de sons vazios de sentido: é a afirmação de uma cultura, de um passado, de uma memória, de uma tradição, a qual ameaça, permanentemente, uma vez que seus conhecimentos, valores, práticas e significações são capazes de minar o sistema de valores da cultura dominante.**”*

Eduardo G. Coutinho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Frederico José de. *Bimba é bamba, a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999.

ADORNO, Camille. *A arte da capoeira*. 6.ed. Goiânia: Gráfica e Editora Kelps, 1999.

ALMEIDA, Ubirajara de. (Mestre Acordeon). *Capoeira, a brazilian art form*. Berkeley (CA, USA): North Atlantic Books, 1986

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira, os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Capoeira: pequeno manual do jogador*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. “Manduca da Praia, violência, poder, dinheiro, e valentia”. *Revista Capoeira* n^o.3. São Paulo, set./out. 98.

CARNEIRO, Edison. *Capoeira, Cadernos de Folclore n^o. 14*. Rio de Janeiro: MEC, 1971.

CARVALHO, Murilo. “A capoeira perto do fim?”, In: **CARVALHO**, Murilo et alii. *Artistas e Festas Populares*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. São Paulo: Oficina do Livro, 1990.

_____. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

_____. *Intervenções: o marxismo na batalha das idéias*. São Paulo: Cortez, 2006.

COUTINHO, Eduardo Granja. (org.). *Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. In: **COUTINHO**, Eduardo Granja. (org.). *Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Didot Firmin et Frères, 1834.

DECÂNIO FILHO, Ângelo A. (Mestre Decânio). *Falando em capoeira*. Salvador: Col. São Salomão, 1996.

DURST, Rogério. *Madame Satã*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HOBSBAWM, Eric; **RANGER**, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LUZ, Ângela Âncora. *A Missão Artística Francesa: novos rumos para a arte no Brasil*. **Revista da Cultura**, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 7, p. 16-22, dez. 2004.

MARX, Karl; **ENGELS**, Friedrich. *A ideologia alemã: Teses sobre Feuerbach*. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MORAES FILHO, Mello. Capoeiragem e Capoeiras Célebres. *In: Festas e tradições populares*. Rio de Janeiro: s/ed, 1901.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio*. Rio de Janeiro: Col. Biblioteca Carioca, 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAEZZO, Silvia. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

PASSOS NETO, Nestor Sezefredo dos. *Ritual roda: mandinga X tele-real*. Rio de Janeiro, 1995. 256f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Jogo corporal e comunicultura: a capoeira como fenômeno civilizatório com real aptidão comunicativa e transcultural*. Rio de Janeiro, 2001. 300 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

QUINTANEIRO, Tania. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. – 2. ed. rev. amp. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

RÊGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoan, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negros e brancos no jogo de capoeira: reinvenção da tradição*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, 1993.

_____. *O mundo de pernas pro ar*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque et historique dans le Brésil*. Paris: Engelmann et Cie., 1824.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

SCHAFF, Adam. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

_____. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

_____. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAVARES, J. C. de Souza. *Dança de guerra, arquivo-arma*. Rio de Janeiro: Mestrado em Sociologia, UnB, 1984.

VICENTINO, Cláudio; **DORIGO**, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

Sítios:

www.algosobre.com.br/historia

www.centroreferenciacapoeiracariosa.net

www.nestorcapoeira.net

www.itaucultural.org.br

www.memoriaviva.org.br

www.artnet.com.br/gramsci/arquiv313.htm

www.recantodasletras.uol.com.br/resenhas

www.capoeirasantabarbara.com

<http://br.geocities.com/umbandaquerida/HierarquiadeUmbanda.htm>

<http://capoeira-redentor.blogspot.com/2008/05/mestre-andr-lac-cutucando-razo-e-o-brio.html>

<http://www.4shared.com/dir/4388704/9920cd8c/sharing.html>

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=167141926>

<http://br.geocities.com/capoeiranomade/>

<http://capoeira-redentor.blogspot.com/2008/05/mestre-andr-lac-cutucando-razo-e-o-brio.html>

www.abadacascais.com/ArtigoMCamisa2.htm

ANEXOS

ANEXO A – ILUSTRAÇÕES DOS PRIMEIROS REGISTROS



Figura 1. “Capüera ou Danse de la guerre”. Johann Moritz Rugendas, 1834. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em out. 2008.



Figura 2. “Negros lutando, Brazil”. Augustus Earle, 1822. (Biblioteca Nacional da Austrália) Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em out. 2008.



Figura 3. “Negros volteadores”. Jean Baptiste Debret, 1824. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em out. 2008.

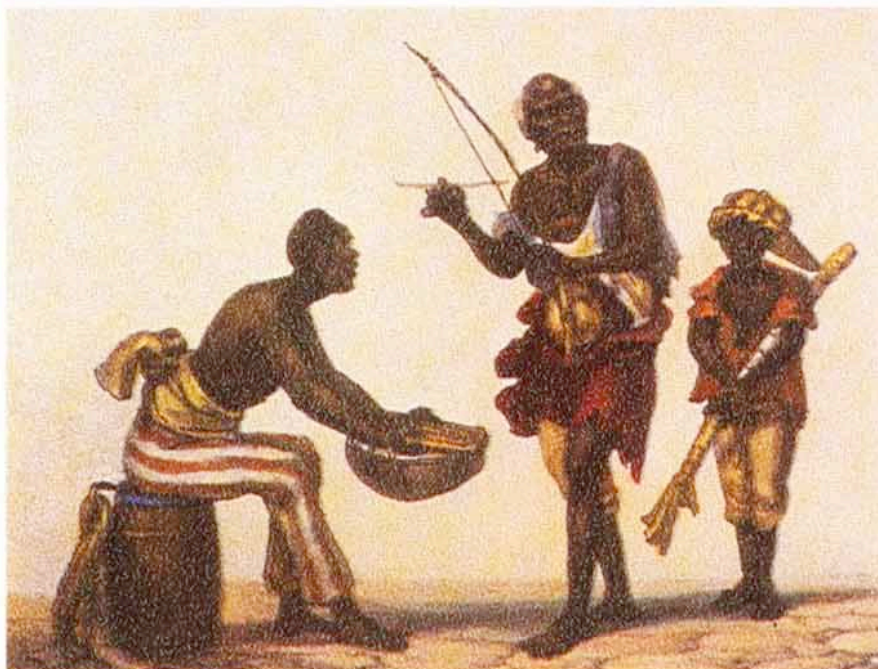


Figura 4. “Escravo tocando berimbau”. Jean Baptiste Debret, 1824. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/galeria.htm>. Acessado em out. 2008.

ANEXO B – NAGOIA E GUAIAMU



Figura 5. “Typos e uniformes dos antigos nagoias e guayamús sendo os principaes distinctivos dos primeiros cinta com cores branca sobre a encarnada e chapéu de aba batida para a frente e dos segundos com cores encarnadas sobre a branca e chapéu de aba elevada na frente.” Revista *Kosmos*, mar. 1906.

ANEXO C – CAPOEIRA REGIONAL



Figura 6. Mestre Bimba cumprimentando o Presidente Getúlio Vargas em encontro oficial no Palácio do Governo da Bahia, em 23 de julho de 1953.



Figura 7. “Bimba: um berimbau e dois pandeiros”. Disponível em: <http://www.4shared.com/dir/4388704/9920cd8c/sharing.html>. Acessado em: 03 nov. 2008.

ANEXO D – CAPOEIRA ANGOLA



Figura 8. “Mestre Pastinha tocando berimbau”. Disponível em: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=167141926>. Acessado em: out. 2008.



Figura 9. Desenho de Carybé, retirado do livro *O jogo da capoeira: 24 desenhos de Carybé*, Coleção Recôncavo, n.3. Salvador: Livraria Turista, 1951. Disponível em: <http://br.geocities.com/capoeiranomade/>. Acessado em: set. 2008.

ANEXO E – MESTRE SINHOZINHO E GRUPO SENZALA

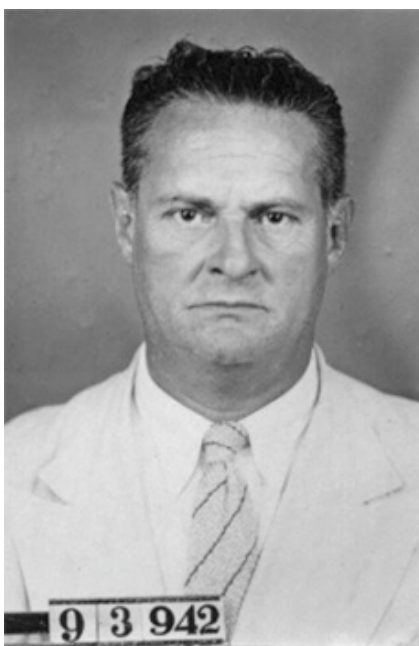


Figura 10. “Mestre Sinhozinho”. Disponível em: <http://capoeira-redentor.blogspot.com/2008/05/mestre-andr-lac-cutucando-razo-e-o-brio.html>. Acessado em: nov. 2008.



Figura 11. Foto das gravações do filme “Cordão de Ouro”, dirigido por António Carlos Fontoura, em que Camisa (à esquerda) interpretava Ogum e batizava o personagem principal vivido por Nestor Capoeira. Informações retiradas da Revista Abadá Capoeira – ano 1, n. 1, ago. 2005. Disponível em: www.abadacascas.com/ArtigoMcamisa2.htm. Acessado em: nov. 2008.



Figura 12. Mestre Gato e Mestre Mosquito. Na foto, pode-se identificar os elementos característicos introduzidos pelo grupo Senzala: a calça até o joelho, a corda vermelha amarrada à cintura e o apuro técnico dos movimentos. Disponível em: www.abadacascas.com. Acessado em: nov. 2008.