

Índice

Título do livro:

Negros e brancos no jogo de capoeira

Introdução

Capítulo I: A capoeira: de "doença moral" a "*gymnastica* nacional"

A heterogeneidade étnica e social dos capoeiras

A repressão aos capoeiras: o enlace entre a ordem e a desordem

O Grande Medo

Os capoeiras, "terror da população pacífica"

A capoeira como "*gymnastica* brasileira"

Capítulo II: A capoeira como um esporte negro: a *Angola* e a *Regional*

A invenção da tradição da capoeira baiana

"Bimba é bamba!"

"Pastinha já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil"

Os estilos *Angola* e *Regional*: duas opções para a capoeira-esporte negra

Capítulo III: A reinvenção da capoeira na metrópole paulistana: a *Federação Paulista de Capoeira* versus os *Capitães d'Areia* e o *Cativeiro*

A institucionalização da capoeira

A capoeira em São Paulo

A *Federação Paulista de Capoeira*: a capoeira como "arte marcial brasileira"

Os *Capitães d'Areia*: a capoeira como "arma dos oprimidos"

O *Cativeiro*: a capoeira como "forma de expressão de uma raça"

Capítulo IV: A *roda* de capoeira: o "mundo de pernas para o ar"

A *roda* de capoeira: um mundo simbólico

Corpo e sociedade

Os movimentos corporais da capoeira: o privilégio do baixo corporal

A *ginga*

Os pés

A *Angola* e a *Regional*: duas propostas negras de inserção social

Considerações finais

Bibliografia

Introdução

*“Até em cartório já ficou provado
A força que o preto no branco contém
Depois que mistura seu nome ao dela
É difícil tirar esse nome de alguém
É por isso que o preto se amarra num branco
E o branco se amarra num preto também”
(O preto e o branco, Bezerra da Silva)*

Se o leitor não é capoeirista, certamente já teve dúvidas sobre a melhor maneira de referir-se ao que fazem os praticantes de capoeira. Afinal de contas eles dançam, lutam ou jogam capoeira? Na verdade a capoeira é marcada por uma forte ambigüidade que a torna ao mesmo tempo uma dança, uma luta e um jogo. E isso, como tentarei mostrar ao longo desse livro, está diretamente relacionado à sua origem que remonta aos tempos da escravidão.

Nos movimentos corporais dessa luta-dança-jogo afro-brasileira reina soberano o baixo corporal. Um capoeirista deve ser hábil, sobretudo, no uso dos pés, além de precisar ter um bom jogo de cintura. Em outras palavras, a capoeira põe o mundo literal e metaforicamente de pernas para o ar. Esse livro pretende interpretar o significado social e simbólico de tal inversão corporal.

O significado dessa manifestação cultural de raízes negras se altera conforme operam-se mudanças no lugar social do negro no interior da sociedade brasileira. Dessa forma, através da análise do processo de construção da legitimidade da capoeira, buscarei verificar como os negros conquistam a ampliação de seu espaço político no bojo das relações interétnicas no Brasil.

Embora a capoeira tenha sido objeto de investigação por parte de alguns estudiosos ao longo do século XX, tais como Plínio Ayrosa (1936), Renato Almeida (1942), Inezil Penna Marinho (1945), Albano de Oliveira (1956), Waldeloir Rego (1968) e Édison Carneiro (1975), dentre outros, a produção acadêmica só recentemente voltou-se para o estudo dessa prática. A ambigüidade dessa luta-dança-jogo, ainda tão pouco estudada, permite uma abordagem diversificada. Assim pesquisas pioneiras vêm sendo empreendidas tanto do ponto de vista da antropologia, como da história, da sociologia e da educação física¹.

¹ - Sobre os estudos mais recentes a respeito da capoeira ver: D'Aquino (1983), Tavares (1984), Lewis (1986), Bretas (1989 e 1991), Frigerio (1989), Holloway (1989a e 1989b), Salvadori (1990), Vieira (1990), Lima (1991) e Libânio (1994).

Meu interesse sobre o tema data de meados da década de 1980, quando comecei a aprender capoeira na Associação de Capoeira *Fonte do Gravatá*, num bairro de classe média da metrópole paulistana. Para São Paulo migraram, no decorrer da década de 1960, vários mestres de capoeira baianos em busca de melhores condições de vida. Alguns desses capoeiristas serão os responsáveis pela fundação da *Federação Paulista de Capoeira* em 1974, precursora no país. Inicia-se, então, um processo de homogeneização da capoeira em todo o estado com vistas à unificação nacional dessa prática. Surgem os campeonatos paulistas de capoeira e, pouco a pouco, os mestres começam a ensinar nas universidades (nessa ocasião a capoeira é introduzida na Universidade de São Paulo, por exemplo, como uma modalidade esportiva curricular).

Porém, em contrapartida a essa iniciativa de normatização da capoeira, surgem, também em São Paulo e mais ou menos na mesma época, propostas diferentes visando ora resgatar o caráter lúdico e combativo da luta, encarada como "*manifestação e expressão do povo oprimido*" (Grupo de Capoeira *Capitães d'Areia*), ora reafirmar a origem étnica da capoeira, representando-a como "*forma de expressão de uma raça*", através da aproximação entre a hierarquia vigente no panteão dos orixás do candomblé e o aperfeiçoamento dos alunos capoeiristas (Grupo de Capoeira *Cativeiro*). Portanto, na década de 70, com a fundação da Federação Paulista e do grupo *Capitães d'Areia* e, pouco mais tarde, com o advento do grupo *Cativeiro* em princípios da década de 80, a capoeira paulistana viverá um momento de grande efervescência e questionamentos que repercutiriam no meio da capoeira a nível nacional.

Minha intenção inicial era restringir meu estudo à capoeira paulistana, procurando entender as gestões que aqui se realizaram (mais intensamente do que em qualquer outro estado brasileiro, diga-se de passagem), cujo intuito era o de completar a "obra de civilização" da capoeira, iniciada no começo do século XX no Rio de Janeiro, qual seja, a de transformação da capoeira em esporte nacional ou, como querem alguns influentes mestres de capoeira paulistanos, em "arte marcial brasileira".

Assim eu procuraria entender como, a essa proposta de "marcialização" da capoeira, pautada numa concepção de esporte "branca e erudita", opunham-se duas outras propostas que embora enfatizassem aspectos distintos (o da classe, no caso dos *Capitães* e o da cor, no caso do *Cativeiro*),

inspiravam-se ambas numa mesma concepção de esporte "negra e popular"². Evidentemente essa disputa pela identidade da capoeira traduzia estratégias políticas distintas de grupos existentes no interior da capoeiragem. Isto é, para mim, o conflito entre os capoeiristas filiados à Federação Paulista e aqueles pertencentes aos grupos *Capitães d'Areia* e *Cativeiro* deveriam ser interpretados como embates políticos, construídos a partir de visões diferenciadas sobre a estratégia de afirmação da identidade do negro na sociedade brasileira e na cultura nacional.

Porém, para entender as imagens atuais sobre a capoeira produzidas por esses diferentes grupos, e para tentar interpretar o significado social das mesmas, tive que recorrer ao momento histórico onde se elaboraram as representações sobre a capoeira como esporte branco e como esporte negro (respectivamente, Rio de Janeiro na virada do século XX e Salvador nos anos 30 e 40). Essa busca ampliou bastante meu leque de pesquisa e implicou em viagens à Bahia e ao Rio de Janeiro para a realização de entrevistas e trabalho em arquivos locais.

No entanto, é preciso dizer que não foi minha intenção neste trabalho escrever uma história da capoeira mas apenas tentar apreender os diferentes significados dessa manifestação cultural, através da investigação de como se atualizam as representações sociais sobre a mesma em três momentos importantes de sua história: em finais do século XIX, quando a prática da capoeira é criminalizada; nas décadas de 30 e 40, quando ocorre sua liberação e, finalmente, na década de 70, quando se torna oficialmente um esporte.

A capoeira passa por transformações através das quais podem-se perceber as diferentes leituras que a sociedade brasileira faz do lugar do negro: de obstáculo ao progresso da nação, pelo atavismo de "atraso" que lhe é atribuído, a símbolo valorizado como expressão de originalidade da herança cultural brasileira. Minha análise, tomando como fio condutor a linguagem corporal da capoeira, procurará compreendê-la no interior do processo de construção da identidade étnica dos negros no país.

Durante o processo de conquista de sua legitimidade a capoeira, essa luta popular de raízes negras, terá seu significado social constantemente alterado. Para interpretar tais mudanças, trabalhei com um mesmo par de oposição ao qual chamei negro/branco. Ao longo da história, veremos que a constante re-significação nas representações sobre a capoeira provocará a atualização dos termos dessa oposição.

² - Esclareço que uso os termos negro e branco aqui enquanto categorias sociais, isto é, não referenciadas, necessariamente, à cor da pele.

Porém, esse movimento dinâmico de renovação de sentidos sociais que a capoeira atravessa, forjado no interior de um quadro cultural mais amplo que põe em contato as culturas branca e negra no país, não resulta numa polarização absoluta entre as duas culturas mas, ao contrário, o que se observa é uma circularidade que leva à interação recíproca entre as mesmas. Assim, se de um lado a cultura negra se embranquece, de outro a cultura branca se enegrece, o que se desenrola, evidentemente, sob a problemática política da dominação e tem, como sua necessária contrapartida, a confrontação negra³.

No primeiro capítulo dialogo com parte da literatura produzida sobre a capoeira, procedendo a uma revisão bibliográfica que intenta, a partir da reconstituição das transmutações do significado social da capoeira entre finais do século XIX e princípios deste, indagar acerca do processo de higienização dessa manifestação popular de origem negra, no qual se opera paulatinamente a metamorfose de um símbolo étnico em um símbolo nacional. Para esse primeiro momento, baseei-me principalmente no levantamento de fontes policiais feitos por Thomas Holloway (1989a e 1989b) e Marcos Luiz Bretas (1989 e 1991), além de utilizar-me de alguns autores do período, tais como Mello Moraes Filho (1893/1979), Coelho Neto (1928), Plácido de Abreu (s/d) e Aníbal Burlamaqui (1928/57), dentre outros. Peço desculpas ao leitor antecipadamente pelo grande volume de citações, imprescindíveis para a compreensão do texto mas que talvez o tenham deixado um tanto denso.

No segundo capítulo, abordo o momento em que a prática da capoeira, após quase meio século na ilegalidade, é finalmente liberada pelo Estado Novo. A capoeira será então esportizada de um jeito “negro e popular”, ao contrário do jeito “branco e erudito” desejado pelos precursores da capoeira-esporte, membros da elite carioca de princípios do século. A partir da década de 30, o centro hegemônico da capoeira migra do Rio para Salvador. Para tentar entender tal deslocamento, utilizei-me do conceito de “invenção de tradição” (Hobsbawm, 1984), no intuito de refletir um pouco sobre algo que me deixava intrigada: por que a memória da capoeira carioca foi apagada da memória da capoeira brasileira? O que estaria por trás disso? Será que a “capoeira tradicional baiana” não é uma tradição inventada muito recentemente — da década de 30 para cá — seja por obra da política moralizadora do

³ - Na versão deste trabalho apresentada à banca de mestrado, usei os conceitos de “conformismo” e “resistência” (Chauí, 1989) para tentar explicar o duplo e simultâneo movimento detectado na capoeira, de uma atuação aparentemente conformada que inesperadamente transformava-se em seu oposto. Porém, como foi apropriadamente argumentado naquela ocasião, esses conceitos aprisionavam a análise e não se coadunavam com o meu propósito de pensar a capoeira em termos da dinâmica cultural. O conceito de resistência, me parece, serve talvez ao discurso político, porém não é operatório no contexto do debate intelectual pois acaba enrijecendo as idéias. Na tentativa, portanto, de tornar mais flexível minha argumentação, chamei a esse movimento ambíguo da capoeira ora de rebeldia passiva e rebeldia ativa, ora de ação e confrontação.

trabalho, vigente durante o governo Getúlio Vargas, que estigmatizou o negro carioca (na figura do malandro), seja como consequência de disputas políticas que dizem respeito à hegemonia da negritude baiana em relação ao restante do país?

Para esse segundo momento, procurei reconstituir a vida e as idéias de dois mestres baianos, considerados no meio da capoeiragem como os "heróis culturais" da capoeira brasileira: Pastinha (1889 - 1981), tido como o principal sistematizador da *capoeira Angola*, e Bimba (1900 - 1974), responsável pela difusão da *capoeira Regional*. O material em que me apoiei inclui alguns livros e discos sobre os dois mestres, além de entrevistas publicadas em jornais e revistas.

No terceiro capítulo, detive-me na referente à capoeira paulistana atual. Ao longo da minha vivência na capoeira de São Paulo travei contato com capoeiristas ligados à *Federação Paulista de Capoeira* e também conheci aqueles que a ela opunham-se mais ou menos veementemente. Nesse capítulo analiso a disputa em torno da identidade da capoeira, a partir da interpretação de três propostas distintas, já mencionadas acima: a da *Federação Paulista de Capoeira*, a dos *Capitães d'Areia* e a do *Cativeiro*.

Finalmente, no quarto capítulo faço uma etnografia do jogo de capoeira (para quem não o conhece, aconselho começar a leitura do livro por este capítulo), buscando inferir as regras do que talvez possamos chamar de uma gramática dos movimentos corporais da capoeira. Considerando-se que o corpo é uma construção realizada em sociedade, o espaço da *roda de capoeira* será interpretado como uma metáfora do espaço social onde os negros, enfrentando-se indiretamente com os brancos, negociam constantemente a ampliação de sua participação política na sociedade brasileira. Bem, feita a introdução e com a licença dos mestres, está aberta a *roda*: “*iê, vamos jogar/ iê, vamos jogar, camará/ iê, a capoeira/ iê, a capoeira, camará/ iê, volta do mundo/ iê, volta do mundo camará/ iê, que o mundo dá/ iê, que o mundo dá, camará*”.

I

A capoeira: de “doença moral” a “gymnastica nacional”

*“Lê tava em casa
Sem pensar nem imaginar
Delegado no momento
Já mandou foi me intimidar
É verdade meu colega
Com toda diplomacia
Prenderam o capoeira
Dentro da delegacia
Para dar depoimento
Daquilo que não sabia”*
(cantiga de capoeira, mestre Caiçara)

A existência da capoeira parece remontar aos quilombos brasileiros da época colonial, quando os escravos fugitivos, para se defenderem, faziam do próprio corpo uma arma. Não há indicações seguras de que a capoeira, tal qual a conhecemos no Brasil ainda hoje, tenha-se desenvolvido em qualquer outra parte do mundo¹.

Como não existem pesquisas históricas a respeito da capoeira para os séculos XVI a XVIII, não é possível reconstruirmos o processo que levou ao seu deslocamento do campo à cidade, o que deve ter-se configurado por volta do começo do século XIX, posto que datam desse período as primeiras referências históricas a respeito dos capoeiras urbanos.

Embora sempre perseguida ao longo de todo o período imperial, é apenas em 1890 que a prática da capoeira se constitui como um crime, permanecendo como tal até a década de 1930, quando é liberada pelo Estado Novo.

O significado social dessa prática cultural de raízes negras se modifica, como veremos, conforme operam-se mudanças no lugar social do negro no interior da sociedade brasileira. Considerado em finais do século passado e princípios deste como principal entrave ao "progresso nacional", em virtude de sua

¹ - Segundo o pesquisador norte-americano Robert Farris Thompson, há duas lutas negras caribenhas que guardam alguma semelhança com a capoeira brasileira: *mani* ou *bombosa*, de Cuba e *lagya* da ilha de Martinica (1987: 44-47).

"inferioridade atávica", o negro começará, pouco a pouco, a ser enaltecido como fator de originalidade nacional.

Em 1878, o chefe de polícia do Rio de Janeiro, imbuído dos pressupostos evolucionistas de sua época, considerava a capoeira como uma *"doença moral que prolifera em nossa civilizada cidade"*. Porém, algum tempo depois, por volta de princípios do século XX, alguns intelectuais e militares, preocupados com a própria viabilidade da nação brasileira e informados pelos princípios da medicina higienista que propugnava a ginástica como meio profilático para a "regeneração" da raça (fiéis, portanto, aos mesmos paradigmas científicos do chefe de polícia acima citado), verão na capoeira uma *"lucta nacional"* e uma *"excellente gymnastica"*, cujo ensino deveria ser ministrado *"nos colégios, quartéis e navios"* de todo país.

Minha intenção ao escrever este capítulo não é apresentar uma história da capoeira. Antes procurei, através da recuperação da escassa bibliografia sobre o tema relativa ao período situado entre finais do século XIX e princípios do século XX, interpretar as transformações do significado social da capoeira nesse momento histórico². Para tanto, analisei as mudanças que se produziram nas representações sociais em relação à capoeira e aos capoeiras (seus praticantes), procurando inferir as diferentes leituras sobre o lugar do negro no interior da sociedade brasileira daquela época, seja na perspectiva da intelectualidade do período, seja na percepção que a elite branca tinha de seu "outro".

Iniciarei o capítulo buscando apreender qual era a composição social dos capoeiras, que embora bastante heterogêneos, eram vistos e representados sob essa denominação geral.

A heterogeneidade étnica e social dos capoeiras

Quem eram os capoeiras que povoavam as ruas de algumas das principais cidades brasileiras no século passado — dentre elas, Rio de Janeiro, Salvador e Recife — e que, a julgar pela intensidade da perseguição que lhes foi feita, tanto medo impingiam às elites brasileiras de então?

Os autores que pesquisaram a documentação policial são os que nos fornecem talvez as principais pistas para que possamos perscrutar o mundo da capoeira no século XIX. Isso porque, devido à profusão de

² - As principais fontes históricas utilizadas foram: estudos sobre a capoeira da cidade do Rio de Janeiro no século XIX, realizados com base em documentação policial e jornais de época (Holloway, 1989a e 1989b; Bretas, 1989 e 1991); relatos de viajantes europeus (Rugendas, 1979); obras literárias de romancistas brasileiros (Azevedo, 1990; Almeida, 1990); testemunhos de estudiosos da cultura popular brasileira (Moraes Filho, 1979; Querino, 1955) e algumas cantigas de capoeira cujo conteúdo nos remete ao século passado.

decretos e portarias que visaram coibir sua prática ao longo daquele século — 1821, 1822, 1824, 1831, 1834, 1836, 1845, 1849, 1872 e 1890, dentre outros (Holloway, 1989a e 1989b; *Documentação Jurídica...*, 1988) — produziu-se uma significativa quantidade de ocorrências que, embora sejam documentos escritos sob a ótica de autoridades policiais, acabam fornecendo-nos elementos, ainda que nas entrelinhas, para que possamos vislumbrar algo sobre o mundo dos sujeitos das ações contra quem se dirigia a polícia.

É importante ressaltar que os dados estatísticos abaixo apresentados, extraídos dos trabalhos dos autores que se utilizaram de fontes policiais, referem-se à cidade do Rio de Janeiro e, ainda assim, restringem-se a períodos determinados (1850; 1857-58; 1870-71; 1878; 1885; 1889-1890). Portanto, devemos atentar para os limites que a historiografia até agora produzida sobre a capoeira nos impõem: tratei aqui, mais especificamente, da capoeira carioca, cujos dados não são generalizáveis para o resto do país. Assim, embora Salvador e Recife sejam considerados por estudiosos do assunto, ao lado do Rio de Janeiro, como centros históricos da capoeira no século XIX, não há até o momento pesquisas estatísticas que permitam compor um perfil dos capoeiras daquelas cidades³.

No período compreendido entre as primeiras décadas e a metade do século XIX, a capoeira parece configurar-se como uma atividade eminentemente escrava. Se observarmos o conteúdo dos decretos que punem os capoeiras, publicados entre 1821 e 1834, veremos que três deles aludem explicitamente aos "escravos capoeiras" (6 de outubro de 1822; 13 de setembro de 1824; 9 de outubro de 1824); outros três referem-se ao castigo dos açoites, mormente aplicado aos escravos (31 de outubro de 1821; 5 de novembro de 1821; 30 de agosto de 1824); por fim, os outros quatro decretos pedem providências sobre "negros chamados capoeiras" (5 de novembro de 1821), "pretos capoeiras" (17 de abril de 1834), "capoeiras e malfeitores" (27 de julho de 1831; há uma nota explicativa neste decreto esclarecendo que "capoeiras" era a designação dada aos negros que "viviam no mato e assaltavam passageiros") e capoeiras "suspeitos de andar armados" (17 de abril de 1834; esse decreto diz respeito a uma acusação de assassinato feita contra um negro) (*Documentação Jurídica...*, 1988:89,90,93,94,95,101,108).

Ou seja, dos dez decretos acima citados, todos eles vinculando a prática da capoeira a pessoas negras, seis deles a relacionam exclusivamente a escravos. Como notamos, em quatro decretos não há referência explícita à condição jurídica do negro mas podemos inferi-la, pelo menos em dois casos: a) o negro sob o

³ - O historiador norte-americano Thomas Holloway, ao investigar as relações entre o sistema policial do Rio de Janeiro e a sociedade urbana no período do Império, destaca a repressão aos capoeiras (1989a e 1989b). Por sua vez, o cientista político Marcos Luiz Bretas (1991) analisa a campanha de extermínio dos capoeiras, empreendida pelas autoridades republicanas, tão logo se instalam no poder. Infelizmente, até o momento, não temos conhecimento de estudos do mesmo tipo que possam nos fornecer elementos acerca da capoeira de outras regiões brasileiras.

qual pesava a acusação de assassinato trabalhava como operário no Arsenal da Marinha, o que fazia dele, provavelmente, um trabalhador escravo a serviço do Estado; b) a alusão à correspondência entre capoeiras e "negros que viviam no mato" nos leva a pensar em escravos fugitivos que tentavam sobreviver e, para tanto, "assaltavam passageiros". Há ainda outro dado relevante para nossa análise: o decreto editado em setembro de 1824, retificando o precedente que determinava o trabalho forçado nas "obras do Dique" aos "negros capoeiras presos em desordem", ressaltava que tal punição compreendia "só os escravos capoeiras", o que nos sugere que, lado a lado com escravos, havia também pessoas livres ou libertas, igualmente envolvidas com a prática da capoeira.

Dentre as causas das prisões de escravos, a capoeiragem era uma das mais expressivas, conforme nos informa o historiador norte-americano Thomas Holloway (1989a e 1989b), a partir de levantamentos estatísticos concernentes ao assunto. Analisando as 329 prisões ocorridas no Calabouço (cárcere exclusivo de escravos) entre junho de 1857 e maio de 1858, Holloway atesta que quase 25% das mesmas têm como motivo a prática da capoeira, a qual aparece como o principal motivo de prisão (*op.cit.* 1989b:659). Em 1850, 530 escravos foram recolhidos à delegacia central de polícia do Rio de Janeiro e dos 290 onde há referência ao motivo da prisão, 63 foram presos por capoeira (em torno de 20% do total). Os castigos aplicados variaram desde o açoite na própria delegacia ao envio à Casa de Correção ou à cadeia da cidade (*op.cit.* 1989b:654,655).

Os dados observados por Holloway em relação à origem étnica dos escravos presos por capoeira são relevantes na medida em que nos fornecem algumas evidências históricas que podem contribuir para uma das discussões mais acirradas que hoje travam-se no meio da capoeira: o debate sobre a origem desta prática, se é africana (e, mais especificamente, angolana) ou brasileira. No intuito de traçar um perfil dos escravos capoeiras, o autor cotejou os registros das prisões efetuadas na delegacia central em 1850 com aqueles obtidos no Calabouço entre 1857 e 1858, constatando que a maioria compunha-se de escravos crioulos, isto é, nascidos no Brasil (aproximadamente 30% do total em 1850 e 1857-58), vindo a seguir os negros provenientes de Angola, Benguela, Rebollo, Cassange, Moange e Ganguella (37% em 1850 e 22% em 1857-58) (*op.cit.* 1989b:660,661).

Vale ressaltar, também, a enorme variedade de etnias presentes na listagem de escravos capoeiras (14 no total). Portanto vemos que, pelo menos segundo essas fontes, a categoria individual mais numerosa de escravos capoeiras é formada por brasileiros, sendo que aqueles provenientes das regiões hoje incorporadas à

atual Angola aparecem em segundo lugar, sobrepondo-se às outras etnias (o que é mais evidenciado em 1850).

Em relação às prisões de 1850, computadas por Holloway, atentemos para um dado revelador. Além dos 63 escravos capoeiras presos, foram encarcerados também dois libertos e um africano livre. E, em 1852, como ressalta este autor, dos 111 ocupantes da prisão carioca de Aljube (local de triagem e onde ficavam aqueles sujeitos ao cumprimento de pequenas penas), 11 haviam sido para ali levados por causa da capoeira, porém nenhum deles era escravo (*op.cit.* 1989b:658). Pouco a pouco, como revelam os dados estatísticos (e também, como veremos, as observações dos contemporâneos), a partir de meados do século, embora escravos continuassem envolvidos, o espectro de praticantes de capoeira parece ter-se ampliado, abarcando também libertos e pessoas livres.

Porém a prática da capoeira continuava a figurar entre os principais motivos das prisões. No Rio de Janeiro de 1862, a capoeira aparece como o quinto motivo de prisão na carceragem da polícia militar (138 capoeiras presos em 2.946 prisões) e é a oitava razão alegada na cadeia da polícia civil (404 capoeiras presos num total de 7.290 prisões) (*op.cit.* 1989b:655,656). Embora aqui os dados não nos forneçam a distinção entre os capoeiras livres, libertos e escravos, é reveladora a alta incidência de detenções motivadas pela prática da capoeira, numa prisão que não é exclusiva para cativos.

Entre dezembro de 1870 e maio de 1871 a polícia militar do Rio de Janeiro efetuou 171 prisões. A capoeira configura-se como o terceiro motivo de prisão (22 pessoas), vindo logo após de "desordem" e "embriaguez". Dentre os capoeiras, 10 eram escravos, 12 eram homens livres, dentre os quais um era português (*op.cit.* 1989b:656,657). Em relatório ao ministro da Justiça em 1878, o chefe de polícia da Corte, alegando despender esforços para combater os capoeiras, anuncia a prisão naquele ano de 645 capoeiras, dos quais 507 eram homens livres e 138 eram escravos (*op.cit.* 1989b:670).

Embora os dados de que dispomos não nos permitam explicar satisfatoriamente os motivos que levaram a uma maior disseminação da capoeira entre livres e libertos nesse momento histórico, é claro que o fim do tráfico e o reforço cada vez maior da condenação moral da escravidão, particularmente com o advento do movimento abolicionista na década de 70, concorreram para provocar um decréscimo significativo no número de cativos na cidade do Rio de Janeiro.

Embora as representações sociais sobre os capoeiras de fins do século os associem a "vadios", "vagabundos" ou "gatunos", a análise do registro das profissões declaradas pelos capoeiras revela-nos outra realidade. O cientista político Marcos Luiz Bretas (1991) analisou 105 prisões de capoeiras ocorridas entre

21 de julho e 19 de setembro de 1885 (correspondente a 10% do total de prisões registradas na Casa de Detenção do Rio de Janeiro) e 110 prisões (correspondente a 15% do total) feitas entre 15 de novembro de 1889 e 13 de janeiro de 1890. A partir desses dados, Bretas compôs um quadro das profissões exercidas pelos capoeiras.

Na verdade, tal quadro ocupacional desvela a diversidade das ocupações urbanas, relacionadas ao setor de prestação de serviços. A maioria dos capoeiras é composta por *"artesãos, vendedores ambulantes e empregados nos transportes e serviços urbanos — muitos deles sem horário e trabalhando nas ruas, império da capoeira, como os muitos vendedores de folhas presos em 1885 ou os cocheiros de 1890"* (*op.cit.*: 242,243). Os capoeiras inseriam-se, portanto, no universo profissional da maior parte da população economicamente ativa da cidade do Rio de Janeiro da época, composta majoritariamente por jornaleiros e empregados nos serviços domésticos (46,5% segundo o Censo de 1890, incluídos aí aqueles sem profissão declarada) (Carvalho, 1987:75).

Porém, além da tendência ao incremento da presença de pessoas livres (e possivelmente também de libertas) no rol de praticantes de capoeira, verificada desde pelo menos a segunda metade do século passado, é no mínimo surpreendente a forte presença de capoeiras brancos, dentre os quais muitos europeus. Se o conteúdo dos decretos anteriormente citados bem como os dados de Holloway para a capoeira de meados do século atestam a presença massiva de negros, os dados coletados por Bretas sugerem um nítido "embranquecimento" da capoeira, a partir da década de 1880. Assim, em 1885 há o registro de mais de 20% de capoeiras brancos, cifra que alcança quase um terço em 1890 (*op.cit.*:242).

As observações de Bretas no tocante à proveniência dos capoeiras presos também nos apontam algo interessante. Embora, hoje em dia, a capoeira baiana seja considerada como a "mais tradicional" do Brasil, sendo inclusive alguns capoeiristas baianos, migrantes da década de 1960, tidos como os introdutores da "capoeira legítima" no Rio de Janeiro, os dados relativos à origem dos capoeiras que atuaram nas ruas da cidade do Rio em fins do século passado, atestam a larga predominância de cariocas (45,7% do total em 1885 e 42,3% em 1890), vindo a seguir os europeus (21,9% do total em 1885 e 15,4% em 1890) e, finalmente os capoeiras nordestinos que figuram em terceiro lugar em 1890 (14,5% do total) (*op. cit.*:242).

Dessa forma, ao contrário do que se poderia pensar, a capoeira, pelo menos a partir da década de 1870, não estava mais restrita a negros e pobres, estendendo-se também aos brancos e até mesmo àqueles pertencentes a grupos mais influentes. Na composição étnica das "malts" (essa era a denominação policial para os bandos de capoeiras, também conhecidos como "partidos", "casas" ou "províncias"), também

constatamos a presença branca e européia. Alguns observadores da época testemunharam esse fato: uma correspondência diplomática francesa de 1887 relata que *"(...) a maior parte [dos capoeiras] é de mulatos; suas associações contam com um certo número de brancos e, às vezes, estrangeiros (italianos, gregos, portugueses, mas não espanhóis)"* (citado por Bretas, 1991:241). A alusão à presença de estrangeiros nas maltas, principalmente portugueses, aparece também em outro contemporâneo da época, o estudioso da cultura popular Mello Moraes Filho, quando escreve que: *"(...) não sendo estranhos ao jogo, portugueses havia que se aliavam às maltas avulsas"* (1893/1979:261).

Dentre os brancos praticantes de capoeira, alguns eram provenientes das camadas mais abastadas da população carioca. O caso mais ilustrativo dessa ligação da elite da época com a capoeira é o de José Elísio dos Reis, conhecido como Juca Reis, filho do conde de Matosinhos — figura notória da colônia portuguesa de então — cuja prisão constituiu um dos episódios mais famosos da repressão à capoeiragem, pois quase gerou uma crise ministerial na recém-proclamada República.

Seu pai era proprietário do jornal *O Paiz*, dirigido por Quintino Bocaiúva durante a campanha republicana. Exímio capoeira, Juca Reis, possivelmente devido à sua ascendência nobre, nunca fora molestado pela polícia. No entanto, certa feita, havendo regressado ao Brasil para resolver questões de herança por ocasião da morte de seu pai, foi surpreendido pela voz de prisão proferida arbitrariamente pelo implacável perseguidor dos capoeiras, o chefe de polícia Sampaio Ferraz, em abril de 1890. Bocaiúva, agora ministro das Relações Exteriores, tentou em vão interceder a seu favor e diante de seu insucesso ameaçou renunciar, sendo finalmente dissuadido da idéia pelos "apelos patrióticos" do presidente Deodoro da Fonseca. O acordo político a que chegaram obrigou o capoeira Juca Reis a seguir para Fernando de Noronha e depois para Portugal.

Mas o caso de Juca Reis, embora extraordinário por tratar-se de um filho da nobreza, está longe de ser exceção. Os jornais da época também comentam o envolvimento com capoeira de Alfredo Moreira, filho do Barão de Penedo, embaixador do Brasil em Londres. Um diplomata francês residente no Rio alertava para o fato de que Alfredo *"era um dos chefes ocultos dos capoeiras e cabeça conhecido de todos os tumultos"*. Notemos que o pai de Alfredo Moreira fazia parte do corpo diplomático do governo monárquico, o que certamente possibilitava ao capoeira passear impunemente, ao lado de Juca Reis, na rua do Ouvidor, onde se concentrava a *jeunesse dorée* da época, por volta de 1886 (citado por Carvalho, 1987:156).

O depoimento de um contemporâneo dos primeiros tempos da República denuncia a íntima relação entre a monarquia e os capoeiras. Dunshee de Abranches, adepto da causa republicana, ao parabenizar o governo

provisório pela contumaz perseguição movida contra os 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*" (grifos meus) (Rego, 1968:310). Lembremos, no entanto que tal alusão à convivência entre alguns capoeiras e o poder, já que contavam até mesmo com a proteção de membros do governo, provém de um adversário político da monarquia, inserindo-se num contexto político de afirmação da ordem republicana.

Entretanto, apesar da parcialidade do depoimento acima mencionado, parte da documentação da segunda metade do século XIX mostra que há uma nítida aproximação entre a capoeira e as forças políticas monárquicas, como constataremos mais adiante.

Aqui, como se vê, estamos diante de uma aparente contradição pois, ao mesmo tempo em que avançamos em direção à criminalização da capoeira, nos deparamos com um significativo aumento de pessoas livres e brancas envolvidas com sua prática. Ou seja, no momento em que o negro é transformado, paulatinamente, de "problema social" em "problema nacional", opera-se um movimento de inversão na capoeira, que se expressa na forma de um "embranquecimento" social e simbólico. Como explicar esta disparidade que as evidências históricas nos apontam?

É importante frisar que a criminalização da capoeira foi polêmica. Levada a efeito pelas autoridades republicanas, contra ela se insurgirão aqueles que, como Mello Moraes Filho, viam na capoeira um dos símbolos de "brasilidade", conforme publicado na edição de 14 de dezembro de 1890 da *Revista Ilustrada* — no auge, portanto, da repressão aos capoeiras liderada por Sampaio Ferraz — onde se anunciava que o autor lançaria "*um alongado artigo, no qual defenderá a 'flor da gente' (no caso, a capoeira), por ser nacional, por ser antiga entre nós, não podendo, pois, ser eliminada ex-abrupto*" (citado por Bretas, 1991:244). Esse artigo, publicado em 1893, será analisado um pouco mais à frente, uma vez que foi o primeiro grande esforço de "civilização" da capoeira na tentativa de metamorfoseá-la de símbolo étnico em símbolo nacional.

Assim, interessa notar que a adesão crescente de brancos à capoeira ocorre no interior de um processo que oscila entre a repressão à capoeira, enquanto um instrumento de luta e resistência negra numa sociedade escravista, e a higienização da capoeira, através de sua apropriação como "esporte" e "expressão do nacional".

Nessa visão geral acerca dos capoeiras cariocas do século XIX salta aos olhos sua heterogeneidade étnica e social. Como vimos, a composição social dos capoeiras muda ao longo do tempo. Assim, se na primeira

metade do século passado os capoeiras escravos eram largamente majoritários, a partir de meados do século um número cada vez maior de pessoas livres e libertas incorpora-se a esse universo. E ainda, conforme avançamos em direção ao final do século, assistimos a um significativo aumento da participação de brancos capoeiras, alguns deles oriundos da fina flor da elite da época. Tudo isso nos leva a supor que, ao contrário do que se poderia pensar, pelo menos a partir do último quartel do século XIX, a capoeira deixa de ser apenas "coisa de negro e de pobre".

Mais do que isso. Embora os dados estatísticos possam nos dar a impressão de que os capoeiras estavam atomizados e dispersos, a leitura de alguns cronistas da época nos revela a surpreendente organização dos capoeiras, divididos em diversos grupos, conhecidos vulgarmente como "maltas". As maltas espalhavam-se pelo espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, apropriando-se simbolicamente do mesmo e impondo uma outra lógica de ocupação desse mesmo espaço, o que conferia aos capoeiras um poder e uma autonomia que iam contra os pressupostos básicos da sociedade escravista.

Há referências esparsas à organização dos capoeiras em maltas ao longo de todo o século XIX. Escrevendo sobre os capoeiras da segunda metade do século XIX, o já citado folclorista Mello Moraes Filho menciona a localização geográfica de algumas dessas organizações configuradas como *"grupos de vinte a cem, que, à frente dos batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., provocam desordens, esbordoam, ferem..."*. A malta *Cadeira da Senhora* ficava na freguesia de Sant'Anna; a *Três Cachos*, na freguesia de Santa Rita; a *Franciscanos*, na freguesia de São Francisco de Assis; a *Flor da Gente* na freguesia da Glória; a *Espada*, no Largo da Lapa; a *Guaiaumum*, na Cidade Nova; a *Monturo*, na Praia de Santa Luzia, dentre outras (1893/1979:258-63). Se considerarmos que por volta de 1850 a cidade do Rio de Janeiro estava dividida administrativamente em oito freguesias, podemos supor que havia uma quantidade bastante significativa de capoeiras àquela época, pois, de acordo com os dados acima, temos maltas organizadas em praticamente todas as freguesias.

Infelizmente, há poucas informações acerca da constituição étnica e social de seus membros, bem como dos padrões de conduta que os regiam. O cronista francês Émile Allain, em visita ao Rio de Janeiro em 1886, após acusar os capoeiras de serem *"uma mancha na civilização da grande cidade"*, assegurava que *"quase todas as pessoas de cor estão organizadas em 'maltas', e divididas em dois ou mais grupos rivais"* (Holloway, 1989b:670).

Mello Moraes nos fornece dados um pouco mais precisos afirmando que as maltas eram compostas de *"africanos, que tinham como distintivos as cores e o modo de botar a carapuça, ou de mestiços (alfaiates e*

charuteiros), que se davam a conhecer entre si pelos chapéus de palha ou de feltro, cujas abas reviravam, segundo convenção" (1893/1979:258). Lembremos, porém, como já vimos acima, que as maltas contavam também com a participação de pessoas brancas (inclusive algumas de origem européia).

Há indicações de que, provavelmente por volta de finais do século, as maltas do Rio de Janeiro se fundiram em duas: a dos Nagoas e a dos Guaiamuns. Os Nagoas usavam uma cinta de cor branca sobre o vermelho e seu chapéu tinha uma das abas batidas para a frente. Os Guaiamuns, por sua vez, tinham cinta de cor vermelha sobre a branca e chapéu com uma das abas levantadas para a frente (L.C., 1906). O romancista Plácido de Abreu, autor do romance *Os Capoeiras*, publicado por volta de 1870, nos dá uma descrição das hostilidades entre Nagoas e Guaiamuns:

*"(...) Assim, quando em uma fortaleza [taverna] encontram-se capoeiras adversários, o guayamú pede vinho e aguardente, derrama esta no chão e saracoteia em cima, lançando por fim o vinho sobre a aguardente. É bastante isso para **começar a luta, porque o capoeira não consente que a sua cor seja pisada e muito menos que se coloque sobre ela a cor dos adversários**" (grifos meus) (Abreu, s/d: Introdução).*

Certamente as cores, os cortes de cabelo, os tipos de chapéus e a maneira de usá-los constituíam-se em sinais distintivos, que traduziam diferenças étnicas, de condição social ou outras. Através desse tipo de oposição sob a forma de encaixe — os Nagoas usavam o branco sobre o vermelho e os Guaiamuns o vermelho sobre o branco; os Nagoas mantinham a aba do chapéu para a frente e para baixo e os Guaiamuns para a frente e para cima — isto é, dessa escolha de sinais opostos para se representar, os Nagoas e os Guaiamuns nos revelam que se reconhecem como duas metades complementares de uma mesma totalidade. Embora não caiba nos limites deste trabalho, devemos registrar que o estudo mais acurado da organização das maltas de capoeiras, feito a partir do deslindamento dessa linguagem de distinção presente nas cores, cabelos e chapéus (e provavelmente em outros elementos) de seus componentes, nos traria um rico quadro da vida social do Rio de Janeiro do século passado, no que se refere ao relacionamento entre escravos africanos de diversas procedências, entre esses e escravos nascidos no Brasil, entre libertos e escravos, entre negros e mestiços e quiçá entre negros e brancos.

Também as rivalidades territoriais pareciam ser um dos principais motivos de conflitos entre as maltas. A invasão dos domínios de uma por outra era considerada uma provocação e resultava muitas vezes em mortes:

*"Quando, por exemplo, a banda de música sahe do **centro da cidade**, isto é, da **terra dos Guayamús** e dirige-se para os lados da **Lapa ou Cidade Nova**, os capoeiras que pertencem àquelles partidos, acompanham o batalhão, prevenidos para o encontro com os **Nagoas**, visto irem à 'terra alheia'. Estes já os esperam e, chegada a música ao local onde se acham, sahe o carrapeta (pequeno esperto e atrevido) de entre os companheiros e brama em direção aos Guayamús: '- É a Lapa!...é a Espada!' quando é daquela província. '- É a Senhora da Cadeira!', quando é de Sant'anna. '-É o Velho Carpinteiro!", quando é de São José. E assim por diante. **Então trava-se a luta. Quando há morte de algum partidário, os outros não descansam enquanto não descobram aquella morte**" (grifos meus) (Abreu, s/d: Introdução).*

O texto acima descreve uma parada militar que é acompanhada por maltas de capoeiras rivais. Como se vê, o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro é reapropriado pelos grupos que se localizam em territórios específicos, mantidos sob seu domínio, existindo assim a "terra dos Guayamús" (centro da cidade) e a "terra alheia" de seus inimigos Nagoas (Lapa ou Cidade Nova). Nesse sentido, a designação oficial das freguesias, que recortam administrativamente a cidade, é substituída por uma nomenclatura popular (assim, por exemplo, a malta da freguesia de São José se auto-denominava "Velho Carpinteiro").

A organização interna das maltas incluía chefias, ajudantes, cabos de esquadra e praças. Os três autores consultados (Mello Moraes, Plácido de Abreu e L.C.), cujas publicações datam de fins do século passado e começo deste, são unânimes em afirmar que a "*capoeira de outrora*", a "*capoeira que era arte e não uma instituição*" tinha disciplina, naquele tempo em que "*a organização e a manutenção das maltas obedeciam a (...) uma regulamentação perfeita e a um verdadeiro quadro de classe*" (L.C., 1906).

Para ingressar nas maltas, os capoeiras prestavam juramento solene nas torres das igrejas (aliás, as torres das igrejas, talvez por serem locais estratégicos em momentos de fugas, eram bastante frequentadas pelos capoeiras, inclusive para treinos). A posição de chefe de malta era conquistada pelos que tivessem duas qualidades: a valentia e a prudência. Conhecidos geralmente por suas alcunhas, alguns ficaram famosos: Manduca da Praia (até hoje cantado nas rodas de capoeira), Chico Carne Seca, Aleixo Açougueiro, Pedro Cobra e Maneta, dentre outros.

Procurei mostrar até aqui que havia uma multiplicidade de sentidos e de práticas nos quais os capoeiras estavam envolvidos: vimos capoeiras escravos, capoeiras homens livres ou libertos alistados nos quadros militares ou, como veremos, arregimentados por políticos do Império, capoeiras brancos "bem nascidos" como Juca Reis, capoeiras europeus que chegam a ser deportados, capoeiras negros, mestiços e brancos divididos em maltas, etc. Vejamos agora como o Estado procurou enquadrar essa heterogeneidade pela transformação do capoeira em criminoso. Com efeito, a repressão policial que sobre os capoeiras se abate ao longo de todo o século XIX culminará, em 1890, com a sua criminalização.

A repressão aos capoeiras: o enlace entre a ordem e a desordem

Ao longo de todo o século XIX, a capoeira foi constantemente perseguida, conforme atestam as numerosas portarias já mencionadas no item anterior. Não obstante, os documentos mostram que sua prática foi tolerada durante todo o período imperial, existindo como contravenção penal até 1890. Só então, sob o recém-instaurado regime republicano, será criminalizada.

Por isso, ao abordarmos tal processo de criminalização progressiva da capoeira, imediatamente algumas questões se colocam: a quem e por quê interessou a vigência de uma política de tolerância à capoeira durante o Império e, finalmente, qual a razão que levou a seu posterior enquadramento como um crime, no período republicano? Vejamos de que maneira os registros de que dispomos nos permitem responder a essas perguntas.

Os motivos alegados para a prisão e punição aos capoeiras podem nos ajudar a entender melhor a mentalidade de seu perseguidor. Embora seja difícil, devido à escassez de dados, tentaremos esquadrihar o quadro geral de tal perseguição.

Na primeira metade do século XIX, os capoeiras, majoritariamente escravos, tinham como principal motivo de sua prisão a própria prática da capoeira, ou seja, eram presos "por capoeira" (portaria 0450, 9 de outubro de 1824). A partir de meados do século XIX, quando a capoeira passa a abarcar também pessoas livres e libertas, a prisão "por capoeira" tende a desaparecer da documentação. Tal alegação, contudo, é para nós vaga e de difícil compreensão, pois a capoeira que conhecemos hoje é bastante diversa daquela à qual se referem as autoridades policiais do começo do século passado.

Porém os motivos que acompanham a alegação principal, presentes durante todo o século XIX, nos esclarecem um pouco mais acerca da razão da perseguição aos capoeiras. Assim, eles são também acusados de "promoverem desordens", que acarretam a "perturbação da ordem pública" (portaria 0446, 30 de agosto de 1824). O fato de "andar armado" (portaria 0551, 17 de abril de 1834) e de "cometer ferimentos" em transeuntes (Holloway, 1989a: p.133), às vezes durante confrontos entre maltas rivais, é também mencionado como motivo de prisão em várias ocorrências policiais. A lei que criminaliza a capoeira, em 1890, apontará explicitamente a razão da perseguição: provocar *"tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal"* (Rego, 1968:292).

Assim, a julgar pelos motivos da perseguição, "ser capoeira" parecia significar algum nível de ameaça à ordem da sociedade escravista brasileira, o que alimentava o imaginário do "medo branco da onda negra" (Azevedo, 1987)⁴.

Além da importância de compreendermos os motivos que suscitaram a perseguição aos capoeiras, é importante analisarmos também o conteúdo da punição que lhes é aplicada. Inicialmente a forma de punição aos capoeiras variou de acordo com as normas da legislação criminal em vigor e com a condição jurídica do preso.

Em relação aos escravos capoeiras, o açoite era o castigo mais comum, a eles infligido até meados do século. Em 1824, a pena prevista era de 200 açoites, decaindo para 150 em 1845 (*Documentação Jurídica...*1988, portaria 0450 e Holloway, 1989:133). Além do suplício da chibata, outro castigo frequente nas portarias relativas aos escravos capoeiras era o trabalho compulsório em obras do governo, por períodos estipulados em três meses em 1824 e um mês em 1845 (às vezes os dois castigos citados eram aplicados simultaneamente). Devemos notar aqui que 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.

No ano de 1821, a Comissão Militar dirige uma representação ao então ministro da Guerra reconhecendo:

"(...) a necessidade urgente de serem castigados pública e peremptoriamente os negros capoeiras, presos pelas escolas militares, em desordens (...) do qual resulta dano a seus senhores (...) e uma perturbação contínua à tranquilidade e sossego públicos e até à segurança da propriedade dos cidadãos, visto que pela falta de castigo de açoite, único que os atemoriza e aterra, se estão perpetrando mortes e ferimentos, como tem acontecido há poucos dias [quando se fizeram] seis mortes pelos referidos capoeiras e muitos ferimentos de facadas (grifos meus) (Rego, 1968:299).

Como vemos, a Comissão Militar alude explicitamente aos escravos capoeiras, cuja atuação "resulta em danos a seus senhores". O direito dos proprietários de escravos à "segurança da propriedade" é violado pois os capoeiras põem-na em risco, já que as mortes de escravos capoeiras significam também a perda do capital do senhor, imobilizado na pessoa do cativo.

⁴ - Em *Onda negra, medo branco* (1987), Célia Azevedo, analisando a instituição do mercado de trabalho livre em substituição ao trabalho escravo no Brasil do século XIX, investiga em que medida o imaginário do "medo branco da onda negra", ao acentuar a "pesada herança da escravidão", acaba contribuindo para a justificativa da necessidade de imigração europeia para ocupar o lugar do negro como principal força de trabalho.

A punição requerida aos cativos pela mesma Comissão Militar é o castigo público do açoite, "único que os atemoriza e aterra". Observamos que aqui, a violência contra o corpo e, mais ainda, o corpo humilhado publicamente, configura-se como o objeto primordial da repressão penal. Afinal, se escravos feridos ou mortos significavam, em última instância, corpos produtivos desperdiçados, a lei (evidentemente a serviço dos proprietários de escravos) deveria reafirmar sua autoridade sobre o corpo rebelde (e, portanto, improdutivo) do escravo capoeira. Numa cena carioca, retratada por desenhista anônimo por volta de 1840 (um dos raríssimos registros iconográficos da capoeira do século passado), dois guardas conduzem três "negros que vão levar açoites", um dos quais exibe uma tabuleta com a inscrição "*capoeira*" (Moura, 1980:92).

Portanto 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.

Até meados do século, no Brasil, a pena do açoite, por vezes acompanhada de palmatoadas ou do trabalho compulsório acima referido, será sistematicamente aplicada aos escravos capoeiras: dentre os 81 cativos presos por capoeira entre 1857 e 1858, 66 foram açoitados, na média de 81 açoites por pessoa e dois receberam palmatoadas, na média de 42 cada (Holloway, 1989a:134). Uma observação que se faz necessária refere-se ao tratamento diferenciado que recebiam os escravos capoeiras aprisionados. Aqueles de procedência africana eram, em geral, punidos mais severamente do que os nativos (*op.cit.* 1989b:655,661)⁵.

Conforme constata Holloway, a prática da capoeira era encarada pelo sistema policial como um comportamento inadmissível, a ser punido e corrigido ao nível das próprias autoridades policiais, as quais atuavam nos primeiros tempos do Império como agente disciplinar, sem a necessidade de formalização de processos judiciais (*op.cit.* 1989a:130). Assim, o castigo dos açoites, aplicado aos capoeiras, era executado pelas patrulhas policiais, no momento da prisão.

Porém, com a introdução do Código de Processo Penal do Império, em 1832, promulgado sob os auspícios do político liberal Diogo Antonio Feijó, então à frente do Ministério da Justiça, a aplicação de açoites fica sujeita à ordem expressa de alguma autoridade criminal ou policial, pressupondo-se, portanto, um

⁵ - Manuela Carneiro da Cunha (1985) atenta para a política preventiva de repatriação dos escravos africanos libertos que se institui no Brasil de meados do século passado, particularmente após a insurreição dos malês na Bahia em 1835. Os africanos libertos, principal alvo de suspeição, além de não serem considerados brasileiros, não gozavam também das garantias de estrangeiros, protegidos por seus países de origem, sendo, portanto, apátridas (pp.74-86).

processo judicial. Tal medida causa, entretanto, protestos como o do chefe de polícia da cidade do Rio de Janeiro, Eusébio de Queiroz⁶ que, em junho de 1833, escreve ao ministro da Justiça:

" Os capoeiras, que sempre mereceram aqui a maior vigilância da Polícia, hoje infestam as ruas da cidade de um modo sobremaneira escandaloso, e não será fácil evitar as funestas consequências que daí resultam, enquanto a Polícia a respeito dos escravos não for como antigamente autorizada a fazer castigar, sobre a mais formalidade de processo, aqueles que forem apanhados em flagrante, ainda que contra vontade dos senhores, que a experiência tem mostrado serem pela maior parte os primeiros a quererem desculpar o mau procedimento dos escravos. A petulância destes [capoeiras] tem chegado ao ponto de apedrejar-se no Campo de Honra [hoje Campo de Santana] com manifesto perigo aos pacíficos cidadãos que por ali passavam" (grifos meus) (op.cit., 1989a:131).

Portanto, como vemos, Eusébio de Queiroz pede a restauração do poder punitivo da polícia, a fim de que o castigo aos escravos capoeiras pudesse ser novamente aplicado diretamente por esta, sem formação de processo judicial, o que soa como um retrocesso jurídico, se considerarmos como um avanço a legislação implantada por Feijó, já referida acima. Todavia, sua crítica não se dirige apenas à legislação vigente mas também aos proprietários de escravos, em virtude de sua complacência em relação aos mesmos. Coloca-se aqui claramente o conflito entre os proprietários escravistas e o incipiente Estado brasileiro em formação paulatinamente assumindo, no decorrer do século XIX, funções de controle social anteriormente exercidas pelos proprietários de escravos e seus agentes privados (op.cit. 1989b:672,673).

Sabemos contudo que a estrutura político-administrativa do Brasil imperial era ocupada fundamentalmente por senhores de escravos que, diante da "petulância" dos capoeiras de "apedrejar-se no Campo da Honra" — lembrando-se que o sentimento de honra, na sociedade escravista brasileira, é atributo do branco proprietário e jamais do negro escravo, o qual, por definição, não o possui — viam-se colocados diante de um verdadeiro dilema: optar entre salvar sua honra ou preservar sua propriedade.

Tal dilema transparece também na medida punitiva estabelecida pelo Ministro da Justiça em 1845. No contexto político da chamada reação monárquica conservadora, marcada pelo retraimento das propostas liberais, ocorre uma reforma do Código do Processo Penal que visa a centralização da ação policial e judicial. Respalhado pelo novo Código o ministro da Justiça, em 1845, diante das alegações do novo chefe da polícia do Rio de Janeiro que denuncia o "atrevimento" dos capoeiras que "*chega ao último ponto, até cometendo alguns ferimentos, e convindo a bem do sossego público refrear tal audácia*", aprova uma medida pela qual todos os escravos presos por motivo de capoeira seriam castigados com 100 açoites e empregados em

⁶ - Chefe de polícia do Rio de Janeiro entre 1833 e 1844, Eusébio de Queiroz passou à história como o principal responsável pela aprovação da lei que proibiu o tráfico de escravos em 1850.

trabalhos forçados por um mês, *"a ver se com esta providência se consegue chamá-los à ordem"* (op.cit. 1989a:133). Poucos meses depois, provavelmente em função de reclamações feitas pelos proprietários que se viram privados de seus cativos por um mês, o número de açoites foi aumentado para 150, eliminando-se os trabalhos forçados.

Dessa maneira, se, por um lado, o "atrevimento" e a "audácia" dos escravos capoeiras estavam a exigir por parte das autoridades, sua punição, esta deveria ser aplicada meticulosamente, de forma que não acarretasse sérios prejuízos econômicos a seus senhores.

Em relação aos capoeiras presos cuja condição jurídica era a de libertos ou de livres, a aplicação de sanções era dificultada pelo fato da prática da capoeira não ser considerada como um crime previsto por lei. Parece que um dos recursos mais utilizados pelas autoridades policiais para puni-los foi o recrutamento militar forçado. Na documentação policial, abundam referências a respeito (op.cit. 1989a e 1989b). Observe-se que aqui, diferentemente do que ocorre com os escravos, o suplício do corpo não é o principal elemento constitutivo da pena. Nesse caso, o corpo é o instrumento através do qual realiza-se a aplicação do castigo, que visa privar o indivíduo de sua liberdade (Foucault, 1977:16).

Assim, o "zeloso" chefe de polícia do Rio de Janeiro, em 1849, com o objetivo de libertar a cidade *"do aspecto sombrio provocado pelas nuvens de capoeiras e desordeiros que alarmavam a população"* (op.cit. 1989b:654), põe em ação uma trama engenhosa. Na dificuldade de fazer acusações criminais, lançou mão do expediente de prender sessenta homens, obrigando-os a assinar promessas de trabalho honesto e de bom comportamento. Mais tarde, quarenta deles foram presos sob a alegação de não haverem cumprido com as condições exigidas, sendo então recrutados para o serviço militar. Justificando essa campanha inusitada de "limpeza das ruas", o mesmo chefe de polícia denuncia a "provocação intencional" de que eram vítimas os policiais por parte das maltas armadas de capoeiras, as quais cometiam espancamentos e injúrias pessoais *"intencionalmente para provocar as autoridades a usarem medidas extremas, as quais são sempre criticadas e reprovadas"* (op.cit. 1989b:653,654).

Chama atenção a alusão do chefe de polícia à existência das "maltas armadas de capoeiras", o que nos sugere que havia, nas ruas do Rio de Janeiro de meados do século passado, uma força paramilitar independente. Resta saber a serviço do que e de quem as maltas de capoeiras estariam e de que forma lhes interessava a desmoralização da polícia. Embora o policial não mencione de onde vinham "críticas" e "reprovações" às medidas tomadas pela polícia no exercício de pretensas ações saneadoras, sua fala tem um certo tom de desabafo, o que nos faz pensar que as censuras de que se queixa o policial seriam provenientes

de pessoas até certo ponto influentes, a ponto de se arvorarem a criticar abertamente algumas medidas da polícia contra os capoeiras.

Em 1872 levantam-se as primeiras vozes pedindo a criminalização da capoeira. Reconhecendo os esforços da polícia para reprimir a "*audácia*" dos capoeiras, "*terror da população pacífica*", o chefe de polícia do Rio de Janeiro reclama, em seu relato anual, da dificuldade de se reprimir a capoeira posto que esta "*não é um crime de acordo com o Código Criminal*" (*op.cit.* 1989b:669).

Seis anos depois, novamente se fala sobre o assunto, porém agora há uma diferença qualitativa na razão da perseguição aos capoeiras. Se, até aqui, os capoeiras são perseguidos, principalmente, porque oferecem algum tipo de ameaça física aos "pacíficos cidadãos", seja quando "cometem ferimentos" ou "provocam desordens", agora o argumento primordial é outro. Referindo-se à capoeira como uma "*doença moral*" que prolifera na "*grande e civilizada cidade*", o chefe de polícia da Corte ressalta a necessidade de se formalizar a criminalização da capoeira, sugerindo a deportação dos estrangeiros e o envio dos brasileiros para colônias penais (*op.cit.* 1989b:669). Tal argumentação policial coaduna-se, agora, com os pressupostos evolucionistas vigentes àquela época os quais, pautando-se numa abordagem biológica do social, pressupunham a inferioridade racial do negro e daí sua incapacidade de transcender o estado de "barbárie".

No entanto, embora a capoeira não se configurasse ainda juridicamente como um crime, os capoeiras estrangeiros, cuja presença, como vimos, torna-se significativa em finais do século XIX, eram tratados como criminosos. Enquanto os capoeiras brasileiros (escravos ou não) eram punidos sem maiores formalidades jurídicas, no concernente aos estrangeiros a pena imposta era efetivada através do enquadramento criminal do réu em leis específicas. Tal parece ter sido o caso do capoeira José Croset, cidadão francês, preso na Lapa, cidade do Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1871, processado por violação ao artigo 116 do Código Criminal que previa o desrespeito à autoridade e a resistência à prisão (*op.cit.* 1989b:658).

Com a publicação do novo Código Penal a 11 de outubro de 1890, a capoeira é finalmente criminalizada. O capítulo que tratava "Dos vadios e capoeiras" rezava em seu artigo 402:

"Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. Pena - prisão celular de dois a seis meses. Parágrafo único: é considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a algum bando ou malta. Aos chefes e cabeças se imporá a pena em dobro". (grifos meus) (Rego, 1968:292).

Inicialmente, observemos que um mesmo capítulo da lei trata indiscriminadamente de "vadios" e "capoeiras", aproximação para a qual, conforme demonstrei acima, não há suficiente evidência histórica. Há aqui, claramente, uma imbricação da lei com o contexto do imaginário presente no "medo branco" da "barbárie negra". Nesse artigo, a prática da capoeira é considerada um crime na medida em que ameaça a "ordem pública" e a "segurança dos cidadãos". No entanto, tal ameaça não reside necessariamente na eventualidade do porte de armas pelos capoeiras, já que mesmo a capoeira enquanto espetáculo público é colocada na ilegalidade. Assim, a lei pune o corpo insurgente que expressa seu inconformismo através da agilidade e destreza, cerceia a autonomia do indivíduo sobre seu corpo e, ao fazê-lo, reconhece o caráter político do gesto (Salvadori, 1990:104). Finalmente, a lei procura debelar a organização coletiva das maltas de capoeiras, prevendo punição maior aos integrantes das mesmas.

Contudo, uma questão crucial se coloca: considerando-se que o texto dessa lei de criminalização da capoeira alude exatamente às mesmas práticas correntes durante todo o período do Império, por que só agora a capoeira torna-se um crime? Penso que para tentar respondê-la temos que indagar qual o lugar do negro (se é que existia algum) na nova ordem republicana do Brasil. Assistiremos a seguir à intensa perseguição aos capoeiras imposta pelo Governo Provisório e, logo após, retomaremos a questão levantada.

No dia 10 de dezembro de 1889 o jornal *Diário de Notícias* informa que o ministro da Justiça e o chefe do Corpo de Polícia, Sampaio Ferraz, haviam tomado medidas visando o extermínio da capoeiragem. Nos dias subsequentes, a polícia inicia uma onda de prisões:

"dia 12:

- vários capoeiras presos no 1^o Distrito de Sacramento;
- 14 capoeiras presos no 2^o Distrito de Sacramento;
- 3 capoeiras presos no 2^o Distrito do Engenho Novo;

dia 13:

- 25 chefes de malta e capoeiras presos;
- 7 capoeiras presos na Glória;

dia 14:

- 22 capoeiras presos;

dia 15:

- 20 capoeiras presos;

dia 18:

- 20 capoeiras presos"

(extraído de Bretas, 1991:250)

No espaço de uma semana, portanto, ocorre a prisão de 111 capoeiras. Se nos dias imediatamente consecutivos à proclamação da República os capoeiras eram detidos mediante a apresentação de uma nota de culpa, após a decisão do dia 10 de dezembro, o arbítrio passou a ser a regra para a sua detenção.

Essa fase mais árdua da repressão aos capoeiras precedeu a própria publicação do Código Penal que criminalizaria a capoeira, o que só ocorreu em outubro de 1890. Segundo o já citado artigo 402 desse Código, o capoeira seria punido com prisão que variava de 2 a 12 meses. No entanto, nesse interim entre a ascensão de Sampaio Ferraz à chefatura de polícia e a publicação do Código, a pena mais comum impetrada aos capoeiras parece ter sido a deportação para Fernando de Noronha e menos freqüentemente para o Mato Grosso, além daqueles que permaneceram por tempo indefinido na Casa de Detenção da cidade do Rio de Janeiro ou foram recrutados para o serviço militar (*op.cit.*:252).

Diante das constantes acusações de omissão da polícia do Império em relação aos capoeiras, a nova polícia republicana procurou diferenciar-se promovendo uma implacável perseguição aos mesmos. Embora marcada por arbitrariedades, como já vimos, a ação policial receberá manifestações explícitas de apoio da população, como a do trocista Baptista, publicada no jornal *Diário de Notícias* a 19 de janeiro de 1890:

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

*Já da **navalha*** afiada
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*

*Ai! Assim continuando,
A polícia hemos de ver
As suas portas fechando
Por não ter mais que fazer”*

(grifos meus) (extraído de Bretas, 1991:250)

*a navalha (até hoje presente nas paredes das academias de capoeira) era a arma mais comumente utilizada pelos capoeiras, também chamados navalhistas.

A julgarmos pelas palavras do trocista, a eficiência policial restabelecera a tão sonhada "segurança pública", reclamada reiteradamente (ao menos no nível do discurso) por diversos chefes de polícia durante o Império. A "intrépida" polícia republicana arranca elogios por sua ação contumaz contra capoeiras e "gatuños", havendo nos versos acima uma clara associação entre ambos. Todavia, deve-se lembrar que os registros dos capoeiras presos nesse período atestam sua inserção no mercado de trabalho, majoritariamente junto ao setor de prestação de serviços. Portanto, como veremos mais adiante, é principalmente no campo do imaginário que devemos buscar as raízes do medo da "navalha afiada" que "aperta a burguesada".

Alberto de Carvalho, renomado advogado criminal da época, foi um dos poucos críticos da arbitrariedade da ação policial, denunciando a ausência de uma instância processual, uma vez que Sampaio Ferraz havia composto um tribunal formado por três agentes policiais cujo papel era o de identificar se o detido *"era ou fora em tempo capoeira"* (op.cit.:251). Um estudioso da capoeira, Inezil Penna Marinho, escrevendo em 1945, fornece-nos uma idéia de como o chefe da polícia procedia à identificação dos capoeiras:

"(...) conta-se que ele [Sampaio Ferraz] se fizera cercar de alguns bons capoeiras com os quais realizava a prisão de outros usando um estratagema que consistia em, quando desconfiava de um tipo, fazer com que um dos camaradas realizasse na frente do parceiro uma figuração; se este saltava peneirando [isto é, gingando] ou caía em guarda, estava condenado" (grifos meus) (p.26).

Portanto, em nome da lei, o policial Sampaio Ferraz a transgredia, tornando caricaturais os procedimentos técnicos legais para a averiguação da culpa. O suspeito seria traído por seu próprio corpo e seu gesto corporal (a ginga ou a guarda, ambas estratégias corporais de defesa na luta da capoeira) se configuraria como a confissão de sua culpa. Dessa maneira, nesse arremedo de lei, a produção da verdade do crime baseava-se apenas num certo jeito de corpo, não havendo necessidade de correlatos escritos ou orais. A ausência das exigências formais da prova jurídica, nesse caso, acaba por aproximar a lei republicana do arbitrário açoitado dos tempos do Império.

Ecos da perseguição aos capoeiras ainda se fazem ouvir em 1893, quando o governo baixa um decreto regulamentando a criação de colônias correccionais *"para correção, pelo trabalho dos vadios, vagabundos e capoeiras que fossem encontrados e, como tais, processados na Capital Federal"* (Rego, 1968:292)⁷.

⁷ - Salvadori (1990) refere-se à aplicação do artigo 402, quando investiga alguns processos policiais do início do século XX no Rio de Janeiro. Também Antonio Liberac Pires (1993) analisa atualmente algumas dezenas de processos-crime movidos contra capoeiras cariocas com base no mesmo artigo 402, durante a chamada República Velha (1889-1930).

Novamente observamos que o texto da lei, tal qual no artigo que instituiu a capoeira como crime, associa indevidamente "vadios", "vagabundos" e "capoeiras".

Na verdade, o que estava em questão naquele fim de século era a formação de um mercado de trabalhadores assalariados, disciplinados e higienizados. No entanto, conforme constata Sidney Chalhoub (1987) o cerne do problema era que havia maneiras distintas de se conceber a vida em liberdade, isto é, *"(...) as visões que os negros tinham da liberdade não eram restritivas, não partiam do pressuposto essencial contido nos projetos de emancipação das elites: o pressuposto em questão era o de que o homem existe para a produção"*. Assim, na visão dos ex-escravos, a liberdade poderia significar, como declarou a escrava Carlota, citada por Chalhoub, *"não servir a pessoa alguma"* (p.15).

Dessa forma, se durante a vigência do escravismo o negro tem um lugar social definido — muito embora ao longo do século XIX, pouco a pouco, as fronteiras sociais entre senhores e escravos fossem ficando cada vez mais diluídas — agora, com a obtenção da igualdade jurídica, a indefinição do novo lugar social do "negro cidadão" alimenta o imaginário do "medo branco" da "barbárie negra". Convido o leitor agora a acompanhar-me na tentativa de reconstituir, através da reflexão sobre o processo de criminalização da capoeira, alguns dos elementos conformadores desse medo branco, no curso do esboroamento paulatino da ordem social escravista.

Nesse processo de criminalização progressiva da capoeira, importa destacar que a manutenção da capoeira no nível da contravenção penal, durante todo o período imperial, interessou sobremaneira a determinados setores da classe dirigente.

Começamos apontando o enlace entre a ordem e a desordem no que se refere à utilização de capoeiras como capangas eleitorais pelos políticos do Império. O estudioso Mello Moraes Filho, em artigo já citado, alude à importância da atuação dos capoeiras em cujo *"ombro tisonado escorou-se até há pouco o senado e a câmara para onde, à luz da navalha, muitos dos que nos governam, subiram"* (1893/1979:258). O autor destaca ainda a *"poderosa influência"* dos capoeiras nos pleitos eleitorais, quando *"decidiam das votações, porque ninguém melhor do que eles arregimentava fósforos [isto é, maltas], emprenhava urnas, afugentava votantes"* (p.260).

Como se depreende da citação acima, a eficiência da organização das maltas de capoeiras possibilitava-lhes atuarem como forças paramilitares no período das eleições. Tal foi o caso da malta *Flor da Gente*, cujo

nome, que evocava a capoeira como uma "criação nacional", havia sido dado por um parlamentar que a arregimentara como um "terrível exército eleitoral" (L.C., 1906)⁸

Todavia, o clientelismo político nos anos do Império envolvia tanto maltas de capoeiras como capoeiras isolados. Alguns atuavam de forma individual, como Manduca da Praia, famoso capoeira carioca de meados do século passado e *"eleitor crônico da freguesia de São José"* que, nas eleições dessa freguesia, *"dava cartas, pintava o diabo com as cédulas"*. Embora tenha respondido a 27 processos por ferimentos leves e graves, Manduca fora sempre absolvido *"por influência pessoal e dos seus amigos"* (Moraes Filho, 1893/1979:263, 263).

Tal certeza da impunidade é lamentada por um representante diplomático francês em 1887, segundo o qual os capoeiras eram verdadeiros agentes eleitorais que *"votavam um número indefinido de vezes, impediam de votar os adversários de seu chefe e, em caso de reclamações ou de resistência, recorriam à última ratio, certos da impunidade garantida pelos chefes políticos influentes"* (Carvalho, 1987:175).⁹

Esse enlace entre a ordem e a desordem também está presente na incorporação dos capoeiras às forças regulares, seja devido às práticas de favor, seja, mais comumente, em função do recrutamento militar forçado. Todavia, dentre esses mesmos capoeiras, enquanto alguns reafirmavam a ordem, outros procuravam miná-la.

No primeiro caso inserem-se os capoeiras da polícia encarregados de prender os capoeiras desertores: *"(...) desligados da comunhão, detestados (...) nos conflitos com os trânsfugas são estes [os capoeiras da polícia] quase sempre cortados, o que, segundo a gíria, quer dizer marcados"* (Moraes Filho, 1893/1979:258). Havia também aqueles que voluntária ou involuntariamente acabavam colaborando com o poder, como os capoeiras que atuaram como soldados em dois episódios da história brasileira, a Guerra da Cisplatina e a Guerra do Paraguai. Aliás são esses os dois únicos momentos onde podemos detectar

⁸ - Soares (1994) realiza uma pioneira e substanciosa análise sobre a intensa participação das maltas cariocas de capoeira na política do Segundo Reinado, chamando atenção para a relevância de seu papel junto aos partidos da época, particularmente o Conservador. Hoje em dia permanece a prática da utilização de capoeiristas, individualmente ou em grupos, para garantir a realização de eleições. De acordo com sua filiação política, eles prestam serviços aos sindicatos ou às centrais de trabalhadores, atuando como seguranças durante o pleito. Em São Paulo, por exemplo, na eleição do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo (o maior sindicato da América do Sul) em 1991, havia sindicalistas capoeiristas ligados ao candidato da situação (relacionado à Força Sindical) e outros trabalhando a favor do candidato da oposição (afinado com a Central Única dos Trabalhadores - CUT).

⁹ - Também na literatura da época encontramos referências a essa aliança entre a ordem e a desordem: o mulato Firmo, amante de Rita Baiana no genial romance *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, *"(...) militara dos doze aos vinte anos em diversas maltas de capoeiras; chegara a decidir eleições nos tempos do voto indireto. Deixou nome em várias freguesias e mereceu abraços, presentes e palavras de gratidão de alguns importantes chefes de partido. Chamava a isso à sua época de paixão política; mas depois desgostou-se com o sistema de governo e renunciou às lutas eleitorais, pois não conseguira nunca o lugar numa repartição pública - o seu ideal! - Setenta mil-réis mensais: trabalho das nove às três"* (grifos meus) (1990: 49).

representações positivas acerca dos capoeiras, que os conclamam como heróis nacionais, quando então o nacionalismo se sobrepõe à questão negra.

A primeira representação positiva dos capoeiras como "defensores da pátria" acontece por ocasião da desastrosa Guerra da Cisplatina (1825-28), da qual participaram inclusive contingentes militares compostos por mercenários europeus. Em 9 de julho de 1828 o segundo batalhão de granadeiros alemães, concentrado na cidade do Rio de Janeiro, amotinou-se devido ao espancamento de um de seus soldados. Imediatamente os demais alemães e também as fileiras irlandesas aderiram à revolta, a qual perdurou por quatro dias. Segundo um testemunho da época:

*"(...) foram atacados por **magotes de pretos denominados capoeiras**, [que] travaram com eles combates mortíferos. Posto que armados com espingardas, não puderam resistir-lhes com êxito feliz, e a **pedra, a pau, a força de braços, caíram os estrangeiros** pelas ruas e praças públicas, feridos grande parte, e **bastante sem vida**"* (grifos meus) (citado por Rego, 1968:301).

Sobre o mesmo assunto, Viriato Correia em *Casa de Belchior* afirma ainda que os capoeiras foram congregados por seu maior perseguidor na época, o major Vidigal¹⁰, quem no entanto compreendia que *"(...) para aqueles estrangeiros em desordens, na sanha do saque e do álcool, só os capoeiras"* (citado por Marinho, 1945:52).

Comprova-se nessa passagem a grande eficiência da capoeira como luta, já que os "magotes de capoeiras", embora não dispusessem de armas de fogo, conseguiram vencer os amotinados estrangeiros que dispunham de espingardas. Embora os capoeiras nesse episódio apareçam como "heróis nacionais", a atitude do conhecido perseguidor de capoeiras, ao convocá-los como derradeiro recurso para debelar o incontrolável motim, revelava, por outro lado, uma clara analogia entre eles e seus congêneres *"desordeiros, saqueadores e embriagados"*, contra os quais *"só os capoeiras"*.

A outra representação positiva dos capoeiras relaciona-se à sua participação como "heróis nacionais" durante a Guerra do Paraguai (1865-70), conforme nos mostra a notícia publicada em 1890 por ocasião dos festejos comemorativos da Batalha do Riachuelo. O redator refere-se aos vencidos da guerra, a quem nenhuma glória é conferida, citando então o capoeira Marcílio Dias como um herói que defendera o Brasil a bordo do *Parnahyba*:

¹⁰ - O romance *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida, publicado em 1854, baseia-se na vida do major Vidigal, que esteve à frente da chefatura de polícia da capital federal no princípio do século XIX.

"Marcílio Dias era rio-grandense e foi recrutado quando CAPOEIRAVA à frente de uma banda de música. Sua mãe, uma velhinha alquebrada, rogou para que não levassem o filho; foi embalde. Marcílio partiu para a guerra e morreu legando um exemplo e um nome" (grifos meus) (Correio Paulistano, 17 de junho de 1890).

Observe-se aqui a prática do recrutamento militar forçado como punição ao capoeira, preso enquanto "capoeirava à frente de uma banda de música"¹¹. Vale notar ainda que o capoeira Marcílio Dias, segundo o texto, seria dignificado apenas depois de morto (na verdade nem morto, pois o redator reclama justamente da falta de atenção devotada aos "heróis nacionais vencidos na Guerra do Paraguai").

Manuel Querino (1955) descreve-nos "o brilhante feito d'armas" levado a efeito pelas companhias de "Zuavos Baianos" no assalto ao forte de Curuzu, quando os paraguaios foram debandados. Destacaram-se dois capoeiras no combate corpo a corpo: o alferes Cezário Alvaro da Costa — posteriormente condecorado com o hábito da Ordem do Cruzeiro pelo marechal Conde d'Eu — e o alferes Antonio Francisco de Melo, também tripulante da já citada corveta *Parnahyba* que, entretanto, teve sua promoção retardada devido a seu comportamento, observado pelo comandante de corpos: "O cadete Melo usava calça fofa, boné ou chapéu à banda pimpão e não dispensava o jeito arrevesado dos entendidos em mandinga" (p.79).

Note-se que a eficácia de luta dos capoeiras, de novo realçada, reside principalmente na batalha homem a homem, destacando-se nisso os militares de infantaria acima citados. A experiência histórica de luta contra a opressão, cravada na memória corporal do capoeira, servia agora para "defender a pátria". No entanto, enquanto a postura do alferes Cezário lhe rendera homenagens, o que supunha sua adesão à ordem, o comportamento do cadete Melo — cuja roupa lembrava a dos componentes das maltas, além de não prescindir das práticas religiosas africanas o que, vale lembrar, eram sinais de resistência do capoeira — permanecia por demais "negro", o que dificultava seu enquadramento na ordem.

Atualmente, nas rodas de capoeira, lembra-se a participação dos capoeiras na Guerra do Paraguai, numa operação militar conjunta onde se mesclam a religiosidade afro-brasileira, personificada na figura do orixá guerreiro *Ogun* e o Exército brasileiro, representado pelos soldados capoeiras, ambos empenhados na defesa nacional:

*“Ogun comandou e seguiu
De general foi liderar
Um pelotão de capoeira
Pra lutar no Paraguai*

¹¹ -A referência à "banda de música" é um elemento importante porque nos remete à capoeira também como uma dança, associando o aspecto lúdico ao combativo, o que se conserva até hoje.

Ai ai ai ai
Capoeira lutou no Paraguai
(cantiga de capoeira - anônimo)

Todavia sabemos que o recrutamento forçado para o serviço militar, incrementado com a Guerra do Paraguai, que custou a vida de milhares de negros, foi um dos expedientes de que se serviu a Monarquia para livrar-se dos elementos considerados indesejáveis, dentre os quais os capoeiras.

No entanto, há vários relatos de capoeiras que de dentro da ordem a corroíam. Na documentação jurídica abundam ocorrências onde aparecem policiais (civis e militares), bombeiros ou membros da Guarda Nacional, do Exército e da Marinha que eram capoeiras. Às vezes, nos momentos de conflito com a polícia estes capoeiras alinhavam-se ao lado de seus companheiros civis. Tal foi o caso de Felisberto do Amaral, alistado na Guarda Nacional, que segundo requerimento do chefe de polícia do Rio em 1859 deveria ser transferido para o posto de praça no Exército, visto que *"é muito perigoso, e reconhecido como chefe dos capoeiras que se reúnem na freguesia de Santa Rita, sendo ele o próprio que, por ocasião de ser perseguida uma malta de capoeiras naquele lugar, arremessou um tijolo sobre o pedestre [designação dos guardas civis da época] Lúcio Feliciano da Costa, que ficou ferido na cabeça"* (Holloway, 1989a:136)¹².

Como vemos, o recrutamento forçado de capoeiras não era garantia absoluta do seu adestramento. Muitos capoeiras permaneciam ligados às redes de relações sociais que os vinculavam às suas maltas. Há vários relatos de soldados presos "em roupas civis" quando, durante seus momentos de folga, divertiam-se "na companhia de músicos" ou "causavam distúrbios" junto a outros capoeiras (*op.cit.* 1989b:665-668).

A questão da punição aos soldados engajados na Guarda Nacional, no Exército e na Marinha presos como capoeiras chegou a causar choques entre essas instituições e a polícia. Em 1872, o chefe de polícia da cidade do Rio de Janeiro reclamava da impunidade a que estavam sujeitos os capoeiras que não podiam ser controlados pela aplicação de leis da vadiagem (recurso legal semelhante ao que se valera, como vimos, o chefe de polícia da mesma cidade em 1849) porque eram *"guardas nacionais, soldados, membros aposentados das forças armadas, ou artesãos nos arsenais do Exército e da Marinha, e eram assim, protegidos por seus respectivos comandos quando presos"* (*op.cit.* 1989b:668).

¹² - Evidencia-se aqui o desprestígio do Exército em detrimento da Guarda Nacional. Entretanto, essa milícia de cidadãos, formada em 1831 e tida como reduto dos proprietários escravistas, a partir de meados do século XIX, ao menos na cidade do Rio, passaria a compor-se majoritariamente de pessoas provenientes das camadas mais pobres da população, permanecendo apenas os altos cargos como honoríficos (Holloway, 1993).

A declaração acima revela uma certa convivência entre os comandantes e seus subordinados presos como capoeiras (alguns talvez reincidentes, já que haviam sido recrutados justamente pelo mesmo motivo). Uma das explicações reside no fato de o recrutamento militar forçado ter sido um dos recursos empregados para engrossar os escassos contingentes militares do Brasil imperial e, por isso, não interessava aos comandantes ver seus homens encarcerados por longo tempo. Dessa forma, a punição, quando aplicada, ocorria no interior dos quartéis onde os capoeiras estavam lotados, como ocorreu com um desafortunado tenente da polícia militar, preso jogando capoeira no Largo da Constituição, cidade do Rio de Janeiro, em 1887. Seu indignado comandante, lamentando esse *"deplorável exemplo de indisciplina por fazer-se acompanhar de indivíduos da mais baixa classe com quem ele [o tenente] se igualava e cometia atos indecorosos"*, determinou sua prisão por 15 dias no quartel da polícia militar (*op.cit.* 1989a:671).

Entretanto, também a polícia monárquica foi alvo de críticas, que apontavam a cumplicidade entre os agentes da ordem e os capoeiras. As denúncias recaíam sobre a admissão de capoeiras aos quadros da própria polícia, como resultado de práticas clientelistas. O cronista Omnibus do jornal *A Cidade do Rio*, em fins de 1889, aplaudindo o desempenho do novo chefe de polícia da recém-instalada República, Sampaio Ferraz, escreve:

"Bravo! A capoeira é a praga pior que o Império nos legou. Quando a polícia se resolvia a reprimir e castigar o exercício da capoeiragem, as medidas limitavam-se a assinatura de termo de bem viver e a dois ou três dias de prisão. Da prisão saía o capoeira com a vida garantida: alistava-se na polícia secreta" (grifos meus) (Bretas, 1989:62).

A polícia do Império é acusada de omitir-se na perseguição à capoeira, motivo pelo qual a República terminaria por herdar essa "praga". Porém, a acusação mais grave na citação acima é a que se refere à prática de aliciamento dos capoeiras, os quais, após a farsa do castigo, acabavam incorporados aos quadros da instituição, como agentes secretos. Não sabemos ao certo qual a função exercida por esses últimos mas talvez fossem usados como informantes ou agentes provocadores.

Há ainda o aspecto político dessa omissão da polícia imperial no tocante aos capoeiras. Na documentação histórica do final do século XIX existem também referências à aproximação entre os capoeiras e a Monarquia. Os capoeiras serão acusados de colaboracionismo com os monarquistas, sendo inclusive apontados como combatentes dos republicanos durante os comícios e manifestações públicas do Partido Republicano, antes do dia 15 de novembro de 1889. Não obstante essas críticas terem sido escritas por adeptos da causa republicana, encontramos de fato evidências históricas de tal aproximação,

particularmente quando atentamos para a participação de capoeiras nas fileiras da Guarda Negra, sociedade secreta criada sob a inspiração de José do Patrocínio, logo após a abolição, com o intuito de defender a Princesa Isabel, "redentora dos escravos".

A Guarda Negra identificava-se com a causa monárquica e, mais especificamente, com o Gabinete Conservador (que estava no poder em 1888) e via nos republicanos seus principais inimigos (Trochim, 1988:292). O auge de sua atuação parece ter sido entre meados de 1888 e os primeiros meses de 1889¹³.

A Guarda Negra, que atuava acobertada pelas autoridades policiais como uma verdadeira força paramilitar, era composta essencialmente por negros, agora livres, dentre os quais muitos capoeiras, conforme nos informa o biógrafo de José do Patrocínio: "(...) *Agindo sob os complacentes olhos da polícia, a Guarda Negra (...) incluía em seu corpo os melhores capoeiras locais [do Rio de Janeiro]*" (op.cit.:291).

Era principalmente nos comícios republicanos que a presença da Guarda Negra se fazia sentir. O ataque mais espetacular da organização parece ter sido o que ocorreu no dia 30 de dezembro de 1888, quando os propagandistas republicanos Silva Jardim e Lopes Trovão discursavam no ginásio da Sociedade Francesa de Ginastas, na cidade do Rio de Janeiro. Os organizadores do ato, frente às ameaças recebidas por parte da Guarda Negra, recorreram ao chefe da polícia, que alegou não ter condições de garantir a segurança da manifestação. Do lado de fora do ginásio, perto de 500 negros estavam reunidos. De repente, ouviram-se tiros dentro do ginásio e a multidão forçou a entrada. A confusão reinou durante meia hora sem interferência da polícia, a qual, afinal, decidiu acalmar-lhes os ânimos. Várias pessoas ficaram feridas, muitas vitimadas por capoeiras. Na saída do comício, ocorrem novos distúrbios quando um republicano inflamado agitou no ar a bandeira francesa, sendo imediatamente atacado por membros da Guarda Negra (op.cit. :292,293).

Alguns autores têm realçado a popularidade da monarquia entre os negros. José Murilo de Carvalho (1987), refletindo acerca da baixa receptividade que o novo regime republicano obteve junto à população negra, sugere que a queda da monarquia teria ocorrido justamente quando esta atingia seu maior índice de popularidade entre os negros, talvez como consequência da abolição da escravidão. O autor alude à simpatia popular que passou a gozar a Princesa Isabel após o 13 de maio de 1888, bem como seu pai, Pedro II, cujo aniversário, a 2 de dezembro de 1888, foi bastante concorrido, como nos descreve Raul Pompéia, citado por José Murilo: "*Segundo o testemunho do republicano Raul Pompéia, o Paço Imperial foi invadido por uma turba imensa de populares, homens de cor a maior parte*" (p.29).

¹³ - Para uma análise mais aprofundada sobre a Guarda Negra, consultar: Trochim (1988); Libânio (1993) e Gomes (1991).

Sidney Chalhoub (1990) propõe uma explicação para a continuidade da popularidade da monarquia entre os pobres da cidade do Rio de Janeiro — particularmente os negros — em princípios do século XX. Segundo o autor, as austeras medidas de política urbana implementadas pelas autoridades republicanas em nome do "progresso" e da "civilização", acabaram por criar uma profunda indisposição entre a classe trabalhadora carioca em geral e, em particular, entre os negros. Chalhoub vê também, nas manifestações populares de hostilidade à administração republicana, um "sentido cultural profundo", o qual se fundamentaria na história da luta pela liberdade, forjada cotidianamente nas ruas da cidade do Rio de Janeiro ao longo do século passado. Para Chalhoub, desde meados do século XIX engendra-se uma "cidade negra" que se configura como uma cidade esconderijo, solidária, instituída pelos negros e fundada nos interstícios da "cidade branca". A higienização do espaço urbano promovida pela ação arbitrária das autoridades republicanas, de acordo com o autor, atingiria em cheio essa memória histórica da busca da liberdade (pp.185,186).

Embora considere significativa a receptividade negra à monarquia, não me cabe analisá-la aqui¹⁴. Gostaria apenas de sugerir a necessidade de levarmos em conta que há uma diferença entre a adesão espontânea dos negros à causa monárquica e uma possível leitura nostálgica que as elites monárquicas deles fazem como prováveis "*apóstolos da restauração*" (como os chamava João do Rio, um arguto cronista carioca da época).

Diante da reação negativa da população negra à República, manifestada, como vimos, antes mesmo de sua proclamação, o ideário republicano se construirá em dupla oposição no que concerne ao negro, representando-o simultaneamente como inimigo político (imbuídos da "*idolatria áulica*", como referiu-se aos capoeiras o republicano Rui Barbosa - *op.cit.* 179,180) e inimigo social ("*cafila de vagabundos e assassinos*", na acepção do jornal republicano *Província de São Paulo*, ao noticiar as “desordens” promovidas pelos capoeiras - Schwarcz, 1987:230). Assim, frente aos ataques da Guarda Negra, os republicanos reagem com veemência. Joaquim Nabuco, em carta a José Mariano da Cunha no início de 1889, ao descrever o acontecido a 30 de dezembro de 1888, adverte para a iminência de uma guerra civil:

"(...) organizou-se nesta cidade uma Guarda Negra e no domingo houve um combate entre ela e republicanos na Sociedade de Ginastas. Os republicanos falam abertamente em matar negros como se matam cães. Eu nunca pensei que tivéssemos, no Brasil, a guerra civil depois, em vez de antes da abolição. Mas havemos de tê-la. O que se quer é o extermínio de uma raça, e como ela é a que tem mais coragem, o resultado será uma luta encarniçada" (grifos meus) (citado por Das Areias, 1983:37).

¹⁴ - A antropóloga Lília Schwarcz (1994) desenvolve atualmente uma instigante pesquisa acerca da construção da imagem pública do imperador D. Pedro II e, para isso, procura reconstituir o imaginário brasileiro da monarquia no século passado.

Todavia, essa guerra civil tem conotações raciais pois no projeto político republicano parece não haver lugar para os negros, já que "o que se quer é o extermínio de uma raça". O jornal *Província de São Paulo* também coloca em foco o problema do "conflito entre raças", questionando a posição desses novos "cidadãos libertos" dentre os quais encontramos os capoeiras:

"(...) que elementos são esses que concitam a raça negra ao crime e à própria desgraça? Quando no futuro escrever-se a história acidentada do fim do segundo reinado, há de ser não pelas navalhadas dos CAPOEIRAS que há de se aferir a cooperação da raça negra" (grifos meus) (Província de São Paulo, 11 de fevereiro de 1889, citado por Schwarcz, 1987:241).

Como vemos, os negros capoeiras, "criminosos" que instigam outros "de sua raça" a fazer uso de suas navalhas contra os republicanos serão estigmatizados, nesse momento histórico, devido à sua origem "bárbara", cujo "instinto selvagem" os induziria ao crime e em função do cativo, que os teria impossibilitado de entender e atuar politicamente (*op.cit.*:245), o que, nesse caso, foi entendido como "cooperação da raça negra" no sentido de abraçar a causa republicana.

O detalhamento desse enlace entre a ordem e a desordem, seja no tocante às relações entre capoeiras e políticos, capoeiras e instituições militares e, finalmente, capoeiras e defensores da Monarquia, talvez nos auxilie a responder por que serão precisamente os capoeiras um dos principais (senão o principal) alvos da repressão policial nos primeiros tempos da República, que culminaria com a criminalização da capoeira em outubro de 1890.

Com o advento da República, os capoeiras, assim como os monarquistas, serão tratados como inimigos políticos ou, antes, como "foras-da-lei". Investiguemos mais de perto as motivações políticas que moviam o principal responsável pela perseguição à capoeira, o chefe de polícia Sampaio Ferraz, naqueles tempos árdios de afirmação da recém-instaurada República.

Sampaio Ferraz, filho de tradicional família paulista da região de Itu, fora promotor público na Corte entre 1885 e 1888. Era republicano, companheiro histórico de Silva Jardim e presenciara vários confrontos entre republicanos e monarquistas, dentre os quais o histórico combate com a Guarda Negra, acima mencionado. Aliás, após esse acontecimento, Sampaio exonera-se da promotoria e funda o jornal *Correio do Povo*, órgão de propaganda republicana. Com larga experiência em causas criminais, o dedicado republicano será indicado para ocupar a chefatura do Corpo da Polícia no Governo Provisório, tendo que lidar com os

inúmeros boatos de contra-golpes monarquistas, com a insatisfação no próprio meio policial, além da tarefa que lhe havia sido delegada de extermínio da capoeiragem (Bretas, 1991:246).

Sampaio era o único sobrevivente no novo governo da facção política que propugnava por uma república ditatorial "(...)inspirada tanto na tradição clássica romana como na figura do Danton dos tempos do Comitê de Salvação Pública da Revolução Francesa (...) A finalidade de tal ditadura era promover a república social, isto é, garantir, de um lado, todas as liberdades espirituais e promover, de outro, a incorporação do proletariado à sociedade, mediante a eliminação dos privilégios da burguesia" (Carvalho, 1990:41). Uma vez no poder, Sampaio instalará seu "pequeno terror" na cidade do Rio de Janeiro (Bretas, 1991:246).

No entanto, de que modo os capoeiras constituíam um obstáculo para a efetivação desse projeto político? A imbricação de capoeiras na ordem política anterior e a oposição aberta que alguns deles fizeram aos republicanos será o pretexto imediato para que os novos donos do poder os caracterizem como inimigos políticos ou, na ótica jacobinista, "inimigos do povo virtuoso".

Dessa forma, a perseguição aos capoeiras, embora esteja inserida no projeto republicano "modernizador" mais amplo de disciplinarização das classes trabalhadoras, repressão às manifestações culturais populares e higienização do espaço urbano, configura-se também, nos primeiros tempos da República, como uma questão política onde estão em jogo a estabilidade do novo regime e a busca daquilo que mais faltava à frágil república militarista: respaldo popular¹⁵.

Contudo, se tal recurso não redundou em apoio significativo do povo ao novo governo, pelo menos no que respeita ao seu chefe de polícia, o esforço rendeu-lhe alguns dividendos políticos. Assegurou-lhe o lugar de deputado constituinte mais votado do Rio de Janeiro nas eleições de 1890, bem como a sua volta à chefatura policial em 1898, de onde sairia de novo para ocupar um lugar na Câmara de Deputados (*op.cit.*:248).

No entanto, a fúria jacobina e a alegação positivista de "manutenção da ordem republicana para possibilitar o progresso", embora de suma importância, não são suficientes para explicar a criminalização da capoeira. Como já observamos, quase vinte anos antes desse fato um chefe de polícia, ao requerer o

¹⁵ - José Murilo de Carvalho (1987;1990) investigando a ausência de participação popular na proclamação e durante a República Velha no Brasil destaca que, em fins do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de intensa atividade política com a passagem do Império à República. Após 15 de novembro de 1889, aguçou-se a luta pela própria definição do novo regime o que conduzirá a visões distintas sobre a natureza da República. Entretanto, fosse o roteiro da proclamação militar ou civil, o povo estava fora do mesmo. Citando o republicano Aristides Lobo, o autor alude à reação dos populares que, bestializados, julgavam assistir, no dia 15 de novembro de 1889, a uma parada militar liderada por Deodoro (1987:9).

enquadramento da capoeira como um crime, introduzira um argumento de ordem *científica*, evidentemente dentro dos parâmetros da época: a capoeira era uma "*doença moral*" que assolava "*nossa civilizada cidade*".

Dessa maneira, há que se atentar também para o peso das teorias evolucionistas da época que viam no negro o principal obstáculo à viabilidade da nação e serão responsáveis pela produção de determinadas representações sobre os capoeiras, as quais, ao colocar lenha na fogueira do "medo branco da onda negra" contribuiriam para comprometer o lugar do negro na nova ordem republicana. Por isso, conforme veremos, a "capoeira bárbara", para continuar existindo, terá que se despir de seu conteúdo étnico e "civilizar-se", isto é, tornar-se nacional.

O Grande Medo

Os capoeiras, "terror da população pacífica"

Como as elites brancas brasileiras do século XIX viam e representavam os capoeiras, ou seja, o seu "outro"? Tentaremos sabê-lo interpretando as falas dessas elites que constam na documentação policial, nos relatos de cronistas europeus e nas obras de intelectuais brasileiros da época.

Nas representações sociais sobre os capoeiras produzidas ao longo do século XIX, um elemento logo se destaca: o medo. Esse era o sentimento fundamental que os capoeiras despertavam nas elites, o qual aparece sob diversas denominações e sugere graus distintos de intensidade. Assim, os capoeiras são o "*terror da população pacífica*" ou constituem "*perturbação contínua à tranquilidade e sossego públicos*"; há "*nuvens de capoeiras que alarmam a população*" ou a "*lançam em pânico*" e, de acordo com o texto que os torna criminosos, os capoeiras serão presos quando estiverem "*ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal*", o que é festejado pelo já citado trocista Baptista, pois, a partir de então, "*a navalha afiada a ninguém o medo aperta*".

Evidentemente, a variação da intensidade do medo branco corresponde a momentos históricos distintos. Lilia Schwarcz (1987) ao analisar os jornais paulistanos de fins do século passado, mostrou como as representações sociais produzidas sobre os negros mudam de acordo com o contexto, sendo que determinadas representações predominam sobre outras.

Não me deterei aqui na análise diacrônica das representações sociais sobre os capoeiras, o que demandaria uma pesquisa minuciosa sobre o assunto que fugiria aos propósitos deste trabalho. Para tentar penetrar no imaginário do medo branco operarei no nível da sincronia, analisando diversas imagens construídas sobre os capoeiras, particularmente em alguns momentos em que parece haver um recrudescimento desse mesmo medo.

O cenário do medo são as ruas da cidade do Rio de Janeiro no século XIX. É importante observar que a maioria das portarias que procuram coibir expressamente a prática da capoeira datam da primeira metade do século. É justamente esse o momento do apogeu da instituição da escravidão na cidade do Rio. Por volta das décadas de 30 e 40 do século passado, a população escrava da Corte correspondia a quase metade do total (41,5%, segundo dados do censo de 1849) (Chalhoub, 1990:187).

Sidney Chalhoub (1990) observa que nesse momento o problema do controle social dos escravos na Corte agravava-se, pois o meio urbano, ao misturar os lugares sociais, escamoteava a condição social dos negros, posto que *"(...) os cativos se movimentavam bastante pelas ruas do Rio, e se tornava cada vez mais difícil identificar prontamente as pessoas e os sentidos de seus movimentos"* (p.192). Pouco a pouco, desmontava-se a política de domínio tradicional da escravidão, a qual permitia a identificação imediata dos indivíduos.

Assim, ainda de acordo com Chalhoub, a mesma cidade que dissimulava a condição social negra, *"ensejava aos poucos a construção da cidade que desconfiava, que transformava todos os negros em suspeitos"*. A indefinição da suspeição fazia grassar o medo e, dessa forma, a *"suspeição generalizada e contínua (...) se torna o cerne da política de domínio dos trabalhadores"* (op.cit.:192).

Apesar disso, os movimentos cotidianos dos negros em busca de sua liberdade acabam por instituir uma "cidade-esconderijo" (ou a "cidade-negra"), tecida nas malhas da "cidade escravista" (a "cidade branca"), o que levaria a uma confusão das fronteiras sociais. Dessa maneira, *"(...) 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"* (op.cit.:219).

Os lugares da rígida hierarquia social do Brasil escravista eram constantemente colocados em xeque pelos capoeiras, então representados como "petulantes", "arrogantes", "audaciosos" e "atrevidos". A esse respeito, o caso do escravo mina Graciano é bastante ilustrativo, além de ser um dos raros momentos em que conseguimos saber das motivações de um capoeira, ainda que estas nos sejam relatadas da ótica senhorial. O

escravo africano, preso em 28 de dezembro de 1836, tinha já passagem pela polícia por "desrespeito à autoridade", posse ilegal de armas e "por ser capoeira". O juiz de paz o encaminhou a seu dono, que o seviciou tão severamente a ponto de ser interrogado pelo mesmo juiz acerca do rigoroso castigo aplicado a seu escravo. Em sua resposta, o senhor alegou que o havia comprado fazia seis meses e que, por três vezes Graciano tentara a fuga;

*"(...) além disso era **muito capoeira**, e costumava ter sempre faca, como por duas vezes lhe foi tomada, em uma querendo atacar o seu caixeiro Sebastião José Gonçalves Pereira e em outra, estando bêbado, foi lhe achada uma faca de ponta no seio. Também dizia algumas vezes que havia de **tirar a teima dos brancos**, tendo igualmente vício de furtar o que podia apanhar, que **cansado de tantas travessuras, o mandara castigar com um chicote**"* (grifos meus) (Holloway, 1989a:132).

A resposta do senhor de Graciano nos revela um homem no mínimo inconformado com a condição de escravo (*op.cit.* 1989a:132). Interessante notar que sua rebeldia aparece associada ao fato de ser fugitivo, "capoeira" (a palavra aparece inclusive como um adjetivo) e ladrão. Graciano era, entretanto, infantilizado por seu senhor, posto que seus protestos eram entendidos pelo mesmo como "travessuras". Porém, seu escravo, usando do mesmo recurso, o infantilizava também e, ao fazê-lo colocava a ambos no mesmo nível, ao insistir em que "tiraria as teimas dos brancos".

Como podemos notar, a fala de Graciano é altamente subversiva pois desafia a hierarquia étnica e social, ao revelar o desejo do escravo de destituir os brancos do poder que tinham sobre os negros. Não é preciso dizer que o dono de Graciano ficou impune já que, na opinião do juiz de paz acima mencionado, "o escravo de que se trata é de má conduta, propenso à fuga e ao furto" (*op.cit.* 1989a:132).

O medo branco incrementava-se quando aos indícios de desafio ao poder somavam-se hipóteses de que os capoeiras possuísem algum tipo de organização coletiva. Em 1836, quando ainda estavam frescas as lembranças do levante dos malês da Bahia, o chefe de polícia do Rio, Eusébio de Queiroz, expede um comunicado aos juízes de paz e às patrulhas policiais da cidade para que dissolvessem qualquer concentração de negros nas ruas ou tavernas, ordenando expressamente que "de quando em quando sejam realizadas operações visando os capoeiras", que deveriam ser executadas "tão logo quanto as palavras cheguem anunciando seus ajuntamentos" (*op.cit.* 1989b:652).

Porém, às vezes esses "ajuntamentos" não surgiam espontaneamente mas eram fruto de alguma ação planejada, como no caso das maltas de capoeira. Vimos que através do clientelismo político as maltas, eficientes forças paramilitares, compunham com o poder. No entanto, uma vez agentes do poder, seja em

virtude das práticas do favor, seja devido ao recrutamento forçado, nem sempre os capoeiras tornavam-se cúmplices da ordem. A seguir veremos que as maltas de capoeiras, por vezes, também se opunham abertamente ao poder escravista.

Seja como for, é provável que esses grupos organizados de capoeira tenham-se constituído em nichos relativamente autônomos nos quais escravos africanos ou crioulos e também libertos do Rio de Janeiro puderam elaborar estratégias de sobrevivência e resistência, no interior do reduzido espaço social a eles reservado na sociedade escravista brasileira. O estigma da escravidão estava inevitavelmente associado à cor e, dessa maneira, escravos e libertos enfrentavam no dia-a-dia dificuldades bastante semelhantes. Também os africanos pertencentes a etnias diferentes, submetidos aqui à "experiência escrava de classe", acabaram por forjar, em muitos casos, uma cumplicidade que engendrava ações conjuntas (Reis e Silva, 1989:108,109).

Nesse sentido, a despeito de todas as suas 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. A atuação das maltas em questões de solidariedade entre capoeiras foi testemunhada por Mello Moraes:

*"As questões de freguesia ou de bairro não os desligavam [aos capoeiras], quando as circunstâncias exigiam **desagravo comum**; por exemplo: **um senhor, por motivo de capoeiragem, vendia para as fazendas um escravo filiado a qualquer malta; eles reuniam-se e designavam o que havia de vingá-lo**" (grifos meus) (Moraes Filho, 1893/1979:259).*

Assim, as rivalidades territoriais (isto é, a disputa pela delimitação do poder das maltas sobre seu "pedaço") tornavam-se secundárias diante da luta comum contra o ato arbitrário do senhor ao vender seu escravo capoeira. Além do mais, ao mandá-lo da cidade para o campo, o senhor privava a malta, à qual seu escravo era filiado, de um membro. Perante tais fatos, as maltas, de comum acordo, constituíam um agente de justiça privada, cujo objetivo era "vingar" o escravo capoeira vendido.

Quando ocorria de os bandos lutarem entre si, o que envolvia por vezes uma significativa quantidade de pessoas, a polícia era então obrigada a intervir para "restabelecer a ordem". Assim, por volta das sete horas da noite de um dia de julho de 1831, duas maltas rivais totalizando mais de 200 pessoas lutaram na freguesia de São José. Quando a polícia apareceu os capoeiras se dispersaram, porém não sem antes ferirem o líder da patrulha *"na cabeça com pedras"*. Na ocasião três escravos foram presos. Consta que à noite as maltas reagruparam-se em outros locais (Holloway, 1989b:651).

Observe-se que o confronto entre as maltas citadas, cujos motivos desconhecemos, ocorre na primeira metade do século XIX, quando a capoeira envolvia essencialmente escravos. Já conhecemos o dilema no qual estavam mergulhados os proprietários de escravos capoeiras, ao ter que escolher entre manter a honra (e a autoridade) ou a propriedade (e o lucro). Diante de escravos capoeiras organizados em maltas que, no momento da aproximação da polícia esquecem suas rivalidades e se unem contra o inimigo comum, ferindo "o líder da patrulha com pedras", ou que, frente à arbitrariedade de um senhor, planejam conjuntamente uma vingança, talvez do ponto de vista da lógica do poder escravista fosse interessante incentivar as dissensões entre as maltas para enfraquecer possíveis focos de resistência. Provavelmente, por questões de segurança coletiva ou individual, os senhores de escravos em alguns momentos tiveram que arcar com prejuízos econômicos para assegurar seu domínio (Chalhoub, 1990:198).

Infelizmente não é possível fazer estimativas precisas a respeito da quantidade de capoeiras e de policiais envolvidos em escaramuças como a mencionada acima. O fato é que há vários pedidos de reforço policial encaminhados por autoridades encarregadas da repressão aos capoeiras (Holloway, 1989b:652,653). Por outro lado, os capoeiras também eram numerosos, como podemos inferir a partir de uma sugestiva imagem contida nas palavras de um chefe de polícia de meados do século XIX que, ao comentar os confrontos entre a polícia e as maltas armadas de capoeiras, dizia ser necessário livrar a cidade do Rio do "*aspecto sombrio provocado pelas nuvens de capoeiras e desordeiros que alarmam a população*" (grifos meus) (*op.cit.* 1989b:654). Essa imagem é reveladora pois faz pensar numa cidade salpicada de capoeiras, a ponto de seu céu ficar "enegrecido" pelas "nuvens de capoeiras", densas o bastante para "sombreá-la" e por isso amedrontar seus cidadãos. De qualquer forma, esses enfrentamentos das maltas com a polícia equivaliam, às vezes, a súbitas batalhas, tal o número de pessoas envolvidas. Em abril de 1870, em frente ao matadouro da cidade do Rio de Janeiro, teve lugar um desses confrontos:

"(...)acudiu a patrulha que aí se encontrava, coadjuvou o inspetor do quartirão e lutou com o grande número de capoeiras que se achavam reunidos, acudindo também as praças do quartel de Estácio de Sá, que deviam rondar da meia-noite para o dia" (grifos meus) (*op.cit.* 1989a:136).

Além das maltas há indícios também de outras formas coletivas de organização dos capoeiras, que datam dos instantes finais da escravidão no país. Observa-se, por exemplo, uma nítida aproximação entre capoeiras e abolicionistas no depoimento do jornalista Carl Von Koseritz (*Imagens do Brasil*, publicado na Alemanha

em 1885), ao comentar o linchamento do negro Apulcro de Castro, proprietário do pasquim de escândalos *Corsário*:

"[alguns dias depois do linchamento] ao cair do crepúsculo, grandes quantidades de capoeiras (negros escravos amotinados) e semelhantes 'indivíduos catilinários', se reuniram na praça (sic) de São Francisco e começaram, ali e na rua do Ouvidor, a apagar os bicos de gás, e, logicamente, a destruir os lampiões, enquanto gritavam alto e bom som 'Viva a Revolução' (...) o Rio tem nos seus capoeiras um mau elemento e deles se aproveita a propaganda revolucionária dos abolicionistas, sublevando os homens de cor pela morte do negro Apulcro (...)" (grifos meus) (1980:243).

O incidente, a se julgar pelas palavras do cronista, serviu de pretexto para uma manifestação abolicionista de rua, onde os capoeiras, "negros escravos amotinados", demonstraram sua solidariedade étnica ao "negro Apulcro". Aos olhos do viajante europeu, os "negros capoeiras" ("um mau elemento"), bem como aqueles que compartilhavam de sua revolta ("semelhantes 'indivíduos catilinários'"), eram incapazes de pensar com autonomia, estando portanto sujeitos à manipulação política dos propagandistas abolicionistas brancos, estes sim dotados da capacidade de reflexão e decisão.

Além da Guarda Negra, já mencionada anteriormente, há ainda a atuação clandestina da Tocha Vermelha, associação anti-escravista de Pernambuco, formada majoritariamente por capoeiras *"que aterrorizavam oficiais de polícia favoráveis à escravidão"* (Trochim, 1988:289).

Perante tal força militar independente e paralela, a elite branca conjecturava sobre as possíveis formas das organizações de capoeiras. Porém, ao fazê-lo, os brancos fabulavam o medo, criavam ficções. Os cronistas europeus Kidder e Fletcher, em visita ao Rio de Janeiro durante a década de 1850, talvez baseando-se no modelo das sociedades maçônicas da época, asseguravam que os capoeiras formavam *"uma sociedade secreta de negros, cujo mais alto posto pertencia àquele que tivesse tirado mais vidas"* (Holloway, 1989b:662,663).

Quase três décadas depois, em 1878, o nosso conhecido chefe de polícia do Rio de Janeiro, que considerava a capoeira uma *"doença moral"* que deveria ser criminalizada, supunha que os capoeiras constituíam uma *"sangrenta seita daqueles que veneram Siva, ou os homicidas Druses"* e caracterizava-os como *"uma associação regular organizada, subdividida em maltas com seus próprios sinais e gírias"* (op.cit. 1989b:669). Aqui a condenação aos capoeiras acontece no campo religioso pois, ao comparar os capoeiras aos "veneradores de Siva" (*sivã* é uma palavra de origem hebraica que designa o nono mês do calendário judaico; é também o nome de uma deusa hindu) e aos "homicidas Druses" (os *drusos* são membros de uma seita religiosa existente na Síria e no Líbano, adeptos do maometismo), o policial os

representa como infieis, aproximando-os dos judeus, hindus e muçulmanos. Vale lembrar que o mesmo argumento foi utilizado pela Igreja Católica para justificar a escravização do negro no Brasil colonial. Talvez um certo fervor católico exacerbado do chefe de polícia possa explicar porque ele pensa os capoeiras como integrantes de uma suposta seita (que parece ter algo de demoníaca), cujos ídolos curiosamente são originários do Oriente e não da África.

Tanto o cronista quanto o policial, como se vê, sugerem a existência de organizações coletivas de capoeiras hierarquizadas e centralizadas, seja na forma de "sociedades secretas" ou de "associações regulares". Ressalte-se ainda que no imaginário de ambos avulta-se a representação dos capoeiras como "assassinos" e "sanguinários", movidos por sentimentos religiosos ou não. Tal representação provocava um aguçamento da sensação de insegurança entre os "pacíficos cidadãos", como veremos a seguir.

Para continuarmos na trilha do deslindamento das causas do medo que os capoeiras instilam nos brancos, é preciso dizer que, além de suas organizações coletivas e de suas investidas contra o poder, os capoeiras alarmavam os brancos em virtude da aparente futilidade de seus "ataques". Em 1853, o chefe de Polícia do Rio de Janeiro, em seu relato anual ao ministro da Justiça, ensaiava uma explicação para a atuação dos capoeiras:

"Um dos crimes mais frequentes nesta cidade é o homicídio e a agressão mais ou menos séria . É curioso que nem a vingança, nem o desejo de roubo seja a causa dessas ofensas. É o prazer de ver o sangue correr ou, nas palavras desse tipo de criminoso, o 'desejo de manejar a navalha' que os leva a cometer tais sérios ataques. Os infratores são conhecidos vulgarmente por 'capoeiras'" (grifos meus) (op.cit. 1989b:662).

A autoridade policial mostra-se perplexa diante dos assassinatos ou tentativas de homicídio impetrados por capoeiras, já que não eram motivados por sentimentos de honra (de que, por definição, estavam destituídos) ou de posse. A atitude dos capoeiras é então interpretada através de categorias explicativas que nos remetem ao reino da natureza. Assim, é um certo "instinto selvagem incontrolável" dos capoeiras que provoca o "**prazer de ver o sangue correr**" ou então o "**desejo de manejar a navalha**".

A mesma perplexidade diante do "instinto selvagem" dos capoeiras subjaz ao relato de um assassinato ocorrido cerca de quatro décadas mais tarde, na cidade de São Paulo, num local até hoje frequentado pelas chamadas "rodas de capoeira de rua":

"Ante-hontem às 7 e meia da noite, no pátio de S.Bento deu-se o assassinato de um preto liberto de nome Innocencio. Ao que consta os dous actores do triste drama estando a JOGAR CAPOEIRA por mero gracejo

azedaram-se sendo Innocencio inesperadamente assassinado" (grifos meus) (Província de São Paulo, citado por Schwarcz, 1987:230).

Aqui, entretanto, a "repentina" violência que vitimou o "preto liberto" quando o jogo de capoeira deixou de ser "mero gracejo" liga-se, como aponta Lilia Schwarcz, às representações sociais sobre os negros constituídas em finais do século XIX — no contexto da penetração das idéias evolucionistas nos círculos eruditos do país — dentre as quais predomina aquela que destaca o caráter "degenerado" dos negros (1987: 229-232).

Ao medo branco da suposta futilidade dos "ataques" de capoeiras, acrescenta-se a difusão das vítimas desses mesmos "ataques", ou em outras palavras, havia uma indefinição em relação às vítimas. Émile Allain, já citado, em seu relato de uma cena carioca de finais da década de 80 do século passado nos dá uma nítida idéia dessa difusão:

"(...) A arma dos capoeiras é a faca e, frequentemente, a navalha, as quais usam em lutas entre eles [o autor refere-se às maltas rivais de capoeiras], contra seus inimigos e contra aqueles a quem dirigem sua vingança. Acontece algumas vezes que suas vítimas sejam inocentes passantes contra quem eles não têm nenhuma animosidade" (grifos meus) (Holloway, 1989b:670).

Assim, vemos que as vítimas dos capoeiras não se restringem apenas aos membros das maltas mas extrapolam esse universo, atingindo também "seus inimigos" e "àqueles a quem dirigem sua vingança". Embora não saibamos aqui exatamente a quem se refere o cronista, podemos imaginar que aquilo que alimentava o medo branco era, principalmente, o fato de "inocentes passantes", aparentemente alheios às rivalidades internas ou externas ao mundo dos capoeiras, acabarem sendo agredidos, às vezes fatalmente, durante as hostilidades.

Muitas vezes as vítimas dos "fortuitos ataques" dos capoeiras eram feridas com armas. Aliás, a menção ao uso de armas é freqüente, tanto nos processos policiais quanto nas observações dos cronistas europeus que por aqui passaram. Considerando-se que os movimentos corporais da capoeira adestram o corpo para a luta e fazem desse mesmo corpo uma arma, a utilização de outras armas pelos capoeiras potencializa o perigo de seus ataques. São citadas predominantemente a navalha e a faca mas também há os limatões, porretes, sovelões, etc. As armas eram cuidadosamente escondidas pelos capoeiras, como podemos depreender do alerta que faz o intendente de polícia em comunicado ao comandante da polícia militar do Rio de Janeiro em 1832, ao mencionar que:

"(...) negros capoeiras e indivíduos de tendência similar, carregam sovelões e outras armas dessa natureza, escondidas em marimbas, canas-de-açúcar e nos cabos de chicotinhos produzidos no Brasil" (grifos meus) (op.cit. 1989b: 651).

Como veremos no exemplo abaixo, as armas dos capoeiras também lhes possibilitavam resistir à prisão ou, pelo menos, revidar aos ataques da polícia. Em 1820, o escravo mina Bernardo e o escravo crioulo Estanislao foram presos por motivo de capoeira, amargando prisão de três meses, sendo ainda castigados com trezentos açoites:

"(...) ao primeiro se achou um saquinho com uma navalha de barba e um sovelão de pau, e na ação de ser preso, pretendeu opor-se à patrulha, chamando o seu companheiro...e depois foram cercados de capoeiras, que atiraram muitas pedradas" (grifos meus) (op.cit., 1989a:130).

Conforme já sabemos, os capoeiras do século passado não estavam atomizados mas agrupados em maltas. No documento acima citado, percebemos claramente a solidariedade dos "companheiros" do escravo Bernardo, os quais, no momento da prisão deste, unem-se para tentar impedir a ação policial. Assim, ao que parece, o perigo real que o porte de armas por capoeiras representava para os brancos não era tanto o uso que individualmente pudessem fazer das armas para assaltos ou atentados pessoais, mas o uso coletivo de armas, que transformava as maltas em verdadeiras forças paramilitares independentes. Além do mais, esse "exército paralelo", tanto atuava a favor como contra a ordem estabelecida.

Aqui há um aspecto fundamental a ser salientado. Sabendo-se que o uso das armas, por princípio, constitui um privilégio do Estado, estando seu manejo e armazenamento sob a responsabilidade da polícia e dos militares, as maltas de capoeiras, ao se armarem, disseminam uma espécie de "igualdade do uso das armas", retirando assim o monopólio da "violência legítima" das mãos do Estado escravista.

Todavia, se o desafio ao poder, a organização coletiva, a aparente futilidade dos ataques e a ausência de definição das vítimas provocavam a agudização do medo que os capoeiras infundiam aos brancos, devemos notar também que a qualidade do medo muda conforme nos aproximamos do final do século.

O medo, que até então era predominantemente físico, isto é, os brancos pareciam importar-se sobretudo com a possível agressão que poderiam vir a sofrer por parte dos capoeiras, torna-se eminentemente moral; neste momento é a própria existência dos capoeiras que importa. Lembremos que o chefe da polícia da Corte, em 1878, já se referia explicitamente à capoeira como uma *"doença moral dessa grande e civilizada cidade"*. Vejamos também o depoimento do contemporâneo Dunshee de Abranches, ao parabenizar o governo

provisório da República pelos "assinalados serviços à esta capital", dentre os quais o extermínio dos capoeiras:

"Dando um tipo especial ao Rio de Janeiro no Brasil e mesmo em todo o mundo civilizado, a capoeiragem era aqui mais do que uma arte, era uma verdadeira instituição. Radicado nos costumes fluminenses como um carcinoma e, como tal, julgado inextirpável, resistindo a todas as medidas policiais (...) esse flagelo dava eternamente uma nota sombria de terror às próprias festas mais solenes e ruidosas de caráter popular. Já não falando nas datas de solenidades patrióticas ou religiosas quando a multidão se apinhava pelas ruas e pelas praças, nem mesmo nos dias calmos habituais de trabalho em que a tranquilidade reinava nos espíritos. À noite, durante os espetáculos ou mais vulgarmente depois destes, raro era o carioca ou o estrangeiro, que por aqui passasse ou entre nós vivesse, que se pudesse gabar de não haver assistido a uma dessas cenas sangrentas e aviltantes em que a rasteira, a cabeçada e a navalha levantavam a poeira das calçadas, lançando em pânico a população" (grifos meus) (citado por Rego, 1968:308).

Peço desculpas ao leitor pela longa citação mas ela é rica em informações. Destaquemos inicialmente que Abranches, informado pelos paradigmas científicos de sua época, apresenta concepções biologizantes acerca da sociedade. Assim, a "capoeiragem" era um "costume" que correspondia a um "carcinoma inextirpável". O autor alude também à disseminação de tal "flagelo" durante as ocasiões de festas patrióticas, religiosas e populares, nos dias de trabalho e também nos momentos de lazer. No entanto, em seu testemunho Abranches não cita ofensas físicas que os capoeiras teriam infligido à população, embora mencione a alta frequência das "cenas sangrentas e aviltantes" protagonizadas pelos capoeiras, às quais "cariocas e estrangeiros", inevitavelmente, acabavam assistindo (não eram as vítimas, portanto) "ao sair dos espetáculos", após desfrutarem talvez de belas cenas, exibidas por companhias dramáticas estrangeiras, provenientes do "mundo civilizado". Era o "teatro da barbárie", real, encenado nas ruas da cidade do Rio de Janeiro em contraposição ao "teatro da civilização", fantasioso e restrito aos palcos italianos. Em suma, agora é a própria presença do capoeira, mais do que as agressões que eles possam causar, que incomoda. Ou seja, o medo torna-se predominantemente moral uma vez que o "tumor maligno", ao desencadear a metástase, poderia vir a comprometer o corpo social como um todo.

Conforme nos aproximamos do final do século XIX, vemos que se constroem representações sociais em que, para além da simples ameaça física ao cidadão, a capoeira surge como uma ameaça moral à nação brasileira, cuja "civilização" estaria irremediavelmente "manchada" pela "barbárie", já que as "hordas selvagens de capoeiras" (como disse um advogado carioca em 1885, citado por Chalhoub, 1990:223) eram uma "mancha na civilização" (palavras do cronista Émile Allain em 1886, citado por Holloway, 1989b:670).

Tais representações sobre os capoeiras estão condicionadas a uma visão evolucionista do mundo, a qual informa grande parte da intelectualidade da época. A preocupação central nesse momento histórico será quanto à própria plausibilidade da nação. Tendo por paradigma as teorias evolucionistas européias, particularmente aquelas referentes ao determinismo racial, que obtiveram maior ressonância aqui no Brasil do que em seus países de origem, a *sciência* brasileira da época apreenderá o negro através de imagens negativas e patológicas, "expressão de sua raça" (Schwarcz, 1987:22,23 e 1993). Nesse sentido, tratava-se de aferir os limites que a raça negra, em virtude de sua inferioridade biológica e conseqüente incapacidade de adaptação à civilização, impunha ao desenvolvimento do país.

A tônica no discurso da intelectualidade brasileira recairá sobre a questão da analogia entre raça e nacionalidade e na definição do povo brasileiro como uma população mestiça. Assim, conforme nos mostra Mariza Correa (1982), os intelectuais brasileiros "(...) *vivendo num contexto social que a ciência dominante da época definia como incompatível com a "civilização" ou o "progresso" e tendo que prestar contas ao mesmo tempo à sua condição de cidadãos dessa nação e de membros daquele universo científico*" (p.26), terão sua produção marcada pela ambigüidade.

Dessa maneira, as idéias de pensadores brasileiros como Nina Rodrigues, que adotará uma perspectiva pessimista acerca do futuro do país devido à "degeneração racial" motivada pela forte presença de elementos da "raça negra" entre nós, conviverão lado a lado com aquelas formuladas por Sílvio Romero e, pouco mais tarde, pelos assim chamados "teóricos do branqueamento", como João Baptista de Lacerda. A teoria do branqueamento das raças é, ela mesma, também ambígua pois, ainda que inspirada no suposto da desigualdade natural das raças humanas, via na mestiçagem uma solução para o futuro nacional. Tal otimismo baseava-se sobretudo na idéia de que a fusão entre as raças "*não produziria inevitavelmente 'degenerados', mas uma população mestiça sadia, capaz de tornar-se sempre mais branca tanto cultural quanto fisicamente*" (Schwarcz, 1987: p.25).

Porém o risco da inviabilização da nação, face ao alto índice de negros, provocava também uma indefinição acerca da própria identidade brasileira então em formação. Entre finais do século XIX e princípios do século XX, as elites, a partir de referenciais europeus, lançam mão de um "projeto modernizador" destinado a proporcionar o ingresso do Brasil no rol das "nações civilizadas". Em meio a esse afã "modernizador" e "civilizatório", as autoridades republicanas, como comenta Nicolau Sevcenko (1983), investirão contra grande parte das manifestações de cultura popular enquanto "*práticas caracterizadas pelo*

discurso oficial como signos de atraso, ignorância, barbárie, selvageria, sempre em oposição à civilização, ao progresso, à modernidade" (p.64).

Assim, tomando por base o que foi dito até agora, a construção de um Brasil "moderno" e "civilizado" implicava, nesse momento histórico, na eliminação do "peso" secular da herança africana. Podemos flagrar este debate intelectual acerca da viabilidade ou não da nação brasileira através da polêmica que se instaura sobre a capoeira, a partir do momento de sua criminalização. Fruto de vozes discordantes surge uma nova representação social para a capoeira, agora vista agora como "herança mestiça" e por isso "nacional". Nessa ocasião é publicado o artigo "Capoeiragem e Capoeiras Célebres", escrito por Mello Moraes Filho (1893/1979) em que, discordando daqueles que vêem na capoeira apenas o que ela tem de "*mau e bárbaro*", o autor busca reabilitar a imagem do que denomina "*o jogo nacional da capoeiragem*", salientando que a capoeira constitui uma "*herança da mestiçagem no conflito das raças*" (p.257).

Há um aspecto fundamental e novo a ser salientado nesse artigo: a representação da capoeira como um jogo. Certamente tal percepção não era exclusiva de Mello Moraes pois, podemos observá-la também nas gravuras realizadas pelo artista alemão João Maurício Rugendas em seu livro *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, publicado na Europa em 1835. Na verdade isso se deve à forte ambigüidade lúdico-combativa inscrita nos próprios movimentos corporais da capoeira, o que era condição *sine qua non* para a sobrevivência de uma manifestação cultural negra numa 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-existentes.

Vejamos agora, a partir da análise das observações de alguns cronistas europeus, que elementos culturais eram esses que estavam disponíveis para serem escolhidos, apropriados e atualizados.

A ambigüidade característica da capoeira, ora vista como luta, ora como jogo ou dança, aparece com enorme clareza na descrição que faz dela o pintor Rugendas (1835/1979). Discorrendo sobre os "usos e costumes dos negros", após mencionar uma "espécie de dança militar" (que se assemelha bastante ao atual *maculelê*), alude a:

"(...) um outro folgado guerreiro, muito mais violento, a 'capoeira': dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas, lançando-se um contra o outro mais ou menos como bodes, acontece-lhes chocarem-se fortemente cabeça contra cabeça, o que faz com que a brincadeira não raro degenerem em briga e que as facas, entrem em jogo ensanguentado-a" (grifos meus) (1979:280).

O artista retratou a capoeira em duas gravuras intituladas *Jogar capoeira: dança da guerra* e *São Salvador*. Na primeira, dois negros gingam ao som de um atabaque — tocado por um negro sentado — diante de uma assistência composta por nove negros (dentre os quais três mulheres) (1979:241). Na segunda, dois negros dançam-lutam capoeira, enquanto outro parece pronto a entrar na roda (faz um movimento que hoje chamamos *mola*, apoiando o peso do corpo sobre uma perna flexionada, enquanto estica a outra), todos assistidos por uma pequena platéia composta por negros e negras quituteiras (*Revista Trabalhadores: Escravos*, 1989:30).

O atento cronista refere-se ao que vê como uma dança, a "dança da guerra" ou o "folgado guerreiro", onde há "campeões" e "adversários" e como uma luta (ou "briga") na qual as "facas" acabam com a "brincadeira". Há aqui uma dicotomia entre o aspecto lúdico da capoeira (dança/brincadeira) e o aspecto combativo da mesma (luta). Essa oposição perpassará toda a documentação consultada, sendo que, conforme o contexto e a fonte histórica, é possível perceber uma ênfase maior numa ou noutra representação.

Dessa forma, a fala policial, evidenciada a partir das ocorrências e relatórios das autoridades, nos colocará diante da capoeira como uma luta. Todavia, a fala dos cronistas europeus que por aqui passaram, não obstante remarque o aspecto combativo da capoeira, refere-se também ao seu caráter lúdico, mencionando por exemplo, a participação dos capoeiras em espetáculos públicos.

Durante um dos carnavais da década de 1880, no Rio de Janeiro, o cronista inglês Charles Hastings viu "(...) *numerosos mulatos chamados Capoeiros (sic) que dançam e correm com navalhas abertas e amarradas em suas mãos, com as quais eles dispersavam as pessoas de forma brincalhona. A polícia está sempre no encalço desses cavalheiros, e corre atrás deles com a espada em riste*" (grifos meus) (Holloway, 1989b:670). Também Émile Allain (1886) presenciou pessoas "(...) *à frente das paradas em festas populares, engajadas numa performance ginástica ou dança especial também chamada capoeira*" (*op.cit.* 1989b:670). O alemão Carl von Koseritz (1980) alude à participação dos "*famosos capoeiras*" nos desfiles militares "*quando a música militar desfila pelas ruas. Então eles evoluem à frente dos batalhões e se tornam mesmo freqüentemente incômodos*" (p.56). Há ainda os estudiosos brasileiros como Mello Moraes (1893/1979) e Plácido de Abreu (s/d) já citados, que aludem à capoeira como uma diversão.

É interessante notar que os capoeiras, utilizando-se de símbolos distintivos como seus movimentos corporais (sua "performance ginástica ou dança especial") e suas navalhas (em oposição às espadas dos

policiais), produzem um desfile negro em meio ao desfile branco¹⁶. Aí está, se considerarmos que a afirmação da identidade étnica implica disputa por espaço social e poder, o perigo que os "negros capoeiras" representavam aos brancos, quando se tornaram então "incômodos" e eram prontamente perseguidos pela polícia.

Por duas vezes encontramos referências à prisão de capoeiras que tomavam parte em apresentações musicais públicas. Em 1869 quatro membros da polícia militar à paisana foram presos “*por capoeira*” perto do Palácio Imperial, “*encontrados na companhia de músicos*” (Holloway, 1989b:667). Em meados da década de 60 o já citado Marcílio Dias foi recrutado “*quando capoeirava à frente de uma banda de música*”.

Por esses depoimentos vemos mais uma vez presente a ambigüidade da capoeira, posto que é ao mesmo tempo uma dança, um esporte e uma luta. Contudo, ao longo de todo o século XIX a capoeira é representada prioritariamente como uma luta. Podemos talvez dizer que o aspecto lúdico da capoeira constituía-se, sobretudo, numa estratégia política para dissimular seu aspecto combativo na sociedade escravista do século passado. No último capítulo, ao analisar os movimentos corporais do jogo da capoeira, veremos que tal “dissimulação da intenção” (Tavares, 1984) está condensada naquele que é o principal movimento de corpo do capoeirista, responsável por toda a malícia do jogo: a *ginga*.

Mello Moraes, no entanto, escrevendo na década de 1890, ao representar a capoeira como um jogo, desloca a ênfase de seu aspecto combativo priorizando a ludicidade. Como veremos agora, ele e outros autores (folcloristas, militares e romancistas) pertencentes às elites brancas da virada do século irão apropriar-se simbolicamente da capoeira, sinalizando-a como um “esporte nacional”. Tem início então a “obra de civilização” da capoeira — entendendo-se aqui por “obra de civilização” a lenta operação de transformação desse símbolo étnico em um símbolo nacional — que culminaria com a sua institucionalização como esporte em 1972.

A capoeira como gymnastica brasileira

¹⁶ - No final do século XIX, no Rio de Janeiro, os capoeiras eram chamados também de “navalhistas”, pois sua arma mais característica era a navalha. Embora desconhecamos o motivo de ser esta a arma preferida pelos capoeiras cariocas daquela época (os “malandros cariocas” das décadas de 30 e 40 do século XX tinham predileção pela mesma e no candomblé, hoje em dia, ela é um importante instrumento ritual) é possível que a navalha, no século passado, tenha se constituído num símbolo étnico negro. Simbolicamente a navalha, quando aberta, toma a forma de duas pernas e, quando fechada, “esconde” a surpresa do ataque na lâmina guardada, além de exigir destreza em seu uso pois, do contrário, corta seu utilizador. Hoje em dia faz parte da decoração das paredes das academias de capoeira, onde é pendurada como símbolo da memória heróica de luta dos capoeiras do passado. Apenas em ocasiões solenes, desprovida de corte, é ritualmente utilizada no jogo, sempre por dois capoeiristas experimentados que a prendem entre os dedos do pé.

Em meio ao período repressivo da capoeira iniciam-se gestões no sentido de higienizar, isto é, minimizar ou destituir de sua origem africana aquela que era a nossa "gymnastica nacional" por excelência. Entretanto essa nova representação social da capoeira como um esporte — que vai, pouco a pouco, tornar-se hegemônica — tem origem nos mesmos pressupostos teóricos do determinismo racial pois, nesse momento histórico, o discurso médico higienista, impregnado de uma visão eugênica, enfatiza a ginástica como fator de regeneração e purificação da "raça" (Soares, 1990).

Em seu artigo já citado antes, Mello Moraes (1893/1979) usa basicamente três argumentos que seriam, em princípios do século XX, largamente empregados por outros que escreveram sobre a capoeira: era um esporte (como jogo, ginástica, luta), era uma herança mestiça e era nacional, constituindo-se em um dos elementos conformadores da identidade brasileira.

Pautando-se numa abordagem biológica do social, o autor compara os "*jogos de destreza e de força*" às doenças contagiosas, propugnando em favor de sua prevenção e controle mas não de seu extermínio. Lembrando que a Inglaterra tem o *box*, a França a *savate* e Portugal o *jogo de pau*, a capoeira é então representada como um "jogo" (uma "ginástica", "luta", "arte" ou "instrumento de defesa"), que concorreria "*para reunir mais um traço à fisionomia nacional*" (p.257).

O autor inverte positivamente todos os elementos da capoeira. Originária de uma "*torrente de imigração africana*", constituindo-se depois numa "*herança da mestiçagem no conflito das raças*" (grifo meu)¹⁷, a capoeira teria existido enquanto "arte" entre princípios do século XIX e o final da Guerra do Paraguai, quando "*a capoeiragem tinha disciplina e dirigia-se a seus fins*".

Nessa "capoeira arte", os brancos são colocados em destaque pois Mello Moraes salienta o papel dos "capoeiras de fama" presentes "*no senado, na câmara dos deputados, no exército, na marinha, no funcionalismo público, na cena dramática e até mesmo nos claustros*". A participação dos negros se dá através das maltas de capoeiras, sendo que o autor destaca os "*espantosos feitos das maltas do passado, que brigavam freguesia com freguesia, disputavam eleições arriscadas, levavam à distância a cavalaria e soldados de permanentes quando intervinham em conflitos de suscetibilidade comuns*" (op.cit. :261).

¹⁷ - Além do argumento teórico da mestiçagem (baseado na raça) que concorreria para a nacionalidade da capoeira, Mello Moraes usa também, para comprovar sua brasilidade, o conceito do determinismo geográfico (baseado no meio), ao dizer que "*o capoeira demonstra na compleição de aço uma atividade circulatória verdadeiramente tropical*" (grifo meu) (p.258).

De 1870 em diante, quando a capoeira se torna uma "*instituição*", os capoeiras "*verdadeiramente dignos desse nome*" desaparecem, na versão do autor, pois entre estes vicejariam, a partir de então, a vadiagem, o roubo, o uso da navalha à traição e o assassinato. Dessa forma, Mello Moraes lamenta que a "*nossa lucta nacional*", tenha sido "*entusiasticamente levada a excessos pelo povo baixo, que a afogou nas desordens*" (*op.cit.* :261).

Como o leitor pode perceber, há uma contraposição entre a "capoeira arte" da primeira metade do século XIX, protagonizada pelos brancos e a "capoeira instituição" (que extingue a "capoeira arte") do último quartel do século, majoritariamente negra. Porém, ao fazê-lo o autor inverte a realidade já que, como disse acima, os dados estatísticos apontam justamente o contrário, ou seja, enquanto a capoeira até meados do século era basicamente um "negócio de negros", a capoeira das últimas décadas do século sofre um intenso processo de "embranquecimento" social e simbólico. Como interpretar tal inversão? Parece que estamos diante do que o eminente historiador Eric Hobsbawm (1984) chamou de "invenção de tradição". Buscando assegurar uma continuidade histórica, Mello Moraes constrói um "passado glorioso" para os brancos na capoeira, o qual, tendo findado e estando suficientemente distanciado no tempo (quase um século), apresenta-se então liberado para ser apropriado simbolicamente como uma "tradição inventada" (pp.11,12).

Segundo o folclorista, portanto, a capoeira, originalmente africana, seria depois miscigenada no bojo da luta entre negros e brancos. Ao descrever a "capoeira que era arte", o autor a representa como um jogo, praticado tanto por negros como por brancos. No entanto, tal representação da capoeira na forma de um esporte não tem o mesmo sentido que atribuímos hoje ao termo, pois as descrições do autor nos remetem mais diretamente ao imaginário do esporte medieval. Inventa-se uma tradição "cavalheiresca" para a capoeira, realçando a participação das elites brancas da época e, ao comentar-se a presença negra, é apresentada uma versão idealizada e romantizada das maltas, destacando seus "*espantosos feitos*" e a "*valentia*" de seus chefes, além de enfatizar sua autonomia frente à polícia. As disputas entre as maltas (que, a julgarmos pelas palavras do autor, limitavam-se às suas querelas intestinas) são descritas como "*assaltos*" ou "*combates*"¹⁸.

Há na postura de Mello Moraes uma nítida apropriação simbólica da capoeira como um esporte, no intuito de destituí-la do que tinha de "*mau e bárbaro*". No entanto, a herança da capoeira não era apenas

¹⁸ - Essa representação da capoeira pontilhada por elementos do medievalismo europeu, aparece também na observação de Manuel Querino sobre os "capoeiras amadores" de Salvador (BA) de princípios do século XX, que, ao praticar esse "sport", inspiravam-se no imperador Carlos Magno (1916/1955:75).

"bárbara" ou "má", por dois motivos: devido à participação branca na formação dessa herança mas também porque houve, no passado, negros que deram "*lustre à arte na capoeiragem pública*". Seja como for, esta versão da capoeira que a representa como um esporte, procura afastar dela, ou pelo menos minimizar a sua herança étnica africana, a fim de que lhe fosse possível, através de seu "embranquecimento", "civilizar-se", tornando-se então um dos símbolos de distinção nacional frente aos outros países. Como enfatiza Mello Moraes ao finalizar seu artigo, "*a capoeiragem, como arte, como instrumento de defesa, é a luta própria do Brasil*" (p.263).

As três representações da capoeira como "nacional", "esporte" e "mestiça" aparecem também no artigo "A Capoeira", publicado em 1906 (*Revista Kosmos*), cujo autor assina apenas com as iniciais L.C. Ali há uma ênfase na capoeira como "*lucta nacional*", cujo mérito básico estaria no privilégio da defesa sobre o ataque: "*(...) ella é por excelência e na essência defensiva (...) essa estratégia popular que a colloca acima de todas as congeneres de qualquer outra nacionalidade*". A sua versão para a gênese da capoeira atribui-lhe um caráter nacional, resultante dos combates travados entre os brasileiros e os portugueses durante as batalhas pela independência do país, já que tal luta teria sido desenvolvida "*pela necessidade do independente, physicamente fraco, de se defender ou aggreir o ex-possessor robusto*". Os dois centros originários teriam sido o norte de Pernambuco e o Rio de Janeiro (terra da "*capoeira legítima*", diz o periodista).

Porém, para L.C., a capoeira era "nacional" devido ao fato de ser "mestiça":

"(...) Creou-a [à capoeira] o espírito inventivo do mestiço porque a capoeira não é portuguesa, nem é negra, é mulata, é cafuza e é mameluca, isto é, é cruzada; é mestiça, tendo-lhe o mestiço annexado, por principios atavicos e com adaptação intelligente, a navalha do fadista da mouraria lisbôeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano, e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos, leves e imprevistos para um lado e outro, para vante e, surpreendentemente, como um tigrino real, para traz, dando sempre a frente ao inimigo" (grifos meus) (*Revista Kosmos*, 1906).

Vemos aqui presente, com grande clareza, um dos principais temas dos debates da intelectualidade do período, acerca do lugar do negro na sociedade brasileira: o da mestiçagem racial. Observemos que aqui o autor, ao representar a origem da capoeira como "mestiça", o que faria dela uma "lucta brasileira", atribui uma positividade ao elemento mestiço, aproximando-se assim do que advogavam mais ou menos à mesma época alguns intelectuais como Sílvio Romero que, constatando sermos inelutavelmente um país

miscigenado, atribuía a isso a nossa originalidade nacional. No entanto, vale lembrar, estamos ainda no mesmo terreno dos paradigmas científicos do determinismo racial, pois o argumento da "capoeira mestiça" de L.C. é atravessado por um marcado viés evolucionista que aproxima o negro e o índio da condição animal (os símios e os felinos, respectivamente) e pressupõe a transmissão hereditária da cultura — no caso os movimentos corporais da capoeira, que o mestiço teria "annexado por princípios atávicos".

Nessa "capoeira mestiça" há uma preponderância da herança indígena, que é valorizada em detrimento do legado africano, e isto porque os movimentos corporais dos índios seriam mais "ágeis" e "leves", em outras palavras, mais "nobres", assemelhando-se aos do "tigrino real". Essa ênfase na herança indígena nos remete aos escritores românticos brasileiros do século XIX, cuja obra buscava promover o elemento nativo a símbolo nacional (Ortiz, 1985:19).

Frente à disparidade racial existente no Brasil naquele momento histórico, o mestiço é uma categoria através da qual se busca elaborar uma identidade nacional (*op.cit.*:20). Todavia, como observamos no tocante às representações sobre a "capoeira mestiça", a construção dessa identidade brasileira passava necessariamente pela eliminação ou ao menos pela minimização da "bárbara" herança africana, a qual punha em risco a própria viabilidade da nação, segundo os cânones da *sciência* da época¹⁹.

Por fim, essa "capoeira mestiça" supunha uma relação harmônica entre as três "raças" brasileiras, cada uma das quais "contribuindo" com sua parte para a constituição de nossa "lucta nacional". A representação idílica das relações raciais do "Brasil-cadinho", que ganharia força, como veremos no segundo capítulo, particularmente a partir da década de 30, aparece aqui com nitidez.

Também no artigo "Nosso jogo", publicado pelo escritor Coelho Neto em 1928, a capoeira é vista como um "esporte nacional", ou melhor, nas palavras do autor, como "*nosso desestimado esporte*". Lamentando o desprestígio da capoeira no Brasil, o autor, preocupado com a divulgação desse que era "*um dos exercícios mais ágeis e elegantes*", preconiza seu ensino:

"(...) nos collegios, quarteis e navios, não só porque é **excellente gymnastica**, na qual se desenvolve, harmoniosamente todo o corpo e ainda se apuram os sentidos, como também porque constitui um **meio de defesa individual** superior a todos quantos são preconizados pelo estrangeiro e que nós, por tal motivo apenas, não nos envergonhamos de praticar" (grifos meus).

¹⁹ - Lilia Schwarcz (1993) desenvolve uma brilhante análise da produção intelectual brasileira entre meados do século XIX e as primeiras décadas do atual, cujo modelo explicativo para o Brasil tematizava, prioritariamente, a questão da raça. Embora prevalecesse naquele momento a visão pessimista da medicina baiana que via a mestiçagem como a principal responsável pela degeneração dos brasileiros, despontavam já idéias,

Coelho Neto, na verdade, faz uma proposta pedagógica de inclusão da capoeira nas escolas civis e militares — em 1910, conforme relato do próprio autor no texto, quase envia um projeto de lei para a Câmara dos Deputados tornando obrigatório o ensino da capoeira naquelas instituições. Para justificar essa inclusão curricular da capoeira Coelho Neto usa, como vimos, dois argumentos. O primeiro deles era de que a capoeira, como "excellente gymnastica", promovia um desenvolvimento harmonioso do "corpo e dos sentidos", ou seja, à disciplina do corpo correspondia a do caráter. Evidentemente, o autor pretendia resgatar os golpes e defesas, bem como os valores morais do que considerava "*os tempos áureos*" da capoeira (descreve minuciosamente os movimentos corporais e a conduta moral dos "*ases do passado*").

Pode-se notar nesse primeiro argumento a imbricação do discurso médico higienista com o discurso pedagógico da educação física. Em princípios do século XX "*(...) o pensamento médico higienista, em sua vertente eugênica, atravessa o pensamento pedagógico e influencia fortemente a constituição e a estruturação da Educação Física no Brasil*" (Soares, 1990:217). Alguns eminentes pedagogos da época como Fernando de Azevedo, em estreita relação com o movimento eugenista brasileiro, verão na educação física uma medida eugênica para o aprimoramento físico e moral da "raça" (*op.cit.*:234).

O segundo argumento atribui à capoeira um sentido estratégico de defesa individual. Advogando a superioridade desse "esporte nacional" sobre o *box* inglês, a *savate* francesa, o *jogo de pau* português ou o *jiu-jitsu* japonês, o autor cita, dentre outras vitórias de capoeiras brasileiros, aquela obtida pelo capoeira conhecido como "*negro Ciriaco*" que, em 1910, numa luta realizada no antigo Pavilhão Paschoal Secreto, derrotara o Conde Koma, campeão japonês de *jiu-jitsu*, aplicando-lhe um violento "*rabo de arraia*"²⁰. Nessa ocasião a assistência ovacionou o vencedor, carregando-o nos ombros pela Avenida Central (hoje Rio Branco), ao som da quadra improvisada naquele momento: "*O meu amigo Ciriaco/Se acaso fosse estrangeiro/Na certa seria/Conhecido no mundo inteiro*". O autor ironiza o desprezo dos brasileiros pelas suas "tradições", lamentando que "*não haja um brasileiro patriota que leve a capoeiragem à Paris, baptizando-a com outro nome*", para que ela pudesse, enfim, ser reconhecida no país.

Nesses confrontos entre lutas nacionais, a capoeira é vista também como uma estratégia de defesa coletiva contra possíveis "inimigos externos", o que a situa ao nível da "segurança nacional". Porém o atento leitor sabe que isso não é fortuito pois, como vimos, já havia em nosso imaginário histórico elementos que

como as de Silvio Romero (advogado da Escola de Recife), que tinham na mestiçagem um sinal de distinção e até mesmo de fortuna nacional (contudo, tal representação só iria se tornar hegemônica no país a partir das décadas de 30 e 40).

justificavam essa apropriação, uma vez que a capoeira fora utilizada como "defesa nacional" contra o estrangeiro, tanto no motim por ocasião da Guerra da Cisplatina quanto durante a Guerra do Paraguai.

Coelho Neto (assim como Mello Moraes o fizera pouco antes) inventa uma tradição para a capoeira, ao recorrer à criação de um passado romantizado e elitizado para a mesma, povoado por "*vultos eminentes na política, no professorado, no exército, na marinha*" e pelos "*grandes conductores de malta*", naquele tempo em que "*o capoeira que se presava tinha officio ou emprego*". Porém, esse "passado glorioso" teria sido interrompido pelo advento da navalha, a qual acabaria com a capoeiragem ao propiciar o aparecimento de "*assassinos cujo prazer sanguíário consistia em experimentar sardinhas [isto é, navalhas] em barrigas do próximo, desventrando-as*"²¹. Assim, para o autor, a capoeira desaparece no instante em que, ao extrapolar os limites do "jogo", tornara-se, perigosamente, uma ameaça social.

De qualquer modo, a inclusão do ensino da capoeira nas instituições civis e militares contribuiria, na perspectiva de Coelho Neto, não só para o "*aperfeiçoamento da raça brasileira*", como também para a "*defesa da soberania nacional*". Dentre os que abrem caminho para seu reconhecimento social na virada desse século está um membro das Forças Armadas, em atitude recorrente ao longo do século XX, quando serão militares alguns dos principais mediadores entre a capoeira e o Estado²². Em 1907 aparece um opúsculo pioneiro com o título *O Guia do Capoeira ou Ginástica Brasileira* (RJ), escrito por um oficial do Exército que, preferindo manter-se no anonimato, assina apenas O.D.C. O autor dedica seu trabalho "*à distinta mocidade*".

No entanto resta ainda sabermos no que se transformou essa capoeira-esporte pensada pelas elites brasileiras (mais especificamente cariocas) do começo do século. Com o propósito de tornar a capoeira um método nacional, Aníbal Burlamaqui (um professor dessa luta conhecido como mestre Zuma) edita em 1928 o livro *Ginástica Nacional (Capoeiragem) Metodizada e Regrada* (RJ), onde estabelece regras para o "*jogo desportivo da capoeira*".

²⁰ - Há outras versões para os recursos táticos usados por Ciriaco para derrotar o lutador de *jiu-jitsu* Conde Koma. Inezil Penna Marinho cita o depoimento de Sinhozinho que diz ter visto o capoeira brasileiro "*dar uma cusparada*" no rosto do diplomata japonês, o que o desnortearia, facilitando assim a vitória do primeiro (Marinho, 1945:84,85).

²¹ - Essa analogia entre as navalhas e as sardinhas nos indica uma técnica de manejo da navalha pelos capoeiras, que consistia em atingir o adversário no baixo ventre, "*desventrando-o*" (assim como se faz com as sardinhas para comê-las).

²² - Será um militar do Exército que abrirá caminho para a legalização da capoeira em 1937. Posteriormente, a oficialização da capoeira como esporte, em 1972, será precedida por dois simpósios nacionais sobre a mesma, realizados sob os auspícios da Aeronáutica no Rio de Janeiro em 1969. Também em 1974, quando da fundação da Federação Paulista de Capoeira, pioneira no país, encontraremos militares dentre seus sócios fundadores (aliás, até recentemente, o representante da capoeira na Confederação Brasileira de Pugilismo era também um militar).

As regras são inspiradas no *box*²³, observando-se a delimitação de um *ring* constituído por uma circunferência com quatro metros de raio, sendo que os dois lutadores deverão colocar-se em posições opostas, aguardando a permissão do juiz para iniciar a série de *rounds* com duração de três minutos cada. Sairá vencedor o jogador que conseguir levar o outro a nocaute ou, "*quando for de trato a luta em pontos*", aquele que conseguir dar mais quedas em seu "*adversário*". Durante a luta, o autor recomenda o uso de botinas "*enfiadas por cordões*" e com solas de borracha e não sapatos que "*poderão sair no decorrer da mesma*". Justificando a adoção de um *ring* para as disputas, o autor diz que sua intenção fora de "*facilitar a apresentação dos jogadores, porque pensei que, se o 'foot-ball' tem o seu campo, o box e a luta grego-romana têm a apresentação dos lutadores, está claro que a capoeiragem também o possa ter*". Finalmente, Burlamaqui ressalta a conveniência dos campos de "foot-ball" para o exercício da capoeira pois "*estes campos de esporte se adaptam extraordinariamente bem à capoeiragem porque as gramas amortecem as quedas e não contêm poeira*" (citado por Silva, W. 1951:214,215).

Observamos que aqui a capoeira é apropriada como uma luta esportiva, com um local de exibição definido e trajes adequados à sua prática, sendo que os lutadores deverão observar as regras durante as lutas mediadas por um árbitro. Mas, principalmente, devemos notar que nessa capoeira pensada como "esporte branco" desaparece a ambigüidade, isto é, a capoeira deixa de ser uma *performance* artística (marcada pela música e pela dança) e, mais importante do que isso, perde seu caráter ofensivo e imprevisível de luta, já que agora as regras esportivas impõem o início e o fim dos combates.

* * *

Ao longo do século XIX, a prática da capoeira, ao proporcionar um outro lugar social para o negro que não o de escravo (refiro-me aqui aos capoeiras que se alistavam na polícia, voluntária ou involuntariamente, ou àqueles que se tornavam capangas de políticos), ao oferecer ao negro escravo a possibilidade de vingar-se de seus senhores (como foi o caso do escravo Graciano, ansioso por "tirar as teimas dos brancos") e ao permitir ao negro diferenciar-se culturalmente do branco (por exemplo quando, por ocasião dos desfiles militares e patrióticos, os capoeiras imiscuíam-se e produziam um outro desfile com seus próprios movimentos corporais), enfim, a prática da capoeira, ao tornar possível um certo grau de autonomia do

²³ - Hoje em dia a capoeira continua associada ao *box*: não só as regras esportivas estabelecidas para os campeonatos de capoeira são inspiradas nas lutas de *box* como também, num nível mais institucional, até 1993, quando ainda não havia sido criada a Confederação Brasileira de Capoeira,

indivíduo em relação à elite proprietária, introduz um elemento de desordem, constituindo-se então como mais uma das contestações à ordem escravista (ao lado dos quilombos, das fugas, dos suicídios, etc).

Porém, na sociedade republicana e pretensamente igualitária daquele começo de século, a "capoeira bárbara" (a capoeira predominantemente luta do século XIX), para existir, deveria "civilizar-se", isto é, renunciar às suas origens étnicas negras e a seu aspecto combativo e tornar-se "mestiça" e "gymnastica nacional" (a capoeira esporte do século XX).

A capoeira é então dotada de uma previsibilidade que dilui o medo branco pois, com a capoeira "regrada e metodizada", todos, brancos e negros, conheceriam as regras do jogo e, ao praticarem o esporte, deveriam respeitá-las. Ora, competir supõe um reconhecimento implícito de igualdade de condições dos desportistas, implica em que se reconheçam como iguais. Os capoeiras tornam-se capoeiristas, as navalhas saem de seus pés e vão enfeitar as paredes das academias de capoeira ou, desprovidas de corte, serão exibidas em demonstrações públicas. Portanto, a capoeira "regrada" permite o "convívio pacífico" entre brancos e negros, ambos considerados agora igualmente cidadãos brasileiros perante a lei.

Para a compreensão da mudança nos significados sociais da capoeira entre finais do século passado e princípios deste, é preciso situá-la no quadro mais geral das manifestações culturais de raízes negras do período (samba, batuque, candomblé, etc.). Conforme nos mostra Lilia Schwarcz (1987), os "novos cidadãos" eram condenados e representados, em fins do século XIX, através de suas "práticas bárbaras":

a) o *samba*:

*"No dia 13 de maio, o próprio dia da libertação deu-se um conflito entre **libertos** que assistiam a um **samba de pretos** resultando saírem alguns com a **cabeça quebrada** e um deles **ferido com três facadas**...." (grifos meus) (Província de São Paulo, 16 de maio de 1889) (p.230).*

b) a *capoeira*:

*"Fizeram mais uma vítima na Corte os **terríveis capoeiras**...é necessário extirpar essa **cafila de vagabundos e assassinos denominados capoeiras**" (grifos meus) (Província de São Paulo, 23 de maio de 1888) (p.230).*

c) a *feitiçaria*:

os capoeiristas contavam com um representante oficial na Confederação Brasileira de Pugilismo (CBF).

*"Andou por aqui um **sujeito preto** ainda moço (...) **Doutor de lesma e caramujo dos parvos**. Chama-se Luiz de tal e tem **fama de excelente feiticeiro**. Foi pena que as autoridades não tivessem conhecimento da presença da personalidade entre nós para o **mandarem ensinar a fazer mandinga aos presos da cadeia**" (grifos meus) (Província de São Paulo, 16 de setembro de 1889) (p.232).*

Portanto, assim como o "samba de pretos" ou o "preto mandingueiro", os "capoeiras vagabundos e assassinos", ameaçavam o "status civilizatório" da nação em formação, cuja viabilidade o "caos racial" punha em risco.

Ainda de acordo com Lilia Schwarcz, no período compreendido entre 1888 e 1900, as representações sociais que se produzem sobre os negros acentuarão basicamente dois estigmas: o do cativo e a marca da origem africana, os quais definirão o lugar do negro na nova ordem republicana: "(...) *marcas pesadas, marcas totais, que pareciam corresponder, por sua vez, à própria forma de inserção dessa população, agora formalmente livre, na sociedade branca*" (p.245).

Com o fim da escravidão e o advento da República, a igualdade jurídica é conferida a todos os cidadãos. A partir desse momento os mecanismos de controle social ficam diferentes daqueles da antiga ordem escravista e requerem uma identificação cada vez maior do indivíduo no interior do corpo social. Na nova ordem emergente, os construtores da "modernização nacional" preocupam-se com os "desajustados" e "indisciplinados" que poderiam comprometer seu projeto. Nesse processo, a reforma social e moral de indivíduos determinados, confinados em espaços educativos e corretivos, será configurada como uma estratégia segura para a manutenção da parcela sadia da sociedade (Barbosa, R: 1992:9,10). Creio que aí devemos inserir a criminalização e o encarceramento dos capoeiras, conforme estabelecido no Código Penal de 1890 e reiterado em 1893, com a criação das colônias correcionais para "capoeiras, vagabundos e vadios".

Se o negro do período do Império era um "problema social" que se mantinha, ainda que com dificuldades, sob controle, agora ele se torna um "problema nacional", por obstaculizar o desenvolvimento do país. Todos os negros serão então considerados suspeitos, não mais por serem potenciais escravos sediciosos mas "hordas de selvagens e bárbaros", que comprometiam o "progresso". Dessa forma, inventa-se a "questão racial", exatamente quando as desigualdades culturais entre a maioria negra e mestiça de um lado e a elite dominante branca de outro aparecem como significativas (Fry et alli, 1988:263).

Diante da iminência da ameaça que os negros representavam à construção da nação, cabia às autoridades republicanas coibir suas "práticas bárbaras". Além dos motivos políticos imediatos que levaram os republicanos a perseguir os capoeiras, identificados com a antiga ordem monárquica pelos novos donos do

poder, a decisão de se proceder à criminalização da capoeira inspirou-se também nas justificativas teóricas evolucionistas que apontavam para a inferioridade biológica da "raça negra".

Porém, como vimos, a criminalização da capoeira não foi consensual mas significou a vitória política de uma determinada facção da classe dirigente nacional. A tese da "capoeira mestiça", inspirada na positividade da miscigenação (o que era uma outra opção estratégica da elite para a incorporação do negro à sociedade brasileira naquele momento histórico) teria ressonância limitada na época. Da mesma maneira, a tentativa de esportização da capoeira, empreendida pela elite carioca no começo do século, teria que esperar até as décadas de 30 e 40 para tornar-se hegemônica.

A oposição “barbárie” (negro) / “civilização” (branco) serviu para opor a capoeira-luta do século XIX à capoeira-esporte do século XX. No entanto, se há um "jeito branco e erudito" de converter a capoeira em esporte, observaremos que, por outro lado, há também um "jeito negro e popular" de fazê-lo, o que se esboça na Bahia a partir da década de 30 de nosso século. Conforme analisarei no próximo capítulo, esse "jeito negro" de esportização da capoeira será marcadamente ambíguo e atualizará o mesmo paradigma negro/branco porém desta vez no interior da própria representação da capoeira esporte.

II

A capoeira como um esporte negro: a Angola e a Regional

“O capoeira não é aquele que sabe movimentar o corpo e sim o que se deixa movimentar pela alma”.

(Mestre Pastinha)

Durante cerca de meio século a capoeira permaneceu na ilegalidade e foi apenas na década de 1930 que deixou de ser considerada como um crime perante a lei. O argumento principal para a descriminação dessa prática, como veremos neste capítulo, foi a sua esportização. Em 1937, um dos “heróis culturais” da capoeira brasileira, o baiano mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1900-1974), consegue uma licença oficial que o autoriza a ensiná-la em seu “Centro de Cultura Física e Capoeira Regional”. A partir de então, a capoeira saíria das ruas e passaria ao interior dos “centros de cultura física” (ou “academias”, como ficariam conhecidos).

Entre finais do século passado e princípios deste, como vimos, já haviam sido realizadas as primeiras tentativas — provenientes da cidade do Rio de Janeiro — de legitimar socialmente a capoeira, enaltecendo-a como um “esporte nacional”, criada pelo “espírito inventivo do mestiço”. Naquele momento, havia já o intuito de homogeneização nacional da luta como o mostra, por exemplo, a publicação do livro *Ginástica nacional (capoeiragem) metodizada e regrada* (Burlamaqui, 1928). Porém, ao contrário do que pretendiam seus primeiros porta-vozes (Mello Moraes Filho, Coelho Neto, Aníbal Burlamaqui, dentre outros), que intentaram transformá-la num esporte “branco e erudito”, tal como já comentei antes, será a capoeira feita esporte de um jeito “negro e popular” que prevalecerá no momento de sua descriminação¹.

Por isso, se, até agora, analisei as representações sociais sobre a capoeira produzidas pelas elites, neste capítulo em que os protagonistas sociais e políticos são os negros, procurarei inferir, tendo por base os documentos produzidos por eles (entrevistas, discos, livros), como os capoeiristas se representaram a si próprios e às elites.

De maneira distinta dos propositores daquele jeito “branco e erudito” da capoeira-esporte, nesse jeito “negro e popular”, a preocupação central não é com a viabilidade da nação brasileira — do

¹ - Certamente tanto em Salvador encontraremos partidários do jeito “branco e erudito” de esportização da capoeira, quanto no Rio de Janeiro nos depararemos com os defensores do jeito “negro e popular” da capoeira-esporte. Porém, grosso modo, acredito ser possível trabalhar com as generalizações a esse respeito, como estou fazendo.

que dependeria a própria formulação de nossa identidade nacional — mas sim com a afirmação e legitimação social do negro e, particularmente, do negro baiano.

Em outras palavras, se a intelectualidade branca de princípios do século XX tinha um projeto nacional para a capoeira, os mestres de capoeira baianos da década de 30 formularam um projeto regional e étnico. Os contornos de ambos os projetos ficam evidenciados quando atentamos para a própria designação que dão à capoeira-esporte. Enquanto no primeiro fala-se na capoeira como "*gymnastica nacional*", no segundo as duas modalidades esportivas chamam-se *capoeira Regional* e *capoeira Angola*.

Para viabilizar seu projeto regional e étnico, os negros baianos lançaram mão de duas estratégias diferentes. Mestre Bimba, criador da *capoeira Regional Baiana*, não via nenhum inconveniente em "mestiçar" essa luta, incorporando à mesma movimentos de lutas ocidentais e orientais (tais como *box*, *catch*, *savate*, *jiu-jitsu* e *luta greco-romana*). Isso seria impensável e, seguramente, repudiado pelos intelectuais do começo do século: basta lembrar de Coelho Neto que, advogando a superioridade da capoeira sobre os demais "esportes nacionais", abre seu artigo "Nosso Jogo" (1928) endossando as idéias contidas numa outra matéria publicada pouco antes em Porto Alegre, cujo título era "Cultivemos o jogo de capoeira e tenhamos asco pelo do *box*".

Por outro lado, como veremos, Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981), outro mestre famoso da capoeira baiana, contemporâneo de Bimba e igualmente empenhado na legitimação dessa prática, reagindo àquela "mestiçagem" da capoeira, afirmava a "pureza africana" da luta, difundindo o estilo da *capoeira Angola* e procurando distingui-lo da *Regional*. Portanto, por razões inteiramente diversas daquelas da elite brasileira de algumas décadas antes, mestre Pastinha também nega a "mestiçagem" da capoeira proposta por Bimba. As estratégias de que se servem os dois mestres para legitimar a capoeira através de sua afirmação como um esporte são também distintas, pois baseiam-se em diferentes concepções acerca da forma de participação dos negros no cenário nacional.

Assim, o par de oposição negro/branco, que serve de fio condutor à minha análise, é agora atualizado, desta vez no interior da própria capoeira-esporte. Há então uma bifurcação num dos termos da oposição pois, enquanto a *capoeira Angola* enfatiza a "pureza africana" da luta, a *capoeira Regional* advoga sua "mestiçagem" com lutas marciais orientais e ocidentais. Conforme o leitor acompanhará nesse capítulo, a conquista paulatina (e ainda hoje em curso) da legitimação social da capoeira por intermédio de sua transformação em esporte será marcada pela ambigüidade, imperando uma tensão entre uma forma ativa e outra passiva de rebeldia.

Embora as tentativas pioneiras de esportização da capoeira partam do Rio de Janeiro, focalizarei aqui as novas propostas que surgem na Bahia (mais especificamente em Salvador) e isso por dois motivos. Em primeiro lugar porque, em virtude da parca bibliografia existente sobre o assunto, pouco sabemos acerca da capoeira carioca das primeiras décadas do século XX. Mas o segundo e principal motivo é o fato de a cidade de Salvador, a partir da década de 30, vir a constituir-se, pouco a pouco, no centro hegemônico e no "lugar da pureza" da capoeira brasileira.

Assistimos, então, a um processo progressivo de "baianização" da capoeira que se alastraria por todo o país. Nesse processo, a memória da capoeira carioca foi praticamente banida da história da capoeira brasileira, sendo que a capoeira baiana passaria a ser considerada como a "mais tradicional". É surpreendente a rapidez desse movimento de "baianização". Em 1974, um conhecido mestre de capoeira baiano, Carlos Senna (discípulo de mestre Bimba), numa entrevista a um jornal de Salvador, lamenta que:

"Na Guanabara, pessoas sem nenhuma preparação instalam pseudo-academias e se utilizam do nome da capoeira, genuinamente baiana para iludir a quantos se interessam pelo esporte, sem conhecimento prévio. A capoeira nasceu na Bahia, aqui se criou e é aqui onde se encontram os seus legítimos descendentes, alguns ainda em estado primitivo como muitos estivadores, carroceiros, açougueiros, carregadores e outros que hoje são de nível universitário" (grifos meus) (Jornal da Bahia, Salvador, 4 de agosto de 1974).

Essa luta por classificações, que coloca em oposição a "pureza" da capoeira baiana à "impureza" da carioca, pode ser interpretada como um embate político travado no interior de alguns segmentos negros da população brasileira, empenhados na busca da hegemonia da cultura negra no país.

No entanto, parece que essa "invenção de tradição" da capoeira baiana é muito recente, datando de no máximo uns sessenta anos atrás. Utilizo-me aqui do conceito de "tradição inventada", tal qual o formulou o eminente historiador Eric Hobsbawm (1984), definindo-o como um conjunto de práticas sociais de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar valores e comportamentos por intermédio da repetição, o que implica uma continuidade em relação a um passado histórico apropriado (p.9).

Como nos ensina Hobsbawm, o mais importante na averiguação desse processo de formalização e ritualização das tradições inventadas, é indagar sobre o modo como elas surgiram e se estabeleceram (*op.cit.*: 9-12). Sendo assim, para tentar desvelar o processo de invenção de tradição da capoeira baiana, algumas questões relevantes se colocam: por que foi na Bahia dos anos 30 e não no Rio de Janeiro do começo deste século que vingou a proposta de transformação da capoeira em

esporte? Por que o centro hegemônico da capoeira, a partir de então, migrou da antiga capital federal para Salvador? Que interesses subjazem à essa invenção de tradição da capoeira baiana que nega a capoeira carioca como tradição?

Evidentemente não pretendo responder a todas essas indagações. Mas, dentro do que os dados disponíveis até o momento me permitem, tentarei apontar alguns caminhos. Talvez uma pista seria averiguar a violenta repressão que sofreu a capoeira carioca na virada do século. Outra pista, e como a anterior com reduzido volume de estudos relativos ao assunto, seria investigar a atuação dos capoeiras baianos nas primeiras décadas do século XX. Convido o leitor a nos aventurarmos um pouco pelo último caminho mencionado, em virtude da relevância do tema para discutirmos as questões acima colocadas.

Assim como no Rio de Janeiro do século passado, os capoeiras baianos possuíam também uma organização coletiva, ao estilo das maltas cariocas. Contudo se, em princípios do século XX, na capital federal, essas maltas já haviam sido violentamente desbaratadas, parece que em Salvador tais grupos permaneceram atuando mais ou menos às claras. Escrevendo em 1916 sobre a capoeira baiana de seu tempo, Manuel Querino (1955) alude às "*escaramuças*" entre os capoeiras de alguns bairros de Salvador (o autor não usa o termo malta), dentre os quais o da Sé ("*bairro mais forte*"), São Pedro, Santo Inácio e Saúde.

Em Salvador, à semelhança do Rio de Janeiro de fins do século XIX, os capoeiras baianos pareciam apropriar-se do espaço urbano à sua maneira, para "*entregarem-se a seus desafios e lutas*". O palco principal das lutas era o Terreiro de Jesus, para onde cada bairro levava "*uma bandeira nacional, e ao avistarem-se, davam vivas à sua parcialidade (...) terminada a luta, o vencedor conduzia a bandeira do vencido*" (op.cit.: 74). Querino observa que havia os "*capoeiras de profissão*", cujo "*jeito singular de corpo*" e vestes características (calças de boca larga, argolinha de ouro na orelha e chapéu à banda), os identificavam prontamente e os "*capoeiras amadores*", que "*não usavam sinais característicos*" (op.cit.:75). As datas preferidas para os confrontos eram as das festas religiosas de largo, particularmente o domingo de Ramos.

Essa referência aos "capoeiras amadores", que não se distinguiram da população em geral, uma vez que "não eram profissionais" (isto é, não empregavam a capoeira como um expediente de sobrevivência), sugere-nos que havia pessoas para quem a capoeira era uma forma de diversão ou lazer. Vimos já que no Rio do começo do século, a capoeira era vista e praticada por alguns segmentos da elite como um "jogo" ou uma "*gymnastica*".

Ao que parece, também na Bahia, embora um pouco mais tarde, o mesmo "embranquecimento" real e simbólico da capoeira se faria notar. Querino chama atenção para o fato de que a capoeira não estava restrita às classes populares, estendendo-se também à elite, que a praticava como um "sport":

*“ Por muito tempo, os exercícios de **capoeiragem** interessaram não só aos indivíduos da camada popular, mas também às **pessoas de representação social**; estas, porém como um meio de desenvolvimento e de **educação física**, como hoje é o foot-ball e **outros gêneros de sport**”* (grifos meus) (*op.cit.*:74)².

Na Bahia, a intensificação da perseguição aos capoeiras só ocorrerá, segundo algumas informações esparsas, durante a década de 20 — mais precisamente entre 1920 e 1927 — sob a administração do temido delegado de polícia Pedro de Azevedo Gordilho, lembrado pela memória popular da capoeira e do candomblé baianos como "Pedrito". Na capoeira baiana, além do *toque* de berimbau chamado *cavalaria* que, ao simular o tropel dos cavalos, denunciava a aproximação do esquadrão de cavalaria da polícia, a memória dessa perseguição está presente ainda hoje na seguinte cantiga, coletada por Waldeir Rego na década de 60 em Salvador:

*“Toca o pandêro
Sacuda o caxixi
Anda dipressa
Qui Pedrito
Evém aí”*
(cantiga de capoeira - anônimo) (*op.cit.*, 1968:63).

A exemplo do Rio de Janeiro, aqui também há um duplo movimento com respeito à capoeira, simultaneamente de repressão e exaltação como esporte. Com efeito não é uma coincidência que tanto na antiga capital federal quanto em Salvador, a um período repressivo tenham-se seguido tentativas de estabelecer regras e até uma pedagogia para a capoeira-esporte, procedendo-se assim a um deslocamento da ênfase em seu aspecto combativo.

Em Salvador, desde a década de 1910, assiste-se à criação de “escolas de capoeira” (clandestinas, evidentemente) das quais, duas décadas depois, uma se tornaria a primeira a receber licença oficial para seu funcionamento. Na mesma época os capoeiras cariocas também possuíam espaços dedicados aos treinamentos de sua luta, alguns frequentados inclusive pela fina flor da elite, como testemunhou Marinho, aluno assíduo de um deles (1945): “*Aqui no Rio, Sinhozinho mantém*

² - Segundo Manuel Querino (1955), entre os "capoeiras amadores" havia também desafios prévios que lançavam uns aos outros através de "gazetas manuscritas". Essa capoeira ilustrada inspirava-se nas batalhas travadas por "grandes heróis" da história européia, como Carlos Magno e Napoleão (*op.cit.*: p.75). Ainda sobre a capoeira baiana do começo do século, ver: Rego, 1968: 36-42 e Vieira, 1990:115-123.

uma academia no 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" (op.cit. :30).

Essa breve incursão pela capoeira baiana de princípios do século dá margem a uma indagação importante: por que a "ação higienizadora" sofrida pela capoeira carioca na virada do século dirigiu-se, em seguida, para Salvador? Se consideramos que a década de 20 marcou o recrudescimento da perseguição policial aos capoeiras baianos, podemos supor que o que houve, na verdade, foi um deslocamento (ou um espraiamento) do "perigo negro" da cidade do Rio de Janeiro para a capital baiana em princípios do século XX. Ou seja, as mesmas condições de tensão racial que viveu a capital federal de fins do século passado e começo deste, vivia então Salvador nos anos 20.

A tardia repressão aos capoeiras baianos, se comparada à que sofreram os capoeiras cariocas, talvez deva-se à própria importância política da capital federal: afinal, não foi lá, conforme vimos no capítulo anterior, que os capoeiras, ao ensejarem a aliança entre a ordem e a desordem, foram imediatamente identificados pelos novos donos do poder como inimigos políticos? E também não foi de lá que partiram as primeiras tentativas de "desafricanização" da capoeira com o intuito de apropriação simbólica da mesma como "o esporte nacional"? Na verdade, o projeto "modernizador e civilizatório" implementado a partir de princípios do século XX por alguns setores da intelectualidade brasileira atingiu principalmente o centro-sul do país. Foi, portanto, aí que o controle social sobre o negro recém-liberto se fez sentir mais efetivamente, o que talvez tenha contribuído para diminuir a ameaça do "perigo negro" naquela região do país.

Devemo-nos indagar até que ponto essa tardia repressão aos capoeiras baianos não seria também um sinal da capacidade de resistência política da oligarquia da Bahia, que custa a sentir necessidade, como os primeiros republicanos encastelados na capital federal, de "matar negros como cães"? Não seria porque, mais próximo o "perigo" do "pé na senzala", impedia que se atribuísse ao "outro" o "perigo da barbárie", votando ao silêncio o problema racial até bem mais tarde?

A carência de estudos sobre a sociedade baiana desse período impossibilita saber exatamente o que suscitou a intensificação da perseguição aos capoeiras de Salvador na década de 20. 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 nomeado — a "ação higienizadora" da capoeira também dirigiu-se mais resolutamente para Salvador.

Se na Primeira República, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia, o controle branco do "perigo negro" teve como principal recurso a violência explícita (no caso da capoeira, o encarceramento possibilitado pela criminalização dessa prática), a partir da década de 30, sob o governo populista de Getúlio Vargas, o controle foi marcado por uma estratégia positiva de exercício do poder e fez-se por intermédio do uso do que podemos chamar de uma violência implícita. Como veremos, foi o interventor federal do Estado Novo na Bahia, um militar do Exército, quem abriu caminho para a descriminação da capoeira e sua transformação em esporte.

É preciso entender as motivações dos brancos e dos negros para compreenderem-se as razões que levaram ao processo de invenção de tradição da capoeira baiana, que ganha impulso nos anos 30 e 40. De um lado, ela é fruto de um certo tipo de exercício positivo do poder das autoridades do Estado Novo. O governo, no momento de esportizar a capoeira, elegeu a baiana como a “mais pura”: a escola de capoeira de mestre Bimba, como já vimos, foi a primeira no país a ser legalizada e há um incentivo às exhibições públicas de capoeiristas baianos. De outro lado, essa escolha oficial de prioridade à capoeira baiana criou a “impureza” da capoeira de outras regiões do país, dentre as quais a carioca.

Por trás deste desprestígio da capoeira do Rio de Janeiro, está a desqualificação do negro carioca, identificado com a figura do malandro, avesso ao trabalho disciplinado. Como lembra Salvadori (1990), que estudou a formação da malandragem carioca na primeira metade do século XX, a política de valorização moral do trabalho, implementada durante o Estado Novo, incidiu diretamente sobre a cultura negra do Rio de Janeiro:

"Nos anos 30 e 40, órgãos da imprensa e intelectuais do Estado Novo perceberam o samba, e consequentemente o tema da malandragem que se constituía em uma das principais inspirações da música popular brasileira do período, como lugares da tradição originariamente negra de luta pela liberdade e arena de conflitos sociais (...) Buscando combater a onda de sambas malandros, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) passou a interferir nas composições, censurando ou alterando suas letras. As canções deveriam adotar temas de louvor ao trabalho e ao trabalhador e bem por isto datam desse período os sambas-exaltação, que mais agradavam à estética oficial" (pp.291,293).

Portanto parece que essa tradição inventada da capoeira baiana foi uma das formas de controle branco do "perigo negro" na Bahia, sob a forma do privilégio do investimento oficial na capoeira daquele estado, ao mesmo tempo em que se mantinha também sob controle a “ameaça negra” no Rio de Janeiro, através do embotamento da tradição de luta e resistência negras, presentes na memória da capoeira carioca.

Para além das motivações dos brancos, concorreram também para essa invenção de tradição, interesses pertinentes ao meio negro brasileiro. Nesse sentido, essa eleição da capoeira baiana como a “mais tradicional” também é resultado de uma disputa política aguerrida pela hegemonia da “pureza” da tradição negra no país, travada principalmente entre alguns segmentos sociais das cidades de Salvador e Rio de Janeiro.

Vejam agora mais detidamente as condições a partir das quais se produziu essa invenção de tradição da capoeira baiana. Inicialmente procurarei mostrar de que maneira isso interessou aos desígnios do Estado Novo e, em seguida, analisarei por quê ela foi também oportuna para os negros baianos.

A invenção da tradição da capoeira baiana

No bojo do projeto populista para o Brasil, o investimento oficial na capoeira se deu sob uma ótica esportizante. A concepção que têm algumas autoridades da época acerca dessa prática aproxima-se sobremaneira daquela da intelectualidade carioca do começo do século, também orientada por um projeto nacional. Em 1944 o diretor da Divisão de Educação Física do Ministério de Educação e Saúde, ao prefaciando uma obra sobre capoeira publicada por aquele órgão, menciona tal prática como “*um desporto de nosso folclore*” e “*uma forma de luta tipicamente brasileira*”. Mais tarde um pouco, em 1953, o presidente Getúlio Vargas, após assistir a uma exibição de capoeira realizada por mestre Bimba e seus alunos na cidade do Rio de Janeiro, referia-se à capoeira como “*a única colaboração **autenticamente brasileira** à educação física, devendo ser considerada a nossa **luta nacional***” (grifos meus) (*Tribuna da Bahia*, Salvador, 7 de fevereiro de 1974).

Portanto, como vemos, nesse esforço de nacionalização da capoeira buscou-se incorporá-la ao patrimônio da educação física brasileira. Se é assim, para se investigar a partir de que perspectiva teórica a capoeira foi pensada como um esporte, será preciso refletir um pouco sobre a concepção de educação física que norteava as autoridades governamentais da época.

Como nos informa o historiador Alcyr Lenharo (1986), as três principais teses que predominaram nos textos sobre educação física publicados na vigência do Estado Novo pressupunham: “*(...) a moralização do corpo pelo exercício físico; o aprimoramento eugênico incorporado à raça; a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões no mundo do trabalho*” (pp.77,78).

Quanto à primeira tese, Lenharo destaca que a nova higiene do corpo procurava associar o desenvolvimento físico individual à conquista de uma consciência de bem-estar coletivo. Para tanto, era necessário proceder-se à eugeniação da “raça”, o que implicava no branqueamento do brasileiro. Essa “higiene da raça” requeria do Estado algumas medidas normatizadoras, como o foram a obrigatoriedade do ensino de educação física e os investimentos oficiais na área esportiva (haja visto, por exemplo, o concurso de monografias promovido por um órgão ligado à educação física, do qual sairia vencedor um trabalho sobre capoeira). Foi com base no modelo da escola de educação física do exército que o Ministério da Educação e Saúde organizou a Escola Nacional de Educação Física e Desportos (*op.cit.*, 1986:80).

Assiste-se, pouco a pouco, a uma “arrancada militarizante do corpo e da mente” uma vez que a defesa da pátria seria garantida através da colaboração entre a ação preparatória dos corpos militares nas casernas, conjuntamente com o adestramento dos corpos civis nos centros e escolas esportivos. Conforme constata o autor: “(...) *de fato, caminhamos para uma proposta de docilização coletiva dos corpos e para uma organização compreensiva da sociedade interiormente identificada com a organização militar*” (p.80).

Além dessa ênfase na militarização do corpo, no sentido de higienizá-lo e eugeniação-lo, havia ainda a preocupação com o corpo enquanto instrumento de trabalho. Durante o período estadonovista teve lugar uma revisão do conceito de trabalho, que passou então a ser visto sob uma ótica regeneradora e dignificante, atravessada por um discurso religioso, mais especificamente católico. À essa visão católica da relação homem-trabalho somaram-se as idéias de autoridades governamentais e de industriais da época, interessados ambos no implemento da racionalização do trabalho para o aumento da produtividade (*op.cit.*:pp.86-98).

Dessa maneira, conclui Lenharo, para a transformação do trabalhador “disciplinado e produtivo” numa “matriz racial do brasileiro”, a educação física — “*essa grande arma moderna da estruturação humana*”, nas palavras de um teórico da educação física do período — joga um papel fundamental na “*preparação cultural das elites*” (aqui é ainda o mesmo teórico quem fala) e, por outro lado, na “*formação eugênica das massas*” (*idem*), propiciando então a “colaboração nacional” entre os que dirigem e os que produzem (p.105).

Assim, foi sob esta ótica marcadamente militarista, disciplinadora e eugeniação que a capoeira se esportizou. No investimento oficial do governo na capoeira-esporte houve, como já disse, um privilegiamento da capoeira baiana. Nesse sentido, o interventor federal na Bahia daria início à descriminação da luta, conforme evidencia-se no divertido episódio narrado a seguir. Desejando

propiciar um espetáculo a autoridades e amigos, o interventor convidou os capoeiras do grupo de mestre Bimba (cuja escola de capoeira funcionava clandestinamente à época, em virtude da proibição então em vigor) a comparecer ao palácio governamental para fazer uma exibição. Corria o ano de 1937, momento conturbado politicamente devido ao golpe do Estado Novo. Um dos principais estudiosos de capoeira na atualidade, o antropólogo baiano Waldeloir Rego, relata assim esse fato:

"A respeito de sua exibição em palácio do governador, em tão grave momento político, contaram-me pessoas ligadas a mestre Bimba que de certa feita se achava ele tranquilo, em sua academia (a qual havia fundado em 1932), quando lhe apareceu um guarda do palácio, fazendo-lhe a entrega de um envelope, contendo um convite para comparecer ao palácio. Sabendo-se capoeira e conhecido da polícia, assustou-se e não teve a menor dúvida de que se tratava de sua prisão. Preparou-se, comunicou o fato a seus discípulos e avisou que caso não voltasse é porque estaria preso. Ao chegar ao palácio teve uma grande surpresa e contentamento. O então interventor federal na Bahia, Juracy Magalhães, hoje no posto de general do exército brasileiro, pediu-lhe que se exibisse em palácio, com seus alunos, para um grupo de autoridades e amigos seus" (grifos meus) (1968:316,317).

Algum tempo depois dessa exibição, Bimba se tornaria o primeiro mestre do Brasil a abrir legalmente uma escola de capoeira. O certificado de registro oficial para a inauguração de seu "Centro de Cultura Física e *Capoeira Regional*" foi expedido pela Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública da Bahia, no dia 9 de julho de 1937.

Embora tenha havido uma atenção maior à capoeira baiana por parte do Estado Novo, tratava-se evidentemente de proceder à normatização da capoeira a nível nacional, através de seu enquadramento como um esporte. Nesse sentido, é importante analisar aqui o livro *Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem*, vencedor de um concurso de monografias sobre educação física promovido pelo Departamento Nacional de Educação do Ministério de Educação e Saúde em 1944 e publicado no ano seguinte sob os auspícios do mesmo. O autor era o professor universitário de educação física no Rio de Janeiro Inezil Penna Marinho (aliás autor de vasta obra sobre essa disciplina), cuja obra dirigia-se preferencialmente a um público erudito, formado pelos professores daquela área de estudos.

No prefácio da obra, um major, à época diretor da Divisão de Educação Física, afirmava ser objetivo central da publicação "*reintegrar nosso folclore para a colocação desse desporto no lugar que lhe cabe*" e lamentava o descaso das autoridades e "*classes cultas do país*" pelo seu menosprezo a essa prática. Curiosamente, para exaltar a originalidade da capoeira e sua eficiência como luta, o major se utilizou textualmente das mesmas palavras que, cerca de meio século antes, haviam constado no artigo 402 do Código Penal que a criminalizara. De acordo com o major a capoeira era um "*(...) fator de **agilidade e destreza**, de confiança, de lealdade, de inteligência, que o era e como tal, deveria ter sido conservada*" (grifos meus) (*op.cit.*, 1945: apresentação).

Nessa obra, de certa forma, encontramos a reedição daquele jeito “branco e erudito” da capoeira-esporte que já se anunciara em princípios do século no Rio de Janeiro. As três representações da capoeira como “mestiça”, “nacional” e “esporte” reaparecem então atualizadas.

Inezil realça a importância da capoeiragem como “*um elemento do folclore nacional*”, devido ao fato de ter sido introduzida no Brasil pelo negro banto e posteriormente aperfeiçoada pelo mulato, o qual, na opinião do autor, constitui-se no “*tipo ideal do capoeira*” por ser “*mais inteligente do que o negro e mais destro do que o branco*” (p.19). A alegação de Inezil para a inferioridade do negro em relação ao mestiço reveste-se de uma visão evolucionista (ainda que meio envergonhada, se atentarmos para as últimas palavras da citação do autor abaixo transcrita), observando-se uma nítida vinculação entre a noção de cultura e a de biologia:

*"Os **mulatos**, geralmente menos corpulentos que os negros, menos sobrecarregados de músculos de força que o trabalho pesado desenvolvia, mais ágeis, mais flexíveis, mais elásticos, mais nervos do que músculos, representavam o **tipo ideal de capoeira**, pois a tais qualidades físicas somavam maior coragem, maior audácia, libertos que se encontravam do **espírito de submissão arraigado à raça negra**, pelo menos naquela época" (grifos meus) (op.cit.:p.7).*

O intuito principal de seu trabalho é de “reviver” a capoeira, “*esse meio de defesa nacional por excelência*”, que fora a “*arma dos brasileiros*” contra os portugueses no século passado. Volta à baila aqui o mesmo ideal militar que concebe a capoeira como um fator de “segurança nacional” (ao qual já me referi no capítulo anterior), posto que o autor, ao ressaltar a brasilidade dessa luta — comparando-a inclusive ao samba, manifestação da brasilidade na música — afirma:

"Da mesma forma que o samba é a expressão da música popular brasileira, a capoeiragem exprimirá as possibilidades do nacional para enfrentar à mão desarmada, estrangeiros que usem meios de ataque e defesa forjados de acordo com a sua índole, as suas possibilidades" (grifos meus) (op.cit.:p.8).

A proposta de Inezil para a capoeiragem visa claramente a formação de lutadores profissionais. Por isso, os dois últimos capítulos de seu livro intitulam-se “A preparação do capoeira” e “Contribuição para um plano de treinamento da capoeiragem”, nos quais o autor propõe que o capoeira, “*como os demais desportistas*”, deve preparar-se sob três aspectos principais: o físico, o técnico e o tático. Quanto ao primeiro aspecto, recomenda alguns exercícios físicos e a prática de desportos individuais e coletivos, que compõem as “sessões de preparação”.

Em seguida vêm as “sessões de adaptação” que propõem ao capoeira treinar prioritariamente os golpes da capoeiragem. Nesse método de ensino, exatamente em função de pretender a homogeneização nacional da prática, há uma grande preocupação com a taxonomia dos movimentos

corporais da luta, o que leva o autor a enumerar 28 golpes e 21 contra-golpes³. Além do mais, assim como já defendera Coelho Neto quase duas décadas antes, Inezil também sugere a inclusão curricular da capoeira, desta vez especificamente nas escolas de educação física.

O aperfeiçoamento técnico e tático do capoeira seria obtido através das “sessões de aplicação” e das “sessões complementares”. Ambas as sessões consistem na “*realização de assaltos*” onde, sob o olhar vigilante de seu “*instrutor*”, os capoeiras lutariam entre si, sendo então corrigidos na execução dos golpes, contra-golpes, no “*desembaraço com que peneiram*”⁴, nos “*defeitos de guarda*”, assim como na tática que estão empregando (*op.cit.*:p.116).

Inezil reproduz, por fim, a “regulamentação para a capoeiragem como jogo desportivo”, publicada por Aníbal Burlamaqui em 1928 (já analisada no capítulo anterior), a quem, aliás, o autor dedica sua obra, juntamente com o mestre carioca Sinhozinho, seu professor de capoeira.

Como vemos, essa capoeira-esporte “branca e erudita” é representada como um esporte profissional e competitivo, o que faz desaparecer a ambigüidade lúdico-combativa, responsável pela tríplice dimensão de luta, jogo e dança. Não há referências ao berimbau — instrumento musical tão caro aos dois mestres de capoeira baianos, contemporâneos de Inezil, e que nesse momento esportizavam a capoeira de um jeito “negro e popular” — nem às cantigas de capoeira⁵.

Estabelece-se assim, claramente, uma continuidade entre as proposições dos precursores da capoeira-esporte do começo do século no Rio de Janeiro e as intenções dos dirigentes do Estado Novo. É interessante destacar que quase não há referências à capoeira baiana no livro. O autor restringe-se a citar brevemente as “*exibições para recreação de assistentes*”, onde apresenta-se uma capoeira “estilizada”. Sem muito entusiasmo, menciona o “*negro*” Bimba e sua “*luta Regional bahiana*”, além de outros capoeiristas baianos (Querido de Deus, Maré, Ozéas e Siri-de-Mangue) mas afirma que sua impressão geral é de que na Bahia “*o processo de decomposição da capoeira está se acelerando*” (*op.cit.*,:p.42).

Essa desimportância que Inezil atribui à capoeira baiana é sintomática e merece que aprofundemos um pouco a análise. Como estou argumentando, há nesse momento histórico dois projetos para a capoeira em curso: um nacional, de cunho oficial, e outro regional e étnico, sediado

³ - Os nomes de muitos desses ataques e esquivas (talvez a maioria) são praticamente desconhecidos pela maior parte dos capoeiristas atuais já que, a nível nacional, predominam as designações dos movimentos corporais baianos.

⁴ - O termo “peneirar”, usado aqui por Inezil, como também já o fizera o caricaturista K.Listo Cordeiro (IN: L.C, 1906) algumas décadas antes, é o equivalente carioca da designação baiana *gingar* e é hoje totalmente desconhecido pelos capoeiristas brasileiros.

⁵ - Na década de 1970, quando ocorrerá o reconhecimento oficial da capoeira como esporte, os mentores desse ato propugnarão por uma capoeira competitiva, o que possibilitaria a realização de campeonatos, dando continuidade assim às mesmas propostas de Inezil Marinho.

na Bahia. Para o autor, um dos portadores do primeiro deles, a capoeira baiana, que permanecia como um símbolo negro, “estava em decomposição”. Tal observação era pertinente para quem estava, como ele, empenhado em metamorfosear a capoeira de símbolo étnico em ícone de brasilidade (vimos que o autor também refere-se ao samba, ritmo eminentemente negro, como “expressão da música popular brasileira”). E para fazê-lo nada melhor do que recorrer ao mestiço, identificado nesse contexto histórico com o nacional. Como frisou Inezil em seu trabalho, o “tipo ideal” do capoeira brasileiro era o mulato.

Com efeito a associação entre a originalidade da cultura brasileira e a mestiçagem — que já podemos vislumbrar na virada do século por exemplo no elogio que alguns intelectuais cariocas fazem à “capoeira cruzada”, “herança da mestiçagem no conflito de raças” — torna-se paulatinamente hegemônica a partir do final dos anos 20. Com o abandono das teorias deterministas raciais, a miscigenação deixa de ser vista como um espectro e transmuta-se em categoria explicativa da singularidade nacional.

Em 1933, Gilberto Freyre (1933/1950) publica *Casa Grande & Senzala* onde, inaugurando um novo olhar cultural sobre a sociedade brasileira, enaltece a mestiçagem como a principal responsável pela peculiaridade da colonização portuguesa nos trópicos. O mestiço, então celebrado como marca inequívoca da nacionalidade, permitia ao brasileiro “se pensar positivamente a si próprio”(Ortiz, 1985:43).

Entretanto essa cultura sincrética, mescla das heranças africana, portuguesa e indígena, pressupõe uma reciprocidade cultural que teria como ponto de partida a igualdade entre brancos, negros e índios. A miscigenação aparece então como atenuadora dos conflitos sociais e étnicos vigentes. Dessa forma, ao pensar a construção do nacional a partir da diversidade cultural, étnica e física, Freyre elimina de sua análise o conflito, prevalecendo a idéia da harmonia racial brasileira, pedra angular do pensamento do autor.

Ao longo das décadas de 30 e 40 certas manifestações culturais negras como o samba, a capoeira e o candomblé, até então bastante perseguidas, foram, pouco a pouco e em graus diferenciados, “desafricanizadas” e transformadas em ícones de brasilidade. Peter Fry (1982), num breve artigo, interpreta essa conversão de símbolos étnicos em emblemas de nacionalidade como uma estratégia política para acobertar e mascarar a dominação racial, dificultando inclusive a sua própria denúncia (pp.52-53).

Tanto essa construção de uma identidade nacional mestiça quanto a metamorfose de símbolos étnicos em nacionais dissimulam as fronteiras de cor, fazendo com que as práticas culturais de origem negra percam sua especificidade. Aí reside um dos maiores dilemas dos movimentos negros atuais, pois a questão que se coloca, conforme salienta Renato Ortiz (1985) é:

"(...) como retomar as diversas manifestações culturais de cor, que já vêm marcadas com o signo da brasilidade. Uma vez que os próprios negros também se definem como brasileiros, tem-se que o processo de ressignificação cultural fica mais problemático. O mito das três raças não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais" (p.44).

Certamente podemos dizer que o enaltecimento do elemento mestiço, responsável pela difusão da imagem de uma suposta democracia racial, configurou-se, naquele momento histórico, como uma estratégia positiva do poder para a inserção social dos negros na sociedade brasileira. Penso que, indubitavelmente, a discussão política para a interpretação da conversão de símbolos da negritude em ícones de brasilidade é fundamental. Porém é preciso também fazer uma abordagem de cunho mais cultural.

Com efeito é surpreendente a fácil e rápida acolhida dos novos valores mestiços a partir da chamada Era Vargas. O antigo “samba de pretos” passou a ser louvado então como o “samba da minha terra” que “quando se canta todo mundo bole”. Também a capoeira (mais especificamente a capoeira “mestiça” de mestre Bimba), depois de meio século posta na ilegalidade, seria sinalizada como a principal “contribuição brasileira à educação física”. Considerando-se que os símbolos só são eficazes quando repousam sobre uma “comunidade de imaginação” (Baczko, 1984), a imediata aceitação e difusão de ícones mestiços nacionais nesse período de transição social e política dos anos 30, remete-nos a elementos culturais preexistentes na sociedade brasileira (averiguação esta que foge aos limites deste trabalho) os quais, podemos supor, ajudaram a criar um consenso social em torno da nova simbologia. Dessa forma, a obra de Freyre (1933/1950), ao constituir uma unidade nacional em torno da cultura mestiça talvez tenha ido ao encontro a uma auto-representação coletiva que lhe era anterior⁶.

A tentativa de conversão da capoeira de símbolo étnico em nacional passa pela sua esportização, o que implica na restrição de sua prática às academias e às exibições públicas. A capoeira sai das ruas, as maltas se desorganizam, o negro se torna cidadão e não lhe cabe mais reafirmar sua identidade étnica mas sim a sua condição de brasileiro. Ainda nesse capítulo

⁶ - Atualmente dedico-me à pesquisa do processo de metamorfose do samba de símbolo étnico em emblema de brasilidade, procurando averiguar como o tema da mestiçagem conforma tal mudança e qual o significado político e cultural disso (Reis, 1993).

acompanharemos, através da capoeira, como os negros reagirão a isso. Por hora, prossigamos com nossa análise sobre as condições que produziram a invenção da tradição da capoeira baiana.

Como já disse acima, além das motivações dos brancos há também interesses dos negros na construção da “pureza” da capoeira da Bahia. Aproximadamente a partir dos anos 1930 parece ter tido lugar uma disputa, travada no interior de alguns segmentos negros da população, pela hegemonia da negritude: quem era mais “negra” (mais “africana”, mais “pura”), Salvador ou Rio?

Nessa contenda, o posto de lugar da “pureza negra” coube mesmo a Salvador. Não é meu propósito seguir aqui as condições históricas que produziram tal representação⁷. O que pretendo é averiguar como essa disputa pela “pureza negra” é travada no interior do universo da capoeira para tentar desvelar como se inventou a tradição da capoeira baiana.

No meio da capoeiragem brasileira há um intenso debate sobre a genuinidade da luta. Que capoeira é mais “autêntica”, a carioca ou a baiana? As palavras de um famoso mestre de capoeira de Salvador, Caiçara, dão idéia do quanto essa disputa é aguerrida. Em sua fala, ele enfatiza a necessidade de empenho dos órgãos oficiais e dos capoeiristas da cidade na defesa da capoeira baiana,

“para não acontecer como o samba que, nascendo aqui, foi para o Rio de Janeiro onde se naturalizou. 'Eu brigo pela Bahia' (...) já perdemos o samba, mas a capoeira deve continuar aqui e ser glorificada em nossa terra” (grifos meus) (*Diário de Notícias*, 7 de outubro de 1970).

Porém, apesar dos temores do mestre baiano, hoje em dia no imaginário dos capoeiristas brasileiros a Bahia — mais especificamente Salvador e o Recôncavo Baiano, e não o Rio de Janeiro, é considerada como “lugar da pureza” da capoeira. No entanto, há alguns importantes indicativos de que essa “tradição” da capoeira baiana é, na verdade, bastante recente, remontando no máximo a cerca de meio século. Nesse processo de “baianização”, a memória da capoeira carioca foi quase que totalmente banida da lembrança dos capoeiristas brasileiros.

A densa história das maltas da cidade do Rio de Janeiro do século passado, cuja atuação o leitor pôde acompanhar no capítulo anterior, praticamente desapareceu. Dentre as cantigas mais cantadas nas *rodas* de capoeira atuais, a que segue abaixo é talvez a única que alude explicitamente a uma malta (a dos *Guaiamuns*), permanecendo como rara lembrança da capoeira carioca na memória da capoeira brasileira:

⁷ - Uma importante questão que se coloca, cuja resposta (ou respostas) requer ainda muito estudo (inclusive quanto à produção antropológica que, ao privilegiar determinados objetos e recortes, acaba qualificando certas práticas culturais) é: como e por quê, nesse momento histórico, ocorre um deslocamento do centro hegemônico de irradiação da cultura negra do Rio de Janeiro para Salvador, tendo seu candomblé passado a ser considerado “mais puro” e sua capoeira “mais legítima”?

*“Olha lá siri de mangue
Todo tempo não é um
Quero ver se você aguenta
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 - anônimo)

Geralmente essa música é cantada 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. *Siri-de-Mangue* era o apelido de um capoeirista famoso de Santo Amaro da Purificação (BA), enquanto que *Guaiaumum* era a designação de uma atuante malta carioca do século passado. Portanto, simbolicamente, a capoeira carioca enfrenta-se com a baiana nessa disputa política entre Rio de Janeiro e Salvador pela memória da capoeira “mais tradicional” do Brasil.

Fragmentos esparsos da lembrança da capoeira carioca podem ser notados também nas navalhas — vale recordar que, no século passado, os capoeiras do Rio eram também conhecidos como “navalhistas” — usadas ritualmente em apresentações públicas de capoeira, quando são atadas aos pés dos capoeiristas, ou penduradas nas paredes das academias como ornamentos.

Enquanto abundam nas letras de música referências a capoeiristas famosos de Salvador, como *Besouro Mangangá* (que viveu no começo do século, também conhecido como *Cordão de Ouro*), *Bimba*, *Pastinha*, *Caiçara* e *Siri-de-Mangue*, por exemplo, são raríssimas as menções aos cariocas. Talvez um dos únicos a ser lembrado seja *Manduca da Praia*, como na seguinte cantiga, que é quase um alerta contra esse esquecimento: “*Rio de Janeiro/ minha memória não falha/ o maior capoeira/ foi Manduca da Praia*”. Há também uma que recorda suas façanhas: “*Que barulho é esse, é um tal de zum-zum-zum/ Foi o Manduca da Praia que acabou de matar um/ Quando a polícia chegou foi um tal de auê, auê/ Vamos s’embora seu moço que essa briga é prá valer*”.

Também estão quase ausentes das cantigas indicações geográficas que nos remetam ao Rio de Janeiro, embora tal não ocorra com a Bahia, constantemente lembrada pelos capoeiristas: “*Bahia, minha Bahia/ capital é Salvador/ quem não conhece a capoeira não é bom conhecedor*”; “*adeus, Bahia/ zum,zum,zum, Cordão de Ouro/ eu vou partir/ pois mataram o meu Besouro*”; “*eu não sou daqui/ marinheiro só/ eu não tenho amor/ marinheiro só/ eu sou da Bahia/ marinheiro só/ de São Salvador*”.

No entanto, há pouco mais de um século, como já vimos, o palco histórico principal da capoeira brasileira era o Rio de Janeiro. Sua ausência na memória da capoeira brasileira é bastante significativa. Ela atesta a violência da perseguição impetrada aos capoeiras cariocas, não só no final do século XIX mas também, posteriormente, com o conseqüente banimento do registro de sua história.

Conforme disse antes, infelizmente, não dispomos de muitas informações sobre a capoeira carioca de princípios do século XX, até porque, em virtude dessa invenção de tradição da capoeira baiana, é para Salvador que em geral dirigem-se os pesquisadores em busca da “capoeira tradicional”. A primeira investigação histórica sobre a atuação dos capoeiras da cidade do Rio nesse período foi realizada por Maria Ângela Borges Salvadori (1990).

Em seu estudo, Salvadori preocupa-se em estabelecer 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 a autora, os dois fazem parte da mesma tradição negra de busca da liberdade. Diz a autora:

"(...) 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" (op.cit.: 170).

Embora Salvadori muitas vezes durante sua análise acabe por romantizar esses dois tipos sociais, relevando, por exemplo, as alianças com o poder que estabeleciam os capoeiras, seu estudo nos traz dados importantes. Como ela aponta, há uma clara aproximação no Rio de Janeiro do começo do século entre os capoeiras e os malandros. O depoimento de João da Baiana, autor de um dos primeiros sambas a tematizarem a malandragem ("Cabide de Molambo", 1917) revela-nos, a partir de sua própria experiência de vida, tal aproximação:

"A gente até jogava capoeira...a polícia me perseguiu muito. Tiravam meu pandeiro e me botavam no xadrez. Mas o senador Pinheiro Machado — que Deus o tenha na sua glória — mandou que eu fizesse outro pandeiro para mim quando soube do caso, e aí é que ficou bom, peguei a fazer misérias" (grifos meus) (citado por Salvadori, 1990:186).

Vários malandros famosos do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século eram conhecidos também como exímios capoeiristas, tais como *Madame Satã*, *Sete Coroas* e *Gato Frito*, dentre outros. Embora sua fonte básica de pesquisa tenham sido as composições musicais sobre o tema da malandragem, Salvadori apoiou-se também em alguns processos criminais, a maioria deles instaurados com base no artigo 402 do Código Penal de 1890 que criminalizara a capoeira (op.cit.:265-283). Também ao nível da lei era evidente a ligação entre a capoeiragem e a

malandragem pois todos os 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 da vadiagem.

Como ressalta a autora, o tema da malandragem se popularizou no Rio de Janeiro nos anos 30 e 40, exatamente quando o Estado Novo procurou erigir o trabalho como um fator regenerador e dignificante. Por esse motivo, naquele momento, a figura do malandro carioca seria estigmatizada, no bojo dessa política moralizadora de disciplinarização do trabalhador.

E aqui chegamos a um ponto importante de minha argumentação. Essa nítida imbricação entre a capoeira e a malandragem no Rio de Janeiro do começo do século levaria à desqualificação da capoeira carioca, sendo inclusive preterida pelas autoridades do Estado Novo em favor da capoeira baiana. Algum tempo depois os dois mestres de capoeira mais famosos da Bahia, Bimba e Pastinha, empenharam-se na legitimação social da capoeira-esporte, estigmatizando a capoeira do Rio como “coisa de malandro”. Quando indagados a respeito da capoeira carioca, os dois mostram-se reticentes e tendem a desmerecê-la, conforme declaração de Bimba ao jornal *Diário de Notícias*:

"(...) 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, pernosticismo, boçalidades, como existem às dezenas naquela Cidade Maravilhosa. 'Capoeira que é bom não tem'" (31 de outubro e 1 de novembro de 1965) (grifos meus).

Essa disputa travada em torno da “autenticidade” da capoeira insere-se num debate político mais amplo que envolve a construção das identidades regionais e a luta pela hegemonia da cultura negra no país. Hoje em dia, Bimba e Pastinha — bem como as modalidades de capoeira que criaram — são as duas figuras paradigmáticas da capoeira brasileira. Seus discípulos, considerados como herdeiros “legítimos” da “capoeira tradicional” baiana, são constantemente convidados para cursos e conferências Brasil afora. Dessa maneira, espalha-se pelo país a “pureza” da capoeira baiana. Mesmo no Rio de Janeiro, os mestres do grupo *Senzala*, formado por capoeiristas baianos descendentes de Bimba, são considerados como uns dos principais “introdutores” da capoeira naquela cidade durante a década de 1970, dentro do movimento maior de migração norte-sul.

Junto com a negação da capoeira carioca como tradição, apaga-se também uma parte importante da memória negra de resistência. Capoeiras famosos do começo do século como *Prata Preta*, um dos principais líderes populares da Revolta da Vacina (1904), que se notabilizou por seus

confrontos com a polícia durante o conflito (Salvadori, 1990:129,130), são completamente desconhecidos pelos praticantes de capoeira da atualidade.

Dessa forma, pode-se dizer que é nos silêncios da tradição inventada da capoeira baiana que está inscrita a memória da capoeira carioca. Creio que há vários elementos que podem nos auxiliar na interpretação desse processo de invenção da tradição da capoeira baiana, dentre os quais encontram-se: a valorização da cultura afro-baiana nas décadas de 30 e 40 por intermédio de compositores, cantores e escritores⁸; a atuação de capoeiras baianos, como mestre Bimba, que conseguiram capitalizar para si a esportização da capoeira, o que resultou na conquista de sua descriminação; a desqualificação do negro carioca pelo Estado Novo, que critica a malandragem e elege o trabalho como ideal a ser perseguido pelas classes populares; a generalização da idéia de positividade da contribuição negra para a formação da cultura nacional a partir da obra de Gilberto Freyre e a projeção nacional de alguns intelectuais e artistas baianos como Arthur Ramos, Jorge Amado e Dorival Caymmi; o interesse do governo populista em criar símbolos de brasilidade, sendo aqui importante indagar sobre o lugar ocupado pela Bahia no projeto cultural de Vargas (uma investigação que está ainda por ser feita); o incremento da indústria turística em Salvador e a notoriedade que ganham, pouco a pouco, algumas mães-de-santo do candomblé baiano, como a mãe Menininha do Gantois.

No entanto, como já adverti ao leitor, os protagonistas dessa história foram os negros pois foi o jeito “negro e popular” da capoeira esporte *à la baiana* e não a proposta “branca e erudita” *à la carioca* que se afirmou, paulatinamente, a nível nacional.

Nessa invenção da tradição da capoeira baiana há, como vimos, duas pessoas chaves: mestre Bimba e mestre Pastinha. Ambos negros e originários das camadas mais pobres da população da cidade de Salvador, ganharam notabilidade social através de sua atuação na divulgação da luta a partir das décadas de 30 e 40. No entanto, e apesar de sua importância, morreram famosos mas pobres.

⁸ - Para desvendar o processo através do qual essa invenção da tradição da capoeira baiana se constitui no contexto histórico dos anos 30 e 40, vale lembrar que nesse período a Bahia ganhará um lugar de destaque no cenário brasileiro e mesmo internacional devido ao sucesso obtido pelas composições de Assis Valente e Dorival Caymmi na voz de Carmem Miranda, as quais louvavam a Bahia (*Ó, Bahia, iaíá/ Bahia que não me sai do pensamento, iaíá*). Num depoimento prestado à TV Cultura de São Paulo, em programa que homenageava a “embaixatriz do samba” (levado ao ar no dia 26 de fevereiro de 1992), a cantora Aurora Miranda lembra que, até a década de 30, “a fantasia de baiana não entrava no Municipal”. Carmem Miranda, ao mostrar “o que é que a baiana tem”, teria então valorizado sua imagem ao estilizar a fantasia, construindo e exportando uma “baiana idílica”, enfeitada com colares e brincos de ouro. Também na literatura, as obras de Jorge Amado difundirão o ambiente social e religioso da Bahia como em *Capitães da Areia* (1937), *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Em seu estudo sobre o candomblé de São Paulo, Reginaldo Prandi (1991) alude ao advento de uma “baianidade”, a partir da década de 60. Porém, o que sugiro aqui é que os primórdios desse processo remontam talvez às décadas de 30 e 40 deste século.

Ressaltava na fala de ambos os mestres uma preocupação central: a busca da legitimidade social da capoeira, que seria conquistada através de sua afirmação como um esporte. Para tanto a capoeira teria que sair das ruas e limitar-se ao espaço fechado das academias. Através da criação de uma pedagogia para o ensino da capoeira, os dois mestres (principalmente Bimba) envidaram esforços para ampliar o espectro social e étnico dos praticantes de capoeira, buscando a adesão das classes médias e brancas da cidade de Salvador.

Esse processo de legitimação da capoeira tinha como propósito principal, em última instância, a ampliação da participação social dos negros na sociedade baiana. Nesse sentido, é significativo que os dois mestres mais empenhados em tal tarefa tentassem diferenciar suas atitudes daquelas de muitos capoeiristas baianos de princípios do século. Talvez por isso ambos os mestres, em seus depoimentos, eram unânimes em lamentar e censurar a atuação dos “capoeiristas desordeiros” do começo do século XX, por ocasião de seus confrontos com a polícia de Salvador (Pastinha, 1988:23,24; *Diário de Notícias*, 31 de outubro e 1 de novembro de 1965)⁹.

Embora preocupados com a legitimação da capoeira, os mestres divergiam quanto ao modo como fazê-lo. Enquanto Pastinha insistia na origem africana da capoeira e na impropriedade de sua fusão com outras lutas, Bimba reivindicava a origem baiana da luta e defendia a incorporação de movimentos corporais provenientes de outras modalidades esportivas.

Para compreender as razões dessa divergência, devemos resgatar algo que já mencionei: o “elogio da mestiçagem”, difundido a partir das décadas de 30 e 40 deste século, que se configuraria como uma das estratégias positivas do poder em relação aos negros. Frente a isso, a reação negra se mostra ambígua. Aliás a ambigüidade é recorrente na forma de confrontação dos negros em sua luta pela ampliação de seu espaço político na sociedade brasileira, imperando sempre uma tensão entre uma rebeldia ativa e uma rebeldia passiva. Há duas cantigas de capoeira, referentes à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e cantadas ainda hoje nas *rodas*, que são emblemáticas dessa tensão. Na primeira enfatiza-se o dever do negro enquanto “cidadão brasileiro”:

*"O Brasil disse que tem
O Japão disse que não*

⁹ - Reconhecida oficialmente como esporte em 1972, a capoeira continua estigmatizada e temida, não consta das competições olímpicas nacionais e nem é abordada nos cadernos de esportes dos jornais. Quando aparece no noticiário, o destaque é para a violência nos campeonatos ou nas aulas. Os títulos de algumas manchetes de jornais são sugestivos: “Aluno de capoeira morre após levar golpe de professor”, *Folha de São Paulo*, 24 de setembro de 1990; “Detentos capoeiristas apavoram carcereiros”, *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 1992. Talvez a capoeira ainda permaneça por demais “negra” para que possa transformar-se plenamente em “símbolo nacional”, o que nos sugere a complexidade da operação de conversão dos símbolos étnicos em nacionais, já que implica em diferentes níveis de nacionalização dos itens culturais (o samba, por exemplo, é mais consumido, interna e externamente, como um ícone de brasilidade do que a capoeira).

*Uma esquadra poderosa
Pra brigar com alemão *
Amanhã eu vou no Sento
No sorteio militar
Meu Brasil entrando em guerra
Meu dever é ir lutar"*

(cantiga de capoeira - anônimo)

* talvez a cantiga se refira aqui à cidade baiana de Sento Sé

Mas há também uma segunda versão que pressupõe uma postura oposta, que nega qualquer responsabilidade "patriótica" do negro brasileiro:

*"O Brasil disse que tem
O Japão disse que não
Uma esquadra poderosa
Pra brigar com alemão
O Brasil tem dois mil homens
Pra pegar no pau furado
Eu não sou palha de cana
Para morrer asfixiado"*

(cantiga de capoeira - anônimo)

Veremos agora através da capoeira e, mais exatamente, da capoeira baiana, como o negro se insere nesse debate acerca da mestiçagem. A esse respeito, há duas posições: uma que reafirma a mestiçagem e outra que a nega. A primeira acentua a positividade do mestiço como forma de assegurar a participação social dos negros. A outra posição, ao contrário, afirma a diferença étnica como estratégia de inserção na sociedade mais ampla. Porém essas duas posições são afirmadas dentro de um mesmo processo de invenção da tradição da "pureza" da capoeira baiana, estabelecendo-se então uma disputa acirrada, pela sua intensidade. Essa gradação da "pureza", como veremos, é proporcional à aproximação com a África. Qual seria a capoeira "mais pura", a *Regional* ou a *Angola*? Qualquer capoeirista brasileiro responderia sem pestanejar que é a *Angola*. Assim, é preciso também investigar os motivos que levaram à difusão dessa tradição inventada da "pureza" da *capoeira Angola*.

Os dois mestres baianos criam um mito de origem para a capoeira que a coloca como negra, vinculando-a diretamente às lutas dos escravos por sua liberdade. Estamos longe, portanto, daquele outro mito de origem criado pelos intelectuais cariocas da virada deste século, que ligava o advento da capoeira às lutas dos brasileiros contra os portugueses durante o processo de independência do país.

No entanto, enquanto Bimba supõe a ascendência negro-brasileira da capoeira, para Pastinha a capoeira é negro-africana. Dessa forma, se o segundo não admite a fusão da capoeira com outras lutas, *"porque a capoeira apresenta características que a identificam de uma forma indiscutível"*

(Pastinha, 1988:31), o primeiro não vê problemas em "miscigená-la", incorporando a ela movimentos de lutas asiáticas e ocidentais, desde que isso sirva para aumentar sua eficiência.

Alguns estudiosos que abordaram a capoeira baiana, não percebendo criticamente essa "invenção de tradições", acabaram por adotar a perspectiva dos capoeiristas. Luiz Renato Vieira (1990), por exemplo, refere-se à *capoeira Angola* de princípios do século, praticada na cidade de Salvador, como "*tradicional*", enquanto que a *capoeira Regional*, surgida na década de 30 na mesma cidade seria uma capoeira "*racional*", portanto "*moderna*". A *capoeira Angola*, baseada no que o autor considera como "*a ética da malandragem*", seria regida pela noção básica da *mandinga*, enquanto que a *Regional*, em oposição, estaria integrada a um *ethos* caracterizado por uma "*leitura metódica e racional do mundo com vistas ao incremento da eficiência*" (op.cit.,1990:156).

No entanto, Luiz Renato, ao rotular a *capoeira Angola* como "mais tradicional" do que a *Regional*, permanece no nível da etnografia. Seus modelos teóricos (baseados em categorias weberianas de análise) são aplicados mecanicamente à realidade. Ao fazê-lo, o autor não dá conta da complexidade e da dinâmica cultural do mundo da capoeira, resultando daí uma análise pouco flexível, que ignora as relações de poder presentes entre os grupos sociais adeptos dos dois estilos.

Sabemos que não há limites precisos entre o "tradicional" e o "moderno", que são antes de mais nada construções conceituais de grupos, forjados no interior de uma luta política por definições de identidades e diferenças. Nesse processo as tradições serão sempre reinventadas, sendo por isso equivocado pensarmos que a cultura possa permanecer como que cristalizada no tempo e espaço (Cunha, 1988).

Outro problema da análise realizada por Luiz Renato é o de não explicitar a ambigüidade da capoeira, prática cultural popular de origem negra e desenvolvida sob constante repressão mas que soube elaborar estratégias próprias de atuação, desconsideradas pelo autor, que enfatiza tão somente o elemento da cooptação. A própria sobrevivência da capoeira provém dessa trama ambígua, trazendo em seu bojo a mescla de uma atitude rebelde que, aparentemente, opõe a atividade à passividade.

Em outras palavras, penso que as duas modalidades de capoeira constituem, no fundo, duas estratégias possíveis para a inserção social dos negros naquele momento histórico. Assim, na tentativa de interpretar as transformações da capoeira nas décadas de 30 e 40 na cidade de Salvador, prefiro uma abordagem mais flexível que considere o elemento político no contexto das relações interétnicas então vigentes. Se para a capoeira inventou-se um jeito "negro e popular" de transformá-

la em esporte, seria o mesmo, necessariamente, ambíguo. Temos então duas estratégias distintas de segmentos da população negra frente aos brancos:

a) a capoeira “mestiça” representada pela *capoeira Regional*. Embora incorpore elementos de lutas ocidentais, a *capoeira Regional* guarda elementos que reafirmam a identidade étnica negra nas músicas, nos *toques* do berimbau e nos próprios movimentos que, conforme depoimento de mestre Bimba, são provenientes também do *batuque* e do *maculelê* (Rego, 1968:33). Assim, a *capoeira Regional*, ao colocar em contato sistemas de valores distintos e, portanto, construções corporais distintas (os movimentos corporais brancos e os negros), opera uma mediação, criando um campo simbólico ambíguo e ambivalente.

b) a capoeira “pura”, como forma inequívoca de afirmação da identidade étnica. A *capoeira Angola*, em sua própria designação, reafirma peremptoriamente sua origem étnica e, ao “conservar” a construção corporal negra, demarca uma forma culturalmente distinta de jogar capoeira.

No entanto, diferentemente do século XIX, quando a prática da capoeira, tolerada como contravenção ou criminalizada (a capoeira “bárbara”), empurrava os negros para fora da sociedade brasileira, agora, com a capoeira-esporte (a capoeira “civilizada”), os negros estão do lado de dentro, estão “no jogo”. E para jogar, apresentam duas táticas distintas, que propõem duas maneiras diferentes de inserção social.

Mas afinal como era esse jeito “negro e popular” de esportização da capoeira? Para sabê-lo, analisarei sucintamente a trajetória de vida dos dois mestres baianos — considerados pelos capoeiristas brasileiros como seus “heróis culturais” — e suas diferentes propostas para a capoeira-esporte.

“Bimba é bamba!”

Mestre Bimba foi biografado por seu aluno, mestre Itapoan (1979). Para recuperar sua trajetória, além dessa brochura utilizei notícias de jornal publicadas na imprensa baiana e paulistana e

o disco de Bimba, gravado em 1966, acompanhado de um encarte sobre o curso de *capoeira Regional* por ele ministrado.

Bimba, ou Manuel dos Reis Machado, nasceu a 23 de novembro de 1900 no Engenho Velho de Brotas, cidade de Salvador, sendo o caçula de 25 filhos. Seu pai era conhecido nas festas de largo como campeão de *batuque*¹⁰. Aos 13 anos de idade, Bimba empregou-se como estivador, permanecendo na profissão até completar 27. Foi no cais do porto que começou a aprender capoeira com Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Bahiana: "(...) *naquele tempo capoeira era coisa para carroceiro, trapicheiro, estivador e malandros*", lembra o mestre em entrevista a Itapoan (Almeida, 1979:13).

Primeiro disciplinarizador e pedagogo da capoeira, mestre Bimba desenvolveu uma nova modalidade à qual chamou de *capoeira Regional*, "*porque a capoeira nasceu aqui na Bahia, em Cachoeira, Santo Amaro e Ilha de Maré*" (entrevista concedida ao jornal *Diário de Notícias* de 31 de outubro e 1 de novembro de 1965). Essa modalidade consagraria a esportização da capoeira e sua descriminação, pois o reconhecimento oficial da primeira escola recairia sobre o "Centro de Cultura Física e *Capoeira Regional*", dirigido por Bimba, em 1937.

As estratégias de que se serve o mestre para a conquista da legitimidade da capoeira (o que não era tarefa fácil já que os capoeiristas eram considerados criminosos do ponto de vista legal) foram marcadas pela ambigüidade pois era necessário encontrar uma prática que impossibilitasse a repressão e a aplicação da lei (Chauí, 1989). A proposta da *capoeira Regional* oscilou então entre o que poderíamos chamar de um "embranquecimento simbólico" da capoeira, cujo escopo enceta uma certa rebeldia passiva, dissimulada, e a afirmação da etnicidade expressa através de sinais diacríticos que, ao procurarem manter as diferenças entre negros e brancos, exprimem uma determinada atitude ativa, aberta de rebeldia.

Considerando que a capoeira constituiu-se enquanto "*necessidade de defesa dos escravos africanos*", o mestre diz que criou a modalidade *Regional* "*para o fraco se defender do forte*", porque considerava que a *capoeira Angola*, na qual tinha se desenvolvido, "*deixa muito a desejar*" pois "*só mostra danças e acrobacias*" (*Diário de Notícias*, 31 de outubro e 1 de novembro de 1965). Assim, em sua busca da legitimação social da capoeira, Bimba desqualifica aquela na qual fora iniciado (a chamada *capoeira Angola*) e introduz a agressividade de outras modalidades de luta.

¹⁰ - O *batuque* baiano, segundo Câmara Cascudo (1988), era uma modalidade da capoeira. O acompanhamento musical assemelhava-se ao dela, com a utilização de pandeiros, berimbaus e ganzás, além do que entoavam-se cantigas. A luta envolvia dois jogadores por vez, os quais deveriam unir as pernas com firmeza e aplicar rasteiras um no outro. O principal era evitar cair e "*por isso mesmo era comum ficarem os batuqueiros em banda solta, isto é, equilibrados numa única perna, a outra no ar, tentando voltar à posição primitiva*" (Carneiro, Édison, citado por Cascudo, 1988:115).

Dessa maneira, a seu modo, Bimba ritualizou o mito da “capoeira mestiça”, formulado na virada do século XX no Rio de Janeiro. O mestre associou então aos movimentos corporais da capoeira, golpes e defesas de lutas brancas e asiáticas, além de incorporar também passos de folguedos populares de origem negra, como o *batuque*. Numa entrevista concedida ao antropólogo baiano Waldeloir Rego (1968), Bimba diz que para criar a *Regional* “*se valera de golpes de batuque (...) assim como detalhes da coreografia de maculelê, de folguedos outros e muita coisa que não se lembrava, além dos golpes de luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e a savate, perfazendo um total de 52 golpes*” (op.cit., 1968:33) (entretanto, no encarte de seu disco aparecem apenas cerca de 30 golpes).

Nessa miscigenação da capoeira empreendida por Bimba prevalecem as lutas ocidentais, embora ele mencione também o *jiu-jitsu* e o *judô*, artes marciais japonesas. Talvez a explicação para as diferentes dosagens destas lutas na construção da *capoeira Regional* seja que, diante do propósito maior de Bimba (a obtenção da legitimidade da capoeira), o lugar de destaque deveria caber à etnia dominante, os brancos, já que, como mostrou Alcyr Lenharo (1986), durante a vigência do Estado Novo os japoneses, assim como os negros, serão discriminados por ameaçarem o país de “degenerescência racial”. Falando a respeito da política de imigração da época, discriminatória em relação aos japoneses e negros (e também aos judeus), o autor afirma que “*(...) a opção pelo branco europeu significava não somente escapar da velada ameaça de degenerescência asiática, mas também resolver definitivamente o pesadelo da outra, de herança colonial*” (op.cit., 131).

Lembremos que o “embranquecimento simbólico e social” da capoeira baiana já havia sido notado por observadores do começo do século, como Manuel Querino (1955). Bimba atuaria então no sentido de radicalizar esse processo com o intuito de legitimar a capoeira. Luiz Renato Vieira (1990), já citado antes, analisa o que chama de “proposta racionalizante” contida na *capoeira Regional*, a qual baseia-se na noção de “eficiência”. Manifestei já meu desacordo em relação ao eixo central de sua análise mas o autor faz observações pertinentes acerca das características da *capoeira Regional*, considerando-a:

“*(...) resultado de um processo de adequação de categorias técnicas, rituais e simbólicas, via introdução de uma ordem racional no ethos que envolve o jogo, com o objetivo de obtenção da legitimação junto aos setores sociais dominantes de Salvador da primeira metade deste século*” (op.cit., 1990:178).

Em 1918, Bimba iniciou o ensino de capoeira no “Clube União em Apuros”, situado no Engenho Velho de Brotas. Até então não havia escola de capoeira na Bahia, conforme palavras do

mestre em entrevista ao jornal *Tribuna da Bahia* em 18 de novembro de 1972: *"havia roda de capoeira nas esquinas, nas portas dos armazéns, no meio do mato. A polícia proibia e eu, uma certa ocasião, paguei até 100 contos a ela para tocar duas horas"*. Todavia, pouco a pouco, à escola de Bimba começam a afluir universitários como Joaquim de Araújo Lima, mais tarde governador de Guaporé (antigo território brasileiro), através de quem o mestre conseguiu realizar sua primeira apresentação pública de capoeira sem interferência da polícia, no ano de 1924. Segundo Bimba, foi através de Joaquim de Araújo que ficou conhecendo outros estudantes: *"(...) passaram pelas minhas mãos vários governadores, senadores, desembargadores, gente importante na vida pública. Seabra foi um deles. Mas o Dr. Joaquim foi quem iniciou"* (*Tribuna da Bahia*, 18 de novembro de 1972).

Assim, a academia de Bimba (agora localizada no bairro de Tororó) começa a contar com a presença assídua de alunos provenientes das classes médias brancas baianas. As *rodas* de capoeira de rua deixam de ser freqüentadas pelos discípulos do mestre, que apresenta-se agora em exhibições públicas, como a que aconteceu no dia 6 de fevereiro de 1936, quando da inauguração do “Estádio Odeon”, na região central da cidade. Nessa ocasião, ao lado dos *"lances sensacionais do 'box'"* e dos números do *"athleta Haddad que entortou barras de ferro"*, os capoeiras baianos liderados por mestre Bimba dariam uma demonstração da maximização da eficácia dos golpes, agora sistematizados, desse *"esporte genuinamente nacional"*, literalmente *"para inglês ver"*:

"'Bimba' é bamba! gritavam das galerias quando 'mestre' Bimba subiu ao tablado com o seu adversário Henrique Bahia. Numa fila, cidadãos norte-americanos, depois de apreciarem como conhecedores o 'box', mostravam interesse em ler as 'letras' do desporto nacional. E 'Bimba' as escreveu, magistralmente... Depois de vários minutos de jogo, cadenciado, cheio de passes de agilidade e de contorsões felinas, 'mestre Bimba' projectou em grande estylo o seu adversario ao chão, sob applausos calorosos com um pontapé no peito (...)" (grifos meus) (jornal *O Estado da Bahia*, 7 de fevereiro de 1936).

Como vemos aqui, a capoeira de Bimba, restrita a espaços fechados e representada como um “desporto nacional”, parte em busca da adesão de outras classes sociais, conseguindo inclusive atrair a atenção internacional, através do turismo (no caso da notícia acima, a capoeira é admirada por “cidadãos norte-americanos”). No início da década de 30, mestre Bimba, como já relatei, realiza uma exibição de capoeira no palácio governamental da Bahia, convidado pelo então interventor federal do estado, recebendo pouco depois autorização oficial para abrir sua academia (vale lembrar porém que tanto Bimba como Pastinha na Bahia, Sinhozinho no Rio de Janeiro e, possivelmente outros capoeiristas do país já ensinavam capoeira clandestinamente).

Há algumas semelhanças entre mestre Bimba e os capoeiras e intelectuais cariocas de princípios deste século. Em dois depoimentos prestados aos jornais baianos *Tribuna da Bahia* (18 de

novembro de 1972) e *Diário de Notícias* (31 de outubro e 1 de novembro de 1965), mestre Bimba explica que em 1928 já havia finalizado a criação da nova modalidade de capoeira, a *Regional*, “*que é o batuque misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente*”. O mestre nos faz ainda um esclarecimento importante, que nos fornece uma pista para o aparente hiato entre as tentativas de esportização da capoeira no Rio e na Bahia: Bimba diz que “*introduziu ensinamentos dos livros de jiu-jitsu, judô e livre*”, aproveitando apenas a *ginga da Angola* e acrescenta que a *Regional* poderia ser disputada sem berimbau e pandeiro¹¹.

Repetindo uma afirmativa feita por Coelho Neto em 1928, Bimba ressalta que a capoeira deveria ser ensinada “*nos colégios e quartéis*”. O mestre demonstrava assim ter travado algum conhecimento com as propostas dos intelectuais e mestres cariocas do período, que possivelmente o inspiraram na criação de sua *capoeira Regional*. É provável que Bimba tenha tido acesso ao pensamento ilustrado sobre capoeira produzido no Rio de Janeiro através de seus discípulos universitários. Parece que o mestre chegou mesmo a visitar o Rio de Janeiro por volta de 1928. Aliás, também nessa cidade, como vimos, desde o final do século funcionavam escolas de capoeira, ainda que clandestinamente:

"(...) as escolas de capoeiragem multiplicavam-se nesta cidade (...), desde a dos caxinguelês, meninos que iam à frente das maltas provocar bairros inimigos, até a dos mestres que serviam para exercícios preparatórios; esses cursos regulares funcionavam conhecidos, sendo os mais frequentados o da Praia do Flamengo, o do Morro da Conceição, o da Praia de Santa Luzia" (Moraes Filho, 1893/1979:260).

Porém, além do confinamento da prática da capoeira às escolas, mestre Bimba reedita também os espetáculos públicos, já iniciados no Rio de Janeiro de começos do século, onde se realizavam confrontos entre capoeiras e entre estes e lutadores de *jiu-jitsu* ou *luta livre*. Além da já citada apresentação de Bimba e seus alunos em Salvador no “Estádio Odeon” em 1936, ocorreram outras pelo Brasil afora. Com o intuito de divulgar a *capoeira Regional* o mestre vem a São Paulo em 1949, acompanhado por nove capoeiristas que se exibem no ginásio de esportes do Pacaembu, enfrentando-se com atletas de luta-livre. O jornal paulistano *A Gazeta Esportiva* cobre o evento e elogia a “*regeneração*” de mestre Bimba, cujos alunos são “*médicos, engenheiros, advogados e estudantes*”, além de mencionar sua capoeira como “*civilizada*”, que nada deixa a dever ao *box*, à

¹¹ - Conta-se que mestre Bimba, durante as décadas de 30 e 40, teria retirado o atabaque das *rodas* para tentar desvincular a capoeira do candomblé. Tal atitude do mestre é exemplar no que respeita à ambigüidade de sua conduta, à qual já me referi antes, podendo ser interpretada como uma estratégia para evitar a repressão, sem significar uma desqualificação desse culto afro-brasileiro do qual, inclusive, Bimba participava como *ogã* (cargo masculino responsável pelos atabaques) num terreiro de candomblé Angola pertencente a uma de suas mulheres, que era mãe-de-santo. Em seu disco, gravado na década de 60, o atabaque faz parte da orquestra musical da capoeira, lado a lado com o berimbau e o pandeiro, e o coro traz vozes femininas diversas, resultando num timbre de qualidade vocal comparável aos responsórios do candomblé e de outras manifestações culturais negras.

luta-livre ou ao *jiu-jitsu* (7, 8 e 12 de fevereiro de 1949). Em geral, o resultado das lutas, travadas ao longo de uma semana, foram favoráveis aos capoeiristas, como o leitor pode constatar a seguir:

"Na luta final da noite, Clarindo, que vem fazendo alarde das suas qualidades capoeirísticas, derrotou Godofredo (luta-livre) no terceiro assalto por nocaute, com um 'rabo de arraia', que atingiu com precisão a nuca do contendor, que desmaiou" (jornal A Gazeta Esportiva, 14 de fevereiro de 1949).

Em julho de 1953 Bimba vai ao Rio de Janeiro, sendo recebido pelo então presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete, onde realiza demonstrações de capoeira. Nessa ocasião, Getúlio exaltaria a capoeira, conforme já vimos, como a “*nossa luta nacional*”.

É possível, portanto, notar uma certa proximidade entre algumas idéias e práticas da capoeira carioca do começo do século e a capoeira baiana da década de 30. Em ambas ressalta a preocupação em difundir a prática da capoeira como um esporte, embora esta seja representada de forma totalmente diversa.

É evidente a vinculação entre a capoeira e a educação física, presente intensamente nessas duas propostas de capoeira. No entanto, neste particular Bimba avança em relação a Coelho Neto, ao implantar uma pedagogia de ensino para a capoeira. A *Regional* estabelece uma formalização do saber e de sua transmissão que, tornados explícitos, possibilitaram a ampliação do espectro de praticantes. Conforme salienta Luiz Renato, se a capoeira anterior a Bimba era “*designada geralmente pelas expressões ‘vadiação’ ou ‘brincadeira’, denotando um espírito lúdico e irreverente, a capoeira criada por mestre Bimba procurou identificar-se por denominações do tipo ‘cultura física’ (...) ou ‘defesa pessoal’*” (Vieira, 1990:195). Assim, a julgarmos pelo regulamento afixado na parede da academia do mestre, a *Regional* busca a formação do atleta, que deve abster-se do álcool e do fumo e, ao invés das informais *rodas* dos domingos, deve praticar cotidianamente os exercícios fundamentais (*op.cit.*,:200).

O curso de *capoeira Regional* compõe-se de quatorze lições, que se baseiam no aprendizado do *gingado*, “*parte mais importante da capoeira, ponto de partida de todas as aquisições futuras*” (encarte do disco *Curso de Capoeira Regional*: p.1) e de algumas sequências básicas (até hoje tal método, com algumas variações é utilizado nas academias). Nas décima e décima-primeira lições é introduzida a *cintura desprezada*, isto é, os balões ou *golpes ligados*, que possibilitam ao capoeirista livrar-se de eventuais situações de agarramento durante o jogo. Esse é talvez o aspecto mais polêmico da *Regional* (Vieira, 1990:180), já que até então os capoeiristas não se tocavam durante a luta, apontando-se aí a influência que essa modalidade de capoeira teria sofrido por parte de outras lutas como o *box*, o *jiu-jitsu* e a *luta livre*, dentre outras.

A duração do curso de mestre Bimba variava de seis a doze meses com aulas de uma hora, três vezes por semana. Depois disso, a etapa seguinte eram os chamados “cursos de especialização”, onde a tônica era militarista (Bimba promoveu também seus cursos em colégios e quartéis do exército e da polícia militar), pautando-se nos treinamentos dos capoeiristas para combates reais (*op.cit.*,186). Ao longo de dois meses havia a preparação dentro da academia e depois chegava a fase das “emboscadas”, quando os capoeiristas realizavam exercícios por um mês nas matas da chapada do Rio Vermelho, bairro de Salvador. Finalmente, havia também o treinamento de defesas contra armas brancas e revólver.

Ao final de cada etapa do curso aconteciam os rituais solenes de “formatura”, como Bimba os chamava. O pesquisador Waldeloir Rego (1968), já citado, esteve presente a um deles:

"Mestre Bimba, com um apito que jamais afasta, abre a festa, explicando a sua razão de ser aos convidados e aos que vão se formar, que por sua vez estão trajando camisa branca olímpica de algodão, calça de algodão ou linho, justa ou folgada e basqueteira de borracha branca. Finalizando passa a palavra ao paraninfo da turma que é sempre um discípulo já formado que faz a sua oração dentro da temática da capoeira" (op.cit.,286).

Seguem-se demonstrações de jogos de capoeira entre “calouros” e “formados”. O ápice do ritual consiste no convite às madrinhas dos formandos para que coloquem no peito de seus afilhados as medalhas e em seu pescoço o lenço (“esguião de seda”, como o chamava Bimba) correspondentes aos seus respectivos graus de aprendizado. O ritual finaliza com o “tira-medalha”, quando os novatos passam por uma “prova de fogo”, ao entrarem na *roda* com capoeiristas mais habilitados que devem, com um golpe aplicado com o pé, tentar tirar a medalha do recém-formado.

O lenço azul era obtido após a conclusão do curso de *Regional*, o vermelho ao fim da primeira especialização e por fim o amarelo após a segunda especialização. Mestre Bimba explicava que adotara o lenço como símbolo porque *"antigamente a grande defesa do capoeirista contra navalhada no pescoço era o uso de um lenço chamado esguião, que era de seda pura importada [e] a navalha não corta a seda pura"* (*op.cit.*,286).

Como vemos mestre Bimba, para legitimar socialmente a capoeira, transpõe práticas e rituais acadêmicos (formatura, paraninfo), religiosos (batizado, padrinhos e madrinhas) e militares (as medalhas) para o mundo da capoeira¹². Todavia, a esses sinais de “passividade”, “cooptação”, opõe-se outro representado simbolicamente pelo “esguião de seda”, que se transforma num símbolo da “capoeira-luta” do passado, adquirindo então um significado de confrontação, ironicamente

¹² - Observamos algo semelhante no que respeita ao universo do samba da cidade do Rio de Janeiro pois é aí que, na década de 20, se iniciaria a fundação das primeiras “escolas de samba”.

relacionado às navalhas dos capoeiras cariocas, cuja lembrança teimosa a invenção da tradição da capoeira baiana operava para esmaecer.

Há ainda outra observação a fazer. Nesta pedagogia “negra e popular” da capoeira, a avaliação do progresso dos alunos lembra um processo iniciático. Por isso, o ritual do batismo é um dos pontos altos de seu aprendizado. Nessas ocasiões, é comum que os capoeiristas recebam um “nome de capoeira”, pelo qual passarão a ser chamados.

Em seu projeto didático, mestre Bimba empreende também a uma sistematização dos *toques* de berimbau (considerado como o principal instrumento musical da capoeira), criando uma metodologia para seu ensino. Em seu disco *Curso de Capoeira Regional* o mestre, exímio tocador de berimbau, gravou em um dos lados os sete *toques* da *Regional: São Bento Grande, Cavalaria, Benguela, Santa Maria, Iúna, Idalina e Amazonas*. Como veremos no último capítulo, quando analisarei os movimentos corporais da capoeira, a cada toque corresponde um tipo de jogo específico.

Apesar do árduo empenho de Bimba para a difusão da capoeira em seu estado natal, no mês de janeiro de 1973 o mestre mudou-se de Salvador para Goiânia “*por necessidade financeira*”. Desgostoso, lamentou a falta de apoio oficial:

“O que me derem agora na Bahia não me fará ficar. Não me interessa mais. O que não tiver em Goiânia, terei no cemitério. A Bahia só pra passear. Os governos daqui nunca me deram um palito. Eu precisava ter um centro para ensinar no entanto fiz uma escola no Nordeste de Amaralina à força do meu braço. Ninguém me ajudou. E eu conheço o folclore como ninguém. Ir para Goiás é uma necessidade financeira” (Tribuna da Bahia, 18 de novembro de 1972).

Com ele foram suas duas mulheres, dona Nair e dona Alice, acompanhadas de quatro de seus dez filhos. Recebera uma proposta de um aluno seu, o professor Osvaldo Souza, para ensinar capoeira na Escola Superior de Educação Física de Goiânia. No entanto, desentendimentos posteriores entre Osvaldo e Bimba acabaram por frustrar os sonhos do velho mestre.

No dia 5 de fevereiro de 1974, Bimba, então com 74 anos, morreu no Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Goiânia, vítima de um derrame cerebral, algumas horas depois de ter realizado uma demonstração de capoeira no Clube dos Funcionários Públicos de Goiás. “*No seu enterro o seu aluno Jaci Fernandes Sobrinho tocou o berimbau preferido do mestre e o colocou junto ao seu corpo. Seus filhos: Dermeval (16 anos) e Manoel (13 anos) jogaram capoeira pela última vez frente ao pai*” (Almeida, 1979:68). Na Bahia as academias de capoeira fecharam suas portas por sete dias em homenagem ao mestre. Em julho de 1978 seus restos mortais foram transladados para Salvador.

“Pastinha já foi à África, pra mostrar capoeira do Brasil”

O outro “herói cultural” da capoeira brasileira ficou conhecido como mestre Pastinha. Apesar de sua fama no meio da capoeira ele nunca foi biografado. Para percorrer a trajetória de sua vida, reuni dados coletados a partir de entrevistas concedidas por ele à imprensa, gravações de seus depoimentos e músicas contidos no disco *Mestre Pastinha e sua Academia* (1969) e, finalmente, informações de seu livro *Capoeira Angola* (1964).

Vicente Ferreira Pastinha nasceu a 5 de abril de 1889 na cidade de Salvador. Quando menino, tinha um rival que lhe batia sempre que saía à rua. Um dia um “*velho africano*”, penalizado diante de sua situação, chamou-o e disse: “*Você não pode com ele, sabe, porque ele é maior e tem mais idade. O tempo que você perde empinando raia, vem aqui no meu cazuá que vou lhe ensinar coisa de muita valia*” (Revista *Realidade*, 1967:81). Assim, entre 8 e 10 anos de idade esteve em contato com o mestre de capoeira Benedito, “*um preto natural de Angola*” (Pastinha, 1988:12), com quem iniciou-se no aprendizado da luta.

Aos 12 anos, em 1902, ingressou na escola de aprendizes da Marinha onde aprendeu “*esgrima, florete, carabina e ginástica sueca*” (entrevista de Pastinha ao jornal *Tribuna da Bahia*, 14 de janeiro de 1973). Foi lá que começou a ensinar capoeira para os colegas e, quando “*deu baixa*” aos 20 anos, abriu sua primeira escola num salão que era sede de uma oficina de ciclistas, localizado no Mirante do Campo da Pólvora, cidade de Salvador. A escola permaneceu aberta nesse local entre 1910 e 1922, quando a oficina mudou-se para o Cruzeiro de São Francisco.

No Mirante, seus alunos eram artesãos em diversos ofícios, como podemos depreender de seus apelidos: João Carpina e Zeca Alfaiate, por exemplo. Pouco a pouco porém, a clientela de Pastinha diversificou-se. Segundo o mestre, quando mudaram para a nova casa no Cruzeiro, o número de praticantes ampliou-se pois havia quatro repúblicas de estudantes nos arredores, os quais passaram a frequentar as aulas: “*(...) ensinei a muito estudante de Direito, Farmácia, Medicina, de quase todas as profissões*” (jornal *Tribuna da Bahia*, 14 de janeiro de 1973). Observamos assim a introdução paulatina no mundo da capoeira baiana de pessoas provenientes das classes médias e abastadas de Salvador, na figura dos estudantes universitários, fato também apontado anteriormente quanto à academia de mestre Bimba.

No entanto, Pastinha não sobrevivia unicamente do ensino de capoeira. Paralelamente às aulas, era pintor de quadros a óleo. Numa entrevista conta que “*quando sua arte negava sustento*”

trabalhava como engraxate, carpinteiro, jornaleiro, garimpeiro e até mesmo segurança em “*casa de jogo*” (Revista Realidade, 1967). Aliás, sobre esse último emprego, Pastinha diz que mesmo sendo capoeirista carregava consigo um “*facãozinho de doze polegadas e de dois cortes*” e lembra-se do episódio em que um amigo seu veio lhe pedir que tomasse conta de seu cassino. Foram então à polícia para conseguir a licença. Lá chegando, o delegado de polícia desdenhou do “*fedelho*”, duvidando de sua capacidade para atuar como “*leão-de-chácara*”. Perguntou-lhe então seu nome e, ao verificar que se tratava de Pastinha, exclamou surpreso: “*Ah! Então você que é o valentinho que eu tenho aqui no meu distrito e que eu só conhecia das cartas de queixa?*” Nesse momento, o capoeirista recorda que murmurou para si próprio: “*Pronto! Tô preso!*” (depoimento reproduzido no disco *Mestre Pastinha e sua Academia*).

Num tempo de proibição da capoeira, a presença dos policiais era uma constante entre os capoeiristas, interrompendo sua *vadiação*¹³, dispersando-os e tomando seus berimbaus. Sobre seus enfrentamentos com a polícia, Pastinha relata que “*(...) eles sabiam que eu jogava capoeira, então queriam me desmoralizar na frente do povo. Por isso, bati alguma vez em polícia desabusado, mas por defesa de minha moral e do meu corpo*” (Revista Realidade, 1967:81).

No ano de 1941, conforme palavras do próprio mestre, sua vida mudou. Numa ocasião, a convite de seu aluno Aberrê, foi a uma *roda* de capoeira no bairro da Gengibirra, em Salvador. Lá todos os domingos reuniam-se os capoeiristas baianos para *vadiarem*. Ao vê-lo jogar, o famoso mestre Amorzinho (que era guarda civil) “entregou-lhe” o comando da *roda*, além de oferecer-lhe uma academia para que a dirigisse. Pastinha diz que ia recusar a oferta mas outros mestres insistiram e o levaram a aceitar o encargo. Dessa maneira, quatro anos após a abertura do “Centro de Cultura Física e *Capoeira Regional*” de Bimba, Pastinha funda seu “Centro Esportivo de *Capoeira de Angola*”, no Largo do Pelourinho.

Lá o mestre passou a ensinar a modalidade de *capoeira Angola*. A origem dessa designação é obscura. Embora vários mestres baianos que se iniciaram na capoeira antes do advento da *Regional* atribuam uma anterioridade ao termo (inclusive lembrando, de forma um tanto provocativa, que Bimba era um eminente “*angoleiro*”), parece que com Pastinha a expressão passou a ser mais

¹³ - Este era o termo usado pelos antigos capoeiras baianos para designar o que hoje chamamos de “jogo de capoeira”. Há aqui uma inversão dos valores hegemônicos já que, através da posituação dos termos *vadiação* e *vagabundo* (Pastinha dirá num tom elogioso que a capoeira “*é uma coisa vagabunda*”), valoriza-se o ócio em detrimento do trabalho regular. Ao estudar os malandros do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, Salvadori (1990) também nota esta posituação da “*vadiagem*”, o que a autora interpreta como resquícios da luta por autonomia e liberdade travada pelos negros da cidade do Rio de Janeiro em finais do século passado contra sua incorporação arbitrária ao mundo do trabalho disciplinado.

utilizada, pois ele chamou assim ao estilo de capoeira que ensinava para diferenciá-lo daquele desenvolvido por Bimba.

Em suas entrevistas com mestres da geração de Pastinha, Vieira (1990) também observa que a expressão "*capoeira Angola*" vulgarizou-se após o advento da *Regional* para diferenciá-la desta última modalidade, pois até então os velhos capoeiristas referiam-se à sua prática como "capoeira" simplesmente ou *vadiação*. Todavia, o estudioso da cultura baiana Manuel Querino, já mencionado antes, escrevendo em 1916, fala do "*Angola*" como o "*tipo completo e acabado do capadócio e o introdutor da capoeiragem na Bahia*" (*op.cit.*,1955:73). No entanto, as fontes históricas sobre a capoeira no Rio de Janeiro do século XIX e do alvorecer do século XX utilizam tão somente a expressão "capoeira".

Bem, de qualquer maneira, o que mais importa não é tanto saber como surgiu o termo mas procurar interpretar a maneira como ele foi reapropriado por um determinado segmento dentro da capoeira e utilizado como sinal diacrítico para opor-se a outro, identificado com a *capoeira Regional* Baiana, no interior de um contexto histórico determinado. Embora represente a capoeira também como um esporte, Pastinha procurou conservá-la "pura", repudiando a "mestiçagem" da luta encetada por Bimba.

Há uma evidente insistência de Pastinha quanto à vinculação da capoeira com a luta dos escravos pela liberdade. Ele lembra que "*esse jeito de lutar de brincadeira, como ainda fazemos hoje, era a maneira do escravo se exercitar, disfarçando-se de bailarino na frente do feitor*", e acrescenta enfaticamente, "*capoeirista é mesmo muito disfarçado, ladino e malicioso. Contra a força, só isso mesmo. Está certo*" (*Realidade*, 1967:80).

O mestre frisa que a síntese de suas idéias acerca da luta encontra-se em três palavras escritas num quadro que afixara na porta de sua academia: "*Angola, capoeira, mãe*". E, logo abaixo, escrevera: "*Mandinga de escravo em ânsia de liberdade; seu princípio não tem método; seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista*" (*Revista Realidade*, 1967:79). Unindo a herança africana com a luta contra a escravidão travada pelos negros cativos no Brasil, Pastinha afirma que "*a capoeira é brasileira, é nacional, é patrimônio nacional [pois] a mandinga do escravo é africano-brasileira, porque dos africanos no Brasil*" (*Tribuna da Bahia*, 15 de setembro de 1981).

Para assegurar a "pureza" da *capoeira Angola*, Pastinha iria "reafricanizá-la", criando um mito de origem para a mesma que a ligaria uma Angola "mítica". Em várias oportunidades, o mestre reafirma a raiz africana da luta, que teria sido trazida ao Brasil pelos escravos provenientes daquela região, sendo que na Bahia estes teriam-se notabilizado em sua prática. Daí, explica o mestre, a

designação "*capoeira Angola*". Entretanto, continua Pastinha, em sua terra nativa a capoeira recebia o nome de "dança da zebra", também conhecida como *N'Golo*. Essa dança era um ritual de iniciação feminina que marcava a passagem da adolescência para a idade adulta, durante o qual os homens lutavam como zebras, sendo que, aos vencedores cabia-lhes escolher a mulher que desejassem. Ele destaca também que alguns *toques* de berimbau são "*legítimos e originários da África*", tais como: *São Bento Pequeno, São Bento Grande, Santa Maria, Angola, Cavalaria, Panha laranja no chão tico-tico e Essa cobra me morde senhor São Bento* (depoimento de Pastinha à revista *Realidade*, 1967 e ao jornal *Diário de Notícias*, 31 de novembro e 1 de dezembro de 1965)¹⁴.

Em seus depoimentos, os dois mestres, como bons capoeiristas que eram, portavam-se com extrema cautela um em relação ao outro. Bimba declarou a um repórter que "*ouvira falar*" de Pastinha em 1945 e, embora tenham-se encontrado algumas vezes desde então, não obstante suas grandes divergências, "*nunca falaram em capoeira*" (*Diário de Notícias*, 31 de outubro e 1 de novembro de 1965).

Por sua vez, Pastinha chegou a convidar mestre Bimba para visitar sua academia a fim de que visse "*seus meninos vadiarem*", pois, segundo ele, "*não existe nenhum ressentimento entre nós nem rivalidade, pois ambos ensinamos a mesma modalidade de capoeira*" (*idem, ibidem*). No entanto, Bimba declinou do convite: "*eu não fui lá e nem ele veio cá*". Não consta que eles tenham jamais jogado juntos em alguma *roda*, embora certamente não tenha faltado oportunidade para tanto. Numa ocasião, o jornal *Diário de Notícias* chegou a anunciar uma luta entre os dois maiores mestres baianos mas o embate ficou apenas no título da reportagem: "*Bimba versus Pastinha: duelo de idéias na capoeira*" (31 de outubro e 1 de novembro de 1965).

Muito embora, como já mencionei, Bimba e Pastinha sejam unânimes em minorar a importância da capoeira do Rio de Janeiro, ambos, em suas declarações, sutilmente procuram desqualificar um ao outro. Na opinião do primeiro, Pastinha não tivera mestre e aprendera capoeira "*de oitiva*", tendo-se tornado mestre depois que ele ensinava havia já trinta anos. Sua principal divergência, continua Bimba, "*é que ele diz que a capoeira veio de Angola e eu digo que veio da senzala de Cachoeira sendo, portanto, Regional*" (*idem, ibidem* e *Tribuna da Bahia*, 7 de fevereiro de 1974).

¹⁴ - Parece que foi Câmara Cascudo quem falou a primeira vez e de forma um tanto superficial numa suposta relação entre a dança *N'golo* e a capoeira, em seu *Dicionário de Folclore Brasileiro*, publicado em 1954. No entanto, a idéia de vincular a origem da capoeira brasileira àquela dança angolana — criando assim um mito de origem africano para a mesma — foi rapidamente apropriada por aqueles capoeiristas interessados em reafirmar a "tradição" africana da luta.

Enquanto isso, a postura de Pastinha é de afirmar que *"a capoeira é uma só"* (isto é, a *capoeira Angola*), ignorando a modalidade criada por Bimba, pois *"ele é tão angoleiro quanto eu"*. Porém, numa entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Bahia* em 14 de janeiro de 1973, declara que *"se Bimba diz que Angola tem apenas 9 golpes, ele está confessando a sua verdade, de que não teve um bom mestre. A Regional foi ele que adaptou mas a de Angola tem séculos, o Brasil nasceu com ela"*. Note-se que aqui Pastinha reconhece a existência da *Regional*, embora assuma o papel de guardião da “tradição” da capoeira. Talvez devido a essa sua obstinação de “manutenção das raízes”, Pastinha angariaria a simpatia de parte da intelectualidade baiana, também comprometida em realçar a africanidade da cultura brasileira, particularmente a baiana, como Carybé, Mário Cravo e Jorge Amado (que aparece inclusive abraçado a Pastinha no livro deste último).

Em 1964 Pastinha publica seu livro *Capoeira Angola*. Nele afirma que sua principal intenção ao escrevê-lo era *"(...) dar uma idéia panorâmica acerca das possibilidades que a capoeira oferece como meio de defesa pessoal e desenvolvimento físico"* (op.cit.,1988: “Algumas Palavras”). Explica que a *capoeira Angola* é uma modalidade esportiva de luta com características próprias que a distinguem de outras lutas (*jiu-jitsu, box, luta-livre*, etc), constituindo-se num meio de defesa e ataque que possui grandes recursos graças à força muscular, flexibilidade nas articulações e extraordinária rapidez. O mestre diz ainda que a capoeira, além de preparar o aluno para a disputa de uma luta, visa também desenvolver *"um verdadeiro estado de equilíbrio psico-físico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista"*. O aprendiz, o qual pode se iniciar na capoeira com qualquer idade, deve saber manter-se *"calmo"*, *"tranquilo"* e *"calculista"* (Pastinha, 1988:31,32).

O mestre arrola então alguns conhecimentos básicos — os *"fundamentos"*¹⁵ — necessários à prática da *Angola*. Frisando que a capoeira *"é luta violenta"*, Pastinha adverte para a impossibilidade da aplicação plena de seus golpes durante as demonstrações esportivas, em virtude da violência intrínseca a seus movimentos:

"(...) a capoeira ou é 'jogada' pra valer, com suas sérias consequências, saindo dos limites esportivos, ou para demonstrações onde os golpes, em movimento mais ou menos lento, passam perto, raspando ou são freados perto do alvo escolhido" (Pastinha, 1988:27,28).

Durante a movimentação dos capoeiristas apenas suas mãos e seus pés devem tocar o chão. Os principais golpes da *capoeira Angola* são: *cabeçada, rasteira, rabo de arraia, chapa de frente, chapa de costas, meia-lua e cutilada de mão*. Contudo os golpes apresentam inúmeras variações de

¹⁵ - Também o “povo-de-santo” do candomblé chama aos ensinamentos básicos da religião de “fundamentos”. Nessa pedagogia iniciática “fundamento” tem o sentido de segredo da força, que traz o *axé*, isto é, a energia sagrada manifestada.

acordo com a posição dos jogadores ou a região do corpo a ser atingida. Aqueles mais perigosos são aplicados com os pés e podem ser fatais. A cabeça deve estar sempre protegida, cabendo ao capoeirista precaver-se constantemente contra seu adversário, "*procurando descobrir, a tempo, suas intenções ou manhas*" (Pastinha, 1988:52).

Há aqui um ingrediente fundamental que torna a luta de capoeira mais perigosa, de acordo com os ensinamentos do mestre. Trata-se da malícia (ou, como dizem os capoeiristas, da *mandinga*). Notemos aqui que essa noção é altamente politizadora na medida em que, inspirada na surpresa do ataque, subverte as hierarquias e institui um contra-poder. No último capítulo o leitor terá mais informações a esse respeito. Ressaltando que na *ginga* encontra-se a extraordinária malícia da capoeira, Pastinha nos descreve, com grande acuidade, no que consiste essa técnica:

"(...) o capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa 'ginga' maliciosa e desconcertante" (Pastinha, 1988:34).

Várias declarações de mestre Pastinha são perpassadas por uma visão de mundo que não dissocia a matéria do espírito. Em sua concepção de esporte, corpo e alma estão indissolivelmente ligados pois para ele "*o bom capoeirista é aquele que se deixa movimentar pela alma*", a prática da capoeira "*exige um certo misticismo*", "*Deus deu a capoeira aos africanos*", "*a capoeira Angola é uma religião e o mestre de capoeira é o sumo sacerdote*", ou ainda "*todo capoeirista é cabalístico próprio, para o bem ou para o mal*". Mais uma vez evidencia-se aqui o caráter iniciático da pedagogia dessa capoeira feita esporte de um jeito "negro e popular". Dessa forma, ao tentar "reafricanizar" a luta, Pastinha introduziria uma dimensão mágica que a sacralizaria. Assim, embora critique a "capoeira mestiça" de Bimba que incorporou, dentre outros, alguns movimentos das artes marciais orientais, tal integração entre corpo e espírito nos remete ao mesmo campo das lutas asiáticas, com as quais essa concepção de capoeira formulada por Pastinha tem um *ethos* comum, ambas tendo sua origem associada a caminhos (*dô*) espirituais.

Em sua entrevista ao jornal *Diário de Notícias* de 31 de novembro de 1965, o velho mestre, então com 76 anos e quase cego, revela aquele que era o seu maior sonho: ir à África, esperando que Deus lhe conservasse um pouco da vista "*para então ver Angola de perto*". Ele teve seu desejo realizado quando integrou a delegação que se apresentou no I Festival Mundial de Artes Negras de Dakar (Senegal), realizado entre os dias 1 e 30 de abril de 1966, o qual congregou 36 países. O organizador da apresentação brasileira, Haroldo Costa, afirmou no colóquio de abertura que sua intenção havia sido mostrar como o Brasil, a partir de suas raízes africanas, criara uma cultura

peculiar, “*sem desmentir ou negar as suas origens mas sem com elas confundir-se*” (jornal *A Tarde*, 21 de maio de 1966).

Dessa forma, explica Costa, a primeira parte do espetáculo seria composta por uma apresentação “*do grupo de capoeira do mestre Pastinha com os seus ritmos primitivos de Angola, fundamentando canções onde palavras africanas e portuguesas se misturam de maneira completa, acompanhadas por instrumentos herdados da África Negra, tais como o berimbau, o reco-reco e o agogô*” (*idem, ibidem*). Além dos capoeiristas baianos, a delegação brasileira contava também com mãos-de-santo, como Olga de Alaketo, sambistas e cantores como Clementina de Jesus, Elizete Cardoso e Ataulfo Alves. O jornal *Diário de Notícias*, em sua edição de 22 de junho de 1966, é enfático quanto à repercussão alcançada pela capoeira baiana com a apresentação no Teatro Daniel Sorano, frente a uma platéia estimada em vinte mil pessoas, as quais “*(...) ficaram estupefatas com os passos dos nossos 'capoeiras' e com o ritmo convidativo dos berimbaus baianos*”.

Em 1971 o prédio número 19 do largo do Pelourinho, onde funcionava o “Centro Esportivo de *Capoeira Angola*” (hoje o mesmo prédio abriga o restaurante do SENAC) foi fechado para reformas e Pastinha, já cego e quase parálítico, acabou sendo despejado sem receber nenhuma indenização. Além disso, nada do material de que dispunha (alguns bancos de madeira, armários, amplificador, alto-falante, microfone e material de capoeira) foi a ele devolvido. No ano seguinte, com a ajuda do escritor Jorge Amado, seu amigo pessoal, o mestre conseguiu uma pensão vitalícia do governo da Bahia, no valor irrisório de um salário mínimo, com a qual teria que suprir as necessidades de sua mulher, três filhas e netas (além de suas filhas, criou mais quinze crianças). Em entrevista ao jornal *Tribuna da Bahia* de 7 de fevereiro de 1974, Pastinha revelaria o descaso das autoridades baianas, as quais não lhe haviam providenciado outro lugar para ensinar.

Apenas em março de 1979, por insistência de sua mulher Maria Romélia de Oliveira, vendedora de acarajés, e em virtude da influência pessoal de alguns intelectuais baianos que Pastinha reabriria sua academia numa sala de um casarão da rua Gregório de Matos. O mestre, auxiliado por seus discípulos João Pequeno, João Grande e Ângelo, responsáveis pela parte prática das aulas, continuaria a falar sobre os *fundamentos* da capoeira, inclusive corrigindo seus alunos “*pelo som da queda no taboado*” (jornal *Tribuna da Bahia*, 15 de setembro de 1981).

Porém, em fins de 1979 mestre Pastinha sofre um derrame cerebral e, após um ano de internação num hospital público, é recolhido ao Abrigo D. Pedro II, onde viria a falecer aos 92 anos, a 14 de outubro de 1981. Segundo depoimento de um jornalista que acompanhou o enterro, ao qual compareceram alguns de seus alunos e de mestre Bimba, “*(...) a última homenagem da capoeira, que*

foi praticamente a vida do mestre, foi prestada quando se interrompeu o cortejo, já dentro do cemitério e foram tocados acordes num berimbau por alguns minutos. E tudo prosseguiu como se ele não fosse uma pessoa importante para a cultura da Bahia” (Tribuna da Bahia, 14 de novembro de 1981).

Os estilos Angola e Regional: duas opções para a capoeira-esporte negra

A invenção da tradição da capoeira baiana interessou diferencialmente a negros e brancos. Aos brancos ela foi importante para controle do “perigo negro”, obtido através de uma certa forma de exercício positivo do poder que incidiria sobre o social e o simbólico..

A eleição da capoeira baiana como a “mais pura”, porque “mais africanizada”, supõe a existência de capoeiras “impuras”, não valorizadas e, portanto, mais sujeitas à repressão. Infelizmente não há dados disponíveis sobre a capoeira das cidades do Rio de Janeiro e de Recife (esta última é considerada também um de seus centros históricos, ao lado do Rio e Salvador) para as décadas de 30 e 40 deste século mas é provável que tenha sido mais difícil a conquista de seu reconhecimento social.

Ou seja, do ponto de vista do poder, a capoeira “legítima”, socialmente falando, não será aquela do “negro desordeiro”, antigo componente das maltas cariocas agora reatualizado na figura do “malandro” que foge ao trabalho disciplinado, mas a capoeira do negro baiano que, para obter a discriminação da luta, acaba por desqualificar esse mesmo “malandro” (tanto do Rio de Janeiro quanto de Salvador). Inventa-se, assim, a “tradição” da capoeira baiana e nega-se a capoeira carioca como tradição¹⁶.

Aos negros porém, essa tradição inventada talvez tenha interessado na medida em que se constituía numa clara demonstração de força, expressa pela sobrevivência de uma manifestação “legitimamente africana” na cidade de maior concentração de população negra do país. E aos negros baianos, especificamente, porque aumentava seu prestígio em relação aos do Rio de Janeiro e do resto do país.

¹⁶ - Segundo Hobsbawm (1984), a força e a adaptabilidade das “tradições genuínas” não deve ser confundida com a das “tradições inventadas”. Enquanto o próprio surgimento destas últimas já é um indicador da ruptura com o passado (embora elas reivindiquem para si a imutabilidade), no caso das primeiras “não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (p.16).

Porém, no interior desse processo de invenção de tradição da capoeira baiana, a atribuição de uma maior “pureza” à *capoeira Angola* em detrimento da *Regional* serviu a interesses políticos concernentes aos próprios negros baianos. Alguns intelectuais também contribuiriam para isso. Em torno de 1916, Manuel Querino aproximava a capoeira baiana da África ao dizer que o “*Angola*” era o “*tipo característico da capoeiragem baiana*” (op.cit., 1955:73). Estabelecia-se assim uma origem africana, mais especificamente angolana, para a capoeira baiana. Também Édison Carneiro, escrevendo sobre a capoeira baiana em 1937, afirma que:

"(...) o capoeira Bimba, virtuoso do berimbau, tornou-se famoso desde que, nos anos 30, criou uma escola em que tem treinado atletas no que apelidou de luta Regional baiana, mistura de capoeira com jiu-jitsu, box e catch. A capoeira popular, folclórica, legado de Angola, pouco, quase nada tem a ver com a escola de Bimba" (grifos meus) (Carneiro, 1975:14).

Há ainda o antropólogo baiano Waldeloir Rego que escreveria em 1968 um amplo estudo sobre a capoeira brasileira intitulado *Capoeira Angola* (1968), hoje referência para grande parte dos capoeiristas, que disputam avidamente os poucos exemplares que restam nos sebos das livrarias.

Se no candomblé a nação *Angola* é desvalorizada em relação à nação *Keto* como “menos pura” (isto é, mais afastada das tradições africanas), na capoeira é a iniciação aos fundamentos da *capoeira Angola* que dignifica o capoeirista — inclusive aquele mesmo que, muitas vezes adepto de um terreiro de *Keto*, desqualifica a prática do candomblé de *Angola*. Talvez seja plausível interpretar essa inversão na sinalização da herança angolana na capoeira (positiva) e no candomblé (negativa), buscando-se perceber a maneira como se constrói a identidade negra no interior do universo de cada uma dessas práticas. Segundo Beatriz Dantas (1982), a “invenção da pureza nagô” do candomblé da Bahia seria uma estratégia política ligada à conquista e à busca da manutenção de uma hegemonia por parte dos fiéis da nação *Keto*, ameaçados pelos candomblés de caboclo,

"(...)dotados de uma estrutura organizacional muito mais fluida e melhor adaptados às exigências da sociedade moderna [que] multiplicam-se rapidamente e lhes fazem concorrência [aos terreiros 'mais tradicionais' de Salvador]" (op.cit., 1982:19).

Da mesma forma, na capoeira é possível que a tradição inventada da “pureza” da *capoeira Angola* tenha se constituído numa estratégia política para tentar assegurar a posição hegemônica dos antigos capoeiristas de Salvador, então ameaçada com o advento da *Regional*, mais “ecclética” e “flexível”¹⁷.

¹⁷ - Alejandro Frigerio (1989) traça um interessante paralelo entre o embranquecimento simbólico da capoeira na Bahia, com o advento da *Regional* de Bimba, e o do candomblé no Rio de Janeiro, com o surgimento da umbanda.

Assim, essa “pureza” da *capoeira Angola* é uma categoria criada e utilizada por determinados mestres de capoeira baianos (Pastinha principalmente) para delimitarem suas diferenças e exprimirem suas rivalidades em relação à *Regional*. Tais desavenças se acentuam na medida em que, com a legalização da prática, a modalidade de mestre Bimba passa a ganhar mais espaço no mercado concorrencial da capoeira que, como vimos, já existia em Salvador, ainda que funcionasse clandestinamente.

No fundo, Bimba e Pastinha elaboraram, através da capoeira, estratégias simbólicas e políticas diferenciadas que visavam, em última instância, ampliar o espaço político dos negros na sociedade brasileira. Em função, portanto, de suas perspectivas distintas em relação à afirmação da identidade étnica, construíram uma linguagem de distinção, selecionando sinais diacríticos de identificação e reconhecimento (Cunha, 1988).

A *capoeira Regional* seria uma afirmação de identidade que:

- a) é mais ampla que a da *capoeira Angola* pois afirma não a existência do negro excluído da sociedade branca mas sua presença enquanto parte da sociedade brasileira e, finalmente, enquanto símbolo da nação como um todo.
- b) tem no ecletismo de que faz prova (por exemplo, a incorporação de elementos de outras formas de luta e a nova racionalidade na maximização dos efeitos dos golpes) um elemento de dinamismo que permite a construção de uma nova presença negra no cenário nacional.
- c) tem um preço a pagar por tudo isso, no plano político, que significa renunciar à afirmação de uma diferença na “identidade negra”.

A *capoeira Angola*, em contrapartida:

- a) existindo como resistência no momento de inclusão do negro na sociedade brasileira, só é revalorizada como reafirmação dessa mesma resistência em função da recuperação de uma “identidade negra” específica no cenário nacional, no bojo da construção política (contemporânea) de uma “consciência negra”.
- b) essa construção só se torna possível a partir de uma postura “conservadora”, que reinventa a tradição e só se mantém com a recuperação simultânea dos outros elementos que, no plano simbólico, organizam essa “visão de mundo negra” (como

por exemplo, a afirmação da origem africana da capoeira a partir do ritual de iniciação denominado dança da zebra ou "*N'Golo*")¹⁸.

Com efeito, a *capoeira Angola* e a *capoeira Regional* acabam por atualizar o par de oposição negro (*Angola*)/branco (*Regional*), com o qual estou trabalhando para interpretar as mudanças no significado social da capoeira. Todavia essa oposição deve ser matizada pois o estilo *Regional* é ambíguo e mantém sinais diacríticos que assinalam as fronteiras culturais e étnicas dos negros ainda que movimentos corporais de lutas brancas tenham sido incorporados.

No meio da capoeira, até hoje, os discípulos de mestre Bimba e de mestre Pastinha perpetuam suas divergências. A *Angola*, desvalorizada durante as décadas de 60 e 70, momento do auge da *Regional* — que procurava conquistar o mercado então aberto às chamadas artes marciais — seria, ao longo da década de 80 e desde o início dos anos 90, revalorizada como “depositária da tradição”, no bojo da valorização da negritude e do crescimento da “consciência negra”. Tem início então na Bahia uma “crise de sucessão” em torno dos nomes que representariam os “autênticos” divulgadores da *capoeira Angola* (Vieira, 1990), observando-se aqui o uso da tradição como um argumento político, utilizado por determinados grupos ou pessoas em busca de posições hegemônicas.

As disputas de praticantes dos estilos *Regional* ou *Angola* entre si ou mesmo no interior de cada um deles tomam contornos distintos, conforme o contexto no qual estejam inseridas. Assim, como veremos no próximo capítulo, os migrantes capoeiristas baianos adeptos de uma ou de outra modalidade da luta, que desembarcam na fria metrópole paulistana em meados da década de 60 espalhando a “pureza” da capoeira baiana pelo resto do país mas tendo que lidar com o estigma de “baianos” (como atributo de “atrasados”) que lhes é imputado pelos “bandeirantes paulistanos”, farão o conflito entre *Angola* e *Regional* se dissipar, para ter lugar uma capoeira que mescla os dois modos de jogar.

No início da década de 70 partirá de São Paulo a primeira tentativa de fôlego para a homogeneização da luta a nível nacional, através da fundação da primeira federação de capoeira do país (a caminho, portanto, da institucionalização da confederação brasileira). Os membros da *Federação Paulista de Capoeira* intentarão “desafricanizar” a capoeira, representando-a como “arte marcial brasileira”. Porém, em oposição a isso, dois outros grupos serão formados nesse momento na cidade: os *Capitães d'Areia* e o *Cativeiro*, cujas propostas para a capoeira reeditam e atualizam aquele mesmo jeito “negro e popular” de capoeira que acompanhamos neste capítulo.

¹⁸ - Agradeço à professora Maria Lúcia Montes (Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo) por essas sugestivas

Embora suas propostas para a capoeira sejam distintas, tanto os capoeiristas ligados à *Federação* quanto aqueles pertencentes aos *Capitães d'Areia* e ao *Cativeiro* são formados, basicamente, na *Regional*. Assim o paradigma negro/branco, ao atualizar-se, provoca novamente uma bifurcação num dos termos do modelo, sendo que agora o desdobramento se dará no interior da própria *capoeira Regional* que, justamente por ser ambígua, permite ao mesmo tempo uma leitura passiva e outra ativa de rebeldia. A oposição, então, ficará assim: *Capitães d'Areia* e *Cativeiro* (negro) / *Federação Paulista de Capoeira* (branco).

III

A reinvenção da capoeira na metrópole paulistana: a Federação Paulista de Capoeira versus os Capitães d'Areia e o Cativo

*“Vou me embora pra São Paulo
Vou ver se dinheiro corre
Se dinheiro não correr
De fome ninguém num morre”*

(cantiga de capoeira, anônimo)

Neste capítulo o leitor assistirá à continuação do processo de legitimação social da capoeira, que ganha impulso nos anos 30 com a descriminação e a permissão legal do funcionamento dos “centros esportivos de capoeira”. Na década de 70 ocorre algo significativo dentro desse processo, particularmente no que se refere às relações entre os capoeiristas e o Estado. Em 1972 a capoeira será reconhecida oficialmente como esporte, conforme portaria expedida pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), iniciando-se então um processo de institucionalização e burocratização que visa promover sua homogeneização a nível nacional. Nesse sentido procede-se à organização de torneios, à elaboração de regras e à unificação dos golpes e contra-golpes, além de estabelecer-se uma uniformização do método de graduação dos alunos com base nas cores da bandeira brasileira.

Como vimos, desde a terceira década do século XX, por motivos que interessaram diferencialmente a negros e brancos, inventou-se uma tradição da capoeira baiana que implicou na anulação da memória da capoeira do Rio de Janeiro. Embora haja pontos em comum entre os precursores cariocas da esportização da capoeira e os mestres baianos (a representação da mesma como um esporte, o confinamento de sua prática às escolas e a formulação de uma pedagogia), enquanto os primeiros tinham para ela um projeto nacional, no segundo caso o projeto era regional e enraizado na Bahia.

A partir de então, a versão da capoeira-esporte que vingou e nacionalizou-se foi aquela inspirada num jeito “negro e popular”, baseado nas modalidades *Regional* e *Angola*. No entanto, em finais da década de 60 e princípios de 70, durante a vigência do regime militar no país, aquele antigo projeto nacional é retomado por alguns mestres de capoeira brasileiros. Nesse momento atualizam-se representações produzidas inicialmente em começos do século, quando das primeiras tentativas de

esportização dessa prática de um jeito “branco e erudito”. A publicação do livro *Capoeira sem mestre* em 1962, por Lamartine Pereira da Costa, um oficial da Marinha do Rio de Janeiro e professor de educação física naquela corporação, já anunciava isso.

O autor propunha uma espécie de ensino de capoeira “por correspondência” pois, em sua opinião, a luta poderia ser treinada “*a sós, como no boxe ('shadow-boxing')*” (p.8), dispensando a figura do mestre — imprescindível, é bom que se lembre, para os dois mestres baianos, Bimba e Pastinha. O militar alega que sua obra procurava “*dar oportunidade a um incremento*” dessa “*arte de defesa pessoal brasileira*”, visto que na Bahia (onde diz ter centrado seu trabalho de campo) a *capoeira Angola* só é praticada em “*exibições folclóricas*”, enquanto que a *Regional* está restrita a “*grupos fechados que se esforçam para monopolizar o ensino*” (op.cit., pp.7,20).

Também é emblemática dessa nova investida a apresentação de um projeto de lei, encaminhado à Câmara Federal em 1979 por um mestre de São Paulo, propondo a mudança do nome “capoeira” para “luta nacional” (projeto-lei 2.249-A, folheto da *Associação de Capoeira Iúna*). A intenção dessa proposição parece clara: mudar o nome significa estabelecer um novo corte histórico que, ao apagar a memória negra contida na designação anterior, privilegiaria a memória branca ou mestiça da luta. Ou seja, a capoeira, destituída de sua etnicidade, se metamorfosearia num símbolo nacional, agora por força da própria lei.

Esse movimento de normatização nacional da capoeira teve como principais líderes alguns mestres da metrópole paulistana. Ao longo das décadas de 60 e 70, no bojo do fluxo migratório norte-sul, vieram para São Paulo muitos capoeiristas baianos que aqui se fixaram¹. Aos poucos alguns deles, disputando a mesma fatia do mercado recentemente aberto às artes marciais, abririam academias de capoeira na cidade. Se no início o público que as freqüentava era proveniente das classes populares, a partir do princípio da década de 70 a capoeira penetrará também no meio estudantil e artístico paulistano. Além disso, paulatinamente, praticantes de lutas orientais integrarão também esse meio da capoeiragem. Tal foi o caso de mestre Mello, um ex-praticante de *judô* por 20 anos que adere à capoeira incondicionalmente e também de mestre Pinatti, de ascendência italiana e com academia de *karatê* aberta na cidade desde 1966, que passa a dedicar-se exclusivamente à capoeira².

¹ - Na cidade de São Paulo os migrantes nordestinos, majoritariamente baianos, perfazem um total de 10% da população nas décadas de 60 e 70, chegando a 13% na década seguinte (Prandi, 1990:51).

² - Assim, se por um lado, na ânsia de legitimar-se socialmente, a capoeira de São Paulo passa nesse momento por um movimento de “embranquecimento” social e simbólico, de outro lado percebemos também um movimento de “enegrecimento”, com a adesão de adeptos das lutas marciais à capoeira da cidade. Ao analisar o nascimento da religião umbandista, Renato Ortiz (1991) constata

Dois anos após a oficialização desse esporte, ocorrida em 1972, São Paulo sai à frente, fundando a primeira federação de capoeira do Brasil. Nessa iniciativa, alguns dos baianos radicados em São Paulo terão papel de destaque, procurando divulgar a capoeira como a “arte marcial brasileira”. Essa orientação será, no entanto, intensamente questionada por alguns segmentos de capoeiristas locais. Em oposição à *Federação Paulista de Capoeira*, dois grupos se formarão então na cidade: os *Capitães d’Areia* (em princípios da década de 70) e o *Cativeiro* (no começo de 1980). Nenhum deles será filiado à *Federação*, por discordarem de seu enfoque “marcializante” que, em sua opinião, apagaria a memória da resistência negra da luta, além de destituí-la de sua principal estratégia de combate: o confronto indireto.

Ambos enfatizarão a importância da realização de uma investigação histórica sobre a capoeira, além de se preocuparem com o aperfeiçoamento técnico e o estabelecimento de um sistema de graduação “mais coerente” com a história da luta. Para os *Capitães* a capoeira era a “arma do oprimido” e por isso elaborarão uma proposta pedagógica pautada no conceito de classe. Já para o *Cativeiro* a capoeira era a “forma de expressão de uma raça” e, por esse motivo, sua proposta pedagógica será centrada na questão da cor. Vemos, assim, a capoeira feita esporte de um jeito “negro e popular” das décadas de 30 e 40 em Salvador, sendo reatualizada no contexto histórico paulistano dos anos 70 e 80.

Embora entre os capoeiristas migrantes houvesse tanto adeptos da *capoeira Angola* como da *Regional*, a modalidade mais difundida em São Paulo se aproximará mais intensamente desta última. Aqui as dissidências entre os praticantes dos dois estilos não serão tão intensas quanto na Bahia e a capoeira será então reinventada, surgindo uma forma de jogar que refará a dicotomia baiana, a qual talvez possamos chamar de “*Regional* angolizada”. Não se trata mais daquela *Regional* pensada por Bimba (e nem da *Angola* de Pastinha), de conteúdo marcadamente local. O que se pretende agora é uma *Regional* que possa nacionalizar-se. No entanto, tal objetivo é perseguido de maneiras distintas pois nessa nova especificidade da capoeira assistiremos a uma polêmica em torno de um projeto nacional para a mesma, que instaurará um conflito. Há então uma radicalização da polaridade: assim como a *Federação* radicaliza para o lado branco, os dois grupos de capoeira radicalizam para o lado negro.

Percebe-se portanto nessa história uma certa reposição contínua da oposição negro/branco, cada vez que se realiza o consenso social em torno de alguma representação mais abrangente: em

também um “embranquecimento” das tradições afro-brasileiras e o que chama de um “empretecimento” de algumas práticas espíritas e kardecistas (pp.31-49).

finais do século XIX e princípios do século XX esse paradigma opunha a capoeira como resistência escrava (a “capoeira bárbara”) à capoeira como esporte (a “capoeira civilizada”); a partir dos anos 30 ele é atualizado, porém então no interior da própria capoeira-esporte, opondo a *Angola* à *Regional*. Entretanto, nas décadas de 70 e 80 em São Paulo, num contexto político de luta social contra a ditadura militar e, um pouco mais tarde, de início da redemocratização do país, a re-significação se fará dentro da própria capoeira *Regional*, em termos da oposição *Capitães d’Areia* e *Cativeiro/Federação Paulista de Capoeira*. Vejamos um pouco mais de perto esse processo.

A institucionalização da capoeira

Em 1968 e 1969 realizam-se na cidade do Rio de Janeiro dois simpósios nacionais sobre capoeira, patrocinados pela comissão de desportos do Ministério da Aeronáutica. Com o intuito principal de estabelecer uma única nomenclatura para os golpes e defesas da luta, foram convidados vários mestres de capoeira, dentre eles Bimba e alguns de seus discípulos como Onça, Carlos Senna, Acordeon e Itapoan. No entanto, como relembra este último, Bimba retirou-se do evento antes de seu final, em protesto contra o que considerou os “modismos” que naquela ocasião tentavam-se introduzir:

"Quando viu os rumos que tomava o II Simpósio de Capoeira [mestre Bimba] resolveu partir de volta para a Bahia. Velha figura baiana, verdadeiro idolo de seus discípulos, personagem freqüente dos livros de Jorge Amado, Bimba, com quase cem anos de idade e uma tradição enorme que ele mesmo criou, sentiu-se magoado quando a maioria dos presentes ao Simpósio começou a falar em unificação, regras e outros ‘modismos’: a Capoeira Regional que ele criou e deu força não podia desaparecer assim, por causa de uma pretensa evolução" (grifos meus) (Itapoan, 1979:21).

Ficava evidente que a capoeira que servia naquele momento aos desígnios dos organizadores dos simpósios e que receberia o rótulo oficial de esporte três anos mais tarde não era aquela tornada esporte de um jeito “negro e popular”, por certo demasiadamente regionalizada e carregada de etnicidade, mas uma capoeira “branca e erudita” com pretensões nacionais e apta, assim, a se transformar, definitivamente, num símbolo de brasilidade. Como se vê, isso aproximava os mentores dessa normatização da capoeira daqueles precursores cariocas, preocupados com a sistematização de um “*método nacional da capoeiragem*” — lembremos, inclusive que o primeiro a fazê-lo, em 1906, era também ligado aos círculos militares.

Antes de prosseguir, creio que é preciso compreender de que maneira se tenta essa apropriação oficial da capoeira através de sua homologação como um esporte em 1972. Para tanto, devemos refletir, brevemente, acerca do significado que a educação física e em particular o esporte tinham para o Estado militar brasileiro no princípio da década de 70.

O enfoque eminentemente biologizante, tecnicista e instrumental da educação física, na vigência da ditadura militar no Brasil, foi apontado por Lino Castellani Filho (1988). Em virtude da concepção tecnicista de educação que norteou a publicação da Lei de Diretrizes e Bases (5692) de 1971, a educação física verá reforçado seu caráter instrumental de “zelar pela reprodução da força de trabalho do país”. O artigo que regulamenta a inclusão curricular dessa disciplina em todos os níveis de ensino fundamenta-se numa concepção que a destitui de qualquer reflexão teórica, restringindo-a meramente à “educação do físico”. A mesma concepção biologizante informa a legislação esportiva do período já que, em 1975, afirmava-se como um dos objetivos básicos da política nacional de educação física e desportos o “aprimoramento da aptidão física da população” (Castellani Filho, 1988:108-109).

Com relação aos esportes, o autor lembra o ufanismo do início da década de 70, particularmente com a conquista do tri-campeonato mundial de futebol, num momento de intensa repressão política no país. Além disso, Castellani alude à deflagração oficial do movimento “Esporte para Todos” (EPT), que previa a massificação das atividades esportivas, cujo início foi marcado pela campanha televisiva “Mexa-se” em 1975. Tal proposta de esporte “não-formal” era parte de um esforço de convencimento da população, encetado pelas elites dirigentes da época, no sentido de mostrar o correspondente social do suposto crescimento econômico do Brasil (*op.cit.*, 1988:116).

Portanto, será dentro deste contexto que a capoeira se tornará oficialmente um esporte. No entanto, para expandir sua prática a nível nacional, antes era preciso homogeneizá-la. No mesmo ano da institucionalização da capoeira como esporte a Confederação Brasileira de Pugilismo, por intermédio de seu departamento especial de capoeira, institui um regulamento técnico estabelecendo regras para o esporte em nível nacional. Isso possibilitará a realização de campeonatos estaduais e brasileiros, sendo que o primeiro torneio nacional acontecerá em 1975, sediado pela cidade de São Paulo. Tal empreendimento normatizador retoma idéias aventadas no começo do século por Burlamaqui, que em 1928, também baseado no modelo do *box*, sugerira a elaboração de um “*regulamento de capoeiragem*” que previa um *ring* para os lutadores, trajes adequados e uma cronometria para os “*assaltos*”. (Burlamaqui, IN: Silva, 1951:209-215). Contudo, a formulação das

regras para a capoeira na década de 70, embora tome ainda como principal referência o *box*, inspira-se também nas normas que presidem as disputas de algumas lutas orientais.

Além da nomenclatura unificada dos golpes e da regulação para a competição, o intuito homogeneizador que orienta a ação do Estado em relação a essa prática prevê ainda a criação de uma estrutura administrativa centralizada numa confederação. Burocratiza-se a capoeira: federações de capoeiristas são instituídas em diversos estados. Como já foi dito, a primeira federação do país é fundada em São Paulo no ano de 1974. Provisoriamente, enquanto não se organizassem federações de capoeira em um número mínimo de estados determinado por lei, a capoeira ficaria atrelada à Confederação Brasileira de Pugilismo.

Porém era necessário criar também uma pedagogia nacional para a capoeira, dotada de um sistema de graduação homogêneo para tornar possível, por exemplo, que um capoeirista do Rio Grande do Sul pudesse competir com um outro de Roraima, dentro de um mesmo nível técnico. Por isso, com o auxílio inicial de renomados mestres de capoeira, estabeleceu-se uma escala de graduação — seguida até hoje com pequenas modificações — baseada nas cores da bandeira brasileira, de fora para dentro, iniciando-se com o verde e dirigindo-se ao branco.

O aluno passa por dez estágios de aprendizado com a duração mínima de um ano e ao final de cada etapa recebe um cordão, na seguinte ordem: verde; verde e amarelo; amarelo; amarelo e azul; azul; verde, amarelo e azul; branco e verde; branco e amarelo; branco e azul; e, branco. O cordão azul caracteriza o aluno formado, sendo que até esse estágio cabe ao próprio mestre decidir sobre a graduação de seus alunos. Já do cordão trançado (o qual designa o contra-mestre) em diante, os cordões só podem ser conferidos pelo departamento técnico das federações de capoeira, após cursos e avaliações elaborados pelo mesmo. Os títulos fornecidos pelas federações são reconhecidos nacionalmente.

Assim, após a formatura em sua academia, o capoeirista deve freqüentar os cursos ministrados pela federação. Depois de dois anos como contra-mestre — e caso tenha a idade mínima de 21 anos — ele poderá chegar a mestre, quando portará o cordão com as cores branca e verde, permanecendo aí pelo prazo de dez anos, após o que poderá obter os cordões seguintes, sempre obedecendo ao intervalo de dez anos entre os respectivos estágios. Só após receber o título de mestre de capoeira (no sétimo estágio) poderá abrir sua academia.

A introdução desse elaborado sistema de graduação constitui um fato inédito para a capoeira. Na modalidade *Angola* de Pastinha havia apenas o grau de mestre e o restante dos alunos eram considerados aprendizes, inexistindo níveis intermediários. Quanto à *Regional* de Bimba, como já

vimos, apenas no final do curso, os alunos recebiam lenços vermelhos, azuis e amarelos, de acordo com seu grau de especialização.

Essa avaliação do desenvolvimento dos capoeiristas por cordões, adotada progressivamente a partir de princípios da década de 70 em várias partes do Brasil, insere-se num contexto no qual a capoeira, tendo por modelo as lutas marciais orientais começa a ser representada por alguns mestres e divulgada, particularmente em São Paulo, como “arte marcial brasileira”. Se o *judô* e o *karatê* tinham suas faixas equivalentes a distintos níveis de aprendizado, a capoeira também deveria ter as suas.

Embora o centro hegemônico da capoeira brasileira permaneça em Salvador, há uma intensa atuação de capoeiristas de São Paulo para a conquista da institucionalização da luta, o que indica o despontar de uma nova racionalidade para a capoeira, que pretende impor-se nacionalmente. O atual presidente da Confederação Brasileira de Capoeira, fundada em 1993, é de São Paulo. Antes disso, o representante nacional da capoeira junto à Confederação Brasileira de Pugilismo — ao menos durante os dois últimos mandatos do cargo — era também proveniente desse estado. Para entender melhor a atuação desses mestres de capoeira de São Paulo, o leitor precisará de alguns dados sobre a história da capoeira na cidade.

A capoeira em São Paulo

Pouco a pouco, ao longo da década de 60, dirigem-se da Bahia para a metrópole paulistana os que mais tarde seriam lembrados como “a primeira geração da capoeira de São Paulo”. Vêm aqueles da vertente da *capoeira Angola*: Ananias, Valdemar Angoleiro, Brasília, Silvestre, Limão, todos de Salvador. E vêm também os da vertente da *Regional*: Joel (Feira de Santana), Suassuna (Itabuna), Paulo Gomes (caso excepcional pois vem do Rio de Janeiro) e, já na virada para a década de 70, Onça, Acordeon e Canhão (estes de Salvador), dentre outros.

Chegando aqui os capoeiristas baianos, na dura batalha pela sua sobrevivência, pouco a pouco conseguem estabelecer-se, trabalhando nos mais diversos ofícios: pedreiro, *office-boy* em banco, padeiro, etc. Por volta de 1967, os mestres Brasília e Suassuna abrem juntos uma academia de capoeira, a *Cordão de Ouro* (o nome é uma alusão a um dos mais famosos capoeiristas baianos de princípios deste século, Besouro Mangangá) no bairro de Santa Cecília, bem no coração da cidade. No princípio só havia aulas à noite, pois estas apenas complementavam o orçamento mensal dos dois mestres.

Segundo depoimento de mestre Almir das Areias³, que, recém-chegado de Itabuna (BA) em 1969, morara temporariamente nessa academia, a *Cordão de Ouro* unia a técnica da *Regional*, característica da formação de Suassuna, descendente da linhagem de Bimba, à malemolência da *Angola* presente no jogo manhoso de Brasília, formado de Canjiquinha (célebre mestre baiano de *capoeira Angola*)⁴. Dessa forma, com a abertura da *Cordão de Ouro* em terras paulistanas, assistimos ao impensável na Bahia: dois mestres, um formado na *Angola* e outro na *Regional*, abrirem juntos uma academia que se tornaria um lugar de comunhão da capoeira da metrópole.

Essa amenização das rivalidades entre adeptos dos dois estilos talvez se deva, ao menos em parte, à necessidade de união dos migrantes nordestinos que tentavam uma nova vida no sudeste, cotidianamente oprimidos e discriminados. Afinal, eram todos “baianos”, metidos numa mesma difícil e espinhosa empreitada: sobreviver na fria e preconceituosa metrópole paulistana. Para tanto, a capoeira será um importante elemento de afirmação de sua identidade. Os capoeiristas da “diáspora” baiana, em seus momentos de lazer, encontravam-se para jogar capoeira. De acordo com os capoeiristas que participavam das *rodas*, reinava nelas um forte clima de camaradagem e solidariedade, como avalia o baiano Almir das Areias:

"Foi aqui em São Paulo e graças à capoeira que eu aprendi a ser baiano (...) tava os capoeiristas, né, distantes de sua terra, se encontrando aqui, se sentindo gente, mesmo com a dureza toda que viviam aqui em São Paulo, que é o nordestino chegando aqui (...) a capoeira era uma forma de sair do sufoco disso, de relaxar (...) a capoeira pra essas pessoas era uma festa" (grifos meus).

Outra lembrança importante dos capoeiristas paulistanos é a *roda* da praça da República (centro da cidade), local da maior feira paulistana de artesanato popular. Aos domingos vários capoeiristas iam até lá, exhibir-se em seu grande palco ao ar livre. Dessa forma, o fim de semana dos capoeiristas daquele tempo estava completo: aos sábados, *roda* na *Cordão de Ouro* e, para "fechar" o domingo, *roda* na República.

À medida em que vão conseguindo alguma estabilidade, os migrantes baianos incentivam parentes e amigos a também “desbravarem” São Paulo. Assim, entre finais da década de 60 e princípios de 70, capoeiristas recém-chegados incorporam-se aos “novos baianos” de “Sampa”

³ - O mestre Almir das Areias desde 1991 adotou o nome de iniciação espiritual Anand das Areias que significa bem-aventurança, de acordo com os preceitos dos seguidores de Rajneesh. Para não causar confusões durante o texto, optei por usar seu nome anterior por ser mais conhecido no meio da capoeiragem.

⁴ - Como já vimos, o sistema de aprendizado da capoeira tem um componente iniciático, onde o saber, na forma dos *fundamentos*, é passado oralmente pelo mestre. A linhagem do capoeirista, ou seja, com que mestre se “formou”, irá conferir-lhe maior ou menor legitimidade no universo da capoeira.

(Sampa, Caetano Veloso), constituindo-se assim a parcela daqueles que comporão a segunda geração de capoeira do estado. Desta farão parte alguns que depois se tornariam bastante conhecidos na capoeira da metrópole, entre eles: Almir das Areias, líder do grupo *Capitães d'Areia*, Kenura, um dos proprietários da Associação de Capoeira *Fonte do Gravatá* — uma das mais antigas academias São Paulo, fundada no ano de 1973 em Pinheiros, bairro de classe média — e Miguel, líder do grupo *Cativeiro*⁵. Pouco a pouco, os mestres pioneiros vão formando outros e vai-se ramificando a família da capoeira paulistana. A partir de finais da década de 70 a migração de baianos para São Paulo arrefece e, por isso, as próximas gerações de capoeiristas serão formadas majoritariamente por pessoas da capital paulista.

Essa “diáspora” dos capoeiristas espalhará a “pureza” da capoeira baiana pelo centro-sul do país, no bojo de um processo de exaltação da “baianidade”, via Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal, Bethânia e João Gilberto na música, Jorge Amado na literatura e Glauber Rocha no cinema (Prandi, 1991:72). Em São Paulo os capoeiristas baianos construirão em suas academias uma Bahia mítica ou, como diz mestre Kenura, “um pedacinho da Bahia”. Os nomes de suas academias lembrarão sempre sua terra de origem: *Viva Bahia, Santa Clara da Bahia, Ilha de Itaparica, Mandinga Baiana, Ilha de Itapuã, Quaraçu da Bahia, Unidos da Bahia, Rosa Baiana, Ladeira do Pelourinho, Lendas do Abaeté, Unidos do Bonfim, Filhos de Amaralina*. Também algumas manifestações da cultura popular nordestina como o *maculelê*, a *puxada de rede* e o sensual *samba de roda* serão revividas e ensinadas nas escolas de capoeira que se prezem.

A saudade do nordestino migrante parece impregnar os quatro cantos das academias. Também nas paredes há “pedaços da Bahia”: *posters* de Salvador, a rede de pescador, fotos de Pastinha e de Bimba ou da festa de Nosso Senhor do Bonfim. Nas músicas, incansavelmente, canta-se a Bahia: “*Bahia, minha Bahia/ capital é Salvador /quem não conhece a capoeira/ não é bom conhecedor*”; “*Não sei como Deus consente/ numa cova dois defuntos/ na Bahia eu nasci/ Salvador eu me criei/ oh que terra hospitaleira/ nessa terra eu morrerei*”. Interessante notar que da memória da capoeira do Rio de Janeiro restam apenas as reluzentes navalhas (apenas usadas nos jogos de demonstração) penduradas junto aos berimbaus, que, abertas porém cegas, parecem gritar silenciosamente como que protestando contra seu esquecimento.

Não há um quadro estatístico das associações de capoeira paulistanas, uma vez que os dados da *Federação Paulista* limitam-se às filiadas (em 1988, das 36 academias filiadas, 12 pertenciam à

⁵ - Tanto Almir quanto Kenura e Miguel são naturais de Itabuna, todos trazidos por mestre Suassuna, também nascido naquela cidade. Aliás chama atenção a qualidade e a importância do trabalho de Suassuna em São Paulo, de onde saíam os capoeiristas responsáveis pelas duas propostas de capoeira mais originais de São Paulo, que inclusive contestariam, em parte, as idéias do próprio mestre.

capital). Num levantamento que realizei em 1993, tendo como principal fonte de pesquisa os “cartões de visita” das academias, que parecem ser seu meio de divulgação preferido, listei 54 associações na capital e 23 na Grande São Paulo. Atualmente, mesmo entre as academias mais antigas de São Paulo, estabelecidas na década de 70, os mestres debatem-se com problemas financeiros. Os motivos para tanto relacionam-se não só à instabilidade econômica do país mas também à falta de uma melhor administração dessas escolas; à crescente valorização imobiliária de alguns bairros da capital (o que resulta em despejos das academias aí situadas, não dispondo as mesmas, na grande maioria, de sede própria) e ao valor das mensalidades, em geral inferior ao das academias de outros esportes.

Parece haver uma tendência atual dos novos formados e mestres de darem aulas fora das academias de capoeira. Eles lecionam em clubes particulares e municipais, escolas e faculdades, associações profissionais e de moradores ou mesmo em academias de dança e ginástica (junto às aulas de musculação, aeróbica, alongamento, jazz, etc). Outra saída encontrada tem sido a união de capoeiristas para conseguir abrir uma associação, como é o caso da *Casa de Capoeira Malungos*, fundada em 1991 por um grupo de professores da linhagem de mestre Kenura da *Fonte do Gravatá*. Ainda que, ao menos em São Paulo, observemos esta tendência à diluição das associações de capoeira, resta ainda na capital um número significativo delas, muitas (talvez a maioria) funcionando clandestinamente.

Daquelas associações fundadas na década de 70 pelos primeiros mestres de capoeira que se instalaram na capital restam poucas e, até hoje, raros são aqueles que conseguem sobreviver apenas do ensino da luta. Alguns criaram alternativas de sobrevivência, explorando o próprio mercado da capoeira, criando *griffes* de roupas para a prática da luta ou oferecendo seus serviços para auxiliar na organização e administração das associações. Há também aqueles que organizam *shows* com exposições de números de capoeira, *maculelê*, *puxada de rede* e *samba de roda*, chegando mesmo a apresentá-los no exterior⁶.

Embora reconheçam que o berço da capoeira é a Bahia, os mestres paulistanos defenderão a homogeneização nacional dessa prática, representando-a como uma especificidade brasileira de arte marcial. Assim, se na década de 60 Pastinha foi à África “*pra mostrar capoeira do Brasil*”, na

⁶ - Há vários capoeiristas brasileiros no exterior, a maioria na Europa e nos Estados Unidos. Alguns são remanescentes de grupos que partiram juntos do Brasil e outros seguiram individualmente. Lá fora não importa tanto a naturalidade do capoeirista (se é baiano, mineiro, carioca ou paulista), pois o que conta mesmo é sua *performance*. No final da década de 70 o grupo “Qorpo Santo”, formado por membros da Associação de Capoeira *Fonte do Gravatá*, em sua maioria pertencentes à segunda geração da capoeira de São Paulo, foi tentar a sorte na Califórnia (EUA). Ao final de um ano, pontuado por dificuldades e privações, a maioria do grupo decidiu voltar, permanecendo lá apenas mestre Acordeon, até hoje com academia de capoeira aberta em Los Angeles. Em geral, esses grupos de capoeira que viajam ao exterior (exportando assim um dos símbolos da cultura brasileira) vão sem nenhum apoio oficial e fazem “de gato sapato” para obter algum financiamento para suas despesas.

década de 80 mestre Brasília irá ao Japão “pra mostrar a ‘arte marcial brasileira’”. E também mestre Acordeon, tendo fixado residência nos Estados Unidos em fins de 1970, publicará um artigo numa revista norte-americana de lutas cuja chamada de capa anuncia a capoeira como a “arte marcial musical brasileira” (*Inside Kung-Fu*, 1984).

A Federação Paulista de Capoeira: a capoeira como “arte marcial brasileira”

Preocupado com a urgência da legitimação da capoeira nas plagas do sudeste, o baiano mestre Onça será o principal articulador da *Federação Paulista*, aberta em 1974. Os capoeiristas em geral aderem à proposta, radiantes frente à possibilidade de melhorar a aceitação social do esporte, o que facilitaria sua divulgação. As associações fundadoras são as seguintes: *K’Poeira*, *São Bento Pequeno*, *Santo André*, *Fonte do Gravatá*, *Zumbi* e *Mello*. As academias filiadas adotam como forma de graduação obrigatoriamente o padrão oficial, baseado nas cores da bandeira nacional.

Em São Paulo — local de maior concentração de orientais no Brasil— os migrantes capoeiristas baianos, na década de 70, procurarão legitimar socialmente a capoeira, representando-a como “arte marcial brasileira”, construindo assim uma distinção em relação às demais lutas estrangeiras, no interior de um processo de disputa pela formação de clientela. Evidentemente foge aos limites desta pesquisa analisar a expansão das chamadas artes marciais orientais no país. Porém, para interpretar essa nova representação da capoeira-esporte, será necessário conhecer algo sobre elas.

No começo do século XX, com a chegada maciça dos imigrantes asiáticos, instalam-se os primeiros cursos de *jiu-jitsu* (os precursores são os “Irmãos Grace” do Rio de Janeiro) e, mais tarde, de *judô*. Contudo, a grande ampliação do número de adeptos das artes marciais ocorrerá no país apenas por volta da década de 70. Nesse momento abre-se o processo de institucionalização das lutas orientais que as oficializaria como esporte, instituindo-se então as federações (de *judô*, *karatê*, *aikidô* e, mais recentemente de *taekwondô* e *kung-fu*, dentre outras).

Em entrevista concedida no dia 5 de abril de 1990, um mestre paulistano de *kung-fu*, Leo Imamura, atenta para a íntima relação entre as lutas orientais e a espiritualidade, lembrando por exemplo que as japonesas têm inspiração no zen-budismo e no xintoísmo, enquanto que as chinesas ligam-se ao confucionismo e ao taoísmo. O encontro do praticante das lutas orientais com o “espírito

de *dô*” (vereda espiritual composta pelas antigas tradições e doutrinas dos mestres dessas lutas) requer o fortalecimento do espírito, o qual, por sua vez supõe o fortalecimento do corpo (e vice-versa).

Para ele o sentido simbólico da luta marcial é principalmente o de batalha interior pela obtenção do auto-controle emocional e da harmonia individual. Mas essa ligação espiritual tem também um significado histórico, pois nos treinamentos os alunos elaboram coreografias individuais com base nos *kata*, movimentos corporais através dos quais se procura preservar a memória dos ancestrais. Além disso, antes das aulas os discípulos reverenciam alguns ícones que lembram os patriarcas fundadores do estilo ali ensinado.

Contudo, a representação ocidental das artes marciais orientais é marcada pela dessacralização. Nesse sentido, a ênfase recai sobre o aspecto guerreiro, no nível da defesa pessoal, em detrimento da espiritualidade e da valorização da ancestralidade. Como lamenta mestre Leo, ao aludir à popularização das lutas orientais os filmes atuais, acessíveis “nos cinemas de sessão dupla da Avenida São João” (o entrevistado refere-se aqui a salas do centro da cidade que incluem em sua programação filmes de lutas acompanhados de fitas pornográficas), vêm disseminando imagens que vinculam tais lutas à vingança e à violência, minimizando-se a busca da harmonia e do equilíbrio individuais.

A massificação das lutas asiáticas deu origem a uma acirrada polêmica entre os que se consideram defensores da “tradição” das artes marciais e aqueles que querem sua “modernização”. Nesse sentido, ainda de acordo com Leo, um dos grandes dilemas que vivem hoje as artes marciais resume-se no seguinte: como esportizar sem “descaracterizar”, isto é, sem romper com os laços espirituais e ancestrais? Em outras palavras, como “modernizar” sem dessacralizar? A saída inusitada que os praticantes encontraram para tentar solucionar essa aparente dicotomia tradição *versus* modernidade foi “institucionalizar” cada um de seus termos:

"Há a Federação Paulista de Kung-Fu e Wu Shu, quer dizer, o lado tradicional é o kung-fu e o lado desportivo, moderno, é o wu-shu. O karatê também seguiu isso. Então existe agora a Federação Paulista de Karatê, que seria o lado desportivo e a Federação Paulista de Karatê Tradicional (...) Porque é aquele grande dilema: ou você divulga e muda a essência, mas o esporte cresce em termos numéricos, ou se fica restrito a um pequeno número de pessoas e a arte arrisca-se a morrer" (depoimento de mestre Leo).

Esse mesmo dilema, que supõe uma oposição entre o tradicional e o moderno, também é vivido pela capoeira na década de 70. Ele será representado, na fala dos que partilham do pensamento da *Federação Paulista de Capoeira*, em termos da oposição “capoeira-folclore” *versus* “capoeira-

esporte”. Mas como interpretar tal “dilema”? Como já vimos no capítulo anterior, não é possível pensar em uma “cultura original” sujeita à “descaracterização” ou à “perda de tradições”, uma vez que a cultura, composta de signos e símbolos organizados em sistemas, deve ser apreendida em sua dinâmica. Conforme acentua Manuela Carneiro da Cunha (1988): “(...) *a cultura não é algo dado, posto, algo dilapidável também, mas algo constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados*” (p.101). Assim, concepções diversas acerca da esportização da capoeira (e também do *kung-fu*, *karatê*, *taekwondô*, etc) devem ser interpretadas, antes de tudo, como estratégias políticas diferenciadas de segmentos sociais com interesses distintos e até mesmo conflitantes.

No processo de legitimação da capoeira observa-se um esforço para desapropriá-la de sua herança africana, representando-a como nacional (o que a própria denominação “arte marcial brasileira” já o atesta):

"Como dirigentes da Federação Paulista de Capoeira, esses mestres tinham o objetivo de 'limpar o nome da capoeiragem' do seu 'negro passado', ascendê-la socialmente, afiá-la como arma, promovê-la como esporte nacional e transformá-la na arte marcial brasileira, em contrapartida à invasão e à proliferação das lutas estrangeiras. Enfim, transformá-la no Kung-Fu brasileiro" (grifos meus) (Das Areias, 1983:77).

É portanto no interior deste esforço de “desafricanização” da luta que podemos compreender a aparente oposição “capoeira-folclore” *versus* “capoeira-esporte”, ao qual fiz referência pouco antes. Certas atitudes da Federação deixam nítida uma ênfase nesta última representação. Há uma cláusula no regulamento competitivo elaborado pela *Federação Paulista* que proíbe a chamada “exibição folclórica” de capoeira nos campeonatos. Onça, primeiro presidente da *Federação*, enfatiza a “*necessidade da capoeira evoluir como esporte e não como folclore [pois] o futuro da capoeira está nisso, obviamente respeitando suas raízes*” (*Jornal Auxiliar*, 1984:p.4). Julgando que a esportização da capoeira, com a burocratização, a normatização e a realização de torneios, “*não descaracteriza a luta*”, já que, a seu ver, “*as artes marciais do Oriente hoje são difundidas em praticamente todo o mundo sem desvio, chegando mesmo a ser menina dos olhos em competições olímpicas*”, o mestre revela que “*seu sonho é ver criada uma Confederação Brasileira de Capoeira e, a médio prazo, através da exportação desse esporte, fazer parte de um calendário olímpico*” (*op.cit.*, 1984:p.5).

Já notei no capítulo anterior que, apesar das negativas de Pastinha em misturar a capoeira com outras formas de luta — no que, aliás, residia sua principal crítica a Bimba — a modalidade *Angola*, ao considerar inseparáveis a matéria e o espírito, acabava por aproximá-la do *ethos* das lutas orientais. Porém, em São Paulo na década de 70 as artes marciais orientais serão apropriadas pelos mentores da esportização da capoeira de um jeito “branco e erudito”, como exemplo de formação de

atletas disciplinados e competitivos. Dessa maneira, a capoeira “arte marcial brasileira”, ao ser “desafricanizada”, será também dessacralizada: à “capoeira-folclore”, impregnada de elementos de espiritualidade e considerada por demais negra, se oporá a “capoeira-esporte”, devidamente secularizada. Isso pode ser observado no editorial do *Manual de Capoeira* (1991), publicação que contou com artigos de capoeiristas da *Federação Paulista*. Aí é salientada a semelhança entre o *karatê*, o *judô*, o *kung-fu* e a capoeira mas apenas em relação à “*plástica de golpes*”, além do que nada mais há em comum entre essas lutas pois,

"(...) as três primeiras partem de princípios rígidos, como a disciplina acima de tudo, além de observar rituais de iniciação comuns à Capoeira folclórica mas que estão em desuso na atual caminhada da arte marcial brasileira em direção a sua afirmação como esporte" (grifos meus) (*Manual de Capoeira*, vol.1, 1991:contra-capá).

Observe-se que quando se constrói a representação da capoeira como “arte marcial brasileira”, selecionam-se os elementos que estão “em desuso” (aqueles da “capoeira folclórica”), evidentemente para diferenciá-los daqueles que estão, digamos, “em uso”. Nessa empreitada “desafricanizante” e dessacralizante, evidencia-se a aproximação entre, de um lado, a “capoeira-folclore” e o estilo *Angola* e, de outro, a “capoeira-esporte” e o estilo *Regional*. O primeiro volume do *Manual de Capoeira* (1991) é dividido em duas partes: “Capoeira/Cultura” e “Capoeira/Esporte”. Na primeira há um item onde se arrolam alguns movimentos corporais da capoeira, considerados pela revista “em desuso”. Tais movimentos, próprios à *Angola*, são os seguintes: *tesoura de costas*, *tesoura de Angola*, *parada de Angola de frente* e *parada de Angola de costas*.

Na segunda parte da revista são apresentados os “*movimentos típicos da Capoeira Regional de mestre Bimba*”, conhecidos por *cintura desprezada*, constituídos de sequências de *balões cinturados*. Portanto, nessa tentativa de transformação da capoeira em esporte competitivo, a *Regional* — a capoeira miscigenada com outras lutas — será valorizada em detrimento da *Angola* — a capoeira que recusa a mestiçagem — desqualificada por muitos mestres como “folclore” (afinal, como indaga um deles: “*quem iria entrar para uma academia de folclore?*”). Como veremos, será apenas na década de 80, com a maior presença política do movimento negro e a crescente valorização da negritude pela cultura de massas que a *capoeira Angola*, em São Paulo, começará a ser sinalizada positivamente.

Esse processo de metamorfose da capoeira em “arte marcial brasileira” é acompanhado de um intuito normatizador. Na busca da homogeneização da prática a nível estadual (com pretensões de fazê-lo também a nível nacional), o estatuto da *Federação Paulista* prevê uma nomenclatura oficial

de 64 golpes e contra-golpes. Ainda de acordo com esse estatuto fica estabelecida uma pedagogia unificada, baseada num currículo padrão, que institui os movimentos que precisam ser dominados pelos alunos de cada estágio. A *Federação* organiza anualmente campeonatos estaduais masculinos e femininos, além de promover cursos, ministrados em São Paulo e em outros estados por mestres de capoeira desta cidade. No currículo desses cursos constam informações sobre chefia e liderança, moral e cívica, noções de direito, organização das entidades controladoras da capoeira, arbitragem dos campeonatos de capoeira, folclore brasileiro e formação musical, dentre outras. Um deles, oferecido repetidas vezes desde 1991, chamou-se “Organização e Métodos na Capoeira” (1991), cujo título dá uma idéia dessa otimização que essa “nova racionalidade” da *Federação Paulista* pretende imprimir ao estado e ao restante do Brasil.

Em relação aos campeonatos anuais, a participação é obrigatória para as associações de capoeira filiadas. No dia do torneio os atletas comparecem, acompanhados pelas torcidas organizadas que acomodam-se nas arquibancadas do ginásio de esportes. Primeiramente procede-se à pesagem dos competidores para sua classificação nas categorias de peso, que são as mesmas utilizadas pelo *box*: peso leve, médio, meio-pesado e pesado para cada uma das divisões (mirim, infantil, juvenil e adulto). A seguir, em meio ao nervosismo geral que precede as competições, tem início o desfile, com a volta olímpica dos atletas, todos vestidos com calças e camisetas brancas, ornadas com o distintivo de suas respectivas academias. Após o desfile, os capoeiristas das várias delegações, perfilados, saúdam as bandeiras brasileira e paulista, erguendo o braço direito em sua direção e gritando “salve!”⁷. Depois disso, os atletas fazem o seguinte juramento: “*Juro competir lealmente, correspondendo com os ideais desportivos, aceitando a vitória ou a derrota com humildade e procurando elevar cada vez mais o pendão da capoeira*”.

Os critérios de avaliação constantes no regulamento, inspirados nas regras do *box* e das lutas orientais, prevêm que as lutas sejam decididas levando-se em conta: a) a técnica ofensiva com aplicação eficiente dos golpes; b) a técnica defensiva com aplicação eficiente dos contra-golpes; c) a derrubada do adversário através do uso de golpes válidos que o desequilibrem, fazendo-o tocar o chão com qualquer parte de seu corpo; f) a expulsão ou saída da área de jogo, quando o competidor, para fugir do ataque do adversário, sair da área de competição por três vezes com os dois pés ou se

⁷ - Aliás, a *Federação* instituiu esse cumprimento para ser usado no começo ou fim das aulas diariamente. Os alunos perfilados e com a mão sobre o lado esquerdo do peito, a um sinal do mestre, gritam “salve!” e esticam o braço em sua direção (ou à bandeira nacional, que deve estar sempre presente nas academias de capoeira filiadas). Alguns capoeiristas cumprimentam-se assim quando se encontram na rua ou ao se despedirem na academia.

for expulso dessa área por seu adversário por três vezes através de golpes válidos; g) pela contagem numérica dos pontos.

Além disso, esses critérios de avaliação apontam também para a possibilidade de desclassificação do atleta que: a) aplicar, voluntária ou involuntariamente, golpes que coloquem seu adversário em inferioridade física; b) insultar o adversário, desrespeitar o público ou interpelar o árbitro; c) demonstrar falta de combatividade; d) desistir da luta; e) mostrar incapacidade física para o combate; f) demorar trinta segundos para comparecer à mesa, após o anúncio de sua luta.

Os torneios são disputados com base na *capoeira Regional*. Contudo, o que se nota é uma recriação dessa modalidade, de forma a torná-la competitiva. A ordem para entrar na *roda* é dada pelo apito do juiz e não pela inclinação do berimbau, como ocorre normalmente no jogo de capoeira. Durante os combates quase não se *ginga*, isto é, o corpo quase não dança, do que decorre uma movimentação caracterizada pela agressividade aberta, já que tem lugar um confronto mais direto entre os lutadores. Ora mas é justamente a *ginga* que, como veremos no próximo capítulo, ao ensinar a dissimulação da intenção, possibilita aos jogadores o enfrentamento indireto, principal recurso tático do jogo de capoeira. Devido à pouca *ginga*, o ritmo dos berimbaus é praticamente ignorado. Assim, por exemplo, a riqueza dos diferentes jogos da *capoeira Regional*, relacionados aos sete *toques* diferenciados de berimbau desaparece, pois os capoeiristas são obrigados a se ater (e isso quando o fazem) a um único, o de *São Bento Grande de Regional*.

Outro ponto importante é que a capoeira, ao ser regrada, perde um elemento fundamental de sua prática: a imprevisibilidade do ataque. E é justamente a malícia, que permite a surpresa do ataque no momento oportuno, a grande arma do capoeirista. Simbolicamente, todo o sentido do jogo de capoeira está na possibilidade de inversão súbita das regras, a fim de que o jogador em desvantagem possa subverter a situação de dominação. No entanto, durante uma disputa num campeonato de capoeira, o contendor que fizer uso dessa estratégia de luta, fingindo incapacidade para o ataque, correrá o risco de ser desclassificado por “falta de combatividade”.

O principal assunto nos campeonatos de capoeira é sempre a questão da violência. Uma das razões mais óbvias disso está no fato de os torneios serem a expressão da luta concorrencial que as associações travam entre si no mercado da capoeira do estado. Neles disputa-se, sobretudo, prestígio. O parágrafo único do capítulo VIII do regulamento paulista deixa transparecer claramente o caráter exclusivamente competitivo dos campeonatos, ao proibir uma prática que é tida costumeiramente como um momento de confraternização dos capoeiristas: “*Fica terminantemente proibida a chamada roda aberta e exibição folclórica nos campeonatos oficiais, quaisquer que sejam eles*”.

Todavia, a raiz dessa violência talvez esteja na própria tentativa de regulamentação da luta. Nos primeiros campeonatos, realizados em meados da década de 70, os jogadores usavam protetores para a cabeça, a validade ou não do nocaute era um ponto polêmico e não havia a obrigatoriedade da presença dos ritmistas durante o torneio. Dessa forma, essa proposta “marcializante” de transformação da capoeira em esporte competitivo não consegue impor-se, em grande parte, devido às próprias contradições internas que apresenta, como por exemplo a dificuldade de quantificar uma disputa de capoeira, evidenciada na alta frequência de empates nas disputas ou a quase ausência da *ginga*, que destitui a luta de sua principal técnica de combate.

No entanto, há também a oposição externa a essa proposta que a enfraquece. Veremos a seguir como, no momento em que a representação da capoeira como “arte marcial brasileira” tenta tornar-se hegemônica, surge uma outra proposta para a capoeira-esporte que a representará “arma dos oprimidos”.

Os Capitães d’Areia: a capoeira como “arma dos oprimidos”

Em oposição à *Federação Paulista de Capoeira* surge em São Paulo, no princípio da década de 70, o grupo de capoeira *Capitães d’Areia*. Ele era composto por mestres baianos, membros da segunda geração de capoeira de São Paulo, os quais, em sua maioria, pertenciam à primeira turma de mestre Suassuna, baiano e integrante da primeira geração da capoeira paulistana, já citado anteriormente.

Para se diferenciar da orientação “marcializante” da *Federação*, o grupo dos *Capitães d’Areia* (bem como o *Cativeiro* pouco mais tarde), não filiado e um dos principais críticos daquela, chamará a si próprio “grupo” e não “academia”. Além disso, na própria escolha de seu nome, os *Capitães* já sinalizam uma nova proposta para a capoeira, que a identifica com as classes populares. No romance homônimo de Jorge Amado, os “capitães de areia” formam um grupo de menores abandonados que moram nas ruas de Salvador e, instruídos pelo mestre de capoeira Gato, fazem uso dessa luta quando envolvem-se em assaltos ou escaramuças com grupos de meninos rivais.

Dessa forma, aqui em São Paulo, os novos “capitães de areia”, migrantes baianos da década de 70, decidem romper com a *Federação Paulista* e constituir o grupo *Capitães d’Areia*, como um sinal de distinção que afirmava sua identidade de migrantes pobres e oprimidos na “selva paulistana”, conforme relata mestre Almir das Areias, sua principal liderança:

"(...) Surge, nesse momento, uma corrente contrária à essa política da Federação. Essa corrente era representada pelo grupo Capitães d'Areia, reunindo os mestres Demir, Valdir, Baiano, Carioca, Pessoa e eu, e não aceitava esse novo caminho imposto à capoeiragem, um caminho considerado por nós, na época, como 'traidor' e conflituoso dentro do nosso universo, pois a capoeira, para nós, era muito mais que uma luta e um esporte, era acima de tudo uma consciência de vida e um reencontro com nossa identidade" (grifos meus) (Das Areias, 1983:78).

No nível simbólico, os *Capitães* seriam os "capitães" de um "exército popular", com suas fileiras formadas pelos "capoeiristas oprimidos" (trabalhadores, negros, estudantes universitários, mulheres, artistas populares). Enquanto aqueles ligados à *Federação* procuravam conquistar maior espaço para a capoeira, representando-a como "arte marcial brasileira", os *Capitães*, por seu turno, adotarão uma estratégia oposta de legitimação. Negarão qualquer semelhança entre a capoeira e as lutas orientais, alegando que justamente aí, nessa diferença, residiria sua brasilidade. A capoeira será então representada como um esporte "tipicamente nacional" e, tanto em seu sistema de graduação quanto nos textos de seus espetáculos teatrais, farão a denúncia da opressão social e política.

A capoeira será vista como um dos instrumentos de libertação da classe trabalhadora brasileira. Era uma outra interpretação de Brasil e, por isso, era diverso também o conteúdo da capoeira como "esporte nacional". Além disso, não se trata mais da proposta regionalizada da capoeira baiana das décadas de 30 e 40, mas de um projeto nacional "negro", elaborado por um segmento da capoeira paulistana da década de 70 como uma resposta à radicalização do projeto nacional "branco" da *Federação Paulista* naquele momento.

Opondo-se ao discurso harmônico e despolitizador da *Federação*, os *Capitães* acentuarão o conflito na sociedade brasileira, tanto no que se refere à história dos negros no país quanto no tocante à situação atual da classe trabalhadora em geral, *"porque a capoeira ainda hoje é uma maneira da gente humilde se manifestar"* (entrevista de mestre Almir ao jornal *Movimento*, publicada em 13 de setembro de 1976, citado por Freire, 1983:247). Em várias entrevistas, inclusive, Almir procuraria diferenciar a capoeira das lutas orientais, definindo-a como "forma de manifestação do povo oprimido". Aliás, aqui reside a principal crítica dos *Capitães* à "marcialização" do esporte, pois eles defenderão a singularidade técnica da mesma em relação aos demais esportes orientais, já que, diferentemente daqueles, ela se baseia no confronto indireto:

"Muitos mestres não estão preocupados em manter as raízes históricas da capoeira, ensinando-a apenas como uma forma de luta, como se fosse um cunje-fu brasileiro. Mas a capoeira não é nada disso. É uma forma de o povo negro oprimido se manifestar. (...) A capoeira sempre foi a arma do mais fraco, do que está em minoria. Ele procurava sempre se safar e se safando atingir o adversário."

Ele usava malícia, mandinga, esse é o espírito da luta e que deveria ser usado no julgamento dos golpes, e não o do karatê" (grifos meus) (Carvalho, 1977:12,13,18).

Como podemos observar, não importa tanto aqui a origem das lutas mas de que modo e com que finalidade elas são apropriadas pelos grupos sociais em sua disputa por espaço político. Assim, a origem do *karatê* pode ter sido popular mas o que importa é que a maneira como a capoeira é apropriada pelos mestres da *Federação Paulista* — isto é, de um jeito “branco e erudito” — a converterá em “luta do opressor”. E isso porque, ao retirar-se dela a *ginga*, o confronto indireto, a malícia — o que, justamente, faz dessa luta um contra-poder — cria-se, inevitavelmente, o embate frontal, no qual “o oprimido não tem vez”, “*mas se ela surgiu como uma arma do mais fraco que está sempre em minoria...*”, lembra mestre Almir, citado por Freire, 1983:249).

Em 1971 foi inaugurada a primeira sede da Academia e Grupo de Capoeira *Capitães d’Areia*, situada no bairro do Brás, de perfil operário. Em seguida, duas outras sedes foram abertas, também na região central da metrópole. A expansão das instalações do grupo indica que havia um público receptivo a essa capoeira, vista como uma manifestação brasileira de resistência popular. Vivíamos os tempos de uma violenta repressão política e de perseguição sem tréguas às manifestações artísticas populares. Através do resgate da memória de luta da capoeira — em busca de sua “*essência festiva e libertadora*” — os *Capitães* canalizariam o inconformismo político de alguns segmentos da população.

Os *Capitães*, nesse processo de conquista de sua legitimidade no meio da capoeira e da sociedade paulistana em geral, procurarão então fundamentar seu trabalho. Para tanto, iniciarão um esforço de pesquisa e investigação histórica da luta, além de investir também em seu aperfeiçoamento técnico pois, para enfrentar a *Federação* e conseguir lugar no mercado da capoeira, os *Capitães* tinham que estar tecnicamente entre os melhores (Das Areias, 1983:79). Nessa empreitada intelectual e técnica contarão com a colaboração de alguns intelectuais e professores universitários de São Paulo, convidados como seus consultores para, em conjunto, estruturarem o curso de capoeira da academia. Dentre eles estavam um professor de teatro brasileiro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, um técnico esportivo, uma coreógrafa, um antropólogo e um médico.

Mais tarde outros profissionais manteriam estreito contato com os *Capitães*. Desde 1976 o somaterapeuta Roberto Freire (1983) iniciou um trabalho de colaboração com o grupo. Freire, em busca de uma forma de luta para complementar seu método terapêutico, descobre na capoeira um potencial libertário cuja eficiência, segundo ele, já havia sido comprovada pela história. Além disso,

como realça Freire, a capoeira era uma "*experiência de vida ligada às características de meu país, de meu povo*" (Freire, 1983:242). Desta fusão entre a somaterapia e a capoeira, nascerá um trabalho híbrido chamado de "somacapoeira", que tem por objetivo contribuir para a liberação dos bloqueios somáticos e das "courageiras" musculares das pessoas no interior de uma leitura reichiana da sociedade.

A capoeira despertou também o interesse de um importante coreógrafo e dançarino de São Paulo, Klauss Viana, cujo trabalho enfatizava a importância da consciência corporal. Para ele "*a sequência da capoeira é a mesma da dança clássica. Anatomicamente, toda a barra está ali. Se fosse levada mais a sério, a capoeira poderia ser o balé clássico do Brasil*" (Jornal Folha de São Paulo, 22 de agosto de 1990). Em finais da década de 80, o dançarino (e, após sua morte, seu filho Rainer Vianna) inicia uma intensa troca de experiências com os *Capitães d'Areia*.

Perante a necessidade de criar uma metodologia para a capoeira, os *Capitães* elaboram um sistema de graduação próprio. Contestam a graduação adotada pela *Federação Paulista* por dois motivos. Inicialmente por achar que embora para a cultura oriental a adoção de uma escala gradativa de cores nas lutas (da mais clara para a mais escura) tenha um determinado significado, no caso do Brasil isso não faz sentido pois "*dentro do nosso contexto cultural, pouca ou quase nenhuma identidade específica temos com as cores*" (Das Areias, 1983:100).

Porém, sua principal crítica ao sistema da *Federação* era que havia aí uma "contradição imperdoável": fora justamente a bandeira brasileira que, num passado recente, servira para encobrir os crimes da escravidão. Por isso, como "*a capoeira foi originária do escravo (...) não tem sentido caracterizá-la com as cores da bandeira nacional*" (Das Areias, 1983:100). Em outras palavras, o que se criticava era precisamente a imposição de uma visão harmônica da capoeira sob a forma de um símbolo nacional que omitia a dominação branca sobre o negro.

Dessa maneira, ao contestarem essa tentativa de apropriação da capoeira como ícone de brasilidade, os *Capitães* denunciam a exclusão social e política do negro no país⁸. Contudo, para eles a capoeira era também um "*esporte realmente nacional*". Mas o "Brasil" dos *Capitães* era um "Brasil popular", diferente daquele desejado pela *Federação*. No contexto histórico dos anos 70 as cores nacionais haviam sido apropriadas pelos militares e, por isso, para afirmar seu sonho de "Brasil", os *Capitães* usarão em sua graduação símbolos da opressão branca, como correntes e cordas — das quais os capoeiristas, ao longo de seu aprendizado, se libertariam — e da resistência negra, como o

⁸ - É importante notar que, ao relacionar o conceito de etnia ao de classe social, os *Capitães* se aproximam das colocações da escola paulista de sociologia, que desde a década de 50 já denunciara em sua produção acadêmica a farsa do mito da democracia racial no Brasil, a partir de uma perspectiva marxista de análise.

lenço de seda, que, segundo se conta no meio da capoeira, era usado no pescoço pelos capoeiras cariocas do final do século passado para precaver-se do corte da navalha.

Assim, os *Capitães*, por considerarem que a graduação da *Federação* “*estava fugindo às raízes históricas da capoeira*”, criam um novo sistema de graduação. O aperfeiçoamento dos alunos será então avaliado através de símbolos que se organizam não em torno das cores da bandeira nacional mas em função das transformações sociais sofridas pelo negro durante a escravidão.

O curso de capoeira do grupo se dividirá em quatro fases: escravo, quilombola, liberto e capitão da areia. Essas quatro fases não só remetem ao processo histórico de libertação do negro como também se referem ao desenvolvimento dos movimentos corporais da capoeira, criados pelos negros. Tal proposta de graduação condiciona a prática da capoeira a uma tomada de consciência social do capoeirista, conquistada através de seu próprio corpo. Há também um aspecto terapêutico (posteriormente mais aprofundado por mestre Almir e o terapeuta Roberto Freire, que desenvolverão a somacapoeira), relacionado à libertação do próprio corpo do aluno dos constrangimentos e repressões impostos pela sociedade. Mestre Almir, numa entrevista de 1985, fala sobre a graduação adotada pelos *Capitães*:

“O negro quando era Escravo estava começando a mexer seu corpo para aprender a lutar e poder fugir, enfrentar os capitães-do-mato. É o aprendizado. Depois, quando ele já aprendeu um pouco e fugiu, vira Quilombola, quando a capoeira já é uma arma pra ele mas ainda não muito aperfeiçoada. Na terceira fase ele é o Liberto, o negro depois da abolição, malandro, sobrevivendo em maltas, perigoso, uma fase em que a capoeira já é vida dele. Depois que ele se forma vira um Capitão da Areia porque ninguém conhece mais a vida do que um capitão da areia. É como um trombadinha, que viveu tão difícil que já aprendeu tudo na vida (...) Então o capoeirista que se forma tem que ser como um capitão de areia no conhecimento da vida, no conhecimento do povo, da filosofia da capoeira”.

Assim, ao “popularizarem” e “enegrecerem” a luta, os *Capitães d’Areia* atualizarão, a seu modo, aquele “jeito baiano” da capoeira-esporte dos anos 30 e 40. Contudo essa capoeira “engajada”, que destaca o conflito de classes, incorpora também a crítica à situação social do negro, inclusive resgatando a memória da capoeira carioca através da incorporação de um de seus símbolos (o lenço de seda) no sistema de ensino.

Os *Capitães d’Areia*, ao longo da década de 70, ampliaram suas atividades com o intuito de divulgar outras manifestações da cultura popular além da capoeira, pois esta última, “*além de luta, é esporte, cultura, arte e folclore, despertando o interesse para o estudo de outros campos da cultura brasileira*” (mestre Almir, jornal *Última Hora*, 2 de janeiro de 1973). Interessante notar aqui que àquela atitude de menosprezo à “capoeira folclórica”, expressa na fala da *Federação Paulista de Capoeira*, opõe-se agora uma positivação da mesma. Nesse caso, valorizar o folclore significa

“resgatar a tradição”, “reencontrar as raízes populares da capoeira”. O grupo torna-se então um centro de cultura popular onde apresentavam-se conjuntos musicais nordestinos, espetáculos folclóricos (*maculelê, puxada de rede, cafezal, samba de roda*, etc), peças de teatro e cantores de música popular brasileira de renome nacional (“o *Serginho Groissman, lá do Equipe*⁹, *fazia os contatos para a gente*” lembra Almir das Areias).

Uma das principais atividades culturais dos *Capitães* foi a formação de seu grupo de teatro, que contou com a participação de alunos da própria academia. Em 1977 ele apresentou-se em algumas salas da cidade com a peça “Capoeira, a arte de brigar sorrindo”. Em 1978 o texto sofreu algumas modificações que resultaram na realização de um novo espetáculo, intitulado “Capoeira, roda-festa, manifestação de um povo”.

Seu conteúdo tinha um forte tom político de denúncia da condição do trabalhador. As manchetes de alguns jornais paulistanos alusivas à peça, sugerem essa abordagem crítica: “Capoeira: o espetáculo da válvula de escape” (*O Estado de São Paulo*, 1 de agosto de 1978); ou então, “A capoeira contra a opressão” (*Folha de São Paulo*, 13 de maio de 1978). Na peça estabelecia-se um vínculo entre a opressão do escravo e a do operário na sociedade brasileira contemporânea, sendo que a capoeira era representada, em ambos os casos, como um dos instrumentos de libertação do oprimido. Numa conjuntura política em que se iniciavam os protestos pela redemocratização do país, os *Capitães* inseriam-se nesse esforço denunciando a seu modo o silenciamento a que estava submetida a classe trabalhadora no país e, através da representação da capoeira como “resistência cultural”, propunham uma estratégia de atuação política. O texto partia da condição operária no presente e, em seguida, fazia uma releitura da condição histórica do negro para apresentar a história da capoeira no Brasil:

*"(...) A criação quase não tem texto e a proposta é feita através de movimentos e gestos, fruto de uma pesquisa dentro da capoeira como linguagem teatral. Os integrantes do espetáculo têm como palco uma roda: todos eles são trabalhadores, na vida real, e **começam logo mostrando a situação de opressão em que vivem** numa cidade como São Paulo. **E, como reação à situação, passam a se manifestar através do jogo de capoeira, de onde começam a relembra a história dela**, mostrando a situação do escravo que a criou como forma de luta pela liberdade; depois, a situação do malandro, que a usou como forma de arma para lutar pela sobrevivência; em seguida, a situação de toda uma camada social mais pobre que a pratica como uma forma de **resistência cultural**; e, **por fim, a situação de hoje, com a união do fraco e do oprimido, na esperança de dias melhores**"* (grifos meus) (jornal *O Estado de São Paulo*, 1 de agosto de 1978) .

⁹ - Atual colégio paulistano que, naquela época, foi um importante canal de divulgação de cantores nacionais na cidade através da promoção de *shows* musicais.

Por volta do começo da década de 80, embora existam até hoje, os *Capitães d'Areia* perdem parte da importância política que tiveram no meio da capoeiragem paulistana ao longo dos anos 70. Na avaliação de Almir, numa entrevista concedida em 1985, o confronto político dos *Capitães* com a *Federação Paulista* foi desgastante para ambos os lados. Sem desconsiderar a importância do trabalho do grupo, o mestre julga que, no fundo, eles se equivocaram ao longo de seu enfrentamento com a *Federação* porque, da mesma forma que os membros desta, também usaram a capoeira como um instrumento de poder. Além disso, a disputa pelo mercado da capoeira acarretaria rivalidades e cisões, não só na *Federação* como entre os próprios *Capitães*.

Entretanto, o que parece ter acontecido é que a partir dos finais dos anos 70 e começos dos 80 o teor da denúncia social, embutida na proposta para a capoeira que apresentavam os *Capitães*, começa a perder força. Talvez porque, com os novos ventos da redemocratização que começavam a soprar no país, ampliavam-se gradualmente os canais para a expressão das injustiças e desigualdades sociais, através do ressurgimento dos movimentos populares, da reorganização dos partidos políticos e do fim da censura. Enfim, para conseguirem manter seu prestígio, os *Capitães*, cuja proposta para a capoeira havia-se construído em cima de uma linguagem de contestação e protesto naqueles duros tempos da ditadura militar no Brasil, precisariam agora se renovar.

O Cativo: a capoeira como “forma de expressão de uma raça”

Agora o leitor verá como o Grupo de Capoeira *Cativo*, surgido em São Paulo no começo da década de 80, construirá uma linguagem de distinção que atualizará a oposição negro/branco, também tomando como modelo a *capoeira Regional* mas reinventando-a, como já o haviam feito os *Capitães d'Areia*. Posteriormente, num esforço de diferenciação em relação aos demais grupos de capoeira da cidade, principalmente no que tange à *Federação Paulista*, a modalidade *Angola* será realçada como sinal diacrítico.

O *Cativo*, assim como os *Capitães*, chama a si próprio de “grupo” — evitando os termos academia ou associação — e não se filia à *Federação* por discordar de sua orientação “marcializante”. A proposta para a capoeira paulistana que o *Cativo* traz acentua a diferença étnica, afirmada a partir da reelaboração de materiais simbólicos da cultura afro-brasileira (no caso, o panteão dos *orixás* do candomblé). Na própria escolha do nome do grupo, que vincula a luta diretamente à escravidão, já está contida essa perspectiva “enegrecedora”, também contemplada em

sua apostila, onde acentua-se que “a capoeira deve ser entendida como forma de expressão de uma raça” (1982).

O *Cativeiro* formou-se num contexto histórico de redemocratização e afirmação das diferenças. Entre finais dos anos 70 e início dos 80 começavam a despontar na sociedade brasileira movimentos organizados de mulheres, homossexuais, negros, índios, etc. Em relação aos negros, mais especificamente, surgia pouco a pouco uma nova perspectiva cultural e política. Renascia o movimento político negro, denunciando o racismo presente no país, ao mesmo tempo em que se iniciava também um processo de “reafricanização” de algumas manifestações de origem negra (Prandi, 1991; Silva, 1995). Em 1974, na cidade de Salvador, surge o “Bloco Afro Ilê Aiyê”, mais tarde seguido pelo “Olodum” e outros. No ano de 1978 funda-se em São Paulo o Movimento Negro Unificado (MNU), uma organização de âmbito nacional. Esses grupos organizados lutando, cada um a seu modo, pela “tomada de consciência” dos negros em relação à opressão racial e social, assumirão uma “identidade negra”, construída sob a égide da resistência.

O grupo iniciou suas atividades em finais da década de 70, na cidade de Ribeirão Preto, interior paulista. Ali, mestre Miguel — migrante originário de Itabuna (BA) e principal liderança do grupo — dava aulas de capoeira no centro acadêmico da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Em 1980, Miguel transferiu-se para a capital do estado. A primeira escola de capoeira do *Cativeiro* instalou-se na rua da Consolação, região central da cidade.

O *Cativeiro* resultou da união de seis mestres (todos formados em São Paulo com Suassuna, à exceção de um, proveniente do Rio de Janeiro) descontentes com a “marcialização” e a pobreza técnica e metodológica que, em sua opinião, a *Federação Paulista de Capoeira* impunha à prática. Segundo eles, o confronto indireto no jogo de capoeira (pressuposto básico da luta e origem de toda a malícia) fora substituído pelo embate direto, onde os lutadores “mostravam os movimentos”, isto é, deixavam transparecer sua intenção. Com isso a “alma negra” da capoeira que é precisamente a sua ambigüidade — que possibilita o disfarce, a dissimulação do ataque — desaparecia naquela “capoeira branca”, representada como “arte marcial brasileira”.

Fazendo uma auto-crítica em relação a seu próprio trabalho e mesmo à sua formação dentro da capoeira paulistana, mestre Miguel, numa entrevista concedida em 1985, avalia que se equivocara ao praticar e ensinar a luta com ênfase nos golpes traumatizantes, pois isso, ao tornar explícita a violência, a “descaracterizava”:

"Como em São Paulo, na década de 70, já havia muitas lutas, karatê, essas lutas orientais todas, existia uma preocupação dos capoeiristas de mostrar que capoeira é uma luta. Mas nessa, os mestres

‘dançaram’ e a capoeira também ‘dançou’, porque a capoeira se tornou luta com toda a influência oriental, entendeu? (...) eu fui um dos caras que também fiz isso (...) eu treinava dois, três mil martelos [um golpe de ataque] pra pegar potência, mas ficava uma coisa descaracterizada, muito agressiva, a gente já mostrava (...) você pode ser objetivo na capoeira mas não violento (...) a filosofia da capoeira não é bater mas se defender, então desmoraliza o cara (...); isso é falta de conhecimento técnico da capoeira porque na capoeira não tem confronto direto” (grifos meus).

Em sua proposta para a capoeira, o *Cativeiro* realça a necessidade de valorização da mesma como um “esporte nacional”, pois “o povo brasileiro tem preferido esportes alienígenas e que nada têm a ver com a nossa história e formação” (apostila do grupo, 1982, p.2). No entanto, para ele essa capoeira-esporte é nacional por ser afro-brasileira. Dessa maneira, diferentemente da *Federação*, o *Cativeiro* procurará legitimar socialmente a capoeira reafirmando sua origem negra, “suas raízes afro-brasileiras mais legítimas” (op.cit, p.1).

Empenhado na conquista de seu reconhecimento no meio da capoeiragem paulistana, o grupo terá como preocupação central a busca de seu aprimoramento técnico e metodológico, tanto quanto o aprofundamento na investigação histórica da luta — o que também era fundamental, como vimos, para os *Capitães d’Areia*. Sua metodologia de trabalho será baseada nos ensinamentos de Bimba e de Pastinha embora, devido à própria formação dos mestres fundadores, a *Regional* seja o estilo mais difundido no grupo até finais da década de 80. A partir daí, com a mudança do principal líder do grupo para Salvador, a capoeira do *Cativeiro* passará por uma “rebaianização”¹⁰ que resultará no privilegiamento da *Angola*.

O aspecto mais original do “enegrecimento” da capoeira, contido na proposta do *Cativeiro*, é a tentativa de sacralização da luta. O próprio logotipo adotado aponta para isso, pois consiste numa estrela de seis pontas encimada por uma cruz (interessante notar que tal símbolo nos remete ao imaginário judaico-cristão ou até mesmo à umbanda, embora o grupo remarque a vinculação entre a capoeira e o candomblé) e atravessada por um berimbau, acompanhado por um caxixi, um dobrão e uma vareta.

Entretanto, ao afirmar a indissociabilidade entre matéria e espírito, o *Cativeiro*, embora conteste a “marcialização” da capoeira imposta pela *Federação*, acabará (como já o fizera antes também mestre Pastinha) aproximando-se do *ethos* das chamadas artes marciais orientais, porém propondo uma re-significação negra para as mesmas. Conforme é explicado na apostila do grupo, a capoeira, enquanto uma herança africana, está umbilicalmente ligada ao candomblé:

¹⁰ - Esta não é uma categoria nativa mas criada por mim para dar conta desse fenômeno que ocorre, atualmente, na capoeira de São Paulo.

"(...) como foi praticada originalmente por afro-brasileiros, a capoeira está impregnada de sua religiosidade no sentido da tentativa de união perfeita entre o corpo e o espírito (...) Fiel às raízes da capoeira que são essencialmente africanas, o GRUPO adota uma graduação em cores ligadas às tradições da religiosidade afro-brasileira do Candomblé" (1982: pp.3,7).

Dessa forma, enquanto a *Federação*, para medir o aperfeiçoamento dos alunos, recomenda a adoção das cores da bandeira nacional e os *Capitães*, por sua vez, elegem símbolos que lembram a condição social do trabalhador, o *Cativeiro* estabelece uma relação entre os *orixás* e o progresso dos capoeiristas, baseando-se nas cores do panteão religioso afro-brasileiro. O contra-mestre Biné — negro paulistano e um dos principais representantes do *Cativeiro* — durante um debate sobre os diferentes sistemas de graduação de capoeira, realizado em São Paulo no dia 24 de novembro de 1991, justifica assim a medida:

"Acho que nós, capoeiristas, não devemos estar usando as cores da bandeira nacional porque Deus sabe — e nossos antepassados também — que, há não muito tempo atrás, quem mais perseguia os capoeiristas, os escravos negros, eram os republicanos (...) E hoje a gente [do grupo Cativeiro] usa uma graduação que é baseada na origem da capoeira, que é 'mais raiz', tem mais fundamento..."

Em sua escala de graduação, o *Cativeiro* relaciona o nome de sete *orixás* e seus elementos com os sete estágios de aprendizado do capoeirista, estabelecendo-se uma correspondência entre os atributos divinos e aqueles que devem orientar a conduta dos alunos em cada etapa. Organiza-se então uma hierarquia das entidades, atribuindo-lhes cores que misturam o cromatismo das nações do candomblé de *keto* e de *angola*. Em ordem decrescente de importância estão: *Oxalá* (branco), *Ogum* (vermelho), *Iemanjá* (azul), *Xangô* (roxo), *Oxum* (amarelo), *Omolu* (marron) e *Oxóssi* (verde) (*apostila do grupo*, 1982).

No entanto, nessa leitura negra das artes marciais, que põe em relevo a espiritualidade, a graduação do *Cativeiro*, embora se utilize da simbologia do imaginário religioso afro-brasileiro, apresenta características que remetem ao misticismo oriental: primeiro a escolha do caminho da liberdade (cordão verde); depois a preparação espiritual para a liberdade, com o auxílio do guia espiritual (cordões marrom e amarelo); aí vem o momento da fuga e da autonomia, quando o aluno passa a criar seus próprios movimentos (cordões roxo e azul); em seguida o capoeirista, um lutador solitário pela liberdade e elo de ligação de uma tradição remota, passa a ensinar o que aprendeu (cordão vermelho) para, finalmente, atingir sua maturidade e tornar-se um ser iluminado e em paz consigo mesmo (cordão branco).

Também faz parte da proposta "enegrecedora" para a capoeira, apresentada pelo *Cativeiro* através de sua graduação, demonstrar a vinculação da origem da capoeira com a luta do negro escravo pela sua libertação. Porém só há alusão histórica ao negro durante o período da escravidão, seja remetendo à condição de escravo ou então à condição de quilombola. O papel do capoeirista é atuar como um “*elo dessa tradição remota*”, preservando o sentido libertário da capoeira. Todavia, a libertação do negro à qual alude o *Cativeiro* parece ocorrer fora da História, no plano espiritual (na “*libertação do espírito após a morte*”, no caso do escravo ou mesmo para o quilombola, para quem “*nem a vida era tão importante quanto a liberdade*”).

Os principais valores embutidos na proposta de graduação do *Cativeiro* são a autonomia e a solidão do capoeirista na procura da liberdade, que procuram apontar para estratégias de atuação dos negros no presente. No entanto, está aqui ausente a crítica social. A ênfase é para dentro, voltada para a luta interior do indivíduo e não para fora, em direção à conquista da aceitação social do negro. A capoeira (e o negro) fica restrita ao *gueto*. Não há uma proposta política coletiva transformadora (como têm os *Capitães*).

Assim, nesta capoeira que enfatiza a cor parece ficar preterida a questão da classe, a crítica à desigualdade social. Enquanto os *Capitães d’Areia* apontam para o presente e para o futuro, afirmando a presença negra no cenário nacional, realçando a importância da participação e atuação políticas nas transformações sociais do país, o *Cativeiro*, que afirma a identidade negra pela exclusão, parece ficar preso ao passado e, ao fazê-lo, fica impedido de romper com o isolamento histórico do negro no Brasil.

Em 1985 mestre Miguel fixa residência em Salvador, de onde passa a dirigir o grupo *Cativeiro*, visitando periodicamente as escolas do grupo em São Paulo para a transmissão de novos ensinamentos. Se, como aponta Prandi (1991), uma das fontes legitimadoras do candomblé da metrópole paulistana é a África, no caso da capoeira o reconhecimento passa pela Bahia e, particularmente, pelo aprendizado junto aos velhos mestres de Salvador ou do Recôncavo. A partir do retorno à sua terra natal, mestre Miguel terá aí a sua principal fonte de legitimidade, o que lhe assegurará prestígio não só dentro do *Cativeiro*, como também no meio da capoeiragem paulistana.

Na capital baiana, desde finais da década de 70 a *capoeira Angola* ganhou maior ênfase no interior do crescimento de valorização da negritude. Em 1982 fundou-se o *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* (GECAP), cujo propósito básico era: “*preservar popularmente o que ainda resta de autenticidade das artes negras e da cultura africana no Brasil*” (apostila do “I Seminário de Capoeira Angola do GECAP”, 1985). Esse grupo busca a revitalização da *capoeira Angola*,

inserindo-a no interior “*de uma luta muito mais ampla pela revalorização da cultura bantu*” (Revista *Exu*, n.11, 1989: pp.40-41). Em 1986, também naquela cidade, surgiu a *Associação de Capoeira Navio Negreiro* (ACANE) com intenções semelhantes, ou seja, desenvolver “*um trabalho a nível de resgate da capoeira Angola (...) uma das resistências à escravidão*” (op.cit.,p.40).

Não cabe nos limites deste trabalho analisar a emergência dessa tentativa de “reafricanização” da capoeira na Bahia, com a atribuição de uma maior “pureza” à *Angola* — o que implicava no desprestígio da modalidade mestiça de Bimba — no bojo de um processo higienizador que procurava eliminar da luta eventuais vestígios da cultura branca¹¹. A menção a isso é contudo relevante, pois o *Cativeiro* inspira-se também aí para a elaboração de sua proposta.

Entretanto, como vimos até aqui, a tentativa de “reafricanização” da capoeira na metrópole paulistana precedeu a de Salvador no caso dos *Capitães d’Areia*, ou foi concomitante no caso do *Cativeiro*. Os dois grupos paulistanos chegam mesmo a radicalizar essa atitude, seja ao incorporar o mundo religioso dos *orixás* à própria graduação dos alunos, seja ao propor, também através dela, uma revisão crítica da história do negro no Brasil. Porém, tanto o *Cativeiro* quanto os *Capitães* o fizeram não a partir da capoeira *Angola* mas de um modo de jogar que reinventava a *Regional baiana* (lembramos a ambivalência peculiar a essa modalidade que permite ao mesmo tempo uma leitura passiva, “conformista” e outra ativa, “combativa”).

Apenas recentemente, a partir de princípios da década de 90, o *Cativeiro* inicia uma retomada do estilo *Angola*. Isso aliás soma-se a um movimento maior de “rebaianização” da capoeira paulistana no qual têm papel de destaque capoeiristas das classes médias, principalmente estudantes universitários¹². É cada vez mais freqüente a presença de conhecidos mestres de capoeira baianos (majoritariamente *angoleiros*, embora também venham alguns *regionais*), a fim de dar palestras e ministrar cursos em simpósios ou em academias da capital e do interior do estado.

Hoje em São Paulo “rebaianização” não significa necessariamente a ida à Bahia, embora seja essa a grande Meca dos capoeiristas paulistanos (e de todo o país). Mas se “rebaianizar” implica em se iniciar nos *fundamentos* da *Angola*, aprender seus cantos, toques de berimbau, movimentos corporais e conhecer as histórias dos velhos *angoleiros* baianos que correm de boca em boca (alguns

¹¹ - Prandi (1991) fala acerca do que chama de “processo de dessincretização” do candomblé de Salvador e de São Paulo (pp.223,224).

¹² - A penetração da capoeira no meio universitário paulista e brasileiro nas duas últimas décadas tem-se ampliado cada vez mais. Na Universidade de São Paulo (SP) há campeonatos universitários estaduais e nacionais de capoeira. Em 1991 aconteceu o “I Congresso Nacional Capoeira e Cultura Brasileira”, sediado pela Universidade Estadual de Maringá (PR), que teve como expositores mestres de capoeira com formação universitária (antropologia, medicina, educação física), que apresentaram comunicações sobre o tema relacionadas à sua área de conhecimento. No ano de 1993 a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (RJ) organizou o “1o. Simpósio Nacional de Estudos e Debates sobre Capoeira”, que contou com a participação de mestres de capoeira e estudantes de pós-graduação nas mesas-redondas.

deles, conta-se, tinham poderes mágicos, como o lendário *Besouro Mangangá* que, ao ser perseguido pela polícia, transformava-se em besouro e escapava voando). Novamente espalha-se a “pureza” da capoeira baiana em terras do sudeste, desta vez daquela considerada “mais raiz”, a *Angola*.

Essa tardia penetração da *Angola* em São Paulo tem uma explicação: assim como a penetração do candomblé na metrópole paulistana — onde “(...) *nunca existiu uma tradição religiosa negra e nem um grupo negro expressivamente numérico*” (Prandi, 1991:67) — teria que ser antecipada pela umbanda, uma religião mais miscigenada, a disseminação da *Angola*, marcadamente negra, teria que ser precedida pela *Regional*, uma capoeira mestiça. Em outras palavras, numa cidade como São Paulo, onde as manifestações culturais de origem negra não têm grande visibilidade social, a *capoeira Regional* tinha que abrir caminho para a *Angola*.

Atualmente o *Cativeiro* continua ativo na metrópole paulistana e é o grupo de capoeira com participação mais constante nos eventos relacionados à negritude (ao menos até 1993). Sua sede situa-se num bairro periférico da zona oeste, sendo que o grupo possui ramificações pelo interior de São Paulo e de outros estados do país.

* * *

A oficialização da capoeira como esporte em 1972 e a ampliação do mercado das lutas marciais orientais criaram as condições necessárias para que a capoeira pudesse procurar sua legitimação como “arte marcial brasileira”. Em 1974, com a fundação da *Federação Paulista de Capoeira*, tomará impulso em São Paulo uma perspectiva “marcializante”, que procurará fazer da capoeira um esporte competitivo, de um jeito “branco e erudito”, atualizando representações inicialmente produzidas pela elite carioca de princípios do século XX.

O projeto nacional para a capoeira da *Federação* implica em sua homogeneização, a ser conquistada com a unificação da nomenclatura dos golpes e contra-golpes, na regulamentação das normas dos campeonatos, na criação de uma pedagogia e de um sistema de graduação válidos em todo o país e, finalmente, na organização das federações em cada estado e a fundação de uma confederação nacional.

Em resposta, os *Capitães* e mais tarde o *Cativeiro* reatualizarão o jeito “negro e popular” de esportização da capoeira baiana dos anos 30 e 40. A crítica principal dos dois grupos à *Federação* era à “desafricanização” da luta. Ambos assinalarão também a singularidade técnica da capoeira que

prevê o confronto indireto, ao contrário, dizem eles, das lutas orientais caracterizadas pelo combate direto.

Os *Capitães*, cujo período mais atuante no meio da capoeiragem paulistana situa-se entre princípios da década de 70 e meados da década de 80, dão ênfase à opressão social dos trabalhadores, denunciando através da capoeira o arbítrio e a violência da repressão política da época. Ao mesmo tempo, acenarão com a possibilidade de transformação social, elegendo a capoeira como um dos instrumentos de libertação dos “oprimidos”.

O *Cativeiro*, que inicia suas atividades em princípios da década de 80, denunciará principalmente a opressão racial, apontando para a farsa da democracia racial no Brasil. Daí sua recusa em carregar na cintura as cores da bandeira nacional, um símbolo da dominação branca, como lembrou o capoeirista Biné. Assim vemos que também os *Capitães* e o *Cativeiro*, ao incorporarem em suas propostas a dimensão da luta de classes e da discriminação racial, apontam (tal qual a *Federação*) para um projeto mais abrangente de cunho nacional.

Havia duas formas possíveis de se representar a capoeira como “arte marcial”. Inicialmente, a *Federação*, a partir de uma re-significação branca das artes marciais, criou uma capoeira dessacralizada, a fim de fazer dela um esporte competitivo. Como resposta, o *Cativeiro*, embora refute a imagem da capoeira como “arte marcial”, ao construir uma capoeira sacralizada baseada no candomblé, acabou por atribuir uma re-significação negra à capoeira que também a “marcializaria”.

A medida de identidade dos diferentes segmentos da capoeira paulistana é dada pela forma de graduação, sendo esse o ponto onde mais nitidamente podemos observar as diferenças. Assim, no meio da capoeira, é a graduação que estabelece a identidade do grupo. Os símbolos usados para promover os alunos capoeiristas são pois o principal sinal de distinção entre os grupos. No entanto, apesar da diferença que apresentam, eles se organizam a partir de uma mesma estrutura interna, determinada pela adoção de um sistema de graduação.

A avaliação do progresso do capoeirista da *Federação* enfatiza o nacional, ao propor uma relação entre as cores da bandeira brasileira e o aperfeiçoamento do capoeirista. Já a pedagogia dos *Capitães d’Areia* prevê o aperfeiçoamento dos alunos com base na reconstituição da história do negro no Brasil do ponto de vista da dominação, ressaltando assim o conflito social. Por sua vez o *Cativeiro* estabelece uma relação entre os *orixás* do candomblé e o desenvolvimento dos alunos, acentuando portanto a diferença étnica.

Tanto a *Federação* quanto o *Cativeiro* contam com 7 estágios e usam igualmente cordões que, por motivos diferentes, têm cores coincidentes no primeiro, terceiro, quinto e sétimo estágios

(verde, amarelo, azul e branco, respectivamente). Temos assim os mesmos significantes, porém com significados absolutamente distintos, o que, no entanto, enfraquece um pouco a crítica do *Cativeiro* à *Federação*, uma vez que a semelhança entre cores e estágios (em quatro dos sete graus de aprendizado) pode levar a confusões. Numa *roda* de capoeira, nem sempre é possível distinguir os capoeiristas que pertencem ou não ao *Cativeiro*, se formos levar em conta apenas a cor da graduação atada à sua cintura. No caso dos *Capitães*, no entanto, o distanciamento entre esse grupo e a *Federação* fica mais nítido, uma vez que mudam os significantes. Isso, creio eu, é um indicativo de uma crítica mais radical à *Federação*. Os *Capitães* usam correntes, cordas e lenços, adotando o cordão apenas no último estágio, igualmente branco (como o *Cativeiro* e a *Federação*).

No entanto, é importante verificar que apesar de sua crítica à capoeira “branca e marcializada” da *Federação*, nem os *Capitães*, nem o *Cativeiro* eliminaram a graduação. Isso demonstra, claramente, a diferenciação entre a *Regional* de Bimba e a “*Regional paulistana*” e tem a ver, provavelmente, com a própria necessidade de coexistência da capoeira com as outras modalidades de luta existentes.

No próximo capítulo discutirei a analogia entre o espaço da *roda* de capoeira e o espaço social, procurando interpretar a movimentação corporal centrada na *ginga* — “*que movimenta o corpo do capoeirista sem parar, assim como não cessa o movimento das ondas do mar*”, nas palavras de mestre Kenura — como uma metáfora da negociação política entre negros e brancos no país.

IV

A roda de capoeira: o "mundo de pernas para o ar"

"O mestre que me ensinou
Tá no Engenho da Conceição
Andava com o pé pra cima
Andava com a mão no chão
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damião"
(cantiga de capoeira - anônimo)

"(...) *A alma da capoeira é o olhar; uma esgrima subtil, ágil, firme, attenta em que a retina é o florete flexível, penetrante indo quasi devassar a intenção ainda occulta, o desejo apenas pensado, voltada sempre para o adversario, apanhando-lhe todos os movimentos, surprehendendo-lhe os mais insignificantes ameaços, para desviar-os, em tempo, com a destresa defensiva dos braços em rebates lépidos ou evital-os com os desvios lateraes e os recuos saltados de corpo, leve, sobre ponta de pés, até facultar e perceber a aberta e entrar, para vêr como é, para contar como foi, segundo o calão próprio.*

A capoeira não inutilisa unicamente o adversario pelos seus golpes; inutilisa-o tambem, e peor, pelo ridiculo.

O capoeira não luta em silencio; luta usando sempre o seu calão que tróça, achincalha, exaspera, ridicularisa o contendor. A gyria é chula, a phrase é canalha.

Além disso, a cada golpe o adversario cõe nas mais grotescas, nas mais comicas, nas mais enxovalhadoras posições.

Um vencido pelo capoeira em lugar publico, nunca póde sahir dignamente vencido, porque a sua derrota provoca sempre a gargalhada.

Na cabeçada, por exemplo, a que o capoeira chama, acanalhadamente, levar a torre de pensamento ao aparelho mastigante do poeta, o adversario é apanhado com a cabeça, num golpe brusco, pelo baixo queixo, por sob a barba e com impulso pasmoso que é o segredo do capoeira e é a propriedade do catchout, é elevado ao espaço, por mais robusto e pesado que seja, na figura grotesca de um batrachio, vindo apastelar-se de ventre no sólo ou cambalhotando para traz de pernas ridiculamente ao ar.

É uma arma terrível!" (grifos meus) (L.C. 1906).

Na deliciosa descrição acima, relativa à capoeira carioca de princípios do século XX, o leitor pode facilmente observar alguns bons motivos que levam o cronista a descrevê-la como "uma arma terrível": o olhar cortante e devassador que o capoeira lança em direção a seu adversário, a surpresa do ataque lançado pronta e rapidamente e, principalmente, o ridículo a que o capoeira expõe, publicamente, o adversário vencido.

Esta "arma é terrível", não tanto pelos danos físicos que possa vir a causar mas pelos danos morais que acarreta (não é só pelos golpes que se "inutilisa" o perdedor mas, "e peor, pelo ridículo"). Ao ser derrotado, o jogador perde sua honra, chegando mesmo a ser destituído de sua condição humana (iguala-se à "figura grotesca de um batrachio"). E mais: o perdedor deixa a posição ereta e

cai no chão ("apastela-se de ventre no sólo"), às vezes na posição invertida, "cambalhotando para traz de pernas ridiculamente ao ar".

Na capoeira, essa "esgrima subtil" (para compreender essa alusão ao esporte medieval, lembremos que o cronista L.C. faz parte daquela elite ilustrada que, em princípios do século XX, empenhara-se no reconhecimento social da capoeira como um "esporte nacional"), o jogador mantém a dignidade do olhar, "manejando" sua retina como a um "florete flexível". Seu propósito principal é desvendar o outro e descobrir-lhe a fragilidade, para, enfim, derrotá-lo física e moralmente.

No entanto, o principal recurso tático do capoeira para vencer a luta é a surpresa. Ou seja, trata-se de jogar o jogo do outro, manter-se aparentemente na defensiva, permanecendo no interior do campo de possibilidades de luta dado pelo adversário para, repentinamente, aplicar-lhe um golpe certo e vencê-lo. Assim o corpo que à primeira vista se conforma com uma possível derrota, pode, a qualquer momento, rebelar-se e atacar subvertendo assim, as regras de dominação.

Procurarei neste capítulo interpretar o jogo de capoeira como uma luta popular em que a "manha" e a malícia se sobrepõem à força física, já que o mais forte não é aquele fisicamente mais avantajado ("por mais robusto e pesado que seja") mas o mais malicioso, o mais *mandingueiro*. Nesse sentido é uma metáfora que expressa o modo como as classes populares podem inverter, a seu favor, a força visível e explícita dos poderosos, evitando o enfrentamento direto que sempre se realiza dentro de um jogo político cujas regras não foram definidas por elas.

O jogo de capoeira caracteriza-se por ser uma negociação constante dos contendores pela ampliação de espaço para sua movimentação corporal na *roda* pois, uma vez que não há confronto direto entre eles, buscarão sempre aproveitar o "vacilo" do outro (ou a "aberta" do outro) para atacá-lo. Isto é, trata-se de atentar para o lugar exato da vulnerabilidade do adversário. O olhar que "devassa e surpreende", o golpe desferido com "impulso pasmoso" bem como o riso que "achincalha", são recursos estratégicos dos quais os capoeiristas lançam mão nessa arena onde o que mais importa na verdade é saber, por intermédio da *ginga*, simular e dissimular a intenção do ataque inesperado no momento preciso.

Tomando como base os movimentos corporais da capoeira, procurarei deslindar as regras gramaticais dessa linguagem corporal, buscando compreendê-la no bojo do processo de construção da identidade étnica negra. Aqui observaremos como se expressa no próprio corpo dos capoeiristas essa trama ambígua que mescla e aparentemente opõe a rebeldia passiva à ativa, o que faz da capoeira ao mesmo tempo uma luta, uma dança e um jogo. Veremos como a oposição negro/branco,

que nos serviu de fio condutor até o momento, inscreve-se na gramática dos movimentos corporais dos capoeiristas.

O jogo de capoeira constitui um conjunto de linguagens verbais e não-verbais- — o som dos instrumentos musicais e sua hierarquia na *roda* de capoeira, os *toques* de berimbau e sua relação com os diferentes jogos de capoeira, as cores dos cordões de graduação dos capoeiristas, a relação dos capoeiristas com os assistentes, as letras das músicas cantadas pelos capoeiristas, etc.- — dentro do qual a linguagem dos movimentos corporais *stricto sensu* é apenas uma parte. Todavia irei privilegiar aqui a análise da linguagem dos movimentos corporais, procurando desvendar a lógica que o corpo do capoeirista, ao movimentar-se, constrói no ar. Minhas observações de campo referem-se, em sua maior parte, à capoeira paulistana e foram realizadas entre 1987 e 1992. A principal dificuldade que surge é a de transcrever para o papel algo que é essencialmente coreográfico e musical. Nessa transposição é evidente que muito da riqueza etnográfica, seguramente, se perderá.

Os golpes e contra-golpes da capoeira podem ser colocados em oposição uns aos outros, enquanto peças de um mesmo sistema, no interior do qual se interpelam e transformam-se mutuamente, tornando-se inteligíveis unicamente devido às relações que mantêm uns com os outros. A capoeira configura-se, assim, como uma prática cultural que se organiza em forma de sistema, cuja articulação interna é dada pelos seguintes elementos: a *roda*, os *toques* musicais do berimbau, as músicas, a *ginga* e os movimentos corporais dos dois estilos conhecidos, a *capoeira Regional* e a *capoeira Angola*. Nesse sentido, a circularidade da *roda* determinará a circularidade da *ginga* a qual, possibilitada pelos *toques* do berimbau e pelas músicas, fornecerá a pauta para os textos corporais da *capoeira Angola* e da *Regional* (Tavares, 1984).

A roda de capoeira: um mundo simbólico

O jogo de capoeira acontece no interior de um círculo de 2,5 metros de raio, circundado por outro. Entre ambos há uma distância de 0,10 centímetros de largura. Os dois círculos concêntricos são conhecidos pelos capoeiristas como *roda*. Esse é o palco privilegiado de expressão dos jogadores pois é o lugar onde eles podem mostrar tudo o que sabem: sua destreza corporal e principalmente sua *mandinga*, isto é, a capacidade que têm de seduzir o adversário, iludi-lo e, se quiser (ou puder), derrotá-lo.

Em torno do círculo maior, sentados, ficam os demais capoeiristas. A forma de transmissão do conhecimento na capoeira é basicamente oral, sendo portanto fundamental para os alunos a observação e a experimentação. Um bom capoeirista deve saber jogar capoeira, tocar os instrumentos musicais (principalmente o berimbau) e cantar as músicas durante as *rodas*. Dessa forma, todos os capoeiristas ali presentes são potenciais jogadores, instrumentistas e cantores, revezando-se nessas três ocupações durante todo o tempo da *roda* (às vezes ela dura até duas ou três horas, dependendo do evento e da disposição- — geralmente infinita- — de seus componentes).

Toda a movimentação corporal no interior da *roda* de capoeira é executada por dois capoeiristas e regida pelo som de três berimbaus, classificados em: *berra-boi*, mais grave; *gunga* ou *médio*, nem grave nem agudo e *viola*, mais agudo, além de um atabaque, um pandeiro, um agogô e um reco-reco. Como vemos, nessa orquestra musical o lugar de destaque cabe aos berimbaus, sendo que os outros instrumentos devem apenas acompanhá-los, sem variações ou improvisações, evitando-se portanto que sua *performance* musical se sobreponha à daqueles.

Hoje em dia não se concebe a capoeira sem o berimbau, o que não parecia ocorrer no século passado quando, como pude observar nos documentos históricos que se referem à capoeira do Rio de Janeiro, capoeirava-se geralmente ao som dos atabaques. O chamado *berimbau-de-barriga* (o berimbau que conhecemos hoje, cuja caixa de ressonância está na cabaça, atada a uma das extremidades do arco musical) aparece na iconografia dos cronistas que visitaram o Brasil no século XIX, em geral, associado ao comércio ambulante e à mendicância. Desconhece-se, portanto, o momento histórico exato em que o berimbau se associou à capoeira e o motivo que levou a tal associação. Segundo o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (1988), uma das explicações mais plausíveis para a sobrevivência do berimbau (instrumento musical de origem centro-africana) no Brasil atual talvez seja justamente sua integração à capoeira (outros instrumentos musicais de origem africana, como o alaúde de arcos, acabaram por desaparecer)¹.

Ao que tudo indica, portanto, essa íntima e exclusiva relação entre berimbau e capoeira parece ser recente e talvez, pelo menos em seus primórdios, restrita à Bahia. Mestre Pastinha, baiano, conhecido como o maior divulgador da *capoeira Angola*- — principalmente a partir dos anos 40 deste século- — menciona a utilização do berimbau como arma (prendia-se uma faca numa das pontas do instrumento musical) em escaramuças com os policiais de Salvador, durante os tempos da proibição da luta. Há um *toque* de berimbau da *capoeira Regional*- — estilo de capoeira

¹ - Para maiores informações sobre o berimbau, consultar: Pinto, 1988; Shaffer, 1977; Oliveira, A.M., 1956 e Kubik, 1979.

criado pelo também baiano mestre Bimba na década de 1930- — chamado *cavalaria*, cujo som imita o tropel dos cavalos e, segundo se conta, era uma senha para alertar os capoeiristas sobre a aproximação dos policiais.

Essa referência ao berimbau como instrumento de defesa dos capoeiras contra a polícia parece fazer parte, mais especificamente, da memória baiana de resistência negra. Dessa maneira, a ênfase na importância do berimbau na capoeira parece vir no bojo do que chamei de "invenção de tradição" da capoeira baiana. Porém, como a "pureza" desta última espalhou-se pelo Brasil afora, hoje é impensável, como já disse, um jogo de capoeira sem o berimbau, embora isso tivesse sido perfeitamente plausível para os capoeiras cariocas do século XIX. Essa "invenção da tradição" do berimbau na capoeira fica patente, por exemplo, quando observamos a foto de capa do disco de capoeira de mestre Nagô (1988)- — curiosamente um mestre do Rio de Janeiro- — que, ao reproduzir uma famosa gravura de Rugendas sobre um jogo de capoeira do século passado (*Dança da Guerra*, à qual já fiz alusão no primeiro capítulo), realiza uma flagrante e grosseira adulteração, introduzindo um berimbau nas mãos de um negro que, no desenho original, parecia estar apenas assistindo ao jogo de capoeira².

Os capoeiristas denominam a peça musical que executam ao berimbau de *toque*, que é o elemento construtivo da música de capoeira (Pinto, 1988). O *toque* de berimbau e o tipo de jogo de capoeira são inseparáveis uma vez que é o primeiro que determina o estilo (se *Angola* ou *Regional*) e as variações no interior do mesmo, além de impor também o andamento ao jogo (se "amarrado" ou "solto", isto é, se lento ou rápido). Assim, os jogos de capoeira e os *toques* de berimbau são elementos constitutivos de um mesmo sistema, guardando estreita relação entre si.

Geralmente são bem distintos o *toque* de *Angola* (próprio à *capoeira Angola*) e o *toque* de *São Bento Grande* (próprio à *capoeira Regional*). Porém, há ainda outros *toques*, às vezes derivados desses ou então criações individuais de alguns mestres. O repertório musical da capoeira inclui, além do modelo do *toque* (o "padrão", como dizem os capoeiristas de São Paulo), as suas inúmeras variações. A variação do *toque* é fruto da *performance* individual do tocador que introduz novos efeitos técnicos durante a execução musical do instrumento. Fala-se assim em "marcar" o *toque* (tocá-lo "seco", seguindo o "padrão"), isto é, executar o seu modelo básico, ou então "dobrar" o *toque* (tocá-lo "com floreio"), introduzindo-se aí as variações. A relação entre a "marcação" do *toque*

² - Talvez vincular o berimbau à capoeira como "tradição" seja útil para poder usá-lo como um sinal de distinção em relação aos brancos, devido à origem africana inequívoca do mesmo, o que viria a reforçar a tese da origem africana da capoeira, tão cara a determinados segmentos do movimento negro, nos quais se inclui Nagô (as letras de suas cantigas procuram sempre trazer o discurso da negritude para a capoeira). Dessa forma, o berimbau, simultaneamente sagrado e profano, arma e instrumento musical (essa ambigüidade será mencionada mais à frente) parece ser, atualmente, um dos símbolos étnicos do negro brasileiro.

e sua variação torna-se mais evidente ao ouvirmos dois berimbaus, quando cada um desempenha uma função específica (*op.cit.*, 1988).

Além de ser o responsável pelo estilo e tipo de jogo que se realiza, o berimbau determina também o ritmo das músicas de capoeira que compreendem as *ladainhas*, as *quadras* e os *cantos corridos*. Durante o jogo os capoeiristas cantam o tempo todo, sendo que há músicas apropriadas para cada estilo. As *ladainhas*, que têm um ritmo mais lento, são próprias à *capoeira Angola*. Nelas, sem interferência do coro (composto por todos presentes à *roda*), um jogador canta, lembrando histórias de capoeiristas famosos, relatando situações vividas no cotidiano ou lançando desafios a seu contendor. Para finalizar as *ladainhas*, o capoeirista solista canta alguns versos, os quais só então são repetidos pelo coro.

As *quadras* são cantadas tanto na *Angola* quanto na *Regional* e consistem em cantigas que versam sobre assuntos diversos, ditos aleatoriamente, o mesmo ocorrendo com os *cantos corridos*. Enquanto as *quadras* contêm estrofes de quatro a seis versos (o solista canta os versos e depois o coro os repete), os *cantos corridos* são próprios para um jogo mais rápido pois são compostos, em geral, por dois versos (o solista canta um verso e o coro responde com outro). Porém, tanto nas *quadras*, quanto nos *cantos corridos*, a participação do coro é sempre obrigatória.

Há também cantigas específicas para determinadas situações de jogo, cuja letra faz menção ao que ocorre na *roda* naquele momento. Para um jogo de capoeira entre duas mulheres, por exemplo, pode-se ouvir cantigas de elogio à beleza feminina:

“Menina bonita
Quem foi que falou
Que meu coração
Vive sem seu amor
Menina, oi menina
Menina, menina, menina”
(Almir das Areias)

Para uma ocasião em que entra algum negro na *roda*:

“Olha o nego, sinhá
Oi que nego danado
Olha o nego sinhá
Oi que nego ligeiro
Olha o nego sinhá”
(cantiga de capoeira - anônimo)

Para um jogo no qual um capoeirista desafia seu adversário:

*“Nessa roda não tem homem
Para vir jogar comigo
Os homens que eu desafio
Todos eles são amigos
Mas quem quiser me conhecer
Faça uma roda aí no chão
Toque um toque de berimbau
E cante uma louvação”*
(cantiga de capoeira - anônimo)

Embora não caiba nos limites desse trabalho me alongar mais sobre as cantigas de capoeira, que mereceriam um estudo mais aprofundado, quero apenas frisar que elas estão intimamente relacionadas aos *toques* de berimbau e também aos jogos, com os quais formam um sistema articulado.

Na metrópole paulistana, em geral, toda *roda* de capoeira que se preze começa com o jogo de *capoeira Angola* e termina com o jogo de *Regional*. Como aqui a disputa entre os "angoleiros" e os "regionais" não é tão acirrada quanto em Salvador (já vimos as razões disso no terceiro capítulo), é possível e até mesmo desejável que, numa mesma *roda*, os capoeiristas joguem os dois estilos. Em Salvador, ao contrário, há *rodas* exclusivamente de *Angola* e de *Regional* e a presença de um "*Regional*" numa *roda* de "angoleiros" pode se constituir muitas vezes numa provocação explícita.

O mestre de capoeira responsável pelo espaço onde se realiza a *roda* é a autoridade máxima do recinto. Inicialmente entram na *roda* apenas os mestres e formados. Em geral os pares de jogadores são aleatórios, dependendo do lugar em que se encontrem na fila, porém, principalmente no jogo de mestres, muitas vezes há escolha deliberada de parceiros de jogo. Vejamos como acontece o que os capoeiristas chamam de "ritual da *roda*". Este consiste no conjunto das regras que ordenam o comportamento dos jogadores dentro da *roda* e regem a disputa em si. Dois capoeiristas acocoram-se à frente da orquestra musical. Um deles "puxa" (canta) então uma *ladainha*, cuja letra, geralmente, contém um desafio ao seu parceiro de jogo. Este então responderá à provocação entoando outra *ladainha*, ao final da qual cantará os versos propiciatórios que são a senha para sua entrada na *roda*:

*“Iê, dá volta ao mundo
Iê, dá volta ao mundo, camará
Iê que o mundo dá
Iê que o mundo dá, camará
Iê, vamos embora*

*Iê, vamos embora, camará
Iê, pelo mundo afora
Iê, pelo mundo afora, camará”*

Então eles se preparam para o combate: benzem-se levando a mão ao chão (e às vezes tocando também o berimbau) e completam com um sinal da cruz ou (o que é mais raro) levam a mão rapidamente à testa e à nuca, como é usual no candomblé. Em seguida, dão-se as mãos e fitam-se mutuamente, aguardando que o tocador do berimbau *berra-boi* (em geral a pessoa de maior graduação ali presente) o incline, ligeiramente, sobre suas cabeças. Como o leitor pode perceber o berimbau, além de sua notabilidade como principal instrumento da orquestra musical da capoeira atual, é representado também como a maior autoridade da *roda* de capoeira, uma vez que a ordem para a entrada na mesma (e, muitas vezes, para a saída) é por ele emitida. Esse gesto de inclinação do berimbau é visto pelos capoeiristas como uma "autorização" ou uma "bênção" para seu ingresso na *roda*. Dali para frente, como todos sabem, o máximo cuidado é pouco pois tudo pode acontecer.

Os capoeiristas entram na *roda* através de uma região conhecida como *boca-da-roda* (ela está delimitada por duas linhas paralelas estreitas pintadas à frente do conjunto musical) e iniciam então uma ou duas tensas voltas, andando em torno do círculo externo em sentido anti-horário. Em seguida detêm-se na *boca-da-roda* e executam, um de frente para o outro e simultaneamente, um *aú* em direção ao centro. O *aú* é um movimento corporal de inversão onde os dois braços abertos, quando em contato com o chão, tomam a forma da letra A e as duas pernas, abertas no ar, assemelham-se à letra U.

Inicia-se então o jogo, que deve restringir-se ao espaço da *roda*. Se forem dois mestres de capoeira, ninguém a não ser outro mestre poderá interrompê-los. Quando um dos capoeiristas deseja finalizar o jogo, estende a mão a seu adversário- — o qual deve manter-se atento pois esse gesto pode ser uma cilada para a aplicação de algum ataque surpresa- — e, juntos, benzem-se na *boca-da-roda*, saindo pelo mesmo lugar em que entraram.

Para entrar na *roda* deve-se "comprar o jogo". Um capoeirista acocora-se na *boca-da-roda* e, quando julga oportuno, interrompe a disputa que está em curso, colocando-se à frente daquele com quem deseja jogar. Os dois vêm rapidamente ao pé do berimbau, dão-se as mãos, fazem o *aú* e iniciam um novo jogo.

Geralmente, o ritual da *roda* encerra-se com cantigas de despedida, como a seguinte:

*"Adeus, adeus
Boa viagem
Eu vou-me embora*

*Boa viagem
Vou com Deus
Boa viagem
E Nossa Senhora
Boa viagem"*

(cantiga de capoeira - anônimo)

O perspicaz leitor já deve ter percebido a interessante analogia que os capoeiristas estabelecem entre a *roda* de capoeira e o mundo pois, como pôde observar nos versos comumente cantados nos finais das *ladainhas* (transcritos algumas páginas atrás), entrar na *roda* é "dar a volta ao mundo" ou ir "pelo mundo afora". Mas se a *roda* de capoeira é o mundo, é um mundo diferente, particular, simultaneamente profano e sagrado. Profano porque, para ter acesso a ele, os capoeiristas pagam simbolicamente, ou seja, eles "compram o jogo". Mas, ao mesmo tempo, é o lugar do sagrado, porque lá ninguém entra nem tampouco sai sem antes se benzer. Além disso, ao final do ritual, canta-se uma música de despedida, quando os capoeiristas desejam-se, mutuamente, uma "boa viagem" em seu regresso do "mundo da *roda*" ao "mundo dos homens".

Estamos diante de uma visão de mundo distinta da ocidental, no sentido de que há aqui uma indissociação entre a matéria e o espírito.³ Mais ainda: como vimos, antes de entrar na *roda* o capoeirista se benze tocando o chão. Portanto, o sagrado está no chão. Nascida com a escravidão negra, a capoeira está impregnada de uma visão africana de mundo. E o sagrado, para a cultura religiosa africana, localiza-se primordialmente na terra, no baixo (em oposição ao legado judaico-cristão que situa o sagrado no céu, no alto)⁴.

Na verdade, essa ambigüidade profano-sagrada contamina todos os elementos do sistema cultural da capoeira. O berimbau é um instrumento musical e uma autoridade espiritual ao mesmo tempo. Seus *toques* musicais misturam nomes de santos católicos com outros de pessoas e regiões geográficas: assim temos, de um lado *São Bento Grande*, *São Bento Pequeno*, *Santa Maria* e, de outro, *Angola*, *Idalina*, *Benguela* e *Amazonas*.

Um famoso artesão e principal fornecedor de berimbaus de São Paulo (além de também exportar berimbaus para os Estados Unidos, Japão e Europa), confidenciou-me numa entrevista que

³ - Também no candomblé, religião afro-brasileira, não há dualismo entre corpo e alma, conforme ressaltam Barros e Teixeira (1989:41). Citando Claude Lépine, os autores dizem que "*a alma tem qualquer coisa de material e o corpo alguma coisa de espiritual*". Sobre o assunto ver também: Montero, 1985 e Amaral, 1995.

⁴ - Barros e Teixeira (1989) referem-se à importância ritual do contato dos pés com o chão para os fiéis do candomblé. Tal contato visa "*o estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra, também chamado de aiê*" (p.44). Sobre o lugar do sagrado na cultura africana, consultar ainda Tempels, 1969.

as cores com que pinta seus berimbaus "têm fundamento", isto é, estão relacionadas a algumas divindades do candomblé e da umbanda:

"Foi feita as coisas necessárias (preceitos espirituais) para que eu faça berimbau e eu não posso mudar o tom das cores; tem ali três cores de berimbau, parece que é uma coisa simples mas não é (...) Porque foi dado fazer, essa linha tá feita e tá feito tem que fazer só isso (...) Esse azul que tá aí, você vê que é a Iemanjá, tá vendo? É as cores dela. Tem lá Oxumaré que é aquele berimbau que tá no meio e o outro do preto-velho que tá lá pra dentro" (grifos meus).

Também na nomenclatura dos movimentos corporais da capoeira, mesclam-se nomes sagrados e profanos (por exemplo: *bênção*, *cruz*, *aiú Santo Amaro*, de um lado e *vingativa*, *desprezo* e *boca-de-calça*, de outro). Para aplicar com eficiência seus golpes e contra-golpes, os capoeiristas julgam que não basta ter apenas técnica, é preciso ter sobretudo *mandinga*, alusão a um certo poder mágico que nos conduz ao campo do sagrado afro-brasileiro.

Essa relação analógica entre a *roda* de capoeira e o mundo, estabelecida pelos capoeiristas, permite-nos pensar o espaço da *roda* como uma metáfora do espaço social. Nesse sentido, se desnaturalizarmos o corpo humano, considerando-o enquanto uma construção social, podemos dizer que os movimentos corporais dos jogadores de capoeira, inscritos em seus corpos por uma gramática forjada pela lógica da cultura, podem ser lidos e interpretados como testemunhos históricos.

Corpo e sociedade

Antes de entrarmos nessa análise da *roda* de capoeira como uma expressão metafórica da sociedade, é preciso refletirmos um pouco sobre a íntima relação existente entre corpo e sociedade. Conforme salientou Marcel Mauss (1934/1974), o homem não é um produto de seu corpo mas, ao contrário, soube fazer dele um produto de suas técnicas e de suas representações. Dessa forma, as técnicas corporais são simbólicas e traduzem as diversas maneiras pelas quais os homens, em cada sociedade e de um modo tradicional, sabem servir-se de seus corpos (pp.211-217).

É, porém, na aparente insignificância dos gestos corporais, aprendidos em geral inconscientemente, que está inscrita a cultura. Na introdução que faz à obra de Marcel Mauss, Lévi-Strauss (1974) assinala:

"(...) os gestos, em sua aparência insignificantes, transmitidos de geração a geração, protegidos por sua própria insignificância, frequentemente testemunham muito mais do que jazidas arqueológicas ou monumentos figurados" (p.5).

Uma questão bastante abrangente e complexa- — da qual, devo dizer, não me ocuparei aqui- — coloca-se então: assim como, segundo Lévi-Strauss (1973), enxergamos o mundo a partir de estruturas condicionadas ao nosso aparelho físico-psíquico, o mesmo aconteceria também em relação ao corpo humano? Quais são as leis que subjazem ao corpo?

Alguns autores já apontaram para a existência de uma gramática corporal, que traduziria as regras através das quais apreendemos o mundo. Coloca-se na ordem do dia, para os estudiosos do assunto, a tarefa de enunciarem essas regras, o que possibilitaria atingir a realidade subjacente aos gestos corporais, a fim de desentranhar, por fim, as estruturas que formam e informam o corpo humano, sabendo-se que elas são trans-individuais, forjadas na e pela sociedade (Douglas, 1988; Rodrigues, 1983; Gil, 1980).

Mary Douglas (1988), seguidora do pensamento dos sociólogos franceses de *L'Année Sociologique*, preocupa-se com o que chama de "as tendências naturais do corpo", assim qualificadas porque inconscientes e comuns a todas as culturas. Tais tendências surgem, no entanto, como respostas a uma situação social dada, aparecendo sempre revestidas de uma história e cultura locais. "*A expressão natural está, pois, determinada pela cultura*" (p.93), diz a autora.

Procurando estabelecer tendências e correlações entre os tipos de sistemas simbólicos e os sistemas sociais, Douglas afirma que o corpo social condiciona o modo pelo qual percebemos o corpo físico. Existe, assim, um contínuo intercâmbio entre os dois corpos, de maneira que um deles reforça as categorias do outro, pois:

"(...) todas as categorias culturais por meio das quais se percebe o corpo físico devem estar perfeitamente de acordo com as categorias por meio das quais percebemos a sociedade, visto que tais categorias têm origem na idéia que a cultura elaborou do corpo" (op.cit., p.97).

Ainda de acordo com essa autora, o corpo físico tem um significado universal apenas enquanto sistema que responde ao sistema social. Constituindo-se em um sistema natural de símbolos, ele exprime a relação existente entre o indivíduo e a sociedade. Os esquemas básicos da hierarquia social estão expressos na relação dos pés com a cabeça, do cérebro com os órgãos sexuais, da boca com o ânus ou na valorização do lado frontal do corpo em detrimento das costas, bem como na distância espacial que implica formalidade, ao contrário da proximidade, que representa intimidade. "*O corpo físico constitui-se num microcosmo da sociedade, que se enfrenta*

com o centro de onde emana o poder, que reduz ou aumenta suas exigências em relação direta com a intensificação ou relaxamento das pressões sociais" (op.cit.,p.97), conclui Mary Douglas.

Se o corpo é uma construção social, organizado enquanto um sistema de signos, podemos então dizer que o esquema corporal de um grupo social é depositário de sua visão de mundo. A investigação desse esquema corporal nos remeteria, necessariamente, à memória motora (sempre coletiva), presente nos gestos e movimentos de corpo dos membros daquele grupo social. Dessa forma, podemos pensar na constituição de uma memória corporal, que estaria inscrita nos movimentos e gestos proferidos pelo corpo, posto que esses micro-signos elaborariam sentenças corporais (Tavares, 1984).

Para Tavares (1984), a resistência sócio-cultural do negro no Brasil estruturou-se de forma não-verbal, constituindo-se assim um saber corporal que tem o corpo como principal suporte da memória. A capoeira, segundo o autor, surge como um desses discursos não-verbais "arquivados" no corpo. Tendo em vista que a capoeira é uma luta-dança-jogo com raízes na escravidão, os movimentos corporais da capoeira atual são fragmentos atualizados da memória negra afro-brasileira (pp.6-13).

O jogo de capoeira estabelece uma comunicação na forma de um diálogo entre dois corpos. Um jogador descobre a intenção do corpo do outro e responde a ela, buscando sempre surpreender o adversário. Porém, embora esse diálogo corporal seja improvisado durante a *roda*, há certas regras a serem observadas, tanto na *capoeira Angola* quanto na *Regional*. Caso não haja obediência às regras que organizam os movimentos corporais do jogo, o diálogo entre os corpos tende a tornar-se um monólogo⁵.

Mas o que significam os movimentos corporais da capoeira? O que eles podem nos dizer sobre a história das relações interétnicas no Brasil? Como já anunciei ao leitor, minha intenção nesse capítulo é buscar enunciar as regras da gramática corporal da capoeira. Para tanto, continuemos em nossa trilha de investigação acerca dos movimentos corporais dessa prática. Falávamos sobre a possibilidade de pensarmos o espaço da *roda* de capoeira como uma metáfora do espaço social. Para adentrar esse território ambíguo, simultaneamente sagrado e profano, os capoeiristas executam um movimento corporal de inversão: o *aú*. Na hierarquia dos movimentos corporais da capoeira este é, talvez, um dos mais importantes (depois da *ginga*) pois é através dele que se pode ter acesso à *roda*,

⁵ - Na "capoeira-espetáculo", isto é, nas exibições públicas de capoeira, patrocinadas por agências de turismo ou por casas noturnas (que incluem *shows* de capoeira em sua programação cultural), é comum assistirmos a essa substituição do diálogo pelo monólogo corporal. Nessas ocasiões, os capoeiristas, no afã de exibir sua destreza e agilidade, praticamente ignoram seu parceiro e acabam jogando quase que sozinhos.

isto é, ao "mundo". Mais raramente, a entrada se dá também de cabeça para baixo e de costas (dupla inversão), através do *macaco* ou *mortal de costas*. De qualquer forma, a entrada na *roda* se dá sempre através de alguma inversão: seja a do alto pelo baixo (mais comum), seja a combinação do alto pelo baixo e da frente pelas costas. Quer dizer, entra-se no "mundo", literalmente, de cabeça para baixo.

Dessa forma, considerando-se a analogia entre a *roda* de capoeira e o mundo e, se pensarmos o corpo enquanto um microcosmo social, o capoeirista, ao entrar na *roda* de cabeça para baixo, ao inverter o alto pelo baixo, estaria subvertendo a ordem da hierarquia corporal dominante e, conseqüentemente, a ordem social. Como veremos, o mundo da capoeira é um mundo às avessas. Nesse mundo invertido, o baixo corporal (pés e quadris) torna-se mais importante do que o alto corporal (cabeça, mãos e tronco). Por que isso ocorre e o que isso significa?

Os movimentos corporais da capoeira: o privilégio do baixo corporal

O jogo de capoeira é um jogo de oposições. Em seus movimentos corporais opera uma oposição principal e complementar: a constante permutação do alto pelo baixo.

Os capoeiristas reconhecem dois estilos de jogo: *Regional* que é pelo alto e *Angola* que é pelo chão. Há, portanto, uma oposição entre os mesmos. Entretanto, embora as duas modalidades, claramente identificadas por *toques* de berimbau distintos, atuem preferencialmente no plano alto e no baixo, o jogo em cada uma delas não se restringe a esses planos, havendo um constante reposicionamento dos capoeiristas. Para analisar a *capoeira Angola* e a *capoeira Regional*, procurarei inicialmente isolar os elementos invariantes presentes nos dois estilos e depois tratarei das variáveis.

Antes de iniciarmos essa tentativa de interpretação dos movimentos corporais da capoeira, façamos uma breve incursão pelo estudo de Mikhail Bakhtin (1987) sobre a cultura popular na Idade Média. Nele o autor, a partir da obra de Rabelais, realiza uma interessante investigação acerca do sistema rabelaisiano de imagens, destacando o predomínio do movimento para baixo, "para os infernos corporais e terrestres":

"A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco (...) Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora" (p.325).

Todavia, essa orientação para baixo, para a terra- — que também perpassa as imprecações e grosserias- — acentua o autor, tem ainda um sentido criativo e regenerador. Assim, o baixo material e corporal é produtivo e assegura a continuidade da história e, portanto, da cultura.

Nessa reinterpretação do sagrado e do elevado, efetuada no plano material e corporal, tem lugar uma renovação formal da imagem dos objetos, aos quais são dados outro emprego ou destinação que não os usuais. A isso Bakhtin chama de "destronamento carnavalesco", pois o uso inédito do objeto desencadeia o riso, a comicidade, que afasta o medo e a seriedade. Daí decorre a ambivalência do baixo material e corporal, ou seja, a bicorporalidade que impregna as imagens rabelaisianas, as quais acentuam ao mesmo tempo o passado e o futuro:

"Esses dois aspectos, a ridicularização-rebaixamento do antigo e de suas pretensões e o alegre futuro real do gênero humano, fundem-se na imagem do 'baixo' material e corporal, único, mas ambivalente" (op.cit.: pp.333,382).

Acompanhando a análise de Bakhtin, vejamos como se compõe o sistema de imagens da capoeira ou, em outras palavras, como se organiza a gramática corporal da capoeira. Partindo de seus movimentos corporais (algumas vezes faremos menção também a algumas cantigas de capoeira), é possível descobrir pistas que nos conduzam ao deslindamento da ordem que o corpo do capoeirista desenha no ar.

Na movimentação corporal da capoeira predomina a orientação para baixo. O próprio nome dessa luta-jogo-dança já sugere essa direção pois uma das acepções mais comuns do termo capoeira (do tupi: *kapu'era*) é: *"terreno em que o mato foi roçado e/ou queimado para cultivo da terra ou outro fim"*; ou ainda: *"mato que nasceu nas derrubadas da mata virgem"* (Holanda, 1986). Várias letras de músicas de capoeira também nos conduzem para baixo, como por exemplo:

*"O facão bateu embaixo
A bananeira caiu"*

*"Pega esse nego
Derruba no chão
Esse nego é valente
Esse nego é o cão"*

*"A canoa virou, marinheiro
No fundo do mar tem dinheiro"*

*"Marimbondo me mordeu
Me mordeu foi no umbigo"*

*Se mordesse mais embaixo
O caso tava perdido”
(cantigas de capoeira - anônimo)*

A ginga

No baixo corporal da capoeira predominam os quadris e os pés. O privilégio dos quadris se faz notar através da movimentação corporal basilar da capoeira: a *ginga*. A *ginga* é marcada por uma oposição entre braços e pernas (perna direita na frente/braço esquerdo na frente; perna esquerda na frente/braço direito na frente), sincronizados com movimentos para os lados, para frente e para trás, e joelhos levemente flexionados, constituindo-se numa movimentação permanente dos capoeiristas em busca de um equilíbrio dinâmico (Tavares, 1984:78).

Mesmo fora da *roda*, a *ginga* é a responsável pela codificação do corpo do capoeirista, conferindo uma especificidade ao seu modo de andar. A inscrição da *ginga* no próprio corpo dos capoeiristas, como uma tatuagem invisível, foi observada, já em finais do século passado, por Mello Moraes Filho (1893/1979), que destaca o jeito de andar dos capoeiristas:

*"(...) seu andar é oscilante, **gingado** e na conversa com os companheiros **guarda distância**, como em posição de defesa" (grifos meus) (p.258).*

A *ginga* está centrada nos quadris. A ênfase na autonomia dos quadris é característica da motricidade negro-africana (Tavares, 1984: 81-89)⁶. É a partir dela que partirão os golpes e os contra-golpes durante a luta. No entanto, a *ginga* é ritmada pelo som do berimbau, sendo por seu intermédio que o corpo dos capoeiristas descreve círculos no espaço circular da *roda*, seu corpo dança, aproximando a capoeira do lúdico⁷.

Por permitir a um só tempo que o corpo lute dançando e dance lutando, a *ginga* remete a capoeira a uma zona intermediária e ambígua situada entre o lúdico e o combativo. Por isso, a *ginga* é "boa para pensar", no sentido que deu à expressão Lévi-Strauss (1970), ao falar sobre os animais

⁶ - Na capoeira, a predominância dos quadris em relação ao resto do corpo se faz sentir, por exemplo, na designação escolhida por mestre Bimba para nomear uma sequência de treinamento que ensinava a seus discípulos: *cintura despretada* ou, como também é conhecida, *cintura solta*. Outras manifestações culturais afro-brasileiras, como o samba, o afoxé e a "dança-afro", dentre outras, também conferem importância primordial aos quadris.

⁷ - Considerando a *ginga* uma "ferramenta filosófica fundamental para o negro brasileiro", o historiador Wilson do Nascimento Barbosa (1989) faz uma etimologia do termo, estabelecendo relações de filologia comparada entre algumas culturas ocidentais, orientais, árabes e africanas. Descobre então uma aproximação entre *ginga* e *gungo*, que é um sinônimo de berimbau, sendo através dele que se aprende a *gingar*, movimentação básica da capoeira (p.3).

que são tabu em determinadas culturas e que, justamente por não serem bons para comer, são "bons para pensar".

A *ginga* é "boa para pensar" porque faz com que a capoeira deslize entre as categorias: não é um esporte mas é, não é uma dança mas é e não é uma luta mas é. Como já me referi anteriormente, ao tratar da capoeira no século passado, seu aspecto lúdico representava sobretudo uma estratégia política para dissimular o aspecto combativo, proeminente na capoeira da sociedade escravista.

Ainda hoje essa ambigüidade lúdico-combativa está presente e contamina todos os elementos do sistema cultural da capoeira: o berimbau é um instrumento musical mas é ao mesmo tempo uma arma, pois fala-se em "armar" o berimbau para poder tocá-lo (isto é, montar o instrumento e afiná-lo, esticando-se o arame, prendendo-o a uma das extremidades da madeira envergada e depois amarrando a cabaça na outra extremidade) e em "desarmar" o berimbau, ao final de uma *roda*; há movimentos corporais cujos nomes nos remetem ao terreno do lúdico (*pião*, *balão*) e há aqueles que supõem o combate (*armada*, *arpão de cabeça*, *asfixiante*); existe a *chamada de Angola*, que é um momento de ruptura na *roda* de capoeira, quando os dois jogadores dançam emparelhados para a frente e para trás até que um, subitamente, "desarma" a *chamada*, isto é, aplica um golpe qualquer sobre o adversário, reiniciando assim o jogo; as músicas apresentam a capoeira como um jogo que "*todos podem aprender, general até doutor*" mas, ao mesmo tempo, alertam para o perigo que correm pois "*capoeira é ligeira, ela é brasileira, ela é de matar*".

E, por ser a *ginga* a responsável por essa ambigüidade da capoeira, talvez possamos acrescentar que, justamente por isso, é ela que impede que a capoeira torne-se, verdadeiramente, um esporte branco, isto é, algo meramente competitivo e desprovido dessa ambivalência que faz da capoeira uma luta-dança-jogo, em outras palavras, um esporte negro.

Mas há ainda algo fundamental a ser ressaltado em relação à *ginga*: é ela que impede o confronto direto entre os capoeiristas. O jogo de capoeira é marcado pela oposição ataque/esquiva, o que nos remete à oposição espaço cheio/espaço vazio. Como o enfrentamento é indireto, não se bloqueia o golpe adversário. Dessa forma, o contra-golpe vem sempre preencher o espaço vazio deixado pelo golpe. Ritmado pela *ginga*, pauta enunciativa dos golpes e contra-golpes, o corpo de um capoeirista está sempre preenchendo o espaço vazio deixado pelo corpo do outro. O espaço se constrói no movimento do outro e pelo outro (Tavares, 1984:77). Como explica mestre Sombra (capoeirista sergipano residente em Santos, SP) o corpo do capoeira "é que nem água", no sentido de que "se derrama" pelo espaço livre e a ele se amolda, preenchendo todos os espaços vazios que encontra.

Contudo, essa oposição ataque/esquiva é complementar, sendo que uma esquiva pode esconder um ataque, enquanto que um ataque pode, rapidamente, transformar-se numa esquiva. É nessa dialética dos movimentos corporais da capoeira que reside a *mandinga* (ou a "malícia") do jogo. Ter *mandinga* é saber ler as intenções do outro jogador, através da percepção de sua linguagem corporal e adiantar-se a elas mas é também saber fazer com que o outro jogador "entre na sua", quer dizer, jogue o seu jogo e não o dele, o que o colocará em situação desvantajosa.

Em outras palavras, ter *mandinga* é saber simular e dissimular com eficiência a própria intenção e o ataque surpresa no momento exato. E é pela *ginga* que se adquire e se exerce a *mandinga*⁸.

Várias descrições do século passado nos levam a esse mesmo ponto: o emprego da *mandinga* como estratégia eficiente de luta dos capoeiras. Embora não se utilize desse termo (aliás, a palavra *mandinga* não aparece nos documentos históricos relativos ao Rio de Janeiro do século passado), Mello Moraes Filho (1893/1979), descrevendo a *performance* dos capoeiras cariocas das últimas décadas do século XIX, nos dá uma idéia precisa dessa simulação e dissimulação da intenção durante o jogo de capoeira:

*"O capoeira, colocado em frente a seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, **simula**, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que **um apenas leve de vencida dez ou vinte homens**"* (grifos meus) (p.258).

Também Coelho Neto, defensor da esportização da capoeira de um modo "branco e erudito", escrevendo em 1928, refere-se a esse recurso tático de luta:

*"E os ademanes de engano, os refugos de corpo, as negaças, os saltos de banda, à maneira felina, toda uma gymnastica em que o atleta parecia elastico, fugindo ao contrario para, **a subitas, cahir-lhe em cima, desarmando-o, e fazendo-o mergulhar num 'banho de fumaça'**"* [tombo, na gíria carioca da época] (grifos meus).

Embora estejamos distantes mais de um século da capoeira conhecida por Mello Moraes e cerca de meio século daquela vista por Coelho Neto, o recurso da simulação e dissimulação da intenção está presente até hoje, re-atualizado no contexto de final do século XX. E devemos notar que, tanto no passado como no presente, é a *ginga* a condição fundamental para o exercício da *mandinga*, pois é ela que torna possível o deslocamento do corpo no espaço da *roda* de capoeira.

⁸ - Ainda em relação à *ginga*, podemos observar uma correspondência possível, a nível dos movimentos corporais, entre a *ginga* na capoeira e o *drible* (que requer *catimba*, isto é, malícia) no futebol, posto que ambos atuam no sentido de dissimular a intenção.

Para ser mandingueiro, o controle do capoeirista sobre o próprio corpo deve ser total. Ter autonomia sobre o próprio corpo, ter controle dos movimentos corporais em cima, embaixo, de frente, de costas, no chão, no ar, é imprescindível para poder ser "improvisado e imprevisível" (Barbosa, 1989:15). Ainda hoje, no jogo de capoeira, o que importa é saber conservar-se em equilíbrio, não perder o apoio e, se acaso acontecer de cair, deve-se "cair bem", isto é, pronto para levantar-se o mais rápido possível (como diz uma cantiga de capoeira, entoada sempre que um capoeirista cai ou é derrubado na *roda*: *escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá*).

Vemos pois que o enfrentamento indireto na capoeira, proporcionado pela *ginga*, expressa, através de uma linguagem corporal, estruturas de representações presentes na sociedade mais ampla, relativas à condição do negro: seu lugar social e as estratégias de ação que estão a seu alcance.

Embora de forma rápida e pouco detalhada, Iria d'Aquino (1983) aponta de certo modo para a mesma direção, ao encontrar também no jogo da capoeira elementos relativos à condição social do negro, mais especificamente, do negro escravo⁹. A autora interpreta a capoeira como uma *performance* cultural, que se constitui ao mesmo tempo numa técnica de luta e num sistema simbólico, cuja pedra angular é a malícia. Para os capoeiristas, segundo d'Aquino, ter malícia significa ser flexível e oportunista.

A autora vê o jogo de capoeira como um ritual de busca de poder, impregnado da memória da escravidão. Segundo d'Aquino, o "paradigma originário" (*root paradigm*) do mesmo localiza-se na rebelião, que altera as relações de poder existentes. Devido a essa ênfase na rebelião, julga ela, a capoeira consegue reatualizar-se, pois torna possível a expressão do inconformismo e da rebeldia. Assim escreve:

"A performance da capoeira é um drama narrativo. Cada vez que ocorre, ela evoca o ato escravo da rebelião. É digno de nota que a performance da capoeira somente reencena o confronto, a verdadeira luta entre o escravo e seu opressor, e não retrata sua lógica conclusão: a fuga" (grifos meus) (pp.:193,194).

Para a autora, portanto, o jogo de capoeira dramatiza o confronto direto (a rebelião) estabelecido entre o escravo e o senhor. Penso que aqui devemos refletir um pouco sobre o caráter da resistência negra na sociedade escravista. Recentemente alguns historiadores (Sidney Chalhoub, João José Reis, Eduardo Silva, dentre outros) vêm chamando atenção para a necessidade de se

⁹ - Também o pesquisador norte-americano Lewis (1986) percebeu no jogo de capoeira elementos que nos remetem diretamente ao período da escravidão. Pautando-se na semiótica, o autor procurou interpretar a capoeira como um "teatro de dominação e liberação da dominação" (conforme Frigerio, 1989:86).

pensar a resistência escrava no Brasil a partir da tentativa de reconstituição das estratégias cotidianas de que se serviram homens e mulheres para a conquista de sua liberdade. Assim, entre a oposição aberta à escravidão (personificada pela figura histórica de Zumbi, aliás bastante lembrado na capoeira) e a submissão conformada (representada pelo personagem do "Pai João"), estaria situada a grande massa dos *"escravos que negociam"* (Reis e Silva, 1988).

Acima de tudo, os escravos negociavam sua liberdade e apenas quando esgotavam as possibilidades de barganhas e concessões partia-se para a ruptura, para o confronto direto. Como lembra Eduardo Silva (*op.cit*, 1988):

"Zumbi, Mãe-Preta e Pai-João, são apenas ênfases historiográficas. Concretamente, na história real, cada cativo (...) teria sua porção de ambos, maior ou menor segundo cada caso, cada oportunidade. Na história, Pai-João não foi a ausência de luta, mas uma estratégia de luta sob condições extremamente desfavoráveis" (p.78).

É justamente esta aparente oposição entre a rebeldia passiva e a rebeldia ativa que determina a ambigüidade do jogo de capoeira e de seus movimentos corporais. E, precisamente, por permitir disfarçar a luta sob a forma da dança, é a *ginga* a principal responsável por essa ambivalência.

Dessa forma, por considerar que a resistência negra no Brasil pautou-se, sobretudo, pela negociação constante entre os escravos e seus senhores, mais do que pelo confronto aberto (rebeliões, fugas, formação de quilombos) ou pela passividade absoluta, minha interpretação para a performance do jogo de capoeira é exatamente o inverso daquela proposta por d'Aquino. Como estou procurando argumentar, o enfrentamento na *roda* é indireto e não direto, como quer a autora.

Neste sentido, a leitura gestual que faço do jogo de capoeira remete mais a uma negociação do que a uma rebelião. Através do jogo de capoeira, os corpos negociam e a *ginga* significa a possibilidade da barganha, atuando no sentido de impedir o conflito. Porém, ao menor sinal de distração do oponente, quando *"as chances de falhar são mínimas"* (como ensina mestre Pastinha), aí sim, explode o contra-ataque, como um relâmpago, deflagrando-se então o conflito.

Chegamos, assim, a um aspecto político fundamental do jogo de capoeira, interpretado como um enfrentamento indireto entre os dois capoeiristas. O jogo de capoeira é um jogo de contra-poder. O que importa é saber aproveitar o espaço vazio deixado pelo outro e, quando houver oportunidade, partir para o embate direto. Dessa maneira, o mesmo corpo que, à primeira vista, conforma-se, é aquele que, na ocasião oportuna, insurge-se e ataca. E ataca de um jeito inesperado, invertendo as regras do jogo que garantem a dominação, já que aquele que aparentemente dominava a situação poderá, subitamente, tomar um bom "banho de fumaça" e tornar-se, ele próprio, o dominado.

A surpresa subverte pois realiza essa inversão nas regras do jogo da dominação. A principal intenção no jogo de capoeira é sempre a de desequilibrar o outro, o qual, por sua vez, deve evitar cair. Cair é ficar em desvantagem, é perder poder. Todas as estratégias de luta da capoeira têm esse mesmo propósito, qual seja, derrubar o outro.

E para que isso ocorra, mais do que força física, como vimos, o capoeirista deve ter fundamentalmente *mandinga*, "malícia". Ter "malícia" no olhar, uma das armas de que dispõe o capoeirista, orientado a sempre seguir o adversário com os olhos, o que lhe possibilita perscrutar o outro e descobrir-lhe a intenção oculta, a fim de que lhe seja possível adiantar-se a ela. Ter "malícia" pode-se traduzir em fingir mancar de uma perna, simular ter sido atingido por algum golpe, aparentar estar cansado ou enganar o adversário, apontando para alguma coisa inexistente. Enfim, saber simular e dissimular a intenção.

Portanto, se considerarmos que a *roda* de capoeira é uma metáfora do espaço social, talvez possamos dizer que o jogo de capoeira é uma metáfora da negociação política travada entre negros e brancos no Brasil. Negociação permanente, determinada pela busca da liberdade ao tempo da escravidão e, desde então, marcada pela busca de ampliação do espaço político dos negros na sociedade brasileira. A própria existência da capoeira na sociedade atual é fruto de uma ampla negociação política por autonomia e reconhecimento social, iniciada nos idos da escravidão. Uma das cantigas de capoeira mais conhecidas, atesta essa negociação infinita que, como procurei mostrar, está inscrita no próprio jogo:

"Ou sim, sim, sim!
Ou não, não, não!
Ou sim, sim, sim!
Ou não, não, não!"
(cantiga de capoeira - anônimo)

Os pés

Como acabamos de ver, no esquema corporal da capoeira a orientação primordial é para baixo, com o privilégio dos quadris e dos pés. O deslocamento dos quadris produz a *ginga*, que é a movimentação básica da luta, a partir da qual os capoeiristas armarão seus golpes e contra-golpes, em sua quase totalidade executados com os pés.

Em seu estudo sobre as técnicas corporais, já mencionado antes, Marcel Mauss (1934/1974) alerta para a importância da elaboração de uma "arqueologia das técnicas corporais das sociedades".

Considerando seus ensinamentos sobre a construção social das técnicas corporais, penso que a realização de uma arqueologia dos movimentos corporais da capoeira, que possibilitasse a investigação das mudanças neles produzidas com o decorrer do tempo, talvez pudesse constituir-se num importante instrumento de análise para o estudo do desenvolvimento das relações interétnicas entre negros e brancos na sociedade brasileira.

No entanto, a descrição que faz Mello Moraes Filho (1893/1979) sobre a capoeira carioca das últimas décadas do século passado fornece uma perspectiva histórica que auxilia na análise da gramática corporal dessa prática, o que, de algum modo, vai na direção proposta por Mauss.

Naquele tempo, devido ao uso da navalha, exigia-se, certamente, grande habilidade das mãos. Porém, a se julgar pelos nomes de alguns golpes e pela sua descrição (assim como pelas observações de outros autores da época como Manuel Querino, por exemplo), o privilégio era dos pés. Um dos "*preparativos mais rudimentares do capoeira*" era o rabo-de-arraia (movimento corporal muito difundido na capoeira atual, sendo conhecido com o mesmo nome na *Angola* e como *meia-lua-de-compasso* na *Regional*). Como descreve o folclorista, esse golpe consistia "*na firmeza de um pé sobre o solo e na rotação instantânea da perna livre, varrendo a horizontal*" (p.259).

Além do *rabo-de-arraia*, são citados outros onze movimentos, cinco dos quais detalhadamente. Todo são aplicados com os pés: *escorão*, *pé de panzina*, *passo a dois*, *clube X*, *tombo de ladeira* e *rasteira a caçador*. Além desses, Mello Moraes menciona outros cinco movimentos, infelizmente sem descrevê-los: *rasteira*, *cabeçada*, *tronco*, *raiz* e *fedegoso* (Moraes Filho, 1979:260).

Ou seja, dos doze nomes de movimentos mencionados pelo autor, seis aludem explicitamente ao baixo corporal ou ao chão: *rasteira*, *pé de panzina*, *passo a dois*, *tombo da ladeira*, *rasteira a caçador*, *raiz*. O *rabo-de-arraia* relaciona-se à parte traseira do peixe de nome arraia. Há aqui uma exceção que, por sua vez, confirma a regra. Um dos movimentos de capoeira mais antigos de que se tem notícia é a chamada *cabeçada*, que é um golpe contundente aplicado com a cabeça, normalmente contra o estômago do oponente, quando este está "aberto", quer dizer, desprevenido. A *cabeçada* é um dos únicos golpes em que se usa a cabeça mas a orientação é em direção ao baixo corporal, ou então o golpe é aplicado de baixo para cima. No começo do século, o golpe foi descrito por um cronista carioca — aliás, o movimento assemelha-se bastante à forma atual — parodiando os capoeiras de então, como "*levar a torre de pensamento* (ou o "*alto da synagoga*") *ao aparelho mastigante do poeta*" (L.C., 1906).

Embora mais de um século nos separe das cenas descritas por Mello Moraes, ainda hoje predominam na capoeira os movimentos corporais executados com os pés. Dentre os 63 golpes e contra-golpes listados pela *Federação Paulista de Capoeira*, por exemplo, cerca de 50 são aplicados com os pés (apenas 5 com as mãos, 2 com a cabeça, 1 com o joelho, 1 com o cotovelo e o restante são acrobacias). Aliás, os nomes de muitos golpes e contra-golpes da capoeira atual apontam para a direção do plano do baixo corporal, sendo que vários deles são realizados rente ao chão. Assim temos, dentre outros: *tesoura de chão*, *chapa de chão*, *rasteira*, *meia-lua de compasso rasteira*, *queda de quatro*, *queda de rim*, *boca-de-calça*, *senta aí*, *arrastão*, *cocorinha*, *tombo na ladeira*, *joelhada* e *corta-capim*.

A *ginga*, ao desenhar círculos invisíveis no chão e em virtude da forma arredondada dos movimentos que por seu intermédio o corpo realiza, determinará a circularidade da maioria dos ataques e esquivas da capoeira. Por sua vez, a circularidade da *ginga* e dos movimentos corporais determinarão a circularidade da própria *roda* de capoeira¹⁰. Alguns nomes de golpes e contra-golpes sugerem tal circularidade, evocando formas circulares ou objetos que percorrem trajetórias circulares: *meia-lua de compasso*, *meia-lua*, *pião*, *chapa giratória*, *rolê*, *rolamento*, *parafuso*, *relógio*.

Essa circularidade que determina os movimentos corporais da capoeira impõe uma constante permutação do alto pelo baixo, da frente pelas costas e, às vezes, simultaneamente do alto pelo baixo e da frente (principalmente do rosto) pelas costas (principalmente do traseiro). "*O corpo faz piruetas, o corpo faz a roda*" (Bakthin, 1987:327). Produz-se então uma alternância na direção do olhar pois, uma vez que o capoeirista é treinado a seguir sempre o outro jogador com os olhos e como a movimentação em cima e embaixo é freqüente, há uma recorrente inversão do olhar, com o predomínio do sentido de baixo para cima. Esse "ver o mundo de ponta cabeça" é uma constante na maioria dos movimentos corporais da capoeira, como por exemplo: todos os tipos de *aú*, *bananeira*, *meia-lua de compasso*, *chapéu de couro*, *queda de rim*, *rolê*, *rasteira*, *bênção de Angola* e *macaco*.

A permutação do alto e do baixo é a mais freqüente no repertório corporal da capoeira, a começar, como vimos, pela própria via de acesso à *roda* (que é um mundo simbólico), quando os capoeiristas, geralmente, executam um movimento de inversão: o *aú*. O corpo gira, invertendo e desinvertendo a hierarquia corporal. Ao longo do jogo, o *aú* é muito utilizado em suas várias

¹⁰ - Se observarmos os movimentos corporais dos capoeiristas durante o jogo e os do mestre-sala e da porta-bandeira, nos desfiles das escolas de samba, será possível estabelecermos semelhanças. Ambos são circulares, centrados nos quadris, há uma interação entre os corpos - os quais, no entanto, raramente se tocam - e predominam oposições nos movimentos: alto/baixo; frente/costas; direita/esquerda; dentro/fora; perto/longe.

versões: *aú chibata*, *aú rolê com a perna de frente*, *aú rolê por cima*, *aú santo amaro*, *aú batido*, *aú agulha*, *aú sem mãos*, *aú com a mão direita à frente*, *aú com a mão esquerda à frente*, *aú com bananeira*, *aú com reversão*, *aú giratório*, dentre outros. Às vezes o nome do golpe remete à inversão indiretamente, como no caso do *vôo-do-morcego*, que leva o nome de um animal que dorme de cabeça para baixo, ou do *galopante*, um dos raros golpes aplicados com as mãos mas cujo nome refere-se ao galope das patas do cavalo.

Essa permutação do alto e do baixo inclui tanto os movimentos em que há uma breve inversão, como no caso dos *aús*, quanto aqueles em que esta é radical, isto é, mais duradoura, como acontece com a *bananeira*. Tanto no jogo de *Angola* quanto no de *Regional* os capoeiristas costumam, com alguma frequência, parar na *bananeira*. Eles andam sobre as mãos e com os pés para o alto, deslocando-se para frente e para trás, sendo que, ao menor sinal de aproximação do adversário (que pode, por exemplo atacar com uma *cabeçada* na altura do tórax), impulsionam as pernas para a frente, de modo a atingi-lo.

A *bananeira* representa uma inversão radical da postura corporal do dia-a-dia, se a compararmos ao *aú*. Nele a ruptura é passageira pois volta-se logo à posição normal; porém, na *bananeira*, o capoeirista demora algum tempo (dependendo de sua habilidade para livrar-se das escaramuças de seu contendor) para ficar novamente sobre as duas pernas. Aqui acontece uma total inversão da postura corporal à qual estamos acostumados. Várias cantigas de capoeira aludem a essa inversão física dos movimentos corporais:

*“Menino, quem foi teu mestre
Meu mestre foi Salomão
Andava de pé pra cima
Andava com a mão no chão
Sou discípulo que aprende
Sou mestre que dou lição
Na roda de capoeira
Nunca dei meu golpe em vão”*
(cantiga de capoeira - anônimo)

Mas há também, no esquema corporal da capoeira, a permutação da frente pelas costas. Aqui incluem-se os movimentos em que o corpo, em pé, gira em torno de seu próprio eixo (realiza uma volta inteira ou uma meia-volta), colocando a frente nas costas e vice-versa. Dentre outros pode-se citar: *armada*, *armada pulada*, *parafuso*, *chapa giratória*, *escorão* e *queixada*.

É comum ainda a dupla permutação da frente pelas costas e do alto pelo baixo. Isso ocorre em dois tipos de movimentação. Existem os golpes giratórios que, ao mesmo tempo, colocam as

mãos no chão e o traseiro no lugar do rosto- — o capoeirista deve olhar para o adversário por baixo de suas pernas- — como acontece com a *meia-lua de compasso*, o *chapéu de couro* e o *martelo voador*, por exemplo. Porém a dupla inversão ocorre também com as chamadas "acrobacias", quando o corpo gira no ar e dá a volta em torno de si mesmo, simultaneamente colocando o alto no baixo e as costas na frente. Tais movimentos requerem um maior domínio corporal pois, em virtude da dupla inversão se dar no ar, apresentam um maior grau de dificuldade. São eles: *macaco*, *ponte para trás*, *todas as sequências de balão*, *mortal de costas*, *kipe*, *flip-flap*, dentre outros.

Nesse privilegiamento do baixo corporal na capoeira, certas partes do corpo ganham um novo uso, o que desencadeia o riso. Há uma inversão brincalhona que torna as mãos o apoio do corpo e deixa os pés livres para agir (ao contrário do que ocorre na postura ereta cotidiana, em que os pés apoiam o corpo, liberando assim as mãos).

Outro efeito bufo de inversão que ocorre durante o jogo de capoeira é o conhecido como *apanha laranja no chão tico-tico*. Coloca-se uma nota de dinheiro no chão, bem no centro da *roda*, o que dá início a uma disputa acirrada entre os dois parceiros de jogo pela posse da nota. Entretanto, só se pode apanhar a nota com a boca, o que obrigará o capoeirista a executar uma inversão corporal já que sua boca terá que chegar ao chão para "pegar" o dinheiro, enquanto o outro tentará, a todo custo, evitá-lo, procurando impedir sua aproximação com o auxílio dos pés. Um uso inédito é dado à boca, que assume aqui o papel das mãos. Entretanto, dá-se também um uso inusitado ao dinheiro que, simbolicamente, torna-se algo comestível. Há aqui uma inversão cômica pois, ao tornar-se comestível, o dinheiro, a única mercadoria que compra outra mercadoria, torna-se absolutamente inútil.

Às vezes o destronamento (rebaixamento) carnavalesco operado pelos movimentos da capoeira dá-se ao nível do sentido, quando gestos ou objetos referentes ao alto corporal são reinterpretados no baixo corporal (Bakthin, 1987). Há então uma renovação formal de gestos e objetos referentes ao alto corporal que, re-significados no baixo corporal, adquirem um novo sentido.

Assim, por exemplo, o gesto religioso da bênção, realizado usualmente por intermédio de um movimento de mãos, docilmente recebido por quem está sendo abençoado é, na capoeira, um forte empurrão aplicado com a planta de um dos pés contra o peito do oponente, o qual procurará a todo custo esquivar-se da *bênção* recebida e, se possível, passar uma rasteira em quem tentou "abençoá-lo". Há, inclusive, uma sequência de movimentos da *capoeira Regional* que consiste no seguinte:

bênção/ esquivar e negativa/ aí. Ou seja, o gesto da bênção é aqui algo que se recusa ativamente e não algo que se recebe passivamente.

A mesma renovação formal de sentido ocorre também com determinados objetos que, na vida diária, são normalmente utilizados ou manipulados no alto corporal (mais especificamente pelas mãos), tais como: tesouras, compassos, martelos, relógios, piões, etc. Na capoeira, esses objetos são representados no baixo corporal, sendo que partes do corpo operam uma substituição de significados, realizam metáforas. Assim, serão os hábeis pés dos capoeiristas, e não suas mãos, os principais responsáveis pela movimentação desses objetos, aqui dotados de autonomia, pois movem-se por si próprios. São exemplos disso: a *tesoura*, no qual as pernas de um capoeirista imitam as duas lâminas que "cortam" o outro jogador ao meio; o *corta-capim*, onde uma das pernas representa a lâmina que decepa o capim; o *pião*, movimento de inversão quando o capoeirista rodopia velozmente sobre a própria cabeça, o que faz girar todo seu corpo e a transforma em uma das extremidades de um pião; o *relógio*, onde os pés são os ponteiros e dão uma volta em torno do próprio corpo; a *meia-lua-de-compasso*, quando riscam-se círculos no ar com um compasso imaginário cujas hastes são os pés engenhosos de um dos capoeiristas que devem atingir o rosto do adversário; o *martelo*, que consiste num movimento lateral de estiramento e encolhimento rápido e explosivo de uma das pernas sobre o rosto do contendor, que lembra uma "martelada"; o *aí-chibata* (cujo nome nos remete diretamente à memória da escravidão), quando o rápido movimento de uma das pernas no ar em direção ao adversário, lembra uma "chibatada".

Há também objetos que usualmente servem ao alto corporal e que, no baixo corporal da capoeira, recebem uma nova destinação. Tal é o caso do *chapéu-de-couro*, objeto que serve para proteger a cabeça e que, na capoeira, é o nome de um golpe aplicado com a lateral do pé em direção à cabeça do adversário, descrevendo no ar um movimento arredondado que lembra a forma de um chapéu. Ao invés de protegê-la, o golpe supõe uma ameaça à cabeça.

Essa lógica do avesso que perpassa os movimentos faz da *roda* de capoeira um mundo "invertido". "Anda-se" com as mãos no chão e os pés para o alto, "abençoa-se" com os pés em lugar das mãos ou "apanha-se" o dinheiro com a boca. Esse rebaixamento dos gestos e dos objetos, assegura uma renovação rica de sentido que provoca o riso.

Como lembra Bakhtin (1987:330), através do riso domina-se o medo e subverte-se a seriedade da ordem estabelecida. O humor é subversivo porque desafia e abala a hierarquia, posto que realiza uma inversão. No caso do referido gesto religioso da bênção há, na reinterpretação do baixo corporal da capoeira, uma inversão cômica que inverte o sentido do ato e o dessacraliza: ao

invés da proteção divina almejada, a *bênção* supõe uma ameaça à segurança do jogador que se deixa "abençoar" e que, por isso, deve procurar evitá-la. A *bênção* que "ataca" pode referir-se também à violência da dominação imposta pelo catolicismo à cultura negra religiosa. No que respeita ao novo emprego dos objetos, acima mencionados (*martelo, compasso, relógio, chibata, tesoura*), o rebaixamento substitui seu uso corriqueiro, em geral relacionado ao mundo do trabalho, e os transforma em golpes e contra-golpes de capoeira que, ao contrário do mundo do trabalho, dominado pela utilização mecânica das mãos, exigem a habilidade e a improvisação dos pés.

Salvadori (1990) destaca o humor e o riso que estão presentes nas atitudes dos capoeiras do século XIX, quando realizam inversões, "profanando" festas religiosas, ao imiscuirem-se nas procissões "*provocando risos, chufas e gracejos*" ou interrompendo violentamente os desfiles patrióticos. Nessas ocasiões, como salienta a autora, a ordem oficial é negada e o culto aos símbolos nacionais e católicos, pretendido pelas solenidades, é obrigado a conviver com seu avesso (pp.107,108). Rir do poder escravista era também uma forma de minar os rígidos princípios daquela sociedade. Hoje em dia, as músicas de capoeira estão repletas de situações bem-humoradas que subvertem a hierarquia e os valores dominantes. Muitas letras, além de aludirem à inversão física, como já mencionei, também referem-se às inversões na relação entre homem e animal e entre homem e homem ¹¹. Seguem abaixo alguns exemplos:

a) inversão da relação entre homem e animal:

*"Eu vinha pelo caminho
Uma cobra me mordeu
Meu veneno era mais forte
Foi a cobra que morreu"*

b) inversão da relação homem e homem:

b.1) inversão de status:

*"Olha capitão do mato
Veja que o mundo virou
Foi ao mato pegar o negro
Mas o negro lhe amarrou"*

¹¹ - Peter Burke (1989), ao analisar a festa popular do carnaval na Europa Moderna, escreve sobre o "mundo de cabeça para baixo" (pp.210-215).

b.2) inversão etária:

*“Alô, chapéu grande
Beirada de ventania
Peguei na perna da velha
Pensando que era da filha
Perna da velha é cascuda
Perna macia é da filha”*

b.3) inversão sexual:

*“Eu queria conhecer
A semente da samambaia
Se não tivesse maré
Não podia ter praia
Se não tivesse mulher
Homem vestia saia”*

(cantigas de capoeira - anônimo)

A essa altura o leitor, com razão, deve estar-se perguntando: bem, mas afinal de contas, qual o sentido do predomínio do baixo corporal na capoeira? Qual o significado da inversão corporal que impõe uma permuta constante do alto e do baixo? Retomemos agora essas questões para tentar respondê-las.

Na capoeira, o alto corporal é destronado e destituído de importância. O que conta é ter *ginga*, origem de toda a *mandinga*, a qual permite a ampliação do espaço, através do embate indireto, da negociação. Mas, como vimos, negocia-se, sobretudo, com os pés. Por isso, na capoeira, valem, além do "jogo de quadris", a habilidade e a criatividade dos pés, "pensar com os pés" (o bom capoeirista "*joga sem imaginar*" — no sentido de pensar — diz uma cantiga de capoeira). Há aqui uma inversão simbólica da ordem dominante, pautada no saber ocidental, cuja racionalidade está sediada na cabeça. Assim, na capoeira, os pés, a "não-razão", tornam-se sábios, em detrimento da "torre de pensamento" (como os capoeiras cariocas do passado chamavam a cabeça)¹².

Mais ainda. De acordo com as regras do jogo de capoeira, tanto na *Angola* quanto na *Regional* o alvo principal a ser atingido é a cabeça do oponente. Portanto, considerando que a parte do corpo de onde parte a imensa maioria dos golpes de capoeira são os pés (o baixo corporal), estes,

¹² - Sobre essa inversão simbólica, consultar Bacelar (1990:107,108). Lembremos que também o samba (manifestação popular de origem negra) e o futebol (esporte ocidental que alcançou grande popularidade entre os negros no Brasil), privilegiam os pés.

usualmente desimportantes, desprivilegiados e impotentes, constituem-se aqui numa nítida ameaça à cabeça (o alto corporal), centro do poder e da decisão.

Nesse mundo invertido conquista-se a autonomia sobre o próprio gesto, subvertendo-se a proposta de corpos dóceis e mecanizados. Esse mundo de "pernas para o ar" é o mundo da "vadiação", expressão aliás bastante utilizada na *capoeira Angola*, como sinônimo de jogo de capoeira (Pastinha costumava dizer que a capoeira "é uma coisa vagabunda"). A *roda* de capoeira é o lugar do "não-trabalho", no qual as mãos são passivas, ao contrário do mundo do trabalho manual. À essa inversão física das mãos pelos pés corresponde uma inversão da representação dominante que dignifica o trabalho. Nas letras de música da capoeira há uma positivação da "vadiagem", ironizando-se o trabalho disciplinado:

*“Sou vagabundo e confesso
Da turma de setenta e um
Já rodei o mundo
Nunca pude encontrar
Lugar melhor pra um vagabundo
Vivo num rio à beira-mar
Rodopia ou dá piaba
Salve a mãe Iemanjá
Café na cama eu gosto
Com suco de laranja, mamão
E um finório em cima da mesa
Amanhã quando você for trabalhar
Toma cuidado pra não me acordar
Eu durmo tarde, a noite é minha companheira
Salve o amor, salve a amizade
A madrugada e a capoeira
Sou vagabundo e confesso
Não gosto de trabalhar”*

(Nestor Capoeira)

Esta orientação para baixo presente nos movimentos corporais da capoeira, que inverte a hierarquia corporal dominante privilegiando o baixo corporal tem, portanto, um sentido libertário, de contestação do trabalho disciplinado¹³. Por isso, talvez possamos dizer que é nos pés ativos, hábeis e criativos dos capoeiras que encontramos o sentido da rebeldia e da autonomia do corpo. Porém, como vimos, tal contestação da ordem se faz através do confronto indireto, da negociação. E há

¹³ - Porém, como já disse, a orientação para baixo, na capoeira, tem também uma motivação religiosa, espiritual. Dessa forma, na capoeira, se considerarmos de um lado a proeminência dos quadris e dos pés, que nos conduzem ao baixo e, de outro, a localização do sagrado na visão de mundo afro-brasileira, que também nos leva para baixo, talvez tenhamos chegado - com permissão de Mikhail Bakhtin - ao que poderíamos chamar de o "baixo" espiritual e corporal da capoeira".

ainda algo a acrescentar: os termos dessa negociação variam conforme o estilo corporal de capoeira, se *Angola* ou *Regional*.

A Angola e a Regional: duas propostas negras de inserção social

Como já sabemos, o jogo de capoeira compreende dois estilos: a *capoeira Angola* e a *capoeira Regional*. No segundo capítulo, tratei detidamente da emergência dessas duas modalidades e das diferentes concepções que as informam. Procurarei agora abordar apenas as variáveis presentes em cada uma delas.

Na *capoeira Angola* predomina o jogo no plano baixo, enquanto que na *capoeira Regional*, o jogo acontece mais no plano alto. Há, portanto, uma oposição entre os dois estilos. Esquemáticamente, podemos destacar uma série de oposições presentes nos movimentos corporais da *Angola* e da *Regional*¹⁴:

Capoeira Angola

- jogo mais pelo chão
- corpos não se tocam
- *ginga* baixa
- *ginga* mais dançada
- jogo mais na defesa
- ênfase no lúdico
- jogo mais lento
- maior teatralidade

Capoeira Regional

- jogo mais pelo alto
- corpos se tocam
- *ginga* alta
- *ginga* menos dançada
- jogo mais no ataque
- ênfase na competição
- jogo mais rápido
- menor teatralidade

¹⁴ - Frigerio (1989), já citado antes, deteve-se bem mais profundamente do que faço aqui, na tentativa de caracterizar os dois estilos de capoeira, enumerando oito qualidades que diferenciariam o que chama de a "capoeira arte" (a *Angola*) da "capoeira esporte" (a *Regional*).

No entanto, os movimentos corporais das duas modalidades são complementares e, durante a *roda*, os capoeiristas alternam ataques e esquivas em cima e embaixo, embora prevaleçam estes ou aqueles, conforme o jogo determinado pelo *toque* do berimbau.

No jogo de *capoeira Angola* (ou *vadiação*, como os “angoleiros” costumam dizer), predominam os movimentos corporais rasteiros, sendo que os capoeiristas jogam boa parte do tempo com as mãos e os pés apoiados no chão. Os capoeiristas demonstram possuir um total domínio sobre seu próprio corpo e deslocando-o para cima, para baixo, para frente, para trás, acabam por reinventá-lo, criando posições novas e surpreendentes. Seus movimentos giratórios consistem em contorcionismos inusitados quando os capoeiristas giram ora sobre o próprio cotovelo, ora sobre as pernas dobradas, ora sobre a cabeça apoiada no chão e parecem desarticular o corpo.

Aqui são fundamentais o improviso e a inventividade. Entretanto, a improvisação acontece a partir de sete movimentos básicos (listados por mestre Pastinha, 1988:35): *cabeçada, rasteira, rabo de arraia, chapa de frente, chapa de costas, meia-lua e cutilada de mão*¹⁵. Esses movimentos apresentam algumas variações, conforme a posição dos jogadores e a região do corpo que se pretende atingir.

Algumas das características mais importantes do jogo de *capoeira Angola*, de maneira sucinta, são:

- movimentação constante pela *ginga* baixa;
- os jogadores mantêm-se aparentemente na defesa e atacam quando o oponente menos espera;
- o alvo do ataque é a cabeça do outro;
- os corpos não se tocam;
- apenas mãos e pés devem tocar o chão (o bom capoeirista de *Angola* não suja sua roupa);
- a intenção deve ser sempre a de desequilibrar o outro, o que é conquistado menos pela força muscular e mais pela "malícia", pela *mandinga*, no sentido dado ao termo anteriormente de simulação e dissimulação da intenção do ataque;
- há uma ênfase na dança, como podemos notar na *chamada de Angola* exclusiva dessa modalidade, onde os passos de dança são explícitos;

¹⁵ - O livro de mestre Pastinha foi publicado na década de 60. Recentemente outro mestre de *capoeira Angola* de Salvador, Bola Sete (1989), neto de capoeira de Pastinha, publicou um livro onde apresenta 15 movimentos básicos e 10 variações (pp.44-48). Assim vemos que, aos poucos, vão sendo introduzidas novas técnicas e novos recursos pedagógicos, o que é interpretado por muitos “angoleiros” como “descaracterização” da *capoeira Angola*.

- há uma maior preocupação com o "ritual da *roda*": benzer-se antes de entrar, dar a mão ao parceiro antes e depois do jogo, aguardar a ordem do berimbau para entrar na *roda*, entrar nela pela boca da *roda*, etc.

Os toques da capoeira *Angola* são os seguintes:

Angola
São Bento Grande de Angola
São Bento Pequeno
*Santa Maria de Angola*¹⁶

O jogo de *Angola* pode ser lento ou rápido, dependendo do andamento do *toque* do berimbau: "(...) geralmente os angoleiros velhos, que ficam fazendo graça, jogam lento", comenta mestre Kenura (baiano radicado em São Paulo)¹⁷. O *toque de Angola* é bastante utilizado para início de jogo. Enquanto o *toque de São Bento Grande de Angola* chama um jogo de baixo mais lento, o *toque de São Bento Pequeno* requer uma movimentação mais ligeira (Pastinha, 1964:39,40). Há também o *toque de Santa Maria de Angola* (cujo “apelido” é *Panha laranja no chão tico-tico*): o jogo correspondente a esse *toque* desenvolve-se, em geral, em apresentações realizadas na rua ou nas academias em ocasiões festivas, pois exige a participação do público. A descrição deste jogo já foi feita anteriormente, quando vimos a inversão da mão pela boca.

Quanto à *capoeira Regional*, predominam os ataques e esquivas pelo alto. Mestre Bimba, criador desta modalidade, acrescentou aos golpes e contra-golpes já existentes alguns outros, provenientes de lutas ocidentais e asiáticas. Além disso, criou também um método pedagógico para o ensino da capoeira que compreendia quatorze lições, as quais incluíam o aprendizado de dez sequências básicas de golpes e contra-golpes (ex: *meia-lua de frente/ armada/ cocorinha/ negativa/ aú*).

Ao todo, os ataques e esquivas da *capoeira Regional*, descritos por Bimba em seu método, perfazem cerca de trinta movimentos¹⁸. Tanto a afluência de elementos de outras lutas como a elaboração de uma pedagogia da capoeira — o que obrigou seu criador a nomear e classificar

¹⁶ - Pastinha, em seu livro *Capoeira Angola*, publicado em 1964, fala ainda na utilização dos toques de *amazonas*, *cavalaria* e *iúna* na *capoeira Angola* (p.40). Porém, ao menos em São Paulo, esses toques estão claramente associados à *capoeira Regional*.

¹⁷ - Em geral, a nomenclatura dos *toques* de berimbau (e seus respectivos jogos) varia muito de mestre para mestre. Às vezes encontramos o mesmo *toque* de berimbau com nomes diferentes ou então observamos toques diferentes com o mesmo nome. O mesmo ocorre quando investigamos os jogos correspondentes aos *toques*. Por isso, nos limites deste trabalho, restringi-me apenas àqueles *toques* e jogos que, ao menos entre a maioria dos mestres paulistanos, são relativamente consensuais.

¹⁸ - Assim como ocorre com a *capoeira Angola*, também à *Regional* foram sendo acrescentados, com o passar do tempo, outros movimentos corporais. Em São Paulo, há a incorporação de ataques e esquivas de algumas artes marciais e também alguns movimentos da ginástica olímpica (como o *flip-flap* e o *kipe*, por exemplo) e do balé clássico (como o *spakate*).

movimentos corporais que talvez antes não tivessem ainda sido registrados- — aumentaram o repertório de golpes e contra-golpes da *capoeira Regional*. Assim, embora o jogo de *Regional* seja improvisado na hora da *roda*, como na *Angola*, em virtude dessa expansão do repertório corporal e da introdução das sequências pedagógicas ocorre nesse estilo uma ampliação do âmbito a partir do qual se dá o improviso.

Na *capoeira Regional* existem os chamados golpes *ligados* ou *cinturados*, introduzidos por Bimba. Esses fazem parte da sequência pedagógica conhecida como *cintura desprezada* (ou *sequência de balões*). O propósito deles é dar condições ao capoeirista de livrar-se de eventuais agarramentos efetuados pelo adversário. O treinamento é realizado sempre em dupla: um capoeirista ataca o outro o qual, para se defender, segura seu oponente e o projeta para o ar. A introdução desses golpes na capoeira trouxe um fato inédito: o contato entre os corpos dos jogadores. Aliás, muitos apontam aí a principal influência que a capoeira teria sofrido por parte de lutas estrangeiras¹⁹.

Brevemente destaquemos algumas das principais características da *capoeira Regional*:

- movimentação constante pela *ginga* alta;
- o jogo deve ser centrado no ataque;
- há uma ênfase na luta pois os movimentos devem ser traumatizantes com velocidade e explosão;
- quando não há espaço suficiente para se movimentar, o capoeirista deve usar os golpes *cinturados* ou *ligados*, tocando o corpo do outro;
- o alvo é a cabeça do outro;
- a intenção deve ser sempre a de derrubar o outro, em geral com a aplicação de golpes desequilibrantes (a *rasteira* e a *tesoura* são bastante utilizadas)

Quanto aos *toques* de berimbau da *capoeira Regional* temos:

São Bento Grande de Regional
Iúna
Cavalaria
Amazonas
Banguela (também chamado *Benguela*)
Idalina
Santa Maria de Regional

¹⁹ - Como já disse no segundo capítulo, a “mestiçagem” desta modalidade de capoeira com outras lutas é um assunto polêmico, havendo alguns discípulos de Bimba, como mestre Itapoan por exemplo, que contestam tal fusão. Não obstante, o próprio mestre Bimba, como mostramos antes, admite ter incorporado à *Regional* golpes e contra-golpes oriundos do *box*, *jiu-jitsu*, *judô*, *savate* e da *luta greco-romana*.

Foi mestre Bimba quem empreendeu a sistematização dos *toques* acima, consagrados após a gravação de seu disco na década de 60. Aqui há uma definição um pouco mais precisa no que concerne aos jogos relativos aos *toques*. O *toque* de *São Bento Grande de Regional* requer um jogo pelo alto, solto e rápido com golpes explosivos e traumáticos, sendo que o objetivo é a derrota do adversário (o capoeirista sabe que deve derrubar o outro ou será derrubado).

Quanto ao *toque de iúna* (baseado no canto do pássaro de mesmo nome), o essencial é que só participam desse jogo mestres e formados. É um jogo mais de "dentro" (perto, embaixo) e contínuo, onde o jogador sobe e desce, aplicando golpes na linha da cintura (portanto não se afasta demasiado do outro), executando movimentos "de floreio" (saltos e acrobacias como: *aú*, "*s*" *dobrado*, *aú santo amaro*, *ponte voltando*, *pulo do macaco*, *vôo do morcego*), dando mostras de tudo o que aprendeu na capoeira. Talvez este seja um dos *toques* mais solenes da capoeira. Durante sua execução não se canta e o som do berimbau ecoa com força pelo salão. Ele é também um *toque* fúnebre, empregado no funeral de capoeiristas.

O *toque de cavalaria* é de *aviso* ou de *alerta*. Sua origem remonta ao tempo da proibição da capoeira, quando, segundo depoimentos de capoeiristas baianos da época, era empregado para denunciar a presença da polícia montada, do chamado "esquadrão de cavalaria". Um capoeirista postava-se num lugar estratégico e, ao divisar a polícia, imitava o tropel dos cavalos no berimbau e a *roda* transformava-se em "inocente brincadeira". Mais uma vez notamos aqui o aspecto lúdico da capoeira dissimulando o aspecto combativo.

Waldeloir Rego (1968:63) cita o *toque de aviso*, conforme informações de mestre Canjiquinha, como sendo anterior ao de *cavalaria*, usado pelos capoeiras escravos para acusar a presença do senhor de engenho, feitor ou capitão-do-mato. Um escravo ficava de tocaia na porta da senzala, com um berimbau na mão e, ao menor sinal de aproximação daqueles, dava o *toque de alerta* e o que era treinamento para luta transformava-se numa ingênua dança. As autoridades então diziam: "*são os negros brincando de Angola*". A memória oral da capoeira registra essa história que é incansavelmente repetida pelos capoeiristas quando discorrem sobre a origem da luta no Brasil.

O *toque Amazonas* constitui uma fusão de todos os *toques* e não é jogado. Há também o *toque de Banguela* correspondente a um jogo solto, "floreado", violento e bastante disputado. Com relação ao *toque de Idalina*, não há um tipo característico de jogo claramente definido, sendo que, às vezes, conforme informação de mestre Kenura, prevalece na *performance* dos jogadores uma certa teatralidade que remete à conquista amorosa. Por sua vez, o *toque de Santa Maria de Regional* é

utilizado geralmente apenas em apresentações e relaciona-se ao jogo de navalha, faca ou facão. Essas armas, como vimos, fazem parte da memória da capoeira do século XIX, sendo que hoje são usadas simbolicamente, apenas em exposições públicas²⁰. As navalhas, desprovidas de corte, são colocadas entre os dedos dos pés dos dois jogadores. No caso do jogo de faca e facão, a primeira fica presa entre os dentes do capoeirista, enquanto sua mão segura o segundo. É um jogo que exige muita atenção pois se o corpo dos capoeiristas, em si, já é uma arma, com o uso da navalha, faca ou facão o risco é multiplicado.

* * *

Levando-se em conta que os movimentos corporais da *capoeira Angola* e os da *capoeira Regional* guardam uma relação estreita com a mensagem que os dois estilos tentam veicular, teremos que partir em busca dos significados sociais desses últimos (pressupondo que são opostos como são também os movimentos corporais), para enfim podermos torná-los passíveis de interpretação enquanto peças de um sistema no interior do qual se transformam mutuamente.

Se o corpo constitui-se num microcosmo social e se há oposições corporais entre as duas modalidades de capoeira, então há também oposições nas representações sociais sobre a mesma. Assim, essas oposições corporais nos dois estilos nos levam à busca do conjunto de representações ao qual elas estão ligadas.

A oposição *capoeira Angola/capoeira Regional* nos remete a duas figuras paradigmáticas da capoeira brasileira, já bastante conhecidas do leitor: os mestres Pastinha e Bimba. Nas cantigas, a *capoeira Angola* aparece associada geralmente à África e a Pastinha, enquanto que a *capoeira Regional* vincula-se à Bahia e a Bimba. A *capoeira Regional* é uma capoeira mestiça porque mescla movimentos corporais negros a movimentos corporais brancos e asiáticos, colocando em contato esquemas corporais distintos. Entretanto, considerando-se a cultura enquanto um sistema articulado e não como um amontoado de traços culturais, podemos dizer que os movimentos de outras lutas, incorporados à *capoeira Regional*, não penetram de forma amorfa no sistema, pois os elementos invariantes os absorvem reelaborando-os, reinventando-os. Essa incorporação de novos movimentos

²⁰ - No Rio de Janeiro de fins do século passado, como vimos, a arma mais comum era a navalha. Segundo informações de Bimba e Cobrinha Verde, coletadas por Waldeloir Rego (1968), os capoeiristas baianos usavam uma faca feita de braço ou canela de defunto, que causava feridas de difícil cicatrização ou a "faca de ticum", cujo corte era vigoroso, além de ser dotada de "poderes mágicos contra mandinga" (pp.297,298).

amplia o leque do improviso ou, em outras palavras, aumenta as possibilidades de negociação, uma vez que novos espaços poderão ser explorados.

A *capoeira Regional* abre a possibilidade de utilização do plano alto e, simbolicamente, "levanta o negro". Outro exemplo dessa expansão espacial é a introdução das acrobacias, dos movimentos giratórios no ar, próprios às *sequências de balão*, que possibilitam ao capoeira apropriar-se do ar, um território sem dono (aliás, o próprio nome do movimento, *balão*, já nos sugere esse domínio do ar; há também o *vôo-do-morcego*, que leva o nome de um animal aéreo).

E mais: nesta capoeira mestiça os corpos se tocam nos movimentos corporais conhecidos como *golpes ligados*, o que é inédito em relação à capoeira anterior à Bimba.

A *capoeira Angola*, ao contrário, quer uma capoeira "pura" porque não admite a fusão com movimentos corporais de outras lutas, pois, ainda que estes pudessem vir a aumentar a eficácia combativa da capoeira, a "descaracterizariam", como assevera mestre Pastinha (1988:34,35). Dessa forma, neste estilo de capoeira, a base da improvisação para a "bricolage gestual" (Tavares, 1984) é consideravelmente menor. Devemos lembrar que a *capoeira Angola*, como proposta pedagógica, é estabelecida posteriormente à *Regional*, como uma reação cujo intuito era o de se distinguir desta última.

Na performance corporal da *capoeira Angola* há um ponto fundamental a ser destacado: durante a *vadiação*, os corpos dos capoeiristas nunca se tocam. A única exceção é a *chamada de Angola* que, conforme já relatei acima, é um momento de ruptura na *roda* de capoeira.

Embora diversos, esses dois estilos de capoeira têm em comum o fato de ambos representarem estratégias simbólicas de reconhecimento e aceitação social do negro. Mas fazem o mesmo por caminhos diferentes. A *capoeira Regional* deseja "levantar" o negro e, para tanto, apropria-se à sua maneira da tese da mestiçagem, "embranquecendo" a capoeira mas conservando-a "negra". Como já vimos antes, tanto a *Regional* como a *Angola* inserem-se dentro daquele mesmo jeito "negro" e "popular" de esportização da capoeira. No plano social, o que a *capoeira Regional* representa é a estratégia política que leva à afirmação da presença negra como forma de inserção social dos negros no cenário nacional.

A *capoeira Angola*, por sua vez, quer valorizar a especificidade do negro e, em virtude disso, é uma capoeira que recusa a mestiçagem, isto é, refuta o mito do embranquecimento como "solução" para a questão do negro. No plano social, o que a *capoeira Angola* representa é a estratégia política de afirmação da identidade negra pela exclusão, acentuando-se a diferença étnica como forma de inserção social dos negros na sociedade.

Assim, se o jogo de capoeira pode ser tomado como uma metáfora política da negociação entre negros e brancos no Brasil, podemos dizer que os dois estilos corporais de capoeira, o *Angola* e o *Regional*, são duas propostas negras distintas de negociação, relativas à inserção social dos negros na sociedade mais abrangente: a proposta da "mestiçagem" e a proposta da "pureza".

Na análise anterior procurei evidenciar o modo como o espaço da *roda* constitui-se numa expressão metafórica do espaço social e o jogo de capoeira numa metáfora da negociação política entre negros e brancos. Nessa perspectiva o jogo da capoeira representaria, em última instância, uma estratégia legítima- — porque reconhecida e assimilada até mesmo pelos brancos- — de contestação da ordem, já que coloca o mundo literal e metaforicamente "de pernas para o ar". No entanto, ao inverter a ordem do mundo, a capoeira não se opõe inteiramente à ordem dada, mas, ao contrário, joga no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário. Nesse confronto indireto, ter *mandinga*, ou seja, saber simular e dissimular a intenção do ataque certo no momento exato, é fundamental. Por intermédio da *mandinga*, o corpo do capoeirista finge conformar-se enquanto prepara o ataque. E para isso, como vimos, há uma razão histórica: a capoeira tem origem na escravidão e, por isso, é uma luta que possibilita ao fraco defender-se do forte. Como dizia mestre Pastinha, "*capoeirista é mesmo muito disfarçado, contra a força só isso mesmo, está certo*" (Bola Sete, 1989:68).

No jogo de capoeira, interpretado aqui como um jogo de contra-poder organizado em forma de sistema, o objetivo é sempre inverter as regras da dominação e a expressão corporal desta contestação é o corpo de cabeça para baixo. Contesta-se a ordem social através da inversão da hierarquia corporal dominante, a qual privilegia o alto corporal. Isto é, a inversão social é traduzida no corpo através de uma inversão corporal.

Como vimos, nesse mundo invertido da *roda* de capoeira negocia-se, sobretudo, com o baixo corporal. Barganha-se com os quadris e com os pés. Os pés ameaçam e atacam a cabeça mas sempre através de um enfrentamento indireto. No entanto, esse confronto indireto, essa negociação, ocorre a partir de dois estilos. Um deles é o da *Regional*, uma capoeira mestiça, que privilegia o plano alto e prevê o contato corporal. O outro é o da *Angola*, uma capoeira que se quer "pura", privilegia o plano baixo e não admite o contato entre os corpos. Os dois estilos de capoeira são duas respostas sociais, são dois modos diferentes de falar do lugar dos negros na sociedade brasileira, expressos através da linguagem corporal.

Considerações finais

*“A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos
Os brancos são só brancos
Os negros são azuis
Os brancos ficam vermelhos
E os negros não
Os negros ficam brancos de medo”
(Negros, Adriana Calcanhoto)*

Nesta tentativa de análise do processo de construção da identidade étnica negra no Brasil, a capoeira foi um pretexto para, através dela, buscarmos inferir as estratégias políticas de que os negros se servem para conquistar a ampliação de seu espaço político no interior da sociedade brasileira.

Como vimos, a construção da legitimidade da capoeira tem a ver com a construção do lugar social do negro no Brasil. Sendo assim, o significado social dessa prática cultural negra transmuta-se e atualiza-se conforme se operam mudanças em relação às formas de percepção e inserção do negro na sociedade mais ampla.

A metamorfose da capoeira de símbolo negro em emblema de brasilidade, em curso desde os finais do século passado, tem por finalidade a incorporação do étnico ao nacional como forma de minorar o "perigo negro". Porém, procurei ver não apenas a ação dos brancos (a “cooptação”) mas também a confrontação negra (a “resistência”). Como frisei, essa luta popular criada pelos negros escravos expressa simultaneamente uma rebeldia ativa e passiva. Essa ambigüidade faz com que hoje, ao nos referirmos a ela, não saibamos dizer se de fato a capoeira é uma luta, uma dança ou um jogo. Como vimos, ela é as três coisas ao mesmo tempo. A ênfase em cada um desses aspectos depende da apropriação diversa que os distintos segmentos sociais dela fazem.

Para interpretar as mudanças nos significados sociais da capoeira, servi-me do par de oposição negro/branco. Assim, procurei mostrar como ele é reatualizado em função de três diferentes contextos históricos: a afirmação da diferença étnica até 1888, a incorporação do negro à sociedade nacional nos anos 30 e 40 e, finalmente, a reafirmação de uma diferença étnica — com o caráter de protesto e denúncia e desta vez encetada por segmentos negros — a partir de meados da década de 70.

Nessa reatualização do modelo de oposição negro/branco, como o leitor pôde acompanhar, assistimos a uma constante bifurcação num dos termos. Tem lugar então um desdobramento, esquematicamente representado abaixo:

a) finais do século XIX e princípios do século XX (Rio de Janeiro):

- capoeira "bárbara" (negro) x capoeira "civilizada" (branco)

b) décadas de 1930 e 1940 (Salvador):

- aqui há uma bifurcação dentro do termo "capoeira civilizada" (ou seja, dentro da capoeira-esporte):

- *capoeira Angola* (negro) x *capoeira Regional* (branco)

c) décadas de 1970 e 1980 (São Paulo):

- aqui há uma bifurcação dentro do termo *capoeira Regional*:

- *Capitães d'Areia e Cativoiro* (negro) x *Federação Paulista de Capoeira* (branco)

Em finais do século XIX, no momento da criminalização da capoeira, opõe-se a representação da capoeira como "*doença moral*" à capoeira como "*gymnastica nacional*". Como vimos, em parte por motivações políticas imediatas que levavam os republicanos a identificarem os capoeiras como seus inimigos políticos, em parte em virtude do peso das justificativas teóricas evolucionistas da época que viam na "raça negra" um obstáculo ao "progresso" da nação, a capoeira foi criminalizada em 1890.

Para sobreviver, a capoeira "bárbara" (negro) deveria "civilizar-se", isto é, renunciar à sua origem étnica negra e a seu aspecto combativo, para tornar-se mestiça e um esporte (branco). Dessa forma, a capoeira "regrada e metodizada", permitiria o "convívio pacífico" entre brancos e negros, naquele momento histórico em que esses últimos haviam sido incorporados juridicamente à sociedade como cidadãos brasileiros.

Em meados da década de 1930 a prática da capoeira foi finalmente descriminada. O argumento principal para isso seria sua esportização. A partir de então ganhará força a tese da positividade do

mestiço, já anunciada, como vimos, em princípios do século XX. No Estado Novo, o investimento oficial privilegiará a capoeira baiana, talvez como forma de exercício positivo do poder para controlar o "perigo negro" na Bahia. Nesse processo, a memória negra de resistência da capoeira carioca de poucas décadas atrás, seria, paulatinamente, banida da memória da capoeira brasileira, inventando-se uma tradição da "pureza" da capoeira baiana.

Como observamos, os precursores da capoeira-esporte de princípios do século XX intentaram esportizar a capoeira de um jeito "branco e erudito". Preocupados com a viabilização da sociedade brasileira e com a formulação da identidade do país, eles tinham para a capoeira um projeto nacional, cuja ênfase recaía em seu aspecto competitivo e retirava à mesma sua ludicidade, responsável pela sua aparência ambígua. No entanto, no momento da liberação e esportização da luta, a capoeira-esporte que vingaria e se tornaria hegemônica seria aquela feita esporte de um jeito "negro e popular". Aqui o aspecto lúdico (a dança, o jogo) e o combativo (a luta) são indissociáveis.

Os mestres de capoeira baianos, preocupados com a afirmação e legitimação social do negro (e, mais especificamente, do negro baiano), colocarão em ação um projeto regional e étnico para a capoeira. Para viabilizá-lo, elaboram duas estratégias simbólicas e políticas diferenciadas:

- a) a *capoeira Regional*, que ao se apropriar de movimentos corporais de outras lutas ocidentais e asiáticas, aponta para a afirmação, não da existência do negro excluído da sociedade branca, mas para sua presença enquanto parte da sociedade nacional;
- b) a *capoeira Angola*, que ao negar-se a mestiçar a capoeira para mantê-la "pura", aponta para a afirmação da especificidade do negro, da diferença étnica como forma de positivação social do negro na sociedade brasileira.

Atualiza-se, assim, no interior da própria capoeira-esporte a oposição negro (*capoeira Angola*) x branco (*capoeira Regional*). Todavia, conforme já disse, tal oposição deve ser matizada já que a *Regional* é dúbia pois, ainda que assimile movimentos corporais de lutas brancas, mantém sinais diacríticos que demarcam as fronteiras culturais e étnicas dos negros.

A oficialização da capoeira como esporte em 1972 e a ampliação do mercado das lutas marciais orientais, a partir da década de 70, particularmente na cidade de São Paulo, possibilitarão que a capoeira busque aí sua legitimação como "arte marcial brasileira". Nesse processo, a fundação da *Federação Paulista de Capoeira* em 1974 é um marco na reedição daquele projeto nacional para a capoeira, gestado em princípios deste século. Essa perspectiva marcializante da capoeira atualizará representações sobre essa prática, produzidas no interior do jeito "branco e erudito" da capoeira-esporte, que procurará "desafricanizá-la" e dessacralizá-la.

Alguns capoeiristas baianos, que chegam a São Paulo em meados da década de 60 e começo da década de 70 no interior do grande fluxo migratório norte-sul, serão os principais mentores dessa nova tentativa de implementação da homogeneização nacional da capoeira, unificando regras e métodos, normatizando os golpes, promovendo campeonatos, criando uma graduação baseada nas cores da bandeira nacional, etc. No entanto, esse mesmo embranquecimento real e simbólico da capoeira, o qual a colocará em contato com a diversidade cultural da metrópole paulistana, gerará forças contrárias que, ao criticarem a ênfase no aspecto competitivo da "arte marcial brasileira", reeditarão aquele jeito "negro e popular" de esportização da capoeira.

Os *Capitães d'Areia*, mais notadamente ao longo da década de 70, questionarão a "marcialização" da prática, imposta pela Federação Paulista e, a partir da ênfase na noção de classe, denunciarão, através da capoeira, a opressão social dos trabalhadores, nos árduos tempos da ditadura militar no Brasil. Os *Capitães* enegrecerão a capoeira paulistana, representando essa luta como "arma dos oprimidos", surgida da luta dos escravos pela sua liberdade. Em sua graduação, farão uma revisão crítica da história do negro no Brasil, destacando sua exclusão política e econômica.

O *Cativeiro*, cuja atuação na capoeira paulistana data de princípios da década de 80, denunciará principalmente a opressão racial do negro no Brasil, acentuando portanto a questão da cor. Nesse contexto histórico, ressurgia no país o movimento negro, trazendo consigo a valorização da negritude e a ênfase na recuperação de uma identidade negra específica. Iniciava-se, assim, um processo de reafricanização de algumas manifestações culturais de raízes negras. Ao incorporar em sua graduação as cores dos *orixás* do candomblé, o *Cativeiro* responderá à re-significação branca das artes marciais

orientais, que a Federação Paulista dava à capoeira, com uma re-significação negra que sacraliza a capoeira e a enegrece como "forma de expressão de uma raça".

Embora, em finais da década de 80, o *Cativeiro*, na sua tentativa obsessiva de "purificar" a capoeira de vestígios da cultura branca, passe a privilegiar a *capoeira Angola*, os capoeiristas, tanto deste grupo quanto os do *Capitães d'Areia* são em sua imensa maioria formados na *capoeira Regional*. Novamente assistimos aqui à reatualização do modelo de oposição negro (*Capitães d'Areia* e *Cativeiro*) x branco (*Federação Paulista de Capoeira*). No entanto, agora o desdobramento acontece dentro da própria *capoeira Regional* que, justamente em virtude de sua ambivalência, permite ao mesmo tempo uma leitura ativa e outra passiva de confrontação ou rebeldia.

No entanto, se o par sincrónico negro/branco é reatualizado na diacronia, é preciso notar também que, por outro lado, duas regras básicas da gramática corporal da capoeira continuam sempre válidas independentemente do contexto. Dessa forma, para além das mudanças conjunturais, o confronto indireto e o privilégio do baixo corporal são elementos constantes nas diversas versões e, se nos ativermos a esse nível mais estrutural de análise, talvez possamos dizer que a capoeira é de fato uma estratégia de luta negra e popular.

Observemos ainda que a oposição negro/branco nunca é radicalmente polarizada. Assim, nos três diferentes momentos de reatualização do modelo, há como que um movimento circular que estabelece pontos de contato entre elementos da cultura branca e da negra, no interior, evidentemente, de relações de poder. Há uma intercomunicação, ou melhor ainda, uma imbricação entre o que chamei de “jeito branco e erudito” e “jeito negro e popular” de se jogar capoeira, o que ocorre de forma organizada e não aleatoriamente, dando lugar então a uma interpenetração dos dois esquemas culturais (ambos pertencentes evidentemente ao mesmo quadro cultural). Para evitarmos a armadilha de uma redução dicotômica da cultura em dois polos, o “popular” e o “erudito”, talvez possamos tratar essa imbricação de dois modos distintos e complementares de se jogar capoeira como uma espécie de “formação cultural de compromisso” (Ginzburg, 1991)¹.

¹ - Procurando investigar de que maneira e por quais motivos se cristalizou e difundiu a imagem do sabá diabólico na Europa da Idade Moderna, o historiador Carlo Ginzburg (1991), cuja análise está situada entre a história e a antropologia, sugere que o estereótipo do sabá constituiu-se numa “formação cultural de compromisso”; resultado híbrido de um conflito entre cultura folclórica e cultura erudita” (p.22).

Finalmente, vimos como se expressa no corpo do capoeirista essa aparente oposição entre a rebeldia passiva e a rebeldia ativa. Para tanto, o jogo de capoeira foi aqui interpretado como uma metáfora da negociação política entre negros e brancos no Brasil. Como as condições são desiguais, os negros, em desvantagem, têm que usar toda sua esperteza e sensibilidade para encararem seus adversários. Nesse sentido, o enfrentamento indireto, proporcionado pela *ginga*, ao permitir aos jogadores ocuparem os espaços vazios — os quais, por sua vez serão preenchidos com movimentos corporais que privilegiam os pés — representaria uma estratégia política de contestação da ordem, num mundo literalmente "de pernas para o ar". A expressão corporal desta contestação é o corpo de cabeça para baixo.

Porém, como procurei mostrar, a barganha do jogo de capoeira se faz de duas maneiras diferentes, ditadas pelos dois estilos de capoeira existentes. Na verdade, estes dois estilos corporais são duas propostas negras para a inserção na sociedade mais abrangente. A *capoeira Regional*, uma capoeira miscigenada e que, por isso mesmo, tem mais elementos para barganhar, apresenta a proposta da mestiçagem, no intuito de afirmação da presença negra no cenário nacional. Já a *capoeira Angola*, que se quer "pura", nega a mistura e apresenta a proposta da "pureza", que enfatiza a diferença étnica como forma de reconhecimento social do negro no Brasil.

Atualmente, quase meio século depois de ter sido discriminada, a capoeira continua oscilando entre um símbolo étnico negro e um ícone nacional, talvez porque a própria representação social sobre o negro brasileiro oscile, ainda hoje, entre uma imagem negativa que vê nele um obstáculo ao desenvolvimento do país e sua exaltação como um fator de originalidade nacional. E certamente em virtude de sua forte ambivalência (luta-jogo-dança), a capoeira continua provocando admiração e temor por parte da sociedade brasileira, como mostra de forma emblemática a *ladainha* abaixo:

*"São Salvador, Bahia
A tarde morria devagar
E berimbau se ouvia
Gente na rua a passar
Alguém no desejo da briga
Fazia cantiga de provocar
São Salvador, Bahia
Um homem passando escutou
Isso é comigo e falou
Se quer jogar vamos lá
Eu ia pra lá mas não vou
E dizendo se ajoelhou*

*Dois homens fizeram oração
Começaram jogando no chão
Jogaram Angola
Santa Maria
São Bento Pequeno
Cavalaria
E o povo assistia
Tremendo
Capoeira pra matar
Faca de ponta
Rabo de arraia
Na dança da morte do lugar
São Salvador, Bahia
Quando a polícia chegou
Um corpo no chão havia
Em volta o silêncio dizendo
Seu moço, essa briga acabou
São Salvador, Bahia
Bahia de São Salvador"*
(cantiga de capoeira, Paulo Cunha)

Bibliografia

Obras sobre capoeira

Livros, teses e artigos

- ABREU, Plácido. s/d. *Os capoeiras*, Rio de Janeiro, Tipografia da Escola de Serafim José Alves.
- ALMEIDA, Bira. 1986. *Capoeira: a brazilian art form*, Berkeley, North Atlantic Books.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de (mestre Itapoan). 1982. *Bimba, perfil do mestre*, Salvador, Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia.
- ALMEIDA, Renato. 1942. “O brinquedo da capoeira”, IN: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo., n. 84, jul/ago.
- BARBOSA, Wilson do Nascimento. 1989. “Ginga, o elo perdido”, outubro, Departamento de História, Universidade de São Paulo (xerox).
- BIMBA, mestre. s/d “Curso de Capoeira Regional”, encarte do disco *Curso de Capoeira Regional de mestre Bimba*, Salvador.
- BOLA SETE, mestre. 1989. *A Capoeira Angola na Bahia*, Salvador, Fundação das Artes da Bahia/EGBA.
- BRETAS, Marcos Luiz. 1991. “A queda do império da navalha e da rasteira (a República e os capoeiras)”, IN: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 20, junho, Cândido Mendes.
- BURLAMAQUI, Aníbal. 1951. “Regulamento de Capoeiragem”, IN: SILVA, Valdemar de Lima. *Defesa pessoal: método eclético*, Rio de Janeiro, Briguier.
- CAPOEIRA, Nestor. 1992. *Capoeira: os fundamentos da malícia*, Rio de Janeiro, Record.
- _____. 1993. “Capoeira e os novos modelos de socialidade”, projeto de mestrado, Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CARNEIRO, Édison. 1975. *Cadernos de Folclore*, n. 1, Capoeira, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE.
- CARVALHO, Murilo. 1977. “A capoeira perto do fim?”, IN: CARVALHO, Murilo et alii. *Artistas e Festas Populares*, São Paulo, Brasiliense.
- CARYBÉ. 1987. *As sete portas da Bahia*, 5a. edição Rio de Janeiro, Record.
- COELHO NETO. 1928. “O nosso jogo”, IN: *Bazar*, Porto, Livraria Chardron.
- COSTA, Lamartine P. s/d. *Capoeira sem mestre*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- D'AQUINO, IRIA. 1983. “Capoeira: strategies for status power and identity”, tese de doutoramento, Departamento de Antropologia da Universidade de Illinois.
- DAS AREIAS, Almir. 1983. *O que é capoeira*, São Paulo, Brasiliense.
- DIAS, Luís Sérgio. s/d. “Capoeira, morte e vida no Rio de Janeiro”, IN: *Revista do Brasil*, n. 4, Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura.
- DOWNEY Jr., Gregory J. 1992. “Capoeira in Bahia: practicing Brazilian identities”, dissertation proposal, Department of Anthropology, University of Chicago.
- DURST, Rogério. 1985. *Madame Satã*, São Paulo, Encanto Radical, Brasiliense.

- FREIRE, Roberto. 1983. "A capoeira como terapia", IN: *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu*, São Paulo, Brasiliense.
- FREIRE, Roberto (texto) e ZINGG, David Drew (fotos). 1967. "É luta, é dança, é capoeira", *Revista Realidade*.
- FRIGERIO, Alejandro. 1989. "Capoeira: de arte negra a esporte branco", IN: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.10, vol.4, junho, Rio de Janeiro.
- GOMES, Flávio dos Santos. 1991. "No meio das águas turvas (racismo e cidadania no alvorecer da República: a Guarda Negra na Corte - 1888-89)", IN: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 21, Cândido Mendes, dezembro, Rio de Janeiro.
- Grupo de Capoeira Angola Pelourinho e Associação de Capoeira Navio Negreiro. 1989. "Capoeira Angola/Resistência Negra", IN: *Revista Exu*, Fundação Casa de Jorge Amado, n.11, set/out, Salvador.
- HOLLOWAY, Thomas. 1989 (a). "O 'saudável terror': repressão policial aos capoeiras e resistência dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX", IN: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 16, Cândido Mendes, março, Rio de Janeiro.
- _____. 1989 (b). "A Healthy Terror': Police Repression of Capoeiras in Nineteenth-Century Rio de Janeiro", *The Hispanic American Historical Review*, 69:4, Duke University Press, North Caroline.
- _____. 1993. *Policing Rio de Janeiro: repression and resistance in a 19th century city*, Stanford University Press, Stanford, California.
- KUBIK, Gerhard. 1979. *Angolan traits in black music games and dances of Brazil*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas.
- L.C. 1906. "A Capoeira", IN: *Revista Kosmos*, III:3, março, Rio de Janeiro.
- LEWIS, John Lowell. 1992. *Ring of liberation: deceptive discourse in Brazilian Capoeira*, Chicago: University of Chicago Press.
- LIMA, Luiz Augusto Normanha. 1991. "Capoeira Angola, lição de vida na civilização brasileira", dissertação de mestrado, Psicologia da Educação, PUC, São Paulo.
- LIMA, Magali A. e LIMA, Roberto Kant de. 1991. "Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano", IN: *Revista de Antropologia*, vol. 34, FFLCH, Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo.
- MARINHO, Inezil Penna. 1945. *Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.
- MORAES FILHO, Mello. 1893/1979. "Capoeiragem e Capoeiras Célebres", IN: *Festas e tradições populares*, São Paulo, EDUSP/Itatiaia.
- MOURA, Jair. 1985. "Evolução, apogeu e declínio da capoeiragem no Rio de Janeiro", IN: *Caderno Rioarte*, ano I, n. 3, Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.
- MUKUNA, Kasadi Wa. 1978. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo, Global Editora.
- O.D.C. 1907. *Guia do capoeira ou ginástica brasileira*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Albano de. 1956. "Berimbau: o arco musical da capoeira na Bahia", IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, n. 80, Salvador.
- PACHECO, Reinaldo Tadeu B. e XAVIER, Roberto S. 1991. "Modernidade com mandinga", *Antropologia*, Universidade de São Paulo (xerox).
- PASTINHA, Mestre. 1988. *Capoeira Angola*, Salvador, Secretaria de Cultura da Bahia.
- PINTO, Tiago de Oliveira. 1988. "Capoeira, das kampfspiel aus Bahia", IN: *Welt Musik-Brasilien*, Berlin, Ed.Schott.

- _____. 1988. *Capoeira e berimbau*, texto do encarte do disco, FUNARTE.
- PIRES, Antonio Liberac. 1993. “A capoeira no jogo das cores: cultura, racismo e criminalidade no Rio de Janeiro republicano (1890-1930)”, projeto de mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
- QUERINO, Manuel. 1955. *A Bahia de outrora*, Salvador, Livraria Progresso.
- REGO, Waldeloir. 1968. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*, Salvador, Editora Itapuã, Coleção Baiana.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. 1993. “Negros e brancos no jogo de capoeira: a reinvenção da tradição”, dissertação de mestrado, Antropologia, Universidade de São Paulo.
- _____. 1993. “A roda de capoeira: o mundo de pernas para o ar”, IN: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 25, dezembro, Rio de Janeiro.
- _____. 1993. “A ‘aquarela do Brasil’: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira”, *Cadernos de Campo*, ano III, n. 3, Antropologia, Universidade de São Paulo.
- _____. 1993-94. “A capoeira: de ‘doença moral’ a ‘gymnastica’ nacional”, IN: *Revista de História*, n.129-131, agosto-dezembro, Universidade de São Paulo.
- _____. e Schwarcz, Lilia Moritz (organizadoras). 1996. *Negras imagens: ensaios sobre escravidão e cultura no Brasil*, EDUSP/Estação Ciência (USP), São Paulo.
- RISÉRIO, Antonio. 1981. “Atrás do trio elétrico”, IN: *Carnaval ijexá*, Salvador, Corrupio.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges. 1990. “Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)”, dissertação de mestrado, História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
- SANTANA, mestre. 1985. *Iniciação à capoeira*, São Paulo, Ed.Ground.
- SANTOS, Luiz Silva. 1990. *Educação, educação física, capoeira*, Maringá, Fundação Universidade de Maringá/Imprensa Universitária.
- SHAFFER, Kay. 1977. *O berimbau-de barriga e seus toques*, Rio de Janeiro, Monografias Folclóricas 2, FUNARTE.
- SILVA, Gladson de Oliveira. 1993. *Capoeira: do engenho à universidade*, São Paulo, Edição do autor.
- SOARES, Carlos Eugênio Libano. 1994. *A negregada instituição: capoeiras no Rio de Janeiro (1850-1890)*, Rio de Janeiro, SMC/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural.
- _____. 1993. “Da Flor da Gente à Guarda Negra”, IN: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 24, Cândido Mendes, Rio de Janeiro.
- SODRÉ, Muniz. 1988. “Capoeira, um jogo de corpo”, IN: *A verdade seduzida*, 2a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- TAVARES, Julio César de Souza. 1984. “Dança da guerra: arquivo-arma”, dissertação de mestrado, Sociologia, Universidade de Brasília (UnB).
- _____. 1990. “Corporeidade étnica e social”, IN: *Revista de Cultura da Vozes*, Mulher Negra, ano 84, n. 2, mar/abr, Rio de Janeiro.
- THOMPSON, Robert Farris. 1987. “Black Martial Arts of the Caribbean”, IN: *Review Latin Literature and Arts*, n. 37.
- _____. 1988. “Tough guys do dance”, IN: *Revista Rolling Stones*, n. 24, março.
- VIEIRA, Luis Renato. 1990. “Da vadiagem à capoeira regional: uma interpretação da modernização cultural do Brasil”, dissertação de mestrado, Antropologia, Universidade de Brasília (UnB).

Jornais e revistas

Capoeira, a arte marcial do Brasil I, São Paulo, Editora Três, 1989.

“Capoeira”, encarte do *Jornal Auxiliar*, São Paulo, n. 68, março/abril, 1984.

O Correio Paulistano, São Paulo, 17 junho 1890.

Diário de Notícias, Salvador: 7 fevereiro 1936; 31 outubro e 1 novembro 1965; 22 junho 1966.

O Estado da Bahia, Salvador, 7 fevereiro 1936.

O Estado de Alagoas, Maceió, 15 março 1974.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 01 agosto 1978.

Folha de São Paulo, São Paulo, 13 maio 1978; 22 agosto 1990.

A Gazeta, São Paulo, 31 julho 1956.

A Gazeta Esportiva, São Paulo, 11, 12 e 19 fevereiro 1949.

Jornal da Bahia, Salvador, 10 agosto 1966; 6 fevereiro 1974; 14 fevereiro 1974.

Jornal da Tarde, São Paulo, 02 novembro 1974.

Jornal de Alagoas, Maceió, 17 março 1974

Manual de Capoeira 1 e 2, São Paulo, Editora Três, 1991.

Revista Realidade, São Paulo, 1967.

Tribuna da Bahia, Salvador, 18 novembro 1972; 14 janeiro 1973; 6 fevereiro 1974; 7 fevereiro 1974; 15 abril 1974; 7 outubro 1974; 15 setembro 1981; 14 outubro 1981.

Última Hora, São Paulo, 02 janeiro 1973.

Última Hora, São Paulo, 23 agosto 1978.

Discos

Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba, RC Discos/Fitas, Salvador, 1979 (com encarte do curso).

Mestre Pastinha e sua Academia, Fontana, Salvador, 1979.

Berimbau e Capoeira, Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, 46, FUNARTE, 1988 (com encarte escrito por Tiago de Oliveira Pinto).

Apostilas

Apostila da *Associação de Capoeira Fonte do Gravatá*, São Paulo, 1982 (xerox).

Apostila do *Grupo de Capoeira Cativoiro*, São Paulo, 1982 (xerox).

Método de Berimbau, de Joselo Vitalino (Baiano) e Pérsio de Barros (xerox).

Apostila do curso *Organização e Métodos na Capoeira*, de Geraldo Pereira de Santana, 1990 (xerox).

Apostila do *I Seminário do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho*, Salvador, 1985 (xerox).

Folheto de divulgação da *Associação de Capoeira Iúna*, São Paulo, 1992.

Apostila de músicas de capoeira de mestre Kenura e mestre Gladson, xerox.

Obras de referência

Documentação jurídica sobre o negro no Brasil (índice analítico), Secretaria da Cultura, Empresa Gráfica da Bahia, Salvador, 1988

ALMEIDA, Manuel Antonio de. 1990. *Memórias de um sargento de milícias*, 17a.ed., São Paulo Ática.

AMARAL, Rita de Cássia. 1995. *Povo-de-santo, povo de festa*, São Paulo, Brasiliense.

AZEVEDO, Aluísio. 1990. *O cortiço*, 22a. ed., São Paulo, Ática.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho. 1987. *Onda negra, medo branco*, São Paulo, Brasiliense.

BACELAR, Jeferson. 1991. *Gingas e Nós: o jogo do lazer na Bahia*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado.

BACZKO, Bronislau. 1984. *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot.

BAKHTIN, Mikhail M. 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Brasília, Hucitec/UnB.

BARROS, J.F. e TEIXEIRA, M.L.L. 1989. "O código do corpo: inscrições dos orixás", IN: *Meu sinal está em teu corpo*, São Paulo, EDICON/EDUSP.

BOURDIEU, Pierre. 1987. "Programme pour une sociologie du sport", IN: *Choses Dites*, Paris, Éditions de Minuit.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. 1986. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras.

CARVALHO, José Murilo de. 1987. *Os bestializados*, São Paulo, Companhia das Letras.

_____. 1990. *A formação das almas*, Companhia das Letras.

CASTELLANI FILHO, Lino. 1988. *Educação Física: a história que não se conta*, Campinas, Papirus.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1988. *Dicionário do folclore brasileiro*, 6a. ed., São Paulo, Itatiaia/EDUSP.

CHALHOUB, Sidney. 1989. "Os mitos da abolição", IN: *Revista Trabalhadores: escravos*, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de Campinas.

_____. 1990. *Visões da liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras.

CHAUÍ, Marilena. 1989. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, 3a.ed., São Paulo, Brasiliense.

- CORREA, Mariza. 1982. "As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues & a antropologia no Brasil", tese de doutoramento, Antropologia, Universidade de São Paulo.
- CORREA, Viriato. 1936. *Casa de Belchior*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. 1985. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*, São Paulo, Brasiliense.
- _____. 1988. "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível", IN: *Antropologia do Brasil*, São Paulo, Brasiliense.
- DA MATTA, Roberto. 1981. *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar.
- DANTAS, Beatriz Góis. 1982. "Repensando a pureza nagô", IN: *Religião e Sociedade*, n. 8, julho, São Paulo.
- DARNTON, Robert. 1990. "História e Antropologia", IN: *O beijo de Lamourette*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Dicionário ilustrado de Budô: artes marciais do Oriente*. 1981. Rio de Janeiro, Ediouro.
- DOUGLAS, Mary. 1988. *Simbolos naturales*, Madrid, Alianza Universidad.
- FERNANDES, Florestan. 1985. *A integração do negro na sociedade de classes*, São Paulo, Ática.
- FOUCAULT, Michel. 1977. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, Petrópolis, Vozes.
- FREYRE, Gilberto. 1950. *Casa-grande & senzala*, 2 vols., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. (1a. ed.: 1933).
- FRY, Peter. 1982. "Feijoada e soul food", IN: *Para inglês ver*, Rio de Janeiro, Zahar.
- FRY, Peter, CARRARA, Sérgio e MARTINS-COSTA, Ana Luiza. 1988. "Negros e brancos no carnaval da Velha República", IN: REIS, João José (org). *Escravidão & Invenção da Liberdade*, São Paulo, Brasiliense.
- GIL, José. 1980. *Metamorfose do corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- GINZBURG, Carlo. 1987. *O queijo e os vermes*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. 1991. *História noturna: decifrando o sabá*, São Paulo, Companhia das Letras.
- HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs). 1984. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- KOSERITZ, Carl von. 1980. *Imagens do Brasil*, São Paulo, Itatiaia/EDUSP.
- LENHARO, Alcir. 1986. *Sacralização da Política*, 2a.ed., Campinas, Editora da Unicamp/Papirus.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1974. "Introdução à obra de Marcel Mauss", IN: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*, vol.1, São Paulo, EPU/EDUSP.
- _____. 1970. *O pensamento selvagem*, Petrópolis, Vozes.
- MAUSS, Marcel. 1974. *Sociologia e antropologia*, vols. I e II, São Paulo, EPU/EDUSP.
- MEDINA, João Paulo S. 1987. *O brasileiro e seu corpo*, Campinas, Papirus.
- MONTERO, Paula. 1985. *Da doença à desordem*, Rio de Janeiro, Graal.
- MORALES, Anamaria. 1988. "O afoxé Filhos de Gandhi pede paz", IN: REIS, João José. *Escravidão & Invenção da Liberdade*, São Paulo, Brasiliense.
- MOURA, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. 1982, *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar.

- ORTIZ, Renato. 1991. *A morte branca do feiticeiro negro*, 2a.ed., São Paulo, Brasiliense.
- _____. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense.
- PEREIRA, João Baptista Borges. 1981 “Estudos antropológicos e sociológicos sobre o negro no Brasil”, São Paulo, USP, (mimeo).
- PIERSON, Donald. 1945, *Branços e pretos na Bahia*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- PRANDI, Reginaldo. 1991. *Os candomblés de São Paulo*, São Paulo, HUCITEC/EDUSP.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. 1992, *Carnaval Brasileiro*, Brasiliense, São Paulo.
- RAMOS, Arthur. 1942. *A aculturação negra no Brasil*, São Paulo, Nacional.
- REIS, João José e SILVA, Eduardo. 1989. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Companhia das Letras.
- RODRIGUES, J.C. 1983. *Tabu do corpo*, Rio de Janeiro, Achiamé.
- RUGENDAS, José Mauricio. 1979. *Viagem pitoresca através do Brasil*, 2 vols. 8a. ed., São Paulo, Editora Itatiaia/EDUSP.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. 1989. “As imagens estão guardadas: reafricanização”, *Comunicações do ISER* 34, ano 8, n. 34, Rio de Janeiro.
- SANTOS, J.C.E. e ALBUQUERQUE FILHO, J.A. 1986. *Manual de Ginástica Olímpica*, 2a.ed., Rio de Janeiro.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1987. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. 1993. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. 1995. “A roupa nova do rei: reflexões sobre a figura pública de D.Pedro II”, relatório apresentado à FAPESP, São Paulo (mimeo).
- SEVCENKO, Nicolau. 1983. *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. 1995. *Os orixás da metrópole*, Petrópolis, Vozes.
- SKIDMORE, Thomas E. 1976. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SOARES, Carmen L. 1990. *O pensamento médico higienista e a Educação Física no Brasil: 1850 - 1930*, dissertação de mestrado, PUC, São Paulo.
- TEMPELS, R.P.P. 1969. *Bantu Philosophy*, Paris, Présence Africaine.
- TROCHIM, Michael R. 1988. “The Brazilian Black Guard”, IN: *The Americas*, Academy of American Franciscan History, vol. XLIV, number 3, January, West Bethesda Maryland.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. 1988. *As tradições populares na belle époque carioca*, Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.
- VIANNA, Hermano. 1988. *O mundo funk carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- VIANNA, Klaus. 1990. *A Dança no Brasil*, Ed.Siciliano.